

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE

FRANCISCA MARIANA ABREU

O LUGAR ÉTICO DOS SONS MUSICAIS QUANDO SIGNIFICANTES NA CLÍNICA
E NA POLÍTICA DE SAÚDE MENTAL INFANTO-JUVENIL

Dissertação de Mestrado

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2008

O LUGAR ÉTICO DOS SONS QUANDO SIGNIFICANTES NA CLÍNICA E NA
POLÍTICA DE SAÚDE MENTAL INFANTO-JUVENIL

FRANCISCA MARIANA ABREU

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Psicanálise
da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção do
Título de Mestre em Psicanálise.

ORIENTADOR: LUCIANO DA FONSECA ELIA

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2008

À S., *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Outro dia ouvi uma psicanalista, Maria Anita C. Ribeiro, falar na abertura de uma Jornada de Psicanálise de uma estranheza sobre “dizerem tanto” que o objeto *a* de Lacan – objeto causa de desejo – , não é o outro, nosso outrinho semelhante: “mas por que não? É *também* nosso outrinho”. E é na felicidade com a recordação da escuta de cada um – meus outrinhos amigos, familiares, colegas de trabalho ou mestres – que entendo essa ressalva. Fico feliz com a história que – há oito anos, do Centro Psiquiátrico Pedro II ao Instituto Nise da Silveira e agora no CAPSi – foi e é escrita todos os dias com os meninos e com os meus pares no trabalho clínico do dia-a-dia. Ainda por cima fiz amigos, patrimônio insubstituível, Sonia, Yaquita e a querida Anita, que ainda comigo trabalham, e Simone e Stephan, que por lá passaram. Esses últimos dois me recordam parte importante da minha formação que ora se estende nessa dissertação, a residência em saúde mental no Pinel e o enorme aprendizado que dela tirei, também levando amigos como Layla, Rê, Fê Vechi, Fê de Paula e Lícia. À minha analista, Pâmela Perez, agradeço pela escuta acolhedora que com delicadeza me faz avançar na psicanálise, na vida. Falando em formação, não tenho palavras para dizer o que representa Lucy Averbach, supervisora, coordenadora de grupo de estudos... ouvido sempre atento para qualquer angústia. Aliás, o grupo de estudos com a Lucy é o *locus* da germinação e da elaboração da pesquisa aqui apresentada, contando ainda com a presença valiosa da Bianca Vivarelli, minha parceira nessa construção e tendo contado ainda com outras contribuições, como a da Bianca Bruno e a da Kelly Adriane, a quem também de coração agradeço. Bianca Vivarelli merece uma menção honrosa, pois além de minha parceira de pesquisa é minha amiga e comadre, tendo junto com o Jaime me dado o melhor presente que já recebi, uma Fofote para eu *madrinhar*: à Anita agradeço cada sorriso, cada traquinagem, às teorias sexuais infantis hilárias (falando com um amiguinho, também de 3 anos: “você tem um piruzinho pra fora, mas eu tenho um *dentro!*”), agradeço cada beijo e abraço apertado, ao olhar azul, agradeço à sua existência. E vivas pro seu irmãozinho Pedro que vem chegando. Com todo o meu amor agradeço à minha mãe pela força em todos os momentos difíceis e pelo carinho e atenção de toda a vida. Agradeço ao meu irmão, à minha avó tão querida, minha prima Flá, à minha família. À Paloma Carvalho, pela prestimosa consultoria no campo da arte, pelos chás e cafés de conversas agradabilíssimas sobre arte e psicanálise. Juliano Gaeschlin foi e é outro parceiro valioso na orientação da filosofia, além de amigo carinhoso. Ao Thomas Saboga um agradecimento mais que especial pela transcrição da *Canção do Lobisomem*, que não consta do Songbook do Guinga, uma das músicas mais belas que existem. Enfim, agradeço ao Luciano Elia, meu orientador, principalmente pelo acompanhamento da minha formação ao longo de todos esses anos. Igualmente agradeço ao Laço Analítico Escola de Psicanálise, onde também exercito o pensar sobre a psicanálise, obrigada aos meus colegas de seminários e de cartel, onde também encontrei amigos caros, como Rose Fiães. Agradeço também ao Rossano pelo livro da Sarah Kofman que muito serviu de base para uma parte da pesquisa e pelo debate profícuo com a psiquiatria. Uma menção especial à minha turma do mestrado, turma que se fez não turma de estudo, mas agora turma de amigos: aos caríssimos Geraldo, Fernanda, Danielle, Daniela, Eneida, Helô, Miriam, Adriana, Hilana, a agregada Renata, as queridíssimas Simone e Ângela, a

amada Maria: agradeço pela convivência alegre e ao nosso samba “*Jacques Lacan...*”. Esses são os diretamente envolvidos na confecção desse escrito, mas eu não teria tanto gosto nessa tarefa trabalhosa sem os momentos felizes também com outros amigos, sem desfrutar dos chopps ou cafés, músicas, filmes, exposições, danças e carnavais com Albina Pereira, Calú Coelho, Debi Rezende, Edu Kneip, Paloma Espínola, Thiago Amud, Joana Duáh, Cris Celano, Thais Lima. Obrigada pela *poiesis* que faz parte da minha vida, a de cada um de vocês.

RESUMO

Esta dissertação tem como tema o recurso à música em transferência na clínica de crianças e adolescentes numa instituição de saúde mental, partindo da orientação ética e metodológica da psicanálise de Freud e Lacan. Com isso, ao contrário do “conjunto da música”, partimos aqui dos sons musicais, no que estes possuem a propriedade de fazer brecha ao advento do sujeito do inconsciente, podendo aceder assim ao estatuto de significantes. O fio condutor desse trabalho é a leitura e a interpretação psicanalíticas que tomam com rigor a consideração à diferença absoluta do sujeito. Essa premissa serve de base para uma abordagem ao campo da arte, situando-o por sua delimitação em relação ao campo da clínica da psicanálise, construindo neste último um lugar para a música. Igualmente abordamos a política de saúde mental, na possibilidade de que dela se faça uma leitura ética. Dessa forma, através da direção ao real, na possibilidade de bordejá-lo através da ética da psicanálise, nos aproximamos tanto da arte, quanto da política, como da clínica, por onde esses três campos fazem-se *ler* pelo reconhecimento à diferença do sujeito. *Arte política do bem-dizer do desejo*, seja *falando* com palavras, música ou silêncio, é sobre isso que se propõe pensar esse escrito. A partir de quatro casos clínicos de jovens autistas e/ou psicóticos refletimos então sobre a questão de como o sujeito é forçado a um trabalho de se fazer valer na adversidade, trabalho que é tarefa *princeps* da encarnação da função do analista, através da qual pode-se *ler* tanto a arte, como a política, a clínica... ou a vida, a partir da escuta do sujeito do inconsciente.

RÉSUMÉ

Le thème de cette dissertation est le recours à la musique dans le transfert dans la clinique d'enfants et d'adolescents dans une institution de santé mentale, au départ de l'orientation éthique et méthodologique de la psychanalyse de Freud et de Lacan. Nous ne partons pas de "l'ensemble de la musique", mais ici des sons musicaux, en ce que ceux-ci possèdent la propriété de faire brèche à l'avènement du sujet de l'inconscient et pouvant par là accéder au statut de signifiants. Le fil conducteur de ce travail est la lecture et l'interprétation psychanalytique qui, avec rigueur, prennent en considération la différence absolue du sujet. Cette prémisses sert de base pour aborder le champ de l'art, le situer par sa délimitation en relation au champ de la clinique psychanalytique et construire dans celui-ci un lieu pour la musique. Nous abordons également la politique de santé mentale et la possibilité qu'en soit faite une lecture éthique. De cette façon, c'est dans la traversée vers le réel et dans la possibilité de le border par l'éthique de la psychanalyse que nous nous approchons tant de l'art que de la politique et de la clinique, par où ces trois champs se font *lire* par la reconnaissance de la différence du sujet. *Art politique du bien-dire du désir*, que l'on *parle* avec des mots, de la musique ou le silence, voilà sur quoi se propose de penser cet écrit. A partir de quatre cas cliniques de jeunes autistes et/ou de psychotiques, nous réfléchissons donc sur la question desavoir comment le sujet est contraint à un travail de se faire valoir dans l'adversité, travail qui est la tâche *princeps* de l'incarnation de la fonction de l'analyste, au travers duquel peut être *lu* aussi bien l'art que la politique, la clinique... ou la vie, a partir de l'écoute du sujet de l'inconscient.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1 – A arte e a música que a esse campo pertence.....	7
CAPÍTULO 2 – Os sons musicais: da arte à clínica.....	30
CAPÍTULO 3 – A ética dos sons musicais quando significantes.....	52
CAPÍTULO 4-A relação ética da clínica dos sons musicais com a política de saúde mental..	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
ANEXO 1	116
ANEXO 2	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121

“(…) mas ela nos olha,
a nós, criadas, com o olhar feroz
de uma leoa que teve filhotes,
se alguém se acerca com uma palavra
à flor dos lábios. Com razão diríamos
que os homens do passado eram insanos,
pois inventaram hinos para as festas,
banquetes e outras comemorações,
lisonjeando ouvidos já alegres;
nunca, porém, se descobriram meios
de amenizar com cantos e com a música
das liras o funesto desespero,
e dele vêm a morte e os infortúnios
terríveis que fazem ruir os lares.
A música seria proveitosa
se conseguisse a cura desses males,
mas, de que serve modular a voz
nas festas agradáveis? Os prazeres
dos banquetes alegres já contém
bastantes atrativos em si mesmos.”

Fala da *Ama*, personagem de *Medéia*¹, de Eurípedes.

INTRODUÇÃO

¹ EURÍPEDES, 480-406 a. C. *Medéia; Hipólito; As troianas*/ Eurípedes; tradução do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

Esta dissertação tem como eixo principal a reflexão sobre o lugar que a utilização da música ocupa na clínica, especificamente a orientada pelo rigor da psicanálise de Freud e Lacan, clínica do sujeito *do inconsciente*, uma vez que é por este determinado. A questão subjacente, no entanto, traz um âmbito maior para esta pesquisa, dizendo respeito, em última instância, exatamente ao rigor com o que de radical uma clínica que se pretenda dessa orientação impõe. Ao que se deve a radicalidade da clínica psicanalítica e de que forma isto pode ser preservado quando o caso clínico inclui o recurso à música? A amplitude dessa pergunta confere à esta escrita uma estrutura cíclica de colocação e retomada da questão clínica via dois outros campos: o da arte, do qual se origina a música, e o da política, que confere contexto a toda e qualquer prática humana. A política nos interessa dessa forma como o que diz respeito à *pólis*, ao debate da ágora, que se quer público. Endereçamos assim esse escrito tanto às questões do campo das políticas públicas de saúde mental quanto às questões da contemporaneidade, a saber, as que dizem respeito ao cenário pungente de violência, que acreditamos credor das interpretações que ao sujeito e conseqüentemente à massa tanto aprazem: nada querer saber de si e da sua responsabilidade. Literariamente, Horácio Quiroga, escritor uruguaio do início do século passado, melhor define a natureza comum dos humanos como “a imperiosa necessidade de culpar os outros, que é o patrimônio específico dos corações inferiores”². Estes campos são os implicados diretamente no trabalho clínico apresentado e refletido aqui, que abre a possibilidade de inclusão da música num trabalho psicanalítico, dentro de um contexto institucional na saúde mental, que assim sendo contém uma direção também política.

Essas questões se impuseram à minha prática clínica pela produção e endereçamento transferencial da música, no que esta se apresenta desse modo carregada de subjetividade pelos portadores de intenso sofrimento psíquico, com os quais trabalho desde 2000 no dispositivo que será aqui nosso principal campo de pesquisa: antes um hospital-dia infanto-juvenil e agora um CAPSi³ – Centro de Atenção Psicossocial Infanto-Juvenil – , o Maria Clara Machado. Esse sofrimento comparece muitas vezes bastante escamoteado na música, que a isso se oferece, a

² QUIROGA, H. – “A galinha degolada” in *Os melhores contos de loucura*. Org. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 85.

³ Os CAPSi’s, como os CAPS em geral, têm o mandato social de responsabilização sobre o tratamento de portadores de intenso sofrimento psíquico, numa oferta de acolhimento que visa substituir as antigas institucionalizações iatrogênicas, com o propósito de não mais isolar esses sujeitos e auxiliá-los numa possível construção de laço social. Ver anexo 2 sobre a história progressa desse serviço.

princípio, com presteza, vide o tão aclamado “quem canta seus males espanta”. Mas o que testemunhamos na clínica é que o escamoteamento do sofrimento é tributário da referida natureza humana, se é que isso existe, e para tal intento tanto vale a música, como a palavra, ou qualquer matéria pela qual o sujeito saiba menos de si, considerando essa posição como mais ou menos esperada de quem não se encontra em posição de sujeito, em suma, posição comum aos humanos. Conseqüentemente, posição que reflete a mesma questão que a da contemporaneidade, aludida anteriormente: na radicalidade, o ódio dos excluídos encontra vazão nas passagens ao ato contra aqueles que supostamente têm o que eles não têm. Ódio dos excluídos mas não somente deles, já que a corrupção se refestela nas classes mais favorecidas. Enfim, ódio contra os excluídos também, note-se a homofobia, o assassinato de prostitutas, etc. O que dá o tom desse *modos vivendis* é a recusa ao trabalho de bem-dizer melhor do sofrimento. Em último grau, assistimos à agudização progressiva desse escamoteamento no funcionamento estrutural do laço social. No entanto, tal progressão não é privilégio de nossos tempos, apenas se dissemina e se complexifica na mesma proporção que a sociedade se “desenvolve” (?!).

Partimos da metodologia e da ética da psicanálise, tal qual Jacques Lacan a escreve, seguindo a criação de Sigmund Freud: a psicanálise segue em direção ao real, resposta ao qual o sujeito advém. O real, o que não se inscreve, para Lacan, e enigma, ponto que não se transpassa para Freud, dita o norte da clínica, é a bússola que nos indica o caminho que trilhará o sujeito quando não cede de seguir até onde pode. Direção que implica sujeito e analista na tarefa de não ceder do desejo tamponando, isto é, preenchendo ilusoriamente, o real que se enoda ao simbólico e ao imaginário⁴ pelo objeto *a*⁵. Diferentemente de tamponar ou preencher, pensaremos na arte e na política a condição do funcionamento do objeto *a* se escamotear ou, diferentemente, velar, de

⁴ No *Seminário 23* os três registros pelos quais o sujeito se representa, o real, o simbólico e o imaginário serão enodados já não mais pelo objeto *a*, mas pelo *sinthoma* e é assim que Lacan os define: “ (...) que seja no imaginário que eu coloque o suporte do que é a consistência, assim como faço do furo o essencial do que diz respeito ao simbólico e o real sustentando especialmente o que chamo de a ex-sistência”. Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 23 – O Sinthoma* [1975-1976 (2005)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 49.

⁵ Vejamos uma definição de objeto *a*: “Digamos que o sujeito faça uma primeira operação interrogativa em A – quantas vezes? Supondo-se essa operação, surge então uma diferença entre o A-resposta, marcado pela interrogação, e o A-dado, algo que é o resto, a irredutibilidade do sujeito. É o *a*. É o que resta de irredutível na operação total do advento do sujeito no lugar do Outro, e é a partir daí que ele assume sua função.” LACAN, J. – *O Seminário livro 10 - A angústia* [1962-1963 (2004)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 179. Mais à frente no mesmo Seminário, na página 321, assim resume Lacan sobre o *a*: “Sob as diversas formas em que ele se manifesta, trata-se sempre de uma mesma função, e de saber como ele se liga à constituição do sujeito no lugar do Outro e o representa”.

forma a manter-se em operação sob e pelos seus véus. Ao contrário de como é na clínica, onde o objeto *a* exige seu desvelamento, será abordada aqui a questão sobre o lugar ético e metodológico que pode ocupar a música de forma a não escamotear o real, prática resultante no apagamento do sujeito, vigente nos mais distintos ramos das produções humanas, inclusive na clínica.

O que nos causa é a tentativa de, através do trabalho analítico, pensar e nos posicionar diante dessa política de idealização da forclusão do sujeito. Música, arte, política e clínica se entrelaçam assim na perspectiva de fazer valer o estatuto radical do desejo que o real impõe ao sujeito: nesses campos, diversos, da arte, da política e da clínica, de que forma o sujeito pode se fazer representar fora desse tipo de engodo que rege a vida humana? No campo específico da clínica, nosso foco, nossa hipótese é a de que a música, os sons musicais, possam aceder à condição significante⁶, assim como a palavra, fornecendo a possibilidade de um trabalho analítico.

A pesquisa parte para isso, no primeiro capítulo, de uma reflexão sobre o campo da arte, ao qual a música primordialmente pertence em nossa sociedade, para pensar o que é arte e o que é um tipo de arte que preserva a radicalidade da possível representação do sujeito. Com isso contextualizamos a música nesse campo, a fim de refletir, com as semelhanças que arte e psicanálise possuem, sobre a hipótese de, guardado o rigor desta última, a música não mais se inserir no campo da arte quando escutada na clínica. O segundo capítulo, partindo da conclusão do primeiro, debruça-se sobre um caso clínico a fim de pensar de que forma se especifica a escuta dos sons musicais no contexto clínico, para com isso explicitar a diferença em relação ao contexto artístico. O terceiro capítulo trata propriamente da ética e da metodologia da psicanálise, para com os casos clínicos analisar a estrutura do significante e de que forma os sons musicais, escutados como palavras, acedem à essa estrutura que representa o sujeito do inconsciente. Para finalizar, o quarto e último capítulo se inclina sobre a política da saúde mental infanto-juvenil, campo do trabalho clínico aqui pensado, para nos situar em relação à demanda institucional e refletir sobre possibilidades de uma clínica nesse contexto manter todo o rigor e radicalidade da psicanálise: na posição sobretudo ética de tomá-la como furada, como próprio de sua condição

⁶ “Por que é que damos tanta ênfase à função do significante? Porque é o fundamento da dimensão do simbólico, o qual só o discurso analítico nos permite isolar como tal”, diz Lacan. Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda* ([1972-1973]1975) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 32.

que ela não se estabelecerá jamais como prática, pois a psicanálise só se verifica rigorosamente a cada vez através de cada ato. Isto diz respeito ao que se coloca em relevo, que é o reconhecimento do sujeito do inconsciente. Este só se faz ouvir uma vez não tamponada sua angústia, que como diz Lacan no *Seminário 10* é o sinal do sujeito. Não tamponar a angústia implica, segundo nos ensina o autor, fazer entrar em operação o real que habita o sujeito através da desobliteração – ou *dessincopamento*, como ponderaremos – do objeto *a* ou do que quer que tome sua função, na psicose, por exemplo. Não desconsideração do real do desejo que nos convoca então ao destamponamento da angústia que possibilita advir o sujeito, como veremos, seja na arte, na política ou na clínica “verdadeiras”. Este capítulo visa pensar então, no viés da política de saúde mental, a interpretação que confere às conclusões do primeiro ao terceiro capítulo o delineamento de uma posição analítica – a de interpretar arte, política ou as mais diversas questões da contemporaneidade, assim como e principalmente sons musicais na clínica na via do real, no que aquela engendra a diferença absoluta em cada caso, seja ele um caso clínico, uma obra ou uma lei. Assim, essa finalização visa justamente pensar, através da política, que há uma questão que transcende a clínica, que é a questão do horror que o humano sente em relação ao sujeito do inconsciente, à diferença, ao desejo. Essa é uma questão da contemporaneidade, mas também e acima de tudo da humanidade. Não há, nesse sentido, nada de novo no *front*. O que a dissertação almeja desse modo é tecer a hipótese de que a psicanálise, um ato analítico, é, em seu rigor, sempre um ato político. É no reconhecimento do sujeito, pela interpretação que a escuta de seu desejo autoriza, que se desenrola a tarefa ética do analista, possibilitando uma posição, uma posição política, uma posição de sujeito. Seja assim no campo da arte, da clínica ou da política – e na vida –, é a interpretação pelo lugar de sujeito que engendra uma escuta “autêntica” do que ao sujeito cerca: somente desse lugar ele poderá não cair no engodo de uma interpretação que escamoteia o real, inculcando à arte um ideal de compreensão, à clínica o ideal de terapeutização e à política o ideal do “tudo-ofertar”, e em última instância, em todos os casos, engodo do ideal da massificação que oblitera o sujeito e sua diferença absoluta cedendo ao horror ao desejo. Aqui, no recurso à música na clínica, é a orientação da psicanálise, no não velamento do real, em sua interdição do gozo, que baliza uma escuta ética. Essa delimitação nos será cara, uma vez que nos conduz ao cerne da clínica da

psicanálise, ponto ao qual o analista não pode se furtar, na interrogação ao sujeito sobre as escolhas que o levam ao sofrimento – ou, sobre seu gozo no corpo. Diz Lacan:

Não é lá que se supõe propriamente a experiência psicanalítica? – a substância do corpo, com a condição de que ela se defina apenas como aquilo de que se goza. Propriedade do corpo vivo, sem dúvida, mas nós não sabemos o que é estar vivo, senão apenas isto, que um corpo, isso se goza. Isso só se goza por corporizá-lo de maneira significativa.⁷

CAPÍTULO 1 – A arte e a música que a esse campo pertence.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 35.

a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede (...) Foi precisamente isso que reconheci no arrebatamento de Lol V. Stein, onde Marguerite Duras revela saber sem mim aquilo que ensino⁸. (Lacan, 1965).

Partamos nesse primeiro capítulo dessa poética citação de Lacan a respeito do saber do artista e do ensino do psicanalista, delineando como a música se insere nesse campo da arte, o seu, original, para com isso analisarmos se ela permanece nesse campo ao ser utilizada na clínica. Para já de início situarmos esse ensinamento, originário de Freud, cabe lembrar que esse tipo – como diz Sarah Kofman⁹, autora de um importante livro sobre as considerações de Freud a respeito da arte – de saber do artista, “evidentemente, nada tem do caráter de um [verdadeiro] reconhecimento”¹⁰. O que Freud nos traz com isso é que a propriedade do artista de fazer falar o inconsciente menos mascaradamente que o habitual, não lhe confere, a si próprio, à obra ou ao fruidor desta, a sustentação de uma elaboração e a tomada de responsabilidade em relação ao inconsciente, tarefa intransferível da psicanálise.

Com isso, trazemos algumas balizas sobre o campo da arte, inclusive sobre sua política, a fim de com as delimitações fundamentais deste campo apontarmos em que aspectos este se afina com o campo da psicanálise e de que forma a música, e sua vinculação primordial no laço social que a caracteriza como arte, pode vir a fazer ser escutado o sujeito do inconsciente na clínica.

O que autoriza a música tornar-se matéria através da qual o sujeito é falado? Desde seus primórdios – que datam dos primórdios da civilização – a música já era utilizada como instrumento de cura, pelos xamãs. Estes cantavam e tocavam para expulsar os maus espíritos dominadores do corpo do sujeito em sofrimento, que se via assim *objeto* de um saber que lhe restituiria a “paz de espírito”. Ao contrário da direção da cura impressa na psicanálise, o sujeito ocupa assim o lugar de *objeto* ao qual se aplica um saber exterior à sua própria representação do

⁸ Idem. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein” [1965] in *Outros Escritos* (2001). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003

⁹ Kofman aproveita essa observação de Freud em relação à mitologia, de *Psicopatologia da vida cotidiana*, sobre o que seria um reconhecimento obscuro de fatores psíquicos, a *percepção endopsíquica*, para aplicá-lo apropriadamente ao saber do artista. KOFMAN, S. – *A Infância da Arte* (1985) Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.55.

¹⁰ FREUD, S. – *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* [1901] in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, v. VI (1976), p.309.

padecimento. Isto é, a sua própria palavra relativa ao que lhe compunge é excluída desse suposto restabelecimento. Esse contexto não é restrito historicamente a tempos passados, mas configurador de um discurso vigente, pelo qual podemos identificar prática semelhante em nossa sociedade atualmente. Consonante ao ideal contemporâneo do *in-divíduo*, humano sem divisão, portanto sem mal-estar, a música é também hoje oferecida em práticas terapêuticas como relaxante, anti-estressante, alívio para a angústia do sujeito. Mas não é aí mesmo que a divisão é negada e reforçada num só lance, uma vez que o sofrimento é enxotado para debaixo do tapete?

Consideraremos durante toda essa dissertação essa indagação como uma questão política, que atravessa o campo da clínica, no qual nos deteremos nos casos apresentados nos três outros capítulos. Por ora, nos debruçaremos sobre o campo da arte e de que forma a política igualmente nele age, para com isso fundamentarmos a transferência da música deste campo para o da clínica *strictu sensu*. Desse modo, veremos se será possível traçar o que é que faz dessa matéria, a musical, objeto ao mesmo tempo artístico e analítico, matéria de ato tanto artístico quanto analítico. O que nos importa aqui é como na arte o real, que caracteriza o sujeito, pode não ser tamponado, no que isto nos auxiliará no decorrer da escrita a pensar na escuta da música na clínica, ou melhor, como através dos sons musicais o sujeito *fala* os contornos que tece ao real que o habita.

O que constitui a música, no campo mesmo da arte? Apenas a título de podermos minimamente nos contextualizar, cabe aqui pensarmos primeiro o que define este campo, o da arte.

Benedetto Croce, importante referência no campo da Estética, ciência da arte, nos diz que: “a definição como intuição lírica ou intuição pura distingue implicitamente a arte de todas as outras formas de produção espiritual”¹¹. Sendo intuição “na medida em que é, no próprio ato, expressão”¹², Croce define intuição como “a produção de uma imagem”¹³, o que distingue a arte de seu produto, assim como de qualquer função prática a ela atribuída. Inferimos: arte é então o ato artístico de produção, mais que o produto em si, menos que alguma função para a qual seja utilizada ou de conseqüências dela tiradas. Dessa definição vamos considerar aqui menos importante a referência à intuição e à expressão do que a aferição de Croce de que a arte é uma

¹¹ CROCE, B. - *Breviário de Estética* (1912) / *Aesthética in Nuce* (1928) São Paulo: Editora Ática, 2001, p.158.

¹² Idem, *ibidem*, p. 169

¹³ Idem, *ibidem*, p.46.

produção espiritual, se disso pudermos fazer uma leitura psicanalítica que nos situe a partir de um recorte conceitual sobre o termo produção *espiritual* para fazê-lo equivaler à produção *psíquica*. Pois é exatamente dessa maneira que Freud concebe a arte, como uma produção, uma das produções *psíquicas*, como bem podemos depreender de sua obra, desde *Die Traumdeutung* (1900), passando por *O interesse científico da psicanálise* (1913), até *Moisés e o Monoteísmo* (1939). Citemos essas três referências, respectivamente:

O simbolismo onírico se estende muito além do âmbito dos sonhos; não é peculiar aos sonhos, mas exerce uma influência dominante semelhante sobre a representação nos contos de fadas, nos mitos e lendas, nos chistes e no folclore. Permite-nos rastrear as íntimas ligações existentes entre os sonhos e estas últimas produções.¹⁴

Não sendo isoladas as relações entre sonhos e contos e, podemos estender, toda forma de poesia, ou *poesis*, criação, arte, há que se pensar que um fator comum entre estes é a origem como produção psíquica. É justamente o que nos diz Freud, na citação seguinte:

As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições.¹⁵

Freud conclui que as produções humanas são todas *psíquicas*, por terem no psiquismo sua fonte, configurando-se assim também na arte. Com a diferença de que desta advém um produto social, ao contrário da neurose, por exemplo, que dispensa os meios coletivos para se satisfazer, como diz Freud em *Totem e Tabu*, texto da mesma época que o anterior:

A natureza associal das neuroses tem sua origem genética em seu propósito mais fundamental, que é fugir de uma realidade insatisfatória para um mundo mais agradável de fantasia.¹⁶

Um pouco mais à frente, em 1919, Freud diz em *Prefácio a Ritual: Estudos Psicanalíticos, de Reik*¹⁷ que quando produções psíquicas, tentativas de apaziguamento dos

¹⁴ FREUD, S. – *A Interpretação dos Sonhos (parte II) e Sobre os Sonhos* [1900-1901] in E.S.B., v. V, p. 724.

¹⁵ Idem. *O interesse científico da psicanálise* [1913] in E.S.B., v. XIII, p. 222.

¹⁶ Idem. *Totem e Tabu* [1913] in E.S.B., v.XIII, p. 96.

¹⁷ Idem. *Prefácio a Ritual: Estudos Psicanalíticos, de Reik* [1919] in E.S.B., v. XVII, p.325.

conflitos e fuga da realidade são realizadas de uma forma aceitável para a maioria, são chamadas de poesia, religião, filosofia, etc.

Continuemos com a terceira contribuição, que com as outras duas destacadas contemplamos como uma breve e fecunda apresentação da elaboração freudiana sobre a arte:

Vale a pena acentuar especialmente o fato de que cada parte que retorna do olvido afirma-se com força peculiar, exerce uma influência incomparavelmente poderosa sobre as pessoas na massa, e ergue uma reivindicação irresistível à verdade, contra a qual as objeções lógicas permanecem impotentes: uma espécie de *'credo quia absurdum'*.¹⁸

Freud é explícito ao se referir a um elemento do passado, que sabemos ser o recalque – ou o que ao lugar dele equivalha nas outras estruturas que não a neurótica – o único poderoso o suficiente para produzir um ressurgimento pelo seu deslocamento, produzindo esse forte efeito afetivo. Esse retorno é o que dá origem às produções do sujeito, que por terem essa constituição são chamadas por Freud de produções *psíquicas*. A leitura de Freud indica assim que a causa da atração na obra de arte é o apontamento para algo estrutural da constituição psíquica.

O que então caracteriza as produções do sujeito como psíquicas, além de sua fonte? Isto é, uma vez produzidas, que marca imprime na produção sua origem como psíquica? Fizemos uma alusão ao recalque, ou ao foracluído, no caso da psicose, que segundo Freud nos ensina, é o desejo que retorna deslocado nos atos do sujeito ou ao externo atribuído, respectivamente. O que retorna, retorna a partir de um desejo e de um objeto originário perdidos para sempre, ou melhor, desde sempre. Isso nos situa analiticamente na perspectiva do impossível de reencontrar, o famoso desamparo freudiano. É assim que na constituição do psiquismo instaura-se um furo, um enigma, a partir do objeto perdido¹⁹ de Freud e do objeto causa de desejo, o *a* de Lacan, que se articula com o primeiro por sua face real que pela falta primordial do desamparo causa o movimento do sujeito em direção ao seu desejo. Sendo isso justamente o que permite o advento do sujeito, que é criado ali onde nada há, entre um e outro significante, dizendo lacanianamente.

¹⁸ Idem. *Moisés e o Monoteísmo* [1939] in E.S.B., v. XXIII, p. 104.

¹⁹ “Freud nos indica que o objeto é apreendido pela via de uma busca do objeto perdido. Este objeto, que corresponde a um estágio avançado da maturação dos instintos, é um objeto reencontrado do primeiro desmame, o objeto que foi inicialmente o ponto de ligação das primeiras satisfações da criança.” Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 4 – A Relação de Objeto* ([1956-1957] 1994). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.13.

Voltemos então à perspectiva teórica da arte para pensarmos de que forma o enigma nela se presentifica e como esta reflexão poderá nos ajudar na fundamentação de um lugar para a música na clínica preservando a pregnância deste enigma na constituição psíquica. Toda produção considerada obra de arte conserva certa propriedade que lhe garante esse lugar em momentos históricos e culturais diversos. Essa propriedade, por independer de contextos históricos, não pode assim ser resumida a nenhuma característica empírica da obra: figurativa ou abstrata, ocidental ou oriental, clássica ou contemporânea, mas diz respeito a algo do que na obra se mantém como atração, instigamento, enigma. Diz Croce:

não há outro modo senão desenvolver de maneira conseqüente a história individualizante e tratar das obras de arte não em relação com a história social, mas cada uma como um mundo à parte, em que conflui a cada vez toda a história, transfigurada e ultrapassada, em virtude da fantasia, na individualidade da obra poética (...)²⁰.

Vemos Croce assinalar, de dentro do campo próprio da arte, algumas características do mesmo: trata-se de tirar conseqüências da “história individualizante” de cada obra, o que significa que, apesar da “história social” atravessar o processo criativo da arte, há uma *deglutição* da história bastante singular nessa produção. Diz sobre isso Alfredo Bosi na abertura da edição brasileira do livro de Croce:

(...) as grandes configurações histórico-culturais realizam e procuram realizar valores que, por hipótese, animam a maior parte dos seus sujeitos (e aqui está a zona comum onde se encontram artistas e não-artistas), mas a produção estética tem as suas formas peculiares de exprimir esses valores ou outros que ao historiador de estilos-de-época podem parecer atípicos ou excepcionais²¹.

Guardemos também o apontamento da citação anterior de que é “em virtude da fantasia” que a história é transmitida pela obra de arte: que seria então, uma produção, *psíquica*, já sabemos com Freud, que transmite a história, a individualizante e a social - para sermos fiéis aos termos do texto - tendo a fantasia como principal elemento processador. Bosi nos traz mais um

²⁰ Croce, B. - *op.cit.*, p.48.

²¹ Idem, *ibidem*, p.21.

aspecto fundamental das “grandes configurações histórico-culturais”, no que podemos obviamente incluir as obras de arte: elas “procuram realizar valores que (...) animam a maior parte dos seus sujeitos”. O que temos com isso senão que é preciso que haja um certo enlaçamento coletivo para que uma obra de arte seja reconhecida enquanto tal? Bosi diz ainda que a produção estética, isto é, a arte, possui “as suas formas peculiares de exprimir esses valores, que (...) podem parecer atípicos (...)”. Debrucemo-nos sobre essa peculiaridade que define a obra de arte reportando-nos ao que diz Paloma Santos, autora declaradamente croceana:

O teor reflexivo numa obra se rege sob uma intenção singular e não culturalmente genérica. A reflexão nasce no embate entre os valores e parâmetros presentes em todo espectador e as inéditas proposições poéticas da obra.²²

Notes-se a preservação da noção de realidade psíquica na distinção entre *intenção culturalmente genérica e parâmetros presentes* no espectador, estes últimos não podendo ser generalizáveis de forma alguma, nem culturalmente. Nesse trabalho, a autora desenvolve a tese de que o conceito de autonomia²³, tão caro à arte moderna, remonta a tempos anteriores das configurações artísticas e traz um aspecto que deve ser considerado como fundamental para a própria definição da arte: esta deve ser analisada a partir dela mesma, no que isto inclui abolir a comum ruptura entre conteúdo e forma, engendrando assim a *formalização*²⁴ poética. Enfatizamos justamente o caráter de ineditismo formal necessário à obra considerada de arte que pelo *conflito* gera a reflexão a partir da própria matéria – da própria matéria, como do próprio material discursivo na psicanálise. Salienta-se que a reflexão é motivada exatamente pelo *conflito* despertado pelo confronto do saber do sujeito com a proposição inédita que a obra impõe. A

²² SANTOS, P. – *A forma moderna e sua significância para uma leitura crítica da produção artística contemporânea*. Trabalho final do curso “Seminários Especiais em história da arte e da arquitetura”, Pontifícia Universidade Católica PUC – RJ. Junho, 2007, p. 12. Inédito.

²³ A obra de arte, segundo Paloma Santos, se autonomiza “quando ela se debruça sobre si própria e pensa a si própria, mantendo-se fiel a ela mesma, e não quando abarca discursos políticos artificialmente”. Idem, *Ibidem*, p. 8.

²⁴ A autora propõe, a partir da idéia croceana de arte como “aparecimento de uma imagem”, que a *formalização* é “a aparição, a materialização do conteúdo junto ao conceito, perfeitamente em equilíbrio na obra de arte”. Diz ainda que a “polêmica formalista” entre conteúdo e forma dissolve uma abordagem à “matéria como fundamental ao aparecimento da forma poética (...)”; E mais; “a forma, longe de ser aparência morfológica, é consoante ao conteúdo mesmo”. Idem, *ibidem*. p 6, p.4.

autora é dirigida com isso ao conceito de “arte como reflexão”²⁵, do qual comenta que “é arte o que reinventa a própria arte”²⁶.

Voltando ao a-historicismo da obra de arte, vejamos o que diz Santos, rastreando apontamentos de Croce:

Apesar de surgirem de suas próprias épocas, a elas não se submetem porque suas obras não se acabam, não se explicam pelos seus contextos históricos, não abrem mão de sua incompletude porque mantém a complexidade, a inesgotabilidade reflexiva (...).²⁷

A *reflexão* traz então a incompletude e a inesgotabilidade. A obra de arte apresenta essas duas facetas, do que é incompleto e do que é inesgotável. Chegamos num ponto que é do maior interesse para a psicanálise. Ao mesmo tempo em que encontramos uma convergência entre o que revelam a arte e a clínica. Por ora, cabe pensarmos a origem dessas incompletude e inesgotabilidade.

Ouçamos Freud em *Moisés de Michelangelo* a respeito da revelação de um enigma, de algo que não se apreende:

possivelmente, na verdade, alguém que escreva sobre estética já descobriu ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos.²⁸

Esta questão, que nos remete paradoxalmente à já folclórica distância de Freud da música, ou da arte moderna, as quais ele dizia não entender, fala muito mais do que isso: é preciso que no apontamento da incompletude isso que se revele não se o faça desveladamente para que a arte capture. Apesar de ambas, arte e clínica, apontarem a incompletude²⁹ e a inesgotabilidade, a arte

²⁵ Idem, ibidem, p.12.

²⁶ Em comunicação pessoal. Paloma O. de Carvalho Santos é também autora da resenha “Croce e o Breviário de Estética – um clássico” in *Logos 18: Comunicação e Artes*. Ano 10, nº-18, 1º-semester de 2003. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2003.

²⁷ Idem. *Op. cit.*, , p. 12.

²⁸ FREUD, S. – *O Moisés de Michelangelo* [1914]. E.S.B., v. XIII, p. 253-254.

²⁹ Diz Lacan sobre a incompletude: “(...) não há consistência de um sistema lógico, por mais frágil que seja, como se diz, senão ao designar sua força de efeito de incompletude, onde se marca seu limite.” Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 17 – O avesso da psicanálise* (1969-1970[1991]). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1992, p. 64.

o faz pelo velamento, ao contrário da clínica, que inclui o desvelamento como condição num de seus tempos lógicos, no tempo de reconhecimento que antecede a reescrita da história, como diz Lacan – nos deteremos neste ponto ao abordarmos os casos, mais à frente nos capítulos subsequentes.

Eis o que Freud nos ensina em seu texto de referência para pensar a estética, *O 'estranho'*: “o caráter de perturbadora estranheza – *unheimliche* – é a característica essencial da obra de arte”³⁰. Vejamos o que seja *das unheimliche*, o que, aparentemente familiar nos envolve de estranheza por veladamente revelar algo que desde a nossa constituição, tanto psíquica quanto civilizatória, aprendemos a tamponar, e que a sociedade hoje em dia não cansa de cada vez mais astutamente denegar. Mas que algo é este que precisa no ato de sua revelação não se desnudar que não a explicitação da própria incompletude e inesgotabilidade? Qual é então a origem da incompletude que move o psiquismo? Em *O 'estranho'*, como em toda sua obra, Freud esclarece à humanidade sobre a origem da psique, ela é sexual: “os movimentos emocionais abafados não podem ser compreendidos se os separamos das pulsões sexuais não inibidas das quais eles constituem um desvio”³¹. Talvez por se empenhar tanto por manter apartados os *movimentos emocionais* das *pulsões sexuais* a humanidade atual atinja deveras tamanha insensatez. Disso resultando a galopante resistência à psicanálise e o progressivo *boom* de pseudo-teorizações e suas conseqüentes ilusórias certezas acerca de causas exteriores ao sujeito, sejam cerebrais, sejam comportamentais. Ou ainda, propostas de um *suposta* ruptura com a “idéia de um psiquismo ontologicamente separado da dimensão corporal”³². Para com isso, por exemplo, se questionar no campo da saúde mental a tensão da ausência de articulação teórica entre todos os aspectos do “sujeito” – pois o campo, veremos no capítulo 4, pelo menos até agora, é, ou deveria ser, o campo do sujeito, propondo inclusive incluir nele seu cerebralismo³³. Isso reenvia-nos à outra questão: não pode um campo, mesmo sendo plural, ter uma posição? Como se o sujeito tivesse cérebro ou corpo, e não fosse, como diz Lacan, *pelo* corpo e não *possuindo um* e sendo

³⁰ FREUD, S. – *O 'estranho'* [1919]. E.S.B., v. XVII, apud KOFMAN, S. – *Op. cit.*, p.12.

³¹ Idem, *ibidem*.

³² LIMA, R. C. – *Do autismo de Kanner ao autismo cerebral*. Qualificação de tese de doutorado. Inédito. 2007. Instituto de Medicina Social/UERJ. Agosto de 2007.

³³ Idem. “*A cerebralização do autismo: notas preliminares*” in *Saúde Mental e Saúde Pública – Questões para a agenda da Reforma Psiquiátrica*. (orgs.) COUTO, M.C.V. e MARTINEZ, R.G. Rio de Janeiro: NUPPSAM/IPUB/UFRJ, 2007.

ainda o sujeito, ao contrário do homem, *sem qualidades*³⁴. Ao nosso ver essa discussão, em nosso campo, escamoteia a seguinte questão clínica: *de que é que se trata* no autismo e na psicose infantil, assim como em outros casos de grave sofrimento psíquico? Do quê, senão do sujeito, e como?

Voltando à questão anterior, temos assim que o agente movente do psiquismo é o sexual, na medida mesma em que é não-satisfeito, precisando ser velado e desviado, na busca da pulsão de satisfações substitutivas, num movimento constante, justamente por não encontrá-las. Deparamo-nos desse modo com a incompletude originária do psíquico. Todavia, cabe recordarmos que o que Freud nos sugere a todo tempo é que o sexual é origem e também resposta à morte, ao nada do qual viemos³⁵. O sexual denotando vida, sendo assim chamada a pulsão *de vida*. Com a conformação de ser a primeira resposta psíquica à morte, o sexual está dela muito perto, daí a necessidade de ser também velado, devido à angústia que causa³⁶. É aí que, segundo nos guia Freud, a arte precisa apontar a “verdade universal” da estrutura psíquica, mas de forma a que o sujeito seja causado sem saber, sem com isto se deparar frontalmente, mas com a atenção desviada pela moldura formal e estética da obra. Inclusive no que para a

³⁴ Diz Lacan em *A ciência e a verdade*: “Uma coisa é certa: se o sujeito está realmente ali, no âmago da diferença, qualquer referência humanista a ele torna-se supérflua, pois é esta que ele corta de imediato”, ou rente, como propõe como tradução melhor Luciano Elia (Comunicação em aula na UERJ, set/2005). LACAN, J. – *A ciência e a verdade* [1966] in *Escritos* (1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 871. Não podemos deixar aqui de lembrar a noção de estrutura, que faz cair por terra essa tentativa humanista e ilusória de unir todas as partes do sujeito, definida assim por Lacan: “A categoria do conjunto, para introduzi-la, obtém nossa concordância, uma vez que evita implicações da totalidade ou as depura. Mas isso não quer dizer que seus elementos não sejam isolados nem somáveis, pelo menos se buscarmos na noção de conjunto alguma garantia do rigor que ela tem na teoria matemática. “Que suas próprias partes sejam estruturadas” significará, por conseguinte, que elas mesmas são passíveis de simbolizar todas as relações definíveis para o conjunto, as quais vão bastante para-além de sua distinção e sua reunião, ainda que inaugurais. De fato, os elementos se definem ali pela possibilidade de serem colocados, na função de subconjuntos, como recobrando uma relação qualquer definida para o conjunto, tendo essa possibilidade como traço essencial o não estar limitada por nenhuma hierarquia *natural*. Eis porque o termo “parte” nos parece ter que ser descartado de saída, e, com mais razão ainda, qualquer dado de campo que inclua incógnitas tão temíveis como um organismo (...)”. LACAN, J. – “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache” [1958] in *Escritos* (1966) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 654.

³⁵ É assim que Lacan distingue angústia de morte de angústia de castração, dizendo que esta última é “uma angústia que se relaciona com o campo em que a morte se ata estreitamente à renovação da vida”. Idem. *O Seminário livro 10- A angústia*. *Op. cit.*, p. 287.

³⁶ Diz Lacan: “O fato de o falo não se encontrar onde é esperado, ali onde é exigido, ou seja, no plano da mediação genital, é o que explica que a angústia seja a verdade da sexualidade, isto é, aquilo que aparece toda vez que seu fluxo recua e mostra a areia. A castração é o preço dessa estrutura, substitui essa verdade. Mas, de fato, esse é um jogo ilusório. Não existe castração, porque, no lugar em que ela tem que se produzir, não há objeto a castrar. Para isso, seria preciso que o falo estivesse ali, mas ele só está ali para que não haja angústia. O falo, ali onde é esperado como sexual, nunca aparece senão como falta, e é essa a sua ligação com a angústia.” Idem, *ibidem*, p. 293.

psicanálise a *verdade universal* é que o sujeito é estritamente singular, como bem ressaltou Lacan³⁷. Esta elaboração nos trilhará até a clínica, onde da delimitação do que é estruturalmente velado na arte e no sujeito nos incumbiremos da tarefa de com isso não fazermos nem parceria muito menos uma confrontação igualmente sintomática.

A verdade sexual é que precisa ser transformada em falsa, é ao que nos exorta Freud em *A vida sexual dos seres humanos*, “Conferência XVII” das *Conferências Introdutórias*³⁸. Sendo assim, do que lança mão o sujeito para velar o sexual? Freud já nos disse, é das produções psíquicas, a fantasia – que constitui a maior parte dos sujeitos, e que, lembremos com Croce, é em virtude do que se estrutura a arte também. Entretanto, qual é a estrutura da fantasia, na psicanálise? Freud discorre em toda sua obra sobre a fantasia nos estruturar através de uma cena matriz da constituição, psíquica, sexual, que serve para velar essa origem do nada, da morte, ao mesmo tempo em que transformada traz ali embutido o desejo que move a vida. O que é esse nada ao que o sexual vem então responder? É o que em Freud é o enigma do sexual e da morte em última instância, ponto além do qual não se pode ir. Lacan chamará a isso de real, real da morte: real da relação sexual, isto é, o impossível da relação sexual. Remetamo-nos ao que diz Freud a respeito da “arte”, ao contrário disso, que pretende evocar sentido:

Antes que a pintura se familiarizasse com as leis de expressão pelas quais se rege, ela fez tentativas de superar essa desvantagem. Nas pinturas antigas, pequenas etiquetas eram penduradas na boca das pessoas representadas, contendo, em caracteres escritos, os enunciados que o pintor perdia a esperança de representar pictoricamente.³⁹

Mesmo Freud situa a tentativa de evocação de sentido como uma deficiência artística.

Podemos entender então: arte é o que, ao contrário de evocar sentidos, dela não se revela e permanece inesgotável, é a que não se faz sobre o engodo ilusionista que pretenda tamponar o real, preenchendo-lhe o vazio?

Se respondermos afirmativamente, temos aqui um apontamento para o real, que para a psicanálise, entre outros aspectos, é o que se refere ao vazio fundante de toda produção psíquica.

³⁷ Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 7 - A ética da psicanálise* ([1959-1960] 1986). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.35: “O *Wunsch* não tem o caráter de uma lei universal, mas, pelo contrário, da lei mais particular – mesmo que seja universal que essa particularidade se encontre em cada um dos seres humanos.”

³⁸ FREUD, S. – *Conferências Introdutórias* [1916-1917] in E.S.B., v. XVI, p. 36.

³⁹ Idem. *A Interpretação dos sonhos*. *Op.cit.*, p. 333

Segundo Lacan, toda arte “se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”⁴⁰. A arte é, então, como outras produções psíquicas, uma resposta. Uma tentativa de bordejamento do vazio, do real.

Essa resposta, tentativa de bordejamento do real, o sujeito a produz de diferentes formas, sendo exatamente este o trabalho de viver, uma vez que no vazio, de cara para o real, ninguém é capaz de se manter. Essa constatação nos remete à questão da arte poder nos tocar tão profundamente por possuir a capacidade de velar o real da forma mais honesta possível, mostrando-se como um véu. Velar sem pretender ludibriar o espectador com a transmissão de uma falsa completude, exatamente o que faz a suposta arte, a chamada “arte menor”, produções artísticas que justamente se criam como tentativas de imposição de uma falsa verdade da completude. Santos nos dizia que a verdadeira obra de arte deve nos levar à reflexão, que somente urge quando diante do conflito, exatamente o que a “arte menor” tenta dar como extingüível, num funcionamento, digamos, regido primordialmente pelo princípio do prazer. Remetamo-nos ao que diz Santos:

Não faremos distinção entre “arte superior” e “arte menor”, e sim, entre as obras que criam ou não uma nova *forma* e aquelas que apenas desenvolvem formas já existentes. Sempre se soube que a experiência clássica jamais poderia repetir-se, mas equiparar-se, caso uma obra criasse uma nova *forma* a partir de seus próprios parâmetros, contextos, referências e crenças. O tempo na história da arte, diferentemente da ilusão do historicismo, reiteradamente considerou lacunas, retornos e profusões sincrônicas.⁴¹ [*grifo nosso*].

Isto nos aponta mais uma vez que ao enigma a verdadeira arte não se furta de evidenciar. Rodrigo Naves, professor e crítico de arte, diz:

Também em função disso, da incapacidade de se dar conta do sentido rítmico, formal, mais abrangente, dessas modas dinâmicas que são pouco compreendidas, se voltou a uma coisa pré-moderna que é o privilégio do tema. Nunca, desde o classicismo, a arte foi tão temática, no sentido bobinho do termo, narrativo, porque justamente o que fez a particularidade e a grandeza da arte moderna foi a capacidade de, a partir de

⁴⁰ LACAN, J. - *O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* ([1964]1986) Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro, 1998, p. 164.

⁴¹ SANTOS. P. – *Op. cit.*, p. 11.

elementos estritamente artísticos – ritmo, cor, planos – , incorporar essa dinâmica e produzir dela uma versão crítica, emancipadora, autônoma.⁴²

Santos diz também, tratando especificamente da arte moderna, que para referência nesse contexto podemos tomar como referência para o que queremos pensar da arte em geral, que é idiomático na arte moderna a busca do suspenso, do que suspende o sentido estabelecido:

Ao considerar aqui a *arte moderna* como essencialmente crítica, estaríamos dividindo a produção contemporânea em duas vertentes gerais: aquela que se propõe como continuadora das artes de vanguarda – que nomearemos aqui como *arte moderna* – e aquela arte que deseja o retorno a um certo *ilusionismo*, ao abrir mão da reflexividade característica da arte modernista, *ilustrando* o inapresentável (...)⁴³

Nesse sentido, o que garante a uma obra em qualquer tempo a propriedade de arte é o que, como diz Tania Rivera, implica “algum sobressalto”⁴⁴. No entanto, Rivera, ao referir-se a essa propriedade da arte, parece a princípio a fazer equivaler à da psicanálise, analisando o texto *A cabeça de medusa*, de Freud, onde a autora associa a isso que chama *sobressalto* a evocação da castração⁴⁵. Fiquemos por enquanto com isso como questão.

Santos e Naves dizem mais uma vez que se faz necessária uma crítica, uma reflexividade, para que a arte não seja *desonestamente* um engodo de ilustração do que não é ilustrável. O que em psicanálise podemos ler como imaginarização do real, no sentido de que a imagem toma não apenas seu lugar de vestimenta exigível para o trato com o objeto, em sua origem faltante, mas também o da lacuna, do furo necessário ao advento do sujeito e da singularidade. Jorge chama este tipo de arte de “produções artísticas que visam uma compensação da falta a partir de uma representação que preencha esta falta”⁴⁶. Mesmo que, como vimos, toda arte vise um certo velamento do real, a verdadeira obra prima não se faz se não assumindo-se como velamento, isto

⁴² NAVES, R. – Entrevista à Antonio Gonçalves Filho no Caderno 2 do Jornal Estado de São Paulo, de 27 de maio de 2007.

⁴³ SANTOS, P. - *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ RIVERA, T. - *Arte e Psicanálise in* Coleção Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. XIII, 2002, p. 46.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 45.

⁴⁶ JORGE, M.A.C. - “Arte e travessia da fantasia” in *Sobre Arte e Psicanálise*. (Org. RIVERA, T. e SAFATLE, V.) São Paulo: Escuta, 2006, p.71.

é, deixando a entrever o enigma. Croce, sobre o caráter da arte, diz que a questão gira em torno de distinguir “imagem genuína” e “imagem espúria”⁴⁷. A arte é uma imagem, mas é preciso que ela não seja *espúria* em uma enganação de ausência de furo. Tania Rivera⁴⁸ fala da tensão existente na imagem, entre sua vertente de imagem muro, que tampona, e imagem furo, que deixa a entreolhar o vazio que vela. Exatamente a diferença que ressaltamos aqui entre tamponar e velar. Então, como diz Rivera, lendo Lacan:

mais do que visar a preenchê-lo, a criação artística refaz esse vazio à maneira do vaso. Nesse rearranjo, trata-se de reencontrar a Coisa, mesmo que tal reencontro seja impossível, mas ao mesmo tempo o que aí se cria é sempre radicalmente novo, criado do vazio, do nada, *ex-nihilo* – daí seu caráter radical de criação.⁴⁹

Vemos aqui mais uma vez uma determinada equivalência entre a leitura estética e a psicanalítica a partir de que se considere o real como operador fundamental da verdade do sujeito. O que nos faz já enunciar a hipótese de que entre ato artístico e ato analítico há uma semelhança no que ambos não tamponam o motor real do sujeito. Rivera diz ainda:

“(...) na arte, contudo, isso que é feito de buraco, como diz Lacan, que em última instância é puro vazio, pura perda, se deixaria de alguma maneira figurar”⁵⁰.

Essa maneira é alguma e não qualquer, é uma figuração que aponta para o vazio, sem preenchê-lo, e sim fazendo-lhe borda, coisa bem distinta.

Em quase todos os tratados de estética ou filosofia da arte, com todas as definições aproximadas do que seja a arte, esta permanece muito pouco definível e quase unânime é a prerrogativa de que definir com exatidão o que é a arte é impossível. O próprio Croce o faz - arte é intuição – fundamentalmente contrapondo a arte a tudo o que ela não é: filosofia, ciência natural, sentimento em sua imediatidade, jogo de imaginação, didática ou oratória, ação prática, história⁵¹, etc. E conclama:

⁴⁷ CROCE, B. – *Op.cit.*, p. 45.

⁴⁸ RIVERA, T. – Comunicação no *Seminário Arte e Psicanálise*, realizado durante o segundo semestre de 2006, no Corpo Freudiano Escola de Psicanálise, no Rio de Janeiro.

⁴⁹ RIVERA, T. – *Arte e Psicanálise*, *Op. cit.*, p.41-42.

⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p.41.

⁵¹ CROCE, B. - *op. cit.*, p.158-161.

“A Estética, que é a ciência da arte, não tem, pois, ao contrário do que se imagina em certas concepções escolares, o propósito de definir de uma vez por todas a arte (...)”⁵².

Em 1908, Freud nos diz em *Escritores criativos e devaneio* :

Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devido à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha.⁵³

Freud diz que a arte poética mais apropriada reside na superação da repulsa que tem a ver com os limites entre o ego do espectador e os outros. Podemos compreender então que é no *conflito* entre a suposta posição de saber que o eu se atribui e o que este recebe como novo que toca em algum ponto conhecido, *das unheimliche*, que configura o acolhimento do “verdadeiramente” artístico. Ousamos dizer com isso que a leitura de Paloma Santos apresentada anteriormente sobre a *reflexividade* a partir do *conflito* entre obra e espectador é rigorosamente freudiana. Freud prossegue, validando sua tese de que é necessário suavizar “o caráter do devaneio egoísta”, isto é, dar-lhe um mascaramento tal que de modo algum aquele seja transmitido como completamente particular: sendo *sine qua non* velar-se a revelação. E o que é revelado, além do que de antemão e em última instância dissemos com Freud ser o sexual e a

⁵² Idem, ibidem, p.165.

⁵³ FREUD, S. – *Escritores criativos e devaneio* [1908] in E. S.B., v. IX, p. 158.

morte? Isto nos seduz, profere ele, pelo ganho de “prazer puramente formal”, que “nos oferece na apresentação de suas fantasias”. Em outro nível, é então o fantasma o que é apontado velando-se na fantasia artística. Em 1920, Freud nos diz, na mesma direção, em *Além do Princípio de Prazer*:

Finalmente, em acréscimo, pode-se lembrar que a representação e a imitação artísticas efetuadas por adultos, as quais, diferentemente daquelas das crianças, se dirigem a uma audiência, não poupam aos espectadores (como na tragédia, por exemplo) as mais penosas experiências, e, no entanto, podem ser por eles sentidas como altamente prazerosas.⁵⁴

Freud se mantém coerente em toda a sua obra na concepção de que arte é transmissão da pulsão de morte, do gozo – assim conceituado posteriormente por Lacan, mas já presente enquanto tal na obra freudiana – de forma não-intencional, podemos já afirmar com o que ambos nos ensinam sobre o saber do artista não transformado em conhecimento. É uma transmissão que visa, inconscientemente, tocar o outro. Em *O interesse científico da psicanálise* (1913), Freud diz:

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados — em primeiro lugar, do próprio artista e, subseqüentemente, de sua assistência ou espectadores.⁵⁵

Acalma o desejo não-satisfeito por, mesmo não o satisfazendo, conferir-lhe um reconhecimento e destino. A arte possui então, segundo Freud, a propriedade de revelar o fantasma no qual se encontra o desejo sob um véu, velando-o, conferindo-lhe a atração sobre um coletivo. E somente toca a um número significativo de sujeitos por tocar no universal da estrutura fantasmática desviando-os, no entanto, do confronto imediato com a mesma, como dito acima.

Para Lacan o fantasma é o ponto da fantasia mais próximo do simbólico e do real, é sua estrutura, que dá origem à fantasia propriamente dita, em sua face mais imaginarizada. O que nos leva ao apontamento de Luciano Elia de que a “arte nos faz gozar”⁵⁶, ressoando a assertiva

⁵⁴ Idem. *Além do Princípio de Prazer* [1920] in E.S.B., v. XVIII, p. 29.

⁵⁵ Idem. *O interesse científico da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 222.

⁵⁶ ELIA, L. F. – Comunicação do Seminário Avançado em Lacan do Laço Analítico Escola de Psicanálise. Rio de Janeiro, junho de 2007. Esse é um dos vieses pelos quais podemos definir a arte, ficando a questão de que nem toda

freudiana do final da penúltima citação, de que a arte nos traz a conseqüência, não pequena, de fazer-nos gozar com as nossas próprias fantasias. Entende-se assim que, apesar de em último grau a arte apontar para o enigma, segundo Freud, para o real segundo Lacan, para o insuportável do sofrimento de nossa dor originária, ela traz também a possibilidade da elaboração no que promove um bordejamento do real. Essa elaboração Freud a compara a um *Fort-Da*⁵⁷. O sujeito goza com a oportunidade de entrar no jogo de sua dor e poder ao mesmo tempo velá-la. Não como repetição de um fantasma, uma vez que a arte está no mesmo nível num lugar diferente ao deste como destino da pulsão, mas como sublimação, invenção que permite “operar” simbolicamente o afeto.

O que nos leva a especular porque a suposta arte que revela demasiadamente o fantasma do artista não atrai senão a poucos, como por exemplo, em alguns trabalhos na arte contemporânea: nos escarros emoldurados, nas fotografias hiperrealistas de partes do corpo como as genitais, etc., tornando-se o que talvez possamos chamar de arte “sintomática”. Refiro-me à especulação uma vez que o fato de atrair a poucos não deve em si dizer muita coisa, pois sabemos que a vanguarda tem por estrutura causar resistência. Deixemos no entanto essa questão em suspenso, primeiro por exigir historicamente que o tempo lhe dê um lugar e segundo porque nos faria fugir de nosso foco no momento. A sublimação não faria nesses casos senão um trabalho muito frágil de elaboração formal. Fiquemos com mais esse ponto para ser retomado mais à frente, a respeito da sublimação ser condição fundamental para a elaboração da arte e disso ser uma direção distinta à da clínica. Vejamos agora o que diz Naves sobre o que chamamos arte “sintomática”:

O que me parece, sim, é que em algumas vertentes da arte contemporânea há uma espécie de subjetivismo, de narcisismo muito forte, na medida em que, como desdobramento dessa crítica à forma – de que a forma moderna se tornou aristocrática, elitista, etc. – se passa a fazer trabalhos que são praticamente uma extensão do indivíduo e, portanto, prescindem de qualquer mediação formal.⁵⁸

arte faz gozar, há as que remetem o sujeito somente à angústia, mesmo que não reste dúvida de que a produção artística não se faça sem gozo.

⁵⁷ Nome que Freud dá ao jogo infantil de ocultação e escansão de um objeto, visando à elaboração da presença na ausência deste, através da oposição, elementar para o advento do sujeito na linguagem, de dois fonemas.

⁵⁸ NAVES. R. – *Op. cit.*

Naves, autor do recentemente lançado *O Vento e o Moinho* – metáfora de Victor Hugo usada para aludir à “relação que o trabalho da arte mantém com as forças em geral”⁵⁹ – , diz ainda:

O que me parece uma condição *sine qua non* para que o trabalho de arte volte a ter uma relação rica com a experiência mais ampla é primeiro reconhecer essa situação – *ausência de riqueza nessa relação*[grifo nosso] – , porque eu acho que o que se tem na ausência dessa reconhecimentos é uma série de ‘ersätze’ (substitutos). Elegem-se inimigos anões – homofobia, machismo, etnia – , sendo que, do meu ponto de vista, nenhuma dessas questões, embora relevantes, dá conta do movimento mais amplo da sociedade⁶⁰.

Retornamos com a leitura de Naves a um ponto implícito a toda essa dissertação, a pungente fragmentação corrente nas mais distintas esferas da atividade humana. Fragmentação esta que se associa à mais alienante expectativa da massa de não se deparar com o sujeito, seja em si, seja no outro. Só é possível aliás deparar-se com o outro como sujeito reconhecendo-se a si mesmo como tal. A pretensa militância do reconhecimento, com a identificação maciça a um certo tipo de pertencimento minoritário, parece lutar apenas para que cada interesse próprio se transforme em políticas públicas. Na arte está altamente em voga as exposições de *arte gay*, *arte dos exilados do leste europeu*, etc., nas quais este novo filão mercadológico investe em artificializadas e ideológicas causas políticas, onde o que menos importa é a obra de arte. Dilui-se o produto artístico em nome de ideais que deixaram-se cooptar pelo mercado. O mesmo ocorre na clínica, como podemos depreender por exemplo da luta dos pais de autistas, aliados hoje em grande escala no Brasil a uma secretaria⁶¹ à parte do Ministério da Saúde, a Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. Diferentemente da Coordenação Nacional de Saúde Mental, que considera o autista um sujeito, como veremos no quarto capítulo, esta outra coordenadoria o trata como objeto passível de intervenções pelo saber médico ou das terapias comportamentais. Nesta posição, de quem sofre uma doença, deficitária, mercantilizável

⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ CAMARGOS Jr., W. (coord.) *Transtornos Invasivos do Desenvolvimento: 3º Milênio*. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2005.

em suas pretensas compensações por práticas supostamente mais eficazes que as preconizadas pelas Políticas Públicas de Saúde Mental, exclui-se o sujeito de se pôr a trabalho.

Voltando, Santos nos esclarece um pouco mais sobre a incidência da arte temática:

A arte nasce, é claro, da vida. As obras visuais expõem, elas próprias, uma inteligência estética irredutível ao discurso, embora ele possa estar presente. Entretanto, *a priori*, eleger temas como melhores ou preferíveis é subestimar a capacidade transgressora da arte. A *formalização* é, por definição, *surpreendente e livre* de limites dados por qualquer *gosto*. Independentemente do motivo ou tema que tenha movido o artista, a autonomia moderna se daria, primordialmente, pelo *não comprometimento* com uma determinada *função* extrínseca imposta à arte. A questão da aproximação entre a *arte* e a *vida* se divide então, em duas direções. A autonomia moderna estaria garantida se a vida seguisse influenciando a arte, excluída agora a *necessidade* de a arte modificar estruturalmente a vida. Esta seria uma possível definição de arte moderna, que serviria para todos os meios (...). A questão do *tema* na arte contemporânea não seria o principal foco polêmico hoje, mas o *compromisso* que estes temas deveriam estabelecer pela modificação de uma realidade social⁶².

É notória a afinação em escritos do campo da estética com a visada analítica de Freud, em sua sustentação de que a arte precisa camuflar o estritamente particular em sua transmissão pela forma final da obra. É o que nos diz Croce, quando fala na “história transfigurada e ultrapassada” presente na arte; Santos, com sua crítica ao comprometimento da arte com uma mudança de realidade e também Naves, com o que chama de arte narcísica. Esta delimitação de que a questão se encontra não no conteúdo da arte, mas na formação de compromisso com algum ideal volta-nos a levar à mesma questão no campo da clínica da saúde mental, onde o compromisso com a *modificação da realidade social* do louco se impõe muitas vezes como um elemento excludente do trabalho analítico, ao contrário do que se daria ao partir da singularidade do sujeito como foco, mesmo de outras ações⁶³. Aliás essa idéia da realidade social, que remete ao caro conceito da Reforma de *autonomia* para o louco, lembra-nos um esclarecimento de Lacan que desconstrói a idealização tantas vezes incutida a essa idéia:

⁶² SANTOS, P. – *Op. cit.*, p. 10.

⁶³ Diz belamente Lacan: “De fato, a ilusão que nos impele a buscar a realidade do sujeito para-além do muro da linguagem é a mesma pela qual o sujeito crê que sua verdade já está dada em nós, que a conhecemos de antemão”. Cf. LACAN, J. – “Função e campo da fala e da linguagem” [1953] in *Escritos* (1966). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998, p. 309.

A acentuação cada vez maior da idéia de autonomia, ao longo da história das teorias éticas, mostra bem do que se trata, isto é, de uma defesa. O que é preciso engolir é a verdade primordial e evidente de que a lei moral é heterônoma.⁶⁴

Mesmo com isso, na arte contemporânea o conceito de autonomia tal qual ele é aqui exposto prossegue sendo-nos caro, uma vez que arrefece uma outra idealização aqui criticada, a da funcionalidade da arte. Nada mais contemporâneo, aliás, com o tão em voga pragmatismo. É exatamente isto o que esclarece Santos sobre a função, como a dos temas, mas quaisquer outras, sobrepor a própria obra: “O foco do espectador se deslocaria da obra para a realidade”⁶⁵. O que talvez possamos, psicanaliticamente, entender como uma transposição do foco do sujeito para o da realidade, que, sabemos, só pode ser a realidade psíquica daquele que propõe esse desvirtuamento. Aliás, Kofman diz que enquanto o poeta dá ‘a verdade’ como ilusão e na ilusão, “as ideologias erigem ilusões em verdade”⁶⁶. E, além do ideólogo e do artista, lembremos ainda com a veia poética de Freud do “homem enérgico e vencedor”⁶⁷ que “pelo próprio esforço consegue transformar em realidade seus castelos no ar”⁶⁸.

Com o percurso pela necessidade de elaboração sobre o motivo artístico que a este dá uma forma final transmutada, reiteramos a arte como uma produção psíquica, na medida em que a função do aparelho psíquico é precisamente transformar e transmitir a energia que recebe. É a pulsão, nessa perspectiva freudiana, definida como quantidade de trabalho exigida do psiquismo. O trabalho artístico sendo também pulsional difere-se do analítico nessa medida em que este vai do produto – a palavra, os sons musicais, etc. – à pulsão, ou melhor, vai-se até onde se pode ir, antes dela, obviamente, mas mais-além, ou aquém, da boa-forma que transmuta a pulsão até que esta seja só encobertamente transmitida.

Retomando a citação de Naves, o autor nos fala um pouco mais que em reação à autonomia de função moral ou qualquer outra da arte moderna produziu-se um discurso artístico que pretende evocar sentido ao prescindir da forma que não oferece sentido algum – assim é na

⁶⁴ Assim continua a citação de Lacan: “Por isso é que insisto em que ela provém do que chamo de real, na medida em que este intervém como intervém, como nos disse Freud, ou seja, elidindo o sujeito e determinando, por sua própria intervenção, o recalque”. Cf. O Seminário livro 10 – A Angústia. *Op. cit.*, p. 167.

⁶⁵ SANTOS, P. – *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁶ KOFMAN, S. – *Op. cit.*, p. 57.

⁶⁷ Embora este seja raro, pois como diria Lacan tempos depois, o neurótico teme o sucesso. Cf. LACAN, J. - O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 64: “(...) o que se teme é o sucesso”.

⁶⁸ FREUD, S. – *Cinco lições de psicanálise* [1909] in E.S.B., vol. XI, p. 47

arte moderna, mais afastada do cotidiano. Façamos uma ligeira digressão para pensarmos também a função como o que coloca uma diferença entre arte e psicanálise. Croce diz, de maneira direta ou indireta, durante todo o seu livro trabalhado aqui como referência, que a arte não tem função, não tem função política, não tem função moral, etc. Essa é uma idéia kantiana⁶⁹, clássica, que está sendo colocada em questão hoje em dia por uma certa corrente da arte contemporânea, que postula o fim da arte como a-funcional. Segundo Naves, teóricos como Arthur Danto e Hans Belting postulam essa idéia, “entre aspas”, para propor que “tudo vire arte”, o que “é uma contradição nos termos”⁷⁰. Cita também autores que chama de “mais rigorosos, que acham que a arte se confundiu com mercadoria e, portanto, perdeu qualquer pertinência ou identidade autônoma”⁷¹. Croce nos diz que, em relação à imagem, “a arte vive no círculo desta como seu próprio domínio”, vivendo de “puras imagens”⁷², para com isso dizer que tudo o que ultrapassa este domínio, os efeitos, os sentidos ou a filosofia que dela se tire, não são mais arte, mas elementos exteriores a esta.

A idéia de que tudo viraria arte coaduna-se à atribuição de funções, uma vez que a mesma perde autonomia e é confundida com a vida, onde obviamente há *poiesis* e até dela se faz extrações cotidianas de momentos poéticos, mas *obra* de arte é outra coisa. Mesmo Freud toca nessa questão em *Totem e Tabu*, para dizer que a arte não nasceu para si mesma como a temos na modernidade, mas que as funções para as quais servia, de tendências mágicas, já não são consonantes com nossa era:

Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles podemos suspeitar da presença de muitos intuítos mágicos.⁷³

⁶⁹ Cf. KANT, I. – *Crítica da faculdade do juízo* ([1790] 1990). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 142-143: “Foi suficientemente demonstrado acima que o juízo de gosto, pelo qual algo é declarado belo, não tem de possuir como *fundamento determinante* nenhum interesse. Mas disso não se segue que depois que ele foi dado como juízo estético não se lhe possa ligar nenhum interesse. Esta ligação, porém, sempre poderá ser somente indireta (...)”.

⁷⁰ NAVES, R. – *Op. cit.*

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² CROCE, B. - *Op. cit.*, p. 158.

⁷³ FREUD, S. – *Totem e Tabu. Op. cit.*, p. 113-114.

Tendências como a de curas e provisões mágicas, divinas ou sobrenaturais. Vejamos o que Naves diz, de novo afinado com Freud:

Não adianta criticar as melhores produções que nós tivemos e tentar, numa posição extremamente regressiva, voltar a soluções que não dão conta de resolver o problema, como o tema, a arte de denúncia, assim como me parece retórico achar que se vai fazer uma arte mais avançada rompendo totalmente com a autonomia do trabalho de arte, que é essa discussão em torno da aproximação de arte e vida. Necessariamente, a vida vai ganhar – é esta vida, porque essa renúncia à noção de forma faz com que o trabalho de arte não consiga mais se defender do acossamento que o mundo realiza sobre ele⁷⁴.

E diz ainda:

Uma série de trabalhos de pessoas mais interessantes como Anish Kapoor e menos interessantes como Ernesto Neto vão progressivamente aproximando essa relação arte e vida do entretenimento. Ou seja, o trabalho de arte, renunciando a qualquer autonomia, passa a ser algo lúdico. Nessa dimensão lúdica, ele perde a própria identidade e passa a criar um parêntese na relação com um mundo que, momentaneamente, suspende as contradições, os problemas, a crise, e emerge num mundo bucólico (...). Por aí dificilmente a gente vai achar alguma saída⁷⁵.

O que Naves diz em relação à invasão da vida na arte, obviamente sendo a primeira muito mais assoladora, “ganhando” sempre, é constatado também na clínica, o que vemos no império ideológico da mudança de realidade social⁷⁶ do *louco* que exclui sua palavra dessa operação. Assim, também em nosso campo, “por aí dificilmente a gente vai achar alguma saída”.

O equívoco na direção de trabalho é dessa forma explicitado, remetendo-nos à dimensão política que assola a arte. Política esta de com o uso utilitário da arte e sem sua auto-referencialidade se abolir os conflitos e a *reflexividade*, como sabemos desde *A psicologia de grupo e a análise do ego* [1921] ser a política de viver dos grupos humanos. Há no mundo contemporâneo, aquele do qual podemos melhor falar porque o que mais nos afeta, uma política generalizada de dessingularização, um tamponamento *amplo, geral e irrestrito* do que há de mais

⁷⁴ NAVES, R. – *Op.cit.*

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Diz aliás Lacan: “Não há nenhuma realidade pré-discursiva. Cada realidade se funda e se define por um discurso.” Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda, op. cit.*, p. 45.

singular no sujeito, que é o sexual, a força de criação e da diferença. O grande confronto do sujeito em relação à verdade diz respeito à pulsão, tanto a de vida quanto a de morte, nos impele a inferir Freud⁷⁷, mas a elaboração não é um trabalho exclusivamente consciente, se segue a uma desarrumação subjetiva, efeito da pulsão de morte. Donde podemos supor que na preponderante sociedade atual a pulsão sexual é pervertida e a de morte não exerce sua função de recriação, estagna-se no gozo. É assim na arte, quando o que menos é olhado é a própria arte, e assim é no rechaço que a singularidade também da clínica causa.

Ao contrário disso revela-se assim também a música enquanto obra de arte, que como *produção psíquica* – como depreendemos da definição de Croce com Freud – seria a transmissão de uma imagem, através do sonoro, no que o silêncio o inclui, que causa contemplação, jamais esgotável em um sentido. Nessa direção, obra de arte musical seria, por exemplo, *Canção do Lobisomem*, do violonista-compositor Guinga, que além de portar tensões harmônicas de extrema riqueza as trazem imbricadas numa letra, de Aldir Blanc, que fala da inquietude do sujeito na tentativa de dar um corte “no elo entre a satisfação e a morte”⁷⁸, ilustração musical inequívoca do gozo, substância do real. “Sou meu matador”, última frase da letra, é igualmente uma boa metáfora para pensarmos esse conceito que Lacan desenvolveu partindo da *pulsão de morte* freudiana. Ouçamos Freud em *Reflexões para os tempos de guerra e morte*:

Constitui resultado inevitável de tudo isso que passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer — que conseguem inclusive matar alguém. Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche.⁷⁹

⁷⁷ “(...) que a psicanálise apresenta como uma de suas descobertas, é uma afirmação no sentido de que os impulsos instintuais que apenas podem ser descritos como sexuais, tanto no sentido estrito como no sentido mais amplo do termo, desempenham na causação das doenças nervosas e mentais um papel extremamente importante e nunca, até o momento, reconhecido.” FREUD, S. – *Introdução – Conferência I das Conferências Introdutórias sobre Psicanálise* (partes I e II). *Op. cit.*, p. 35.

⁷⁸ Ver anexo 1.

⁷⁹ FREUD, S. – *Reflexões para os tempos de guerra e morte* [1915] in E. S.B., v. XVI, p.329.

Dissemos que somente a psicanálise toma o bordejamento do real como função. Num certo sentido. Porque a arte termina por ter essa consequência também, de bordejamento do real. No entanto, a arte faz laço social – “a imagem artística é tal quando une a um sensível um inteligível, e representa uma idéia”⁸⁰ –, na medida em que produz esses outros efeitos que são consequência da criação, mesmo estes não sendo a criação em si. Fazer laço no entanto não é suficiente para a travessia da fantasia, como veremos no próximo capítulo, é preciso que o objeto *a* esteja em operação enquanto causa de desejo. Mas arte e psicanálise, ambas apontando ao real da castração, podemos dizer que ambas tiram as mesmas consequências desse apontamento? Então, se a função da psicanálise se assemelha à consequência da arte de bordejar o real, qual é a função além desta que sustenta o lugar do analista, ou a função⁸¹ do analista, que, diferença radical, a arte não pode assumir?

CAPÍTULO 2 – Os sons musicais: da arte à clínica

No campo da clínica, que configuração toma a música? Tomemos um fragmento de caso clínico para pensar se a assunção da função de objeto *a* é o que nos permite delinear um e outro lugar para a arte e o analista.

Maira, como vou chamá-la, é uma menina hoje com 18 anos atendida por mim na rede pública de saúde mental, num CAPSi⁸². Chegada à instituição, com um ano de idade, foi

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 47.

⁸¹ Trata-se aqui de função tal qual Lacan a nomeou, como função do ato psicanalítico: “Estamos aqui prestes a ter verdadeiramente, temos toda a aparência dessa função que é o ato analítico. *Das Analysieren* não quer dizer outra coisa senão essa expressão que usei como título de um dos meus seminários”. E mais à frente: “Função vem a ser esse algo que entra no real, que nele jamais havia entrado, e que corresponde não a descobrir, experimentar, cingir, destacar, deduzir, nada disso, e sim a escrever – escrever duas ordens de relações”. Cf. LACAN, J. – O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise. *Op. cit.*, p. 158 e p. 179.

⁸² Ver anexo 2. Entre as referências para a prática clínica nos CAPSi's está *A prática entre muitos*, proposta por Jacques Alain-Miller, e *A psicanálise com muitos*, pesquisa de Luciano Elia a partir da indicação de Miller. Cf. DI CIACCIA, A. – “A prática entre muitos” in *Psicanálise, Clínica e Instituição* (Org. ALTOÉ, S. e LIMA, M.M.) Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2005 e ELIA, L. F. – “A psicanálise com muitos na clínica institucional pública de

diagnosticada inicialmente como autista. Hoje, psicótica, é uma menina que, imaginariamente, nunca deu muito trabalho, por não apresentar agitações, delírios ou alucinações. Aceita mesmo participar de atividades coletivas, desde que caracterizando sua participação pelo que nela começou a chamar a atenção: fixar-se num determinado procedimento que enquanto se realiza lhe traz certa excitação, como, por exemplo, quando faz uso de tinta e papel e pinta monocromaticamente todo o espaço disponível muito rapidamente, mal o olhando, balançando o corpo num certo *frisson* e recomeçando num novo papel. Sua mãe, única a acompanhá-la no tratamento, diz que “ela é assim porque Deus quis” e que “está tudo muito bem, tudo ótimo”, sempre. E sobre o pai ou as irmãs – ela tem três – nunca terem se interessado pelo tratamento, ela diz: “é todo mundo ocupado, né, não dá para dar atenção só para a Maira, se deixar, ela quer atenção só para ela”. Isto sim constituía motivo de reclamação para Isadora, como vou chamar a mãe: é “sempre assim, quando Maira cisma com alguma coisa, pede insistentemente em casa, ninguém agüenta”.

Durante os atendimentos de Isadora, tematizados com as queixas desta em relação à instituição, principalmente ao fato de ter de falar sobre a filha ou sobre ela própria – “está tudo ótimo, como sempre, não mudou nada”, repetia – Maira sempre se punha colada nela, enfiando-lhe as mãos entre as pernas, onde se mantinha presa, sem dificuldades. O que começou a tentar fazer também comigo. Interrogadas então a respeito deste fenômeno é Isadora quem deixa aflorar sua irritação com os pedidos repetidos da filha, atualmente “ir ao Cristo”, e com meu convite para que falasse sobre isso: “é mania dela, agora é isso, quer subir no Cristo, ela foi lá uma vez”. Após um desses atendimentos, Maira pede para subirmos no elevador do Serviço. Maira começa então a pedir-me para subir com ela no elevador, repetidas vezes sempre, no qual entra numa mistura de excitação e horror. Dentro, pergunta repetidamente:

“E se eu ficar com medo?”

“é escuro, tem lâmpada?”

Perguntada sobre isso, prossegue:

“E se eu ficar presa?”.

saúde mental infanto-juvenil” Projeto de Pesquisa – Programa Prociência/UERJ. 2005. Cf. ainda a recente e importante publicação de PINTO, R.F. – *CAPSi para crianças e adolescentes autistas e psicóticos: a contribuição da psicanálise na construção de um dispositivo clínico*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007.

E diz os nomes dos auxiliares de enfermagem que lá trabalham: “E o Ivan? Chama o Ivan”. O que gera, algum tempo depois de subirmos e descermos, a cada vez, o pedido de que eu chame sua mãe: “Chama a Isadora, quero subir com a Isadora também” – que demonstra uma irritação cada vez maior, negando-se veementemente a atender ao pedido da filha. Os atendimentos de Maira se seguem com esse tema, assim como os da mãe, que não cede à intervenção alguma, dizendo: “Foi você que botou essa mania nela, então sobe você, eu não vou subir”.

Numa sessão de Maira, sugiro que fôssemos até a sala onde ficam os instrumentos musicais e onde me aguardavam outros pacientes com os quais costumamos trabalhar com música naquele horário e ela refaz seu pedido de subirmos no elevador. Perguntada sobre isso, se queria fazer alguma música sobre o elevador, faz uma música:



Cantando o *e* inicial praticamente ofuscando seu som, a ponto de nas duas repetições seguintes da palavra suprimi-lo completamente.

Acompanho no atabaque o ritmo que Maira canta, instrumento com o qual ela constantemente se acompanha quando faz alguma produção musical, e respondo, musicalmente perguntando:



E ela repetia minha frase musical, recomeçando a sua composição incluindo esta parte. Até dizer: *pro terceiro, Mariana, quero subir pro terceiro*. E voltar a cantar a música do início, reincluindo a letra *e* do início da palavra elevador e modificando-lhe sensivelmente a entonação, com uma acentuação aguda, também e principalmente para o segundo *e*, dando a seguinte sonoridade:



O que me faz perceber que as subidas e descidas do elevador concentravam-se em ir e vir do *terceiro*.

Numa sessão subsequente com a mãe, diante de suas queixas quanto ao pedido insistente, segundo conta, da filha ao pai para que fizesse um “elevador no banheiro da casa para chegar no Cristo”, pergunto para Maira para que serve o elevador e aí escuto de fato sua resposta: “pro terceiro”. Perguntadas sobre o pai de Maira, Isadora diz que este “é muito ocupado, viaja de caminhão, só veio aqui uma vez há muitos anos atrás, tudo da Maira é comigo”. Entendo aí um pedido de Maira da chegada de um terceiro, que podemos escutar como um pedido de aceção ao terceiro simbólico, mediador e ao mesmo tempo representante do pai, terceiro simbólico da Lei da Castração. Não é ao “Cristo”, pai, que Maira deseja chegar? Ressalta-se que a mãe é religiosa, evangélica fervorosa, e é assim que se refere ao Cristo, como pai.

Digo para ela então que posso ser o terceiro a ajudá-la e à sua mãe, em sua irritação com seus pedidos, e para Isadora que escute que o que a filha lhe pede não é tão sem sentido como ela tão irredutivelmente interpreta. Isadora começa aí a falar sobre o elevador, dizendo que foi a irmã quem a levou, há algum tempo, no *shopping*, e desde então Maira pede que a irmã volte a passear com ela, ao mesmo tempo se lembrando que uma vez a família fez um passeio ao Cristo Redentor, aonde para chegar recorreram ao elevador. Pela primeira vez, no final dessa sessão, Isadora faz-se uma pergunta: “o que é que eu faço, não agüento ela ficar pedindo o tempo todo a mesma coisa?” O que podemos entender como uma abertura e um início de passagem para um

novo momento, onde já pode duvidar um pouco que seja da certeza de que não tem que atender a nenhum dos pedidos da filha “para que ela não goste e fique pedindo toda hora”, como diz.

De subir e descer o elevador Maira começou a pedir para irmos ao “*shopping*, de carro”. Ela enfatiza o pedido do carro balançando-se. Na primeira vez que vamos, já não é o elevador concreto que lhe interessa tanto, nomeando o pedido do mesmo jeito – elevador –, sobe e desce no entanto a escada rolante, inúmeras vezes, com seu movimento de excitação. O que quer inclusive é subir pela escada que desce, demonstrando que seu caminho de subida ao terceiro se faz na adversidade, na irritação de sua mãe. Por algum tempo interrompe essa atividade e passeia por algumas lojas pedindo para a mãe comprar-lhe coisas, principalmente uma bolsa. Esse pedido de saída ao *shopping* parece-nos um avanço, pois caracteriza um deslocamento em sua elaboração para uma atividade que a inscreve mais decididamente num laço social do que subir no elevador da instituição. Observe-se que isso ocorria gerando sempre certo incômodo institucional, parecido com o que gera na mãe, devido à repetição. A questão de introduzir uma diferença – subir e descer o elevador com ela, já que era através do concreto desse ato que alguma inscrição simbólica ia se dando – remete à tensão estrutural da clínica com a política, já que uma é feita para o singular e a outra *para todos*, como disse Cristina Ventura⁸³ em Fórum de Musicoterapia, porém trataremos dessa questão mais pormenorizadamente no último capítulo.

Assim como com a mãe, esse incômodo foi trabalhado com a circulação e transmissão do sentido que subir o elevador tinha para Maira, que assim o fazia cantando a música do elevador quando eu precisava dar palavras de intervenção às objeções a que ela subisse. Esse trabalho além de ser dirigido à instituição e à sua mãe, o é também à Maira, que precisa pensar de que forma sua mãe pode aceitar seu pedido de que ela se inclua, uma vez que costuma recuar diante dela. Assim como precisa ir dizendo mais e melhor do que dizia a princípio.

Voltando ao *shopping*, das vezes seguintes em que fomos Maira já precisava apenas procurar a escada, achá-la, subir ou descer, e preencher agora um espaço bem maior de intervalo para achar a escada, olhando outras coisas. Esse deslocamento no aumento do tempo de busca

⁸³ COUTO. M.C.V. - “Política e Clínica no enlace da assistência”. Trabalho apresentado em Fórum Estadual de Musicoterapia “Quando a arte... *Reforma...*A musicoterapia no campo da saúde mental” em dezembro de 2003, no Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, p.3. Inédito.

somente é possível pela simbolização da qual ela já consegue lançar mão, vide também a escada ser o elevador.

Como não há elevador em nossa nova sede, vamos fazendo Maira trabalhar sobre o que poderia substituí-lo, o que, reconhecemos, não lhe exige pouco, ao mesmo tempo em que vamos a um elevador quando possível. Neste, ela, ao mesmo tempo que diz querer chegar ao terceiro perguntando se faz medo “do negócio” diz agora que quer escuro, respondendo que seu medo é de “fazer assim do negócio” – balançando o corpo em seu *frisson* e dizendo que “quero o novo”. Maira mostra aqui que a passagem ao terceiro é atravessada necessariamente por uma desestabilização, que obviamente lhe traz medo, mas à qual ela não se furta querendo “o novo”: “quero o negócio que faz medo”, diz ela. Podemos ver esse investimento libinal que hoje pode simbolizar-se bastante, apresentado no começo de nosso acompanhamento, em seu balançar quando terminava de preencher as folhas com tinta e nos via pendurando-as na parede.

Recentemente, Maira aceitou duas propostas minhas de substituição do *elevador* concreto ausente, após Isadora contar-me na frente dela que ela pediu para o pai ir ao *shopping* conosco e eu dizer-lhes que seria bom podermos passear juntos. Uma das propostas é a encenação de subir e descer, com sons que caracterizam: o “apertar o botão do terceiro”, como ela diz, o movimento, no qual ela balança-se excitada, soltando bufadas de risos, e a parada do elevador. Isso acontece no banheiro e na varanda da casa nova do CAPSi, da qual ela respondeu ao ser perguntada o que achou, na inauguração: “o CAPSi é o socorro, o elevador”. Agora apresenta a mesma excitação do elevador nessa representação e na outra proposta que aceitou no lugar de irmos ao *shopping* a todo momento: passeios que fazemos pelas redondezas do Serviço. Note-se que quando não encontra o objeto desejado ou o que dele faça função, Maira agora cai num choro sentido. Num desses passeios, iniciados após seu pedido, ela, como sempre, chama a mãe. Vai andando na frente excitada, enquanto acompanho Isadora, que foi, como de hábito, reclamando. Ela diz logo que andamos um pouco que está cansada, ao ser perguntada sobre a reclamação, e eu proponho que paremos então, já que havia outra profissional com a Maira à frente. Quando paramos, Maira volta e diante de seu protesto de querer ir ao elevador e ao terceiro Isadora diz: “olha só, ela não pára de repetir isso”. Ao que pergunto se ela não pára porque ainda precisa dizer, ainda não tendo se realizado o que ela pede. Lembro então que já vínhamos falando sobre o terceiro para ajudá-las, uma para que atendam seu apelo e outra em sua irritação. Isadora definitivamente muda de

tom com a pergunta: “Mariana, me diz uma coisa, eu quero entender pro que é que serve essa coisa toda hora”. Proponho então que o façamos, reconhecendo a importância da sua dúvida. Também nesse atendimento, subsequente a duas faltas seguidas, Isadora as justifica dizendo que foi fazer tratamentos médicos para si própria. É muito raro que elas faltem e a novidade que havia se apresentado na última vez em que foram atendidas foi a inclusão de Isadora num novo trabalho clínico, um grupo de responsáveis que ocorreria a partir daquele momento sempre que eles estivessem esperando o tratamento dos filhos. Entendo que uma nova ambivalência se desvela: ao mesmo tempo que, nítido, Isadora, ao contrário do que busca Maira, recusa-se terminantemente a aceitar o terceiro – lugar ao qual foi convocada também nesse grupo, além dos atendimentos comigo – ela vai tratar-se, demonstrando um investimento em si própria. A sua precariedade subjetiva é aparente em seu radical centramento em si, que aponta o insuportável e a ausência do terceiro para ela mesma e não só na impossibilidade de aceitar que a filha a ele aceda. É isto que vacila um pouco aí nessa busca de tratamento. Falta ao lugar “do terceiro”, o mesmo que ocupa no elevador que tanto a cansa, mas investe no ‘tratamento’ de si. A mudança de tom na questão – que revela o novo lugar da qual veio, do Outro – revela assim alguma vacilação na irritação contra o terceiro, possibilitada também pela parada que pude fazer com ela, reconhecendo-a como sujeito para escutá-la em seu cansaço.

O *shopping*, que já era o terceiro em seu passeio com a família, traz também então o pai, na possibilidade, “assim que der”, segundo a agora aceitação de Isadora, dele vir ao CAPSi. Esse terceiro pode ir então se deslocando, a partir da introdução de novas representações – mas submetidas à elaboração que Maira já faz presente sobre o elevador – na proposta de dar a ela um movimento na direção de uma simbolização, o que recolhe como efeito um grande avanço: “Vamos passear, Mariana”, diz sempre, chamando a mãe, mas ineditamente a convocando – assim como à irmã e ao pai no fim de seu atendimento – a levá-la também para passear, convocando todos *ao terceiro*. Esse avanço aparece em novas falas: “não vou obedecer minha mãe”. E, a partir de um período no qual estive de férias: “não gosto de tu”, “não vou obedecer tu”, “tenho raiva de tu”, referindo-se a técnicos da equipe, no que entendemos haver uma novidade na inclusão da colocação da raiva em palavras além do choro antes solitário. Daí adveio um novo pedido: “Mariana, vamos conversar”, puxando-me para uma sala e pedindo-me para sentar, enquanto ri, perguntando se também vou chamar sua mãe. Outro efeito se apresentou na

busca por outros tratamentos médicos para os quais Isadora já havia sido encaminhada sem sucesso para levar Maira: dermatologista, dentista e neurologista – este por causa de sintomas de epilepsia. Note-se, aliás, que em relação ao neurológico ela não tinha nada mais que sinais inespecíficos apresentados na tenra infância, mas depois de um dia em que o elevador de nossa antiga sede foi desligado pela própria instituição, pelo que lhe disseram que o elevador estava quebrado – ressalte-se, diante do que fiquei dividida com as diferentes demandas, a de Maira e a da instituição – ela teve essa primeira e única crise convulsiva: *curto-circuito* na transferência.

A passagem de Maira do trabalho de separação do corpo da mãe, onde se mantinha presa, para o elevador, onde sobe ao terceiro e pergunta por alguém que venha lhe soltar é reveladora de uma elaboração psíquica, uma passagem para uma outra etapa onde pode fazer-se sujeito. Momento que passa ainda pela sustentação no concreto do objeto exigido para que o sujeito seja afetado, no sobe e desce do trabalho de tentativa de inscrição simbólica de uma Lei, que lhe garanta não ficar *presa* na mãe. A própria precariedade subjetiva de Isadora revela o quanto dela mesma o terceiro está ausente e o quão insuportável é sua subjetivação. O que nos faz entender a enorme irritação de Isadora com o pedido da filha que após trabalhar para chegar ao terceiro exige que a mãe também o faça. Irritação assim com a tentativa de inclusão do terceiro, como busca Maira diante de uma anterior “não-separação”. A excitação de Maira ao entrar no elevador e posteriormente na encenação e nos passeios revela um investimento libidinal deslocado do corpo da mãe para seu próprio trabalho de constituição enquanto sujeito.

A música é assim configurada como um recurso que deslanchou numa transmissão simbólica da verdade de e por Maira. A dor é, através da sua composição, primeiro *levada* e depois *elevada*. Num movimento elaborativo correspondente ao que a prende à mãe, que está numa posição, por enquanto, de não admitir a dor. Dor que precisa, do lado de Maira, ser levada quando se constrói como insuportável ao tentar negar a própria dor de existir, numa tentativa de não-separação radical esboça-se transformar numa dor já *bordejável*. A elevação da dor que aparece através da mudança de entonação aponta ao mesmo tempo o lugar que não lhe é mais negado e a possibilidade de que a dor possa ser *elevada*, alçada à mediação de um terceiro, simbólico. Isto através de uma posição que tento ocupar de *a*, causa de desejo, entre Maira, Isadora e o Outro – falaremos mais detidamente disso adiante.

Uma observação sobre minha intervenção, a de levar Maira para a música quando o que pedia era o elevador, que sem dúvida produziu importantes efeitos, como descrito, mas que comporta uma questão sobre o lugar do qual partiu. Lugar este pensado no *a posteriori* como demanda que do meu lado visava aplacar a angústia de não saber o que fazer com a repetição aparentemente bizarra do sobe e desce do elevador. Angústia que qualquer um que clinica, ainda mais com este tipo de clientela, já sentiu e já tratou de dar um jeito, como aqui, e nós musicoterapeutas sabemos o quanto a ausência de música a intensifica e o retorno dela acalma. Por outro lado, coloquei-me com isto a questão do estatuto que assume a música em relação à arte, quando endereçada em transferência na clínica, como no caso dessa construção musical feita por Maira, onde podemos supor que sua produção musical é endereçada ao meu desejo.

Se é pelas brechas das construções musicais – melódicas e fonéticas – que Maira consegue fazer-se escutar musicalmente, como pudemos demonstrar, é nos intervalos musicais que ela se faz aceder enquanto sujeito. O que nos faz sustentar que não é *a música*, seu “conjunto”, que sustenta o lugar de sujeito para Maira, mas o uso que faz dos sons musicais, seus fragmentos. Reportemo-nos à definição de arte como enigma de Benedetto Croce. É como enigma que tudo o que faz questão ao sujeito se apresenta na clínica, não sendo no entanto somente com isso que quem escuta deve exercer seu ofício. Desse modo, é numa determinada elevação de certas partes, fragmentos, que ao sujeito é oferecida a possibilidade de se colocar em trabalho.

Segundo nos guia Freud, sendo a arte uma produção psíquica, como o sonho por exemplo, há um conteúdo latente e outro manifesto, no qual o primeiro se revela. Essa revelação é construída no entanto a partir de uma deformação, no que o sujeito se presentifique através das brechas em seu discurso, como pudemos ver no caso da produção musical de Maira. Volta-nos aqui a questão da sublimação, que é exatamente o oposto dessa deformação, mesmo trazendo na forma a marca do subliminar, do que deve ser revestido, que é o sexual. Diz o Vocabulário da Psicanálise:

Poderíamos encontrar indicada aqui a idéia de que a sublimação está em estreita dependência narcísica do ego, de forma que encontraríamos, ao nível do objeto

visado pelas atividades sublimadas, o mesmo caráter de totalidade que Freud atribui ao ego⁸⁴.

Laplanche e Pontalis, dizendo isso, nos fariam deduzir portanto que uma obra de arte então se apresenta como tendo a mesma estrutura de totalidade do ego. Porém, junto com Lacan, observamos que mesmo no ego está contido o furo que impossibilita essa totalidade, como o real que aponta para o irrealizável do desejo.

Ainda assim, sua estrutura é a de um tamponamento dessa dimensão, uma tentativa de velamento, o que justamente fornece o caráter de obra, de conjunto compartilhável da produção. Apesar de necessitar do conjunto dessa produção, não foi senão em sua deformação que Maira pôde aparecer em sua verdade mais radical. No campo da clínica, o que nos cabe colocar em trabalho no entanto não se faz somente pela deformação, mas além disso através de algum sentido que aponte para algo próprio do sujeito, na verdade algo que beira o não-sentido, a fantasia em seu núcleo real. No caso de Maira, de inexistência na verdade de uma constituição fantasmática exitosa, a direção analítica se sustenta na aposta de alguma amarração dos registros real, simbólico e imaginário⁸⁵, que lhe forneça mais recursos, como ela tem construído a partir do trabalho com a música do *elevador*. O que nos leva à hipótese de fazer valer os sons musicais como significantes: o que representa o sujeito para outro significante. A partir do exemplo do caso, temos que na clínica os sons musicais são igualmente constituídos de matéria sonora, o que Benedetto Croce⁸⁶ chama sua *produção*. Nesse lugar, na clínica, os sons musicais evidentemente também, como na arte, bordejam o real, por exemplo, possibilitando à Maira uma separação do Outro ao qual fica tão *presa*. Se a arte trata o real pelo simbólico, como diz Lacan em relação à qualquer ação realizada pelo homem “que o põe em condição de tratar o real pelo simbólico”⁸⁷, no entanto cabe aqui pensarmos que diferença há nas respostas que uma e outra ofertam com esse bordejamento do real.

⁸⁴ LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. – *Vocabulário da Psicanálise*. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.496.

⁸⁵ A psicose é justamente o efeito da falta de amarração entre real, simbólico e imaginário, apreendemos com Lacan em seu *Seminário 23, op. cit.*

⁸⁶ CROCE, B. – *Op. cit.*

⁸⁷ LACAN, J. – O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. *Op. cit.*, p. 14.

Para Croce a definição de arte como intuição é uma outra forma de chamá-la “obra da fantasia”⁸⁸. Apesar de sabermos que se trata de conceito não equivalente ao da fantasia na psicanálise, pensemos algumas articulações possíveis. Croce diz que a fantasia “é a faculdade peculiar da arte”⁸⁹, do que já entendemos, como dito acima, que a fantasia é um bordejamento do real. Falando em estrutura da fantasia, bordejamento do fantasma em sua face mais próxima do real. Sendo assim, pensemos no lugar que a fantasia ocupa na psicanálise, a partir do objeto *a*, para refletirmos sobre a sua colocação em operação na análise.

No *Seminário 10*, Lacan diz que na fantasia o objeto *a* é suprimido, o que o faz explicitá-lo como sincopado:

A relação do sujeito com o significante exige a estruturação do desejo na fantasia, e o funcionamento da fantasia implica uma síncope temporalmente definível da função do *a*, que, forçosamente, apaga-se e desaparece numa dada fase do funcionamento fantasístico. Essa afânise do *a*, o desaparecimento do objeto como aquilo que estrutura um certo nível da fantasia, é aquilo cujo reflexo temos na função da causa. Toda vez que nos encontramos diante desse funcionamento último da causa, irreduzível até mesmo à crítica, devemos buscar seu fundamento e sua raiz nesse objeto oculto, sincopado. Há um objeto oculto impulsionando a confiança atribuída ao Primeiro Motor aristotélico, que lhes aponte há pouco como surdo e cego àquilo que o causa.⁹⁰

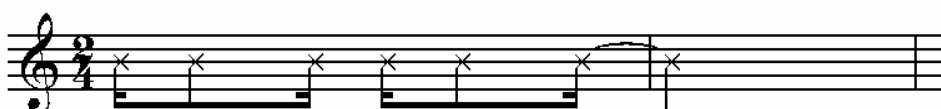
O lugar do objeto *a* está aqui referido à neurose, deixemos por ora a questão de pensarmos sua operação na psicose, estrutura na qual parece encontrar-se Maira. O que se faz importante nesse momento é situarmos o que Lacan diz a respeito do objeto *a* no funcionamento da fantasia, que num certo nível estamos equivalendo ao seu comparecimento na arte. O objeto *a* é, entre outros aspectos, aquilo que nos causa por ser perdido desde sempre, é um motor *surdo* e *cego* aquilo que o causa, como inferimos com Lacan. Na fantasia é preciso que essa função de causa do *a* esteja temporariamente suprimida, isto é, sincopada, o que quer dizer que ela aparece deslocada num momento seguinte, tendo seu lugar de origem não representado. Sabemos contudo que esse lugar de origem não é jamais representável, sendo possível apenas que dele se aponte o vazio.

⁸⁸ CROCE, B. – *Op. cit.* p. 44

⁸⁹. Idem, *ibidem*, p.46.

⁹⁰ LACAN, J. - O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 240.

Síncope, termo usado por Lacan nesta citação, aliás, é um termo musical, que quer dizer exatamente: “a prolongação de um som do tempo fraco ou parte fraca do tempo ao tempo forte ou parte forte seguinte”⁹¹. Deslocamento esse que tem a função de acentuar o impulso, em vez do tempo forte do compasso. O tempo forte fica apenas, digamos, invocado pelo prolongamento no impulso do som fraco. Como disse Bianca Vivarelli, “o impulso é o que acontece no intervalo entre dois compassos”⁹², ou entre duas partes de um compasso, é o que faz movimento, o que em termos sonoros dá um efeito como esse:



É um efeito, diríamos, de suspensão, de uma emissão sonora suspensa para fora de seu lugar, causando também o impulso. Acaso não é isso que se passa com o objeto *a*, na fantasia, na descrição de Lacan? Poderíamos fazer a analogia por dois vieses. O objeto *a*, numa “dada fase do funcionamento fantasístico”, afanizado, desaparece. É o que acontece com o ataque sonoro ‘forte’ da nota na música. Num tempo lógico posterior, dado o impulso pela ausência da representação do som ‘forte’, a origem representa-se pelos seus prolongamentos, ou deslocamentos, assim como a nota sincopada pelo seu prolongamento na nota seguinte. Ele não deixa de operar, opera justamente sincopado, fazendo a causa de desejo do sujeito, deslocada, pôr-se como impulso, apenas invocada. Como vemos na afânise, é justamente pelo efeito de petrificação que o sujeito é preparado para sua segunda operação de constituição, a separação. Esse deslocamento, diz Lacan, é exigível para que função da causa entre em operação na fantasia. Em operação, ou poderíamos dizer, em movimento, impulsionando, como na música. A fantasia apresenta-se com sua dupla vertente: ao mesmo tempo vela o desejo, no que o objeto *a* é sincopado, e o aponta, pelo que dele faz-se representar em seus deslocamentos.

⁹¹ FIUZA, V. S. - *Pontos de teoria musical*. Rio de Janeiro: Editora N. S. de Fátima Ltda, 1958, p.16.

⁹² Em comunicação pessoal.

Como na síncope⁹³, na fantasia a supressão de um certo lugar de causa é exigível. Será que podemos dizer com o isso que arte é fantasia, como diz Croce, porque se aproxima mais da face imaginarizada do fantasma – num deslocamento mais longínquo do lugar de causa – na tentativa, mesmo não intencional, de chamada ao gozo? Diz Freud em *Conferências Introdutórias*:

Desse modo, na atividade da fantasia, os seres humanos continuam a gozar da sensação de serem livres da compulsão externa, à qual há muito tempo renunciaram, na realidade.⁹⁴

A colocação em operação da fantasia na análise corresponde então à sua fantasmaticização, isto é, a uma direção de se chegar à sua face real? Se na fantasia e na arte temos a necessária afânise do *a*, o lugar de suprimido, sincopado, é justamente o que é colocado em questão pela operação da psicanálise. Esta tem em sua direção o desvelamento imaginário da função do *a*. Atravessando a fantasia e sua vestimenta imaginária, na aproximação do fantasma, teríamos com isso o objeto *a* não mais afanizado, no que então provoca assim angústia, como podemos observar na mudança de tom de Isadora ao querer saber sobre a repetição que a filha impunha. Se o lugar de origem não é jamais representável, como dissemos, a análise, ao apontar-lhe o vazio opera na direção de radicalização desse impulso na construção da borda, no sentido de dar movimento ao desejo do sujeito uma vez que desbasta os preenchimentos paralizadores e imaginários⁹⁵. Já se delineia assim uma diferença fundamental nas operações da arte e da psicanálise no bordejamento do real. Por mais que a arte também faça presente esse outro tempo de produção de “vertigem” – como veremos com Rivera mais à frente –, se esse bordejamento é

⁹³ Lacan voltará a falar em síncope no Seminário seguinte, dessa vez referindo-se à dimensão de repetição da transferência, repetição de “algo sempre faltoso”, dizendo que ela o faz “fazendo ressurgir uma relação que é, por sua natureza, sincopada”. Cf. LACAN, J. - O Seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. *Op. cit.*, p. 137.

⁹⁴ FREUD, S. – *Os caminhos da formação dos sintomas*. Conferência XXIII das Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (partes I e II). *Op. cit.*, p. 434.

⁹⁵ Essa prerrogativa mantém-se viva mesmo com a ressalva de que o psicótico encontra, como diz Alberti, seguindo o Seminário 23 de Lacan, “o próprio esfacelamento imaginário”, “desnudamento da falta de amarração entre real, simbólico e imaginário”. O que não quer dizer que a esse esfacelamento devemos fazer face imputando mesmo ao psicótico um imaginário que só pode ser o nosso. Trata-se de ajudá-lo na sustentação de uma amarração, coisa diferente de oferecê-lo “preenchimentos paralizadores e imaginários”. Cf. ALBERTI, S. – “*O Surto Esquizofrênico na Adolescência*” in *Autismo e Esquizofrenia na Clínica da Esquize*. (org.) Sonia Alberti. Rio de Janeiro: Marca d’Água Livraria e Editora, 1999, p. 122.

o que permite que o desejo possa operar, no que seu motor é a causa, somente a psicanálise o toma como função quando dela há encarnação⁹⁶.

Voltemos à música para pensarmos como nela comparece o objeto *a* na escuta clínica. Sendo o deslocamento da acentuação que dá movimento à música correlato à colocação em causa do objeto *a* – tal como supomos no exemplo clínico-musical de Maira – podemos dizer que o intervalo musical, onde se constitui o ritmo, a melodia, não seria correlato do que comparece entre, entre os significantes onde o sujeito advém?

Pensando o tempo lógico da constituição do sujeito – em sua inerradicável relação à linguagem – a afânise, como momento da operação da alienação, é o que ao apagá-lo, após o banho de sentido no qual é investido, faz a preparação para a separação, segunda operação lógica. Não é o mesmo significante que opera esses dois momentos, o de alienação ao sentido e o de apagamento, um é S_1 e outro S_2 , respectivamente. Esse é o resultado, nos diz Lacan no *Seminário 11*, do encontro que o ser, míticamente anterior ao advento do sujeito como tal, tem com o sentido⁹⁷.

Como o significante não sabe o que diz, puxa outro, sendo o sujeito excluído da cadeia e tão somente representado. Esse que puxa, *a posteriori* definido com o S_2 como S_1 , é o significante unário, que segundo Lacan, após falar do traço unário diz que:

Quando esse significante, esse um, é instituído – a conta é *um um*. É ao nível, não do um, mas do *um um*, ao nível da conta, que o sujeito tem que se situar como tal. Com o que os dois uns, já, se distinguem. Assim se marca a primeira esquizo que faz com que o sujeito como tal se distinga do signo em relação ao qual, de começo, pôde constituir-se como sujeito⁹⁸.

Em sua referência matemática, Lacan nos diz que a lúnula, “forma da hiância, da borda”⁹⁹, é a zona comum aos dois conjuntos, o do ser e o do sentido, e configura-se então não

⁹⁶ “Nenhuma práxis, mais do que a análise, é orientada para aquilo que, no coração da experiência, é o núcleo real.”, diz Lacan. Cf. *O Seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 55.

⁹⁷ Ver representação topográfica no Seminário 11, *op. cit.*, p. 200.

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 135.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 202.

mais como lugar de reunião, mas como “subestrutura que chamamos interseção ou produto”¹⁰⁰. Com isso ambos os conjuntos são abolidos, essa sendo a operação que se sucede no interior do espaço comum aos dois campos, com a metáfora empregada por Lacan: *grosso modo*, o ser se aliena ao sentido na convocação da linguagem, do qual é extraído o significante que como unário se constituirá a partir do S₂, significante binário. Essa operação somente é possível graças à afânise, que pelo apagamento de sentido do S₁ faz o sujeito no intervalo entre esses dois significantes se constituir pela falta presentificada na injunção da relação ao Outro. Lacan diz exatamente que a interseção “surge do recobrimento de duas faltas”¹⁰¹. A falta, ao ser verificada no Outro, produz uma mediação que prepara e instaura a separação: *Como, desde este nível, o sujeito terá que se procurar?*¹⁰², pergunta Lacan, para em seguida escrever:

O desejo do Outro é apreendido pelo sujeito naquilo que não cola, nas faltas do discurso do Outro, e todos os *por-quês?* da criança testemunham menos de uma avidez da razão das coisas do que constituem uma colocação em prova do adulto, um *por-que será que você me diz isso?* Sempre re-suscitado de seu fundo, que é o enigma do desejo do adulto. Ora, para responder a essa pega (...) o sujeito traz a resposta da falta antecedente de seu próprio desaparecimento, que ele vem aqui situar no ponto da falta percebida no Outro. O primeiro objeto que ele propõe a esse desejo parental cujo objeto é desconhecido, é sua própria perda – *Pode ele me perder?* A fantasia de sua morte, de seu desaparecimento, é o primeiro objeto que o sujeito tem a pôr em jogo nessa dialética (...).¹⁰³

A afânise é tomada assim como momento significante, uma vez que exige do não-senso que S₂ constitua S₁ e entre um e outro o sujeito seja representado. Isto sendo proporcionado pela nomeação do S₂ que realiza posteriormente o S₁, restando do recalçamento do sentido dado a S₁ o que se chama queda do objeto *a*, causa de desejo do sujeito a partir do vazio operatório – comum tanto ao sentido quanto ao ser – que engendra o movimento desejante. Interessante é nos lembrarmos da síncope da música, que também através de um vazio de representação imputa a ela movimento, metaforicamente como na constituição do sujeito, não sendo à toa que é à

¹⁰⁰ Idem, ibidem.

¹⁰¹ Idem, ibidem, p.203.

¹⁰² Idem, ibidem, p. 202.

¹⁰³ Idem, ibidem, p.203.

síncope que Lacan equivale a afânise. Afânise essa fundamental para o advento do sujeito através da fantasia uma vez que

Se produz na suspensão do desejo, por eclipsar-se o sujeito no significante da demanda – e na fixação da fantasia, por tornar-se o próprio sujeito o corte que faz brilhar o objeto parcial de sua indizível vacilação.¹⁰⁴

Para além da analogia com a síncope musical, o que se faz importante aqui é pensar o advento do sujeito através da música na escuta clínica e se, e de que forma, pode comparecer a queda do *a* nesse endereçamento transferencial. Tentamos pensá-lo através da constituição do sujeito, difundida aqui através no entanto do campo da neurose, já que somente neste a operação fantasística se faz em sua plena potência. Poderíamos talvez levantar a hipótese de que o objeto *a* na música – nesta dimensão – entraria em operação a partir da queda do que o encarna quando da música se faz ato? Como numa letra não cantada e após a intervenção o aparecimento dela e o relevamento de outra, mudando o sentido, como no caso da música de Maira? Isto é, quando o que da música o sujeito toca faz o que aponta talvez para uma retificação subjetiva? Esta é uma construção a qual chegamos no entanto na aproximação clínica pela psicose, nosso campo aqui de pesquisa. O que nos leva à questão de que ao psicótico não se supõe a queda do *a* e a constituição do fantasma. No *frisson* composto de horror e excitação que toma conta de Maira quando ela encontra o objeto elevador ou o que a ele equivalha, podemos forçosamente identificar um correlato da angústia, de um encontro com a falta (da falta, como diz Lacan)?

Lacan refere-se ao momento anterior ao estágio do espelho, dizendo que o “que será *i(a)*”, imagem especular através da qual o sujeito se constitui, “encontra-se na desordem dos pequenos *a* que ainda não se cogita ter ou não ter”¹⁰⁵, dando com isso o sentido do auto-erotismo. Lacan diz então que esse momento anterior “ao surgimento da imagem *i(a)* é o “anterior à distinção entre todos os pequenos *a* e essa imagem real, em relação à qual eles serão o resto que se tem ou não se tem”¹⁰⁶. É com isso que afirma no que diz respeito a um dos traços da fantasia da mãe do esquizofrênico sobre o filho em seu ventre não ser “nada além de um corpo, inversamente

¹⁰⁴ LACAN, J. – Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. *Op.cit.*, p. 663.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*, p. 132.

¹⁰⁶ Idem. *ibidem*, p.133

cômodo ou incômodo, ou seja, a subjetivação do *a* como puro real”¹⁰⁷. Para dizer mais em seguida que a falta não existe no real e é somente apreensível através do simbólico, como bem podemos testemunhar com Maira. No meio desta lição, para dizer qual deve ser nossa relação com o *a*, Lacan escreve precisamente que o manejo da relação transferencial é o da relação que gira em torno desse objeto. Objeto que não é ele o que é invasivo na psicose, mas o “perigo para o eu (...) é a própria estrutura desses objetos, o que os torna impróprios para a ‘egoização’”¹⁰⁸, diz Lacan. A angústia é o que dá sinal do real, desse perigo para o eu, e “apenas por intermédio da relação de *i(a)* com o *a*, e precisamente pelo que aí temos de buscar de estrutural, a saber, o corte”¹⁰⁹. O que alude ao momento anterior do objeto *a* se manifestar como $(- \psi)$, como falta, indicando haver no campo da linguagem um tempo lógico anterior à queda no qual pairam objetos *a* desordenados. Podemos com isso supor que a psicose se instala e fixa o sujeito nesse tempo? Desse modo, seria possível uma *suplência de queda do a*, se assim podemos chamar, suplência que enodaria traços de uma separação, articulando um esboço de queda do *a*, como podemos apostar que Maira fará em seu percurso? Do contrário, como resolver a contradição de supormos sempre um sujeito naquele que escutamos nos CAPSi e em outros tantos dispositivos clínicos?

Mais à frente no mesmo *Seminário*, na lição intitulada *De uma falta irreduzível ao significante*, Lacan começa dizendo por que a angústia é *não sem* objeto, o que “não quer dizer que esse objeto seja acessível pelo mesmo caminho de todos os demais”¹¹⁰. O que “não equivale a dizer, como em relação a outros, de que objeto se trata – nem tampouco a poder dizê-lo”¹¹¹. O que nos faz entender que nenhum objeto, em estrutura alguma, é localizável, mas o que nos é introduzida aqui é a função de falta a qual nos remete a angústia. Função primordial para o deslizamento do desejo, como dito acima e que Lacan reitera na mesma página:

Em outras palavras, a angústia nos introduz, com a ênfase da comunicabilidade máxima, numa função que, para nosso campo, é radical – a função da falta.¹¹²

¹⁰⁷ Idem, ibidem.

¹⁰⁸ Idem, ibidem, p.134.

¹⁰⁹ idem, ibidem, p.135.

¹¹⁰ Idem, ibidem, p. 146.

¹¹¹ Idem, ibidem.

¹¹² Idem, ibidem.

Com isso insere a posição do sujeito em relação ao a como o que o distingue na constituição de seu desejo, para daí falar da diferença em relação ao a na psicose, na perversão e na neurose:

Quando se trata do perverso ou do psicótico, a relação da fantasia ($\$ \diamond a$) institui-se de tal modo que o a fica em seu lugar do lado de $i(a)$. Nesse caso, para manejar a relação transferencial, de fato temos que tomar a nós o a de que se trata, à maneira de um corpo estranho, de uma incorporação da qual somos o paciente, porque o objeto como causa de sua falta é absolutamente estranho ao sujeito que nos fala¹¹³.

Conforme Lacan está tratando, temos um pensamento para o horizonte de tratamento de Maira, onde da encarnação de um objeto causa de desejo estranho a ela como sujeito apostamos numa suplência possível, inclusive na indicação do ‘correlato’ de angústia que supomos no caso, sem que isto seja o mesmo, obviamente, do que ocorre na neurose. Voltando a pensar na neurose, diz Lacan que:

No caso da neurose, a posição é diferente, na medida em que algo de sua fantasia aparece do lado da imagem $i'(a)$. No x aparece algo que é um a , e que apenas parece sê-lo, porque o a não é especularizável e não poderia aparecer aí, digamos, em pessoa. É apenas um substituto¹¹⁴.

Se o psicótico não conclui o estágio do espelho, não se vale da imagem do outro, e apenas da especular que lhe fica não-estruturada, é estranha a ele a função da falta, efeito do outro como causa. Para o psicótico, a lhe é estranho como causa de sua falta por ficar do lado da imagem especular. Assim, a e imagem de a ficam no mesmo plano, não disjuntos, o que nos faz pensar que a causa fica sendo a própria imagem e a imagem a causa própria, numa visibilidade que deveria ser estranha à causa, tornando-a não operável uma vez que o que se mostra não opera, é seu vazio que faz a função radical da falta, o a deve ser *surdo e cego aquilo que o causa*, como dito acima¹¹⁵: “através da forma $i(a)$, a minha imagem, minha presença no Outro, não tem resto.

¹¹³ Idem, ibidem, p.154-155.

¹¹⁴ Idem, ibidem.

¹¹⁵ Talvez possamos dizer que o psicótico veja e ouça seu lugar de causa – o que justamente infligiria seu efeito de estranheza. Seria como o hipnotizado ver a tampa da garrafa em vez de sofrer o efeito de causa que somente pode

Não consigo ver o que perco ali”¹¹⁶. Podemos arriscar dizer que, numa espécie de ponte artificial que faria o *a* efemeramente deslizar de *i(a)* para *i'(a)*, no manejo da clínica da psicose, como no caso de Maira, vemos no entanto o sujeito deparar-se com um mínimo de operação da função da falta, função de colocar em pauta o desejo, numa subjetivação que talvez poderia ir mais afirmativamente numa direção simbólica do *a*?

Lacan nos diz que uma análise corresponde inclusive à travessia da fantasia – ou ao que a ela corresponda na psicose, assim trabalharemos a partir de agora – no que o objeto *a* se faz operar de forma tal a que o sujeito fique menos submetido às capturas fantasmáticas, fazendo aparecer, “se não o *a*, pelo menos seu lugar – em suma, a mola radical que faz passar do nível da castração para a miragem do objeto do desejo”¹¹⁷. Podemos dizer então que a operação exigível da análise é a de *dessincopamento* do *a*? O que nos autorizaria a dizer que no fim de análise sim, o objeto *a* se *dessincoparia*. No que essa operação não se produz, no entanto, sem uma alternância, entre *sincopamento* e *dessincopamento*¹¹⁸. Ficando a questão então se realmente na arte o objeto *a* se *dessincopa*. A síncope é, nesse sentido, o contrário da angústia, no que esta última dá sinais do desejo do sujeito e a outra o desloca o quanto é possível, operando a favor da fantasia. É dessa forma que Lacan ata o desejo à função do corte e o relaciona com a função do resto, “que sustenta e move o desejo, como aprendemos a identificar na função analítica do objeto parcial”¹¹⁹. Dizendo então que “uma outra coisa é a falta a que se liga a satisfação”:

A distância, a não-coincidência dessa falta com a função do desejo em ato, estruturado pela fantasia e pela vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial, é isso que cria a angústia, e a angústia é a única a almejar a verdade dessa falta¹²⁰.

operar a hipnose a partir de sua invisibilidade, como Lacan diz: “O lugar que é do *a* no espelho do Outro, ele [Freud] o aponta perfeitamente, por todas as coordenadas possíveis. (...) Aquilo ante o qual me detenho, em que tropeço, diz ele, é parecido com o que acontece na hipnose. (...) O sujeito, no espelho do Outro, é capaz de ler tudo o que está ali, no nível do vasilho pontilhado, ou seja, tudo que pode tornar-se especular, e por aí vai. Não é à toa que o espelho, a tampa da garrafa ou olhar do hipnotizador são os instrumentos da hipnose. A causa da hipnose não se dá a conhecer nas conseqüências da hipnose.” Cf. LACAN, J. – O Seminário livro 10 – A Angústia. *Op. cit.*, p. 126.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 277.

¹¹⁷ Idem. – O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 251.

¹¹⁸ É o que Lacan chama de “vaivens do significante que postulam e apagam, alternadamente”, em O Seminário 10 – A Angústia. *Op. cit.*, p. 347 e no Seminário seguinte o leva a dizer: “Não há sujeito sem, em alguma parte, *afânise* do sujeito, e é nessa alienação, nessa divisão fundamental, que se institui a dialética do sujeito”, diz Lacan. Cf. O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. *Op. cit.*, p. 209.

¹¹⁹ Idem. O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 253.

¹²⁰ Idem, *ibidem*.

Assim, na análise, opera-se a retirada do *a* da síncope da fantasia para operá-lo na função da causa, em jogo na angústia. Em jogo, fique claro, porque Lacan nos lembra que o lugar do ponto de angústia “não se confunde com o lugar em que se estabelece a relação com o objeto do desejo”¹²¹. A angústia é, como diz a letra de *Canção do Lobisomem*, “boa companheira da conversa entre o príncipe e a caveira”, alusão musical à famosa cena literária onde Hamlet se pergunta, angustiado, *to be or not to be?* Tania Rivera, diz o seguinte:

O tratamento dado pela arte à imagem (e ao sujeito) convida-nos a sair da posição de senhores da visão, levando-nos a pequenos e imprevisíveis – mas por vezes vertiginosos – desvios no ângulo em que nos situamos na fantasia. A arte, assim como a psicanálise, pode esboçar uma movimentação do sujeito na fantasia, pode engatar uma pequena “travessia da fantasia” – para empregar a expressão que caracteriza para Lacan um fim de análise -, convidando o sujeito a momentos fugazes de vertigem¹²².

Na arte, por mais que o sujeito seja *olhado*¹²³, ou *ouvido* – parafraseando o que Lacan diz do quadro que *olha* o sujeito, no *Seminário 11* – por uma obra de arte, fazendo possivelmente o objeto *a* se *dessincopar*, operação própria da análise, fica a questão se este ato é suficiente para uma elaboração que lhe propicie uma *vertigem*, efeito de sujeito pela análise¹²⁴. Aliás, pode-se inclusive ponderar que, é claro, a arte pode oferecer alguma *vertigem*, mas como para isso é necessário que algo do sujeito compareça essa oferta somente é possível aos que já operaram alguma travessia. Por isso não raro os que não experimentam o contato com a angústia também não são atravessados por possibilidade alguma de *vertigem* da arte. Isso apesar do testemunho de alguns artistas, como Louise Borgeois – citada por Rivera – que diz ter elaborado muitos de seus traumas infantis através da arte e chega a considerá-la sua auto-análise¹²⁵. Assim é como a artista nomeia sua experiência, mas sabemos nós no entanto que se ela fez alguma travessia da fantasia isso somente seria verificável numa análise. A partir do *Seminário 17* o objeto *a* é posto

¹²¹ Idem, p. 257.

¹²² RIVERA, T. “*Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte*” in *Sobre arte e psicanálise* (Org. RIVERA, T. e SAFATLE, V.) São Paulo: Escuta 2006, p. 162.

¹²³ LACAN, J. - *O Seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 104.

¹²⁴ Na fase final de seu ensino Lacan equivalerá o fim de análise à identificação ao *sinthome*. Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 23 – O Sinthoma* *Op. cit.*

¹²⁵ RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*, *Op. cit.*, p. 65.

como agente no discurso do analista¹²⁶. Se, lemos em Lacan, o analista faz semblante de objeto *a* do discurso do sujeito e ocupa essa função, não é possível ao objeto artístico ou à criação sustentar a encarnação dessa função. Apesar de sabermos, é claro, que não é a profissão do analista o que garante essa função, mas a encarnação desta quando há ato analítico. Rivera aponta-nos uma conclusão precisa sobre sua pesquisa:

As ressonâncias entre os dois domínios revelam, ao fim das contas, tanto familiaridade quanto estranheza. Na aproximação entre arte e psicanálise não há a tranquilidade ou o júbilo do reconhecimento das semelhanças, em espelho, mas cisão, irrupção da diferença, fragmentação das similitudes¹²⁷.

Alfredo Bosi diz:

Os sentimentos conhecem um processo de catarse quando ascendem ao regime da forma artística. A forma é sempre seletiva e sublimadora – isto é, mediadora e universalizante –, quaisquer que sejam as paixões contempladas pela palavra poética.¹²⁸

Daqui, no campo da Estética, reenvia-se outra questão das diferenças entre arte e psicanálise, pensando esta em sua inserção no campo da saúde mental. Como dissemos no início deste trabalho sobre a sociedade de um modo geral, neste campo também é comum que a arte, e a música enquanto arte sejam oferecidas como práticas terapêuticas que pelo próprio fazer artístico tratariam de colocar em causa o desejo. Em recente Encontro Científico inclusive, estivemos apresentando trabalho com este tema numa mesa na qual uma das palestrantes defendia essa hipótese do objeto artístico poder ocupar o lugar do analista¹²⁹. Sendo a arte sublimatória, coisa que Freud não cansara de reafirmar, como ela poderia ter lugar na clínica, enquanto arte?

¹²⁶ “Os discursos em apreço nada mais são do que a articulação significativa, o aparelho, cuja mera presença, o status existente, domina e governa tudo o que eventualmente pode surgir de palavras. São discursos sem palavra, a que vem em seguida alojar-se neles.” Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 17 – O avesso da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 159.

¹²⁷ RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. *Op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ Idem, *ibidem.*, p. 23.

¹²⁹ AUTUORI, S. – *A arte no tratamento psicanalítico com crianças e adolescentes em grave sofrimento psíquico*. Trabalho apresentado no I Encontro de Arte e Saúde Mental, organizado pelo Espaço Terapêutico Antonin Artaud e Instituto de Psicologia da UERJ. Setembro 2006, na UERJ.

Sabemos que se trata de operação muito distinta a da análise, uma operação pelos fragmentos, pela alternância entre sincopamento e *dessincopamento*, como dito acima.

Podemos então dizer que é na radicalização da colocação em operação do *a* como causa que se encontra a diferença fundamental entre arte e psicanálise?

Se de nossa pergunta inicial concordarmos que arte é o que guarda a propriedade de real, do vazio fundante, ela é significativa, isto é, guarda ao sujeito a possibilidade de se fazer representar. Aqui remetemo-nos ao que diz Alfredo Bosi:

*A expressão concretiza-se em imagens verbais, formas significantes que interpretam o estímulo, o qual bateu sem nome à porta do artista*¹³⁰.

No caso da obra de arte, mesmo que possamos analisá-la, como fez Freud algumas vezes, ou que ela analise o sujeito, como nos diz Lacan, essa análise não tem valor de travessia da fantasia para o sujeito, donde conclui-se que aí não há clínica, pois esta é sempre de um sujeito. No campo da clínica, se é somente na sua desconstrução (ou deformação) que algum sentido que aponte para algo próprio do sujeito pode ser desvelado, a obra necessariamente é privada de seu valor de obra, de conjunto. Como diz Kofman¹³¹, a expressão “material bruto” em Freud, relativa ao sexual, é substituída pela palavra “restos”, donde recordamos a sempre presente direção freudiana de atravessar, desconstruindo e reconstruindo, o caminho ulterior que o sujeito edifica sobre os restos para até eles chegar na construção analítica.

Destarte, temos aqui um ligeira elaboração para o que seria uma ética da arte. Nesse caso bastante afim à da psicanálise, ética em direção ao bem-dizer das bordas do real, como nos aponta Lacan. Freud, como vimos, diz que a arte pode ilustrar o saber, mas não ficar no lugar dele, o que seria desconsiderar o processo de disfarce de conflitos e formalização a ela intrínseco, o que nos leva à Lacan e à sua ética da psicanálise pensada a partir de *Antígona*, que retomaremos no próximo capítulo. Esta referência, como toda tragédia, implica a exortação de certos afetos, e talvez possamos dizer que a arte a faz deixando o sujeito ir embora com os demônios sem lhes fazer pergunta alguma, como na analogia de Freud em relação ao que revela o

¹³⁰ CROCE, B. - *Op. cit.*, p. 11.

¹³¹ KOFMAN, S. - *Op. cit.*, p. 82.

hipnotizado, material que fica como um saber fantasmático, como sombra, sem o trabalho necessário.

O que da música permite que dela advenha um sujeito é sua possibilidade de lhe abrir brecha entre os fragmentos, pelos intervalos. É claro que não podemos dizer que o sujeito apreende a arte como conjunto, pelo contrário, é como sujeito que ele a apreende, no um a um, e conseqüentemente também pelos seus fragmentos. A arte, no entanto, tem a forma de apresentação pela sua obra como conjunto, pretensão que a música na clínica não possui, ficando aqui a hipótese de que a música deixa o campo da arte quando produzida em transferência na clínica. Remetendo-nos à pergunta que fizemos alguns parágrafos acima, sobre a radicalidade na encarnação do *a* na clínica da psicanálise, arrisquemos uma resposta. Apesar de termos a arte como significante e da arte apontar para o desejo, para o real do que nos causa fazendo “vertiginosamente” *dessincopar-se* o objeto *a*, é somente nessa dimensão, clínica, que a função de semblante de objeto na transferência que sustenta sistematicamente o discurso do sujeito do inconsciente é encarnada.

Analisemos no próximo capítulo mais detidamente dois casos clínicos que nos fazem sustentar esse discurso do sujeito representado pelo significante através dos sons musicais, ou a hipótese de que, dito pelo que diz, o sujeito é cantado pelo que canta.

CAPÍTULO 3 – A ética dos sons musicais quando significantes

Se a música tem por sua conta um real ilimitado que o limite da palavra sequer pode transmitir, significa isto que o homem, quando tomado pela música, cessa radicalmente de estar sob a ascendência da ética transmitida pela palavra?¹³²

¹³² DIDIER-WEILL, A. – “O artista e o psicanalista questionados um pelo outro” in *Nota Azul - Freud, Lacan e a Arte* [1976] Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1997, p. 29.

Tomado pela música, o homem cessa radicalmente de estar sob a ascendência da ética da palavra? Vamos partir dessa pergunta de Didier-Weill, transpondo-a para o campo da clínica, a fim de tomá-la como uma provocação sobre a ética de utilizar a música, tal qual a delimitamos no segundo capítulo, em transferência na clínica. Por isso, vamos já partir de que ao falarmos de música estaremos nos referindo aos sons musicais produzidos e escutados clinicamente, isto é, não mais em sua dimensão artística, de obra, mas em sua propriedade estrutural de poder fazer brecha ao aparecimento do sujeito e conseqüentemente à constituição de um discurso deste. A pergunta de Didier-Weill é colocada para introduzir a questão do papel do artista, assim como do psicanalista, de resistir ao “desfalecimento do verbo”¹³³. Isto é consonante com o que dizíamos acima sobre na contemporaneidade o sujeito ser cada vez mais subsumido por sua imagem¹³⁴, sua apresentação imaginarizada, restando à sua palavra, o que lhe garante existência, quase nada de lugar. Isto é, a imagem serviria, nesse contexto, como um tamponador do sujeito – como dissemos no primeiro capítulo sobre a arte que pretende “ilustrar o inapresentável” –, na tentativa de preencher o vazio que seria o espaço de aparição do sujeito, inclusive na clínica que faz o mesmo, engendrando sentido ali onde quem deveria advir seria a criação de um recurso próprio àquele que procura ajuda.

Traduzindo em termos do que vai nos interessar: de que forma a direção analítica que visa à constituição deste discurso, através também dos sons musicais, não cessa de estar sob a ética da palavra? Qual é essa ética e o que é palavra? Vamos fazer algumas considerações para pensá-las a partir de dois casos clínicos.

Comecemos pelo ponto do qual Didier-Weill parte: “a música tem por sua conta um real ilimitado que o limite da palavra sequer pode transmitir”. O código que rege a comunicação¹³⁵

¹³³ Idem, *ibidem*, p. 30.

¹³⁴ Sobre o nível escópico da imagem ser o mais propício à submissão do sujeito, explica-nos Lacan: “Há um desconhecimento do que é o *a* na economia de meu desejo de homem, e é por isso que o chamado nível quatro, o do desejo escópico, aquele em que a estrutura do desejo está mais plenamente desenvolvida em sua alienação fundamental, é também, paradoxalmente, o nível em que o objeto *a* é mais mascarado e no qual, em vista disso, o sujeito está mais garantido quanto à angústia.” LACAN, J. – O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 353.

¹³⁵ Apesar de sabermos que a comunicação não é primordial: “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”, diz Lacan em O Seminário livro 10 – A Angústia. *Op. cit.*, p. 298. Mais à frente, na página 311, Lacan diz também: “a essência do erro está em acreditar que a fala tem

humana é o da palavra, daí a consequência contingencial dos outros códigos, como o musical, por exemplo, não terem na transmissão de um sentido sua função imediata. É o que nos diz Lacan em *Função e campo da fala e da linguagem*, devemos nos lembrar “que a fala, mesmo no auge de sua usura, preserva seu valor de tésseira”¹³⁶¹³⁷. Com esse preâmbulo já podemos inferir, a princípio, que a palavra é um domínio no qual também nos aproximamos do real, em seu “impossível de simbolizar”, como diz Lacan – na relação com os registros do imaginário, roupagem exigível para o estabelecimento do compartilhável, e do simbólico, que introduz a dimensão de deslocamento própria ao símbolo. Assim, a constatação de que a palavra não pode transmitir um real ilimitado somente é válida quando dela se faz o uso imaginário de signo, esse do qual tratamos agora. Na poesia e no delírio por exemplo, o sentido, a vestimenta imaginária e sua face simbólica, são muito menos prementes. No *Seminário 10*, inclusive, Lacan falará da palavra como “matéria imaginária”¹³⁸. Palavra e música, inclusive, como escreve Bianca Vivarelli, “são feitas de uma mesma matéria: o som”¹³⁹. Da mesma forma, como vimos na clínica, no caso de Maira, as diferenças de entonação musicais que ela transmitiu é que levaram a um sentido para a sua produção, sentido esse que abriu a possibilidade de um deslizamento e constituição de seu discurso.

Colocamo-nos aqui na direção de definir que a palavra da qual se trata na ética da psicanálise não se constitui de sua materialidade sonora, mas da possibilidade que uma matéria possui de fazer campo para a constituição do discurso de um sujeito do inconsciente, que se representa pelo significante. Palavra é, assim, a transmissão do discurso do sujeito encarnável em diferentes matérias¹⁴⁰. Lacan ora chama a isso fala, ora palavra. Num primeiro momento,

como efeito, essencialmente, comunicar, quando o efeito do significante é fazer surgir no sujeito a dimensão do significado”.

¹³⁶ Idem. *Função e campo da fala e da linguagem*. *Op. cit.*, p. 253.

¹³⁷ Tésseira é a “designação comum aos objetos que serviam de senha, entre os primitivos cristãos”. Cf. FERREIRA, A.B.H. – *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* / 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004, p. 1942.

¹³⁸ Idem. *O Seminário livro 10 – A angústia*. *Op. cit.*, p. 150.

¹³⁹ VIVARELLI, B. L. – *A Música e o Dispositivo Psicanalítico: Ressonâncias na Clínica do Autismo e da Psicose Infantil*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Psicanálise e Saúde Mental, inédita, Rio de Janeiro, 2003, p. 07.

¹⁴⁰ Como podemos depreender inclusive da dissertação de Kátia Santos, onde a autora discorre sobre os atos enquanto significantes dos autistas. Cf. SANTOS, K.W.A. – *O Dispositivo Psicanalítico na Clínica Institucional do Autismo e da Psicose Infantil*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Inédito.

inclusive discurso parece equivaler à palavra e fala, mas significante está desde sempre realçado em relação a estes, como no texto *A instância da letra no inconsciente*, onde Lacan nos faz depreender que o significante não é o som da palavra. Nesse tempo de sua obra, ainda não se diferenciando com clareza também significante de letra, assim a define: “Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”¹⁴¹. A fala corrente é aqui chamada de “discurso concreto” e explicita-se que há algo a ser destacado dele e que opera subjacente ao que se diz. Em *Função e campo* outra afirmação sobre a “intimação da fala” nos conduz à mesma ilação:

É o que, em sua função simbolizadora, ela não faz nada menos do que transformar o sujeito a quem se dirige, através da ligação que estabelece com aquele que a emite, ou seja: introduzir um efeito de significante.¹⁴²

O significante é assim um efeito, não se apresenta dado nem na palavra, nem em sons musicais. Aliás um efeito em vários níveis, novamente em *A instância da letra*, referindo-se à poesia, Lacan propõe que a escutando “nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura”¹⁴³. Com isso podemos pensar que a palavra, aqui nesse contexto equivalente a significante, é o que suporta várias pautas, tanto verticais quanto horizontais do discurso do sujeito, seja qual for seu suporte material. Mas podemos ainda perguntar, a palavra em si não tem mesmo o privilégio como suporte do significante? É uma outra forma de colocar a questão inicialmente apresentada por Didier-Weill aqui neste capítulo. A seguinte afirmação de Lacan, no *Seminário I*, parece responder negativamente a essa pergunta:

Freud não dispunha ainda da noção de suporte material da palavra, isolado como tal. Nos nossos dias, teria tomado como elemento da sua metáfora a sucessão de fonemas que compõem uma parte do discurso do sujeito¹⁴⁴.

¹⁴¹ LACAN, J. – “A instância da letra no inconsciente” [1957] in *Escritos. Op. cit.*, p. 498.

¹⁴² Idem. *Função e campo da fala e da linguagem* in *Escritos. Op. cit.*, p.297.

¹⁴³ Idem. *A instância da letra no inconsciente*. in *Escritos. Op. cit.*, p.507.

¹⁴⁴ Idem. *O Seminário livro 1 – Os escritos técnicos de Freud* [1953-1954 (1975)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986, p.33.

Aqui vemos a palavra mais uma vez parecer equivaler a significante, pois é descrita como suporte material, mas isolado, o que nos permitiria dizer que esta poderia encarnar-se também em outro suporte material, como os sons musicais, desde que suprindo a característica que imputa esse lugar ao significante como o que remete o sujeito a outro significante, a de compor elementos de linguagem que façam brecha ao advento do discurso, o que a princípio também os sons musicais possuem, como veremos com destaque no próximo caso clínico.

Voltando à afirmação de Didier-Weill, contextualizemo-la. O autor se refere ao homem tomado pela música, isto é, ao fruidor da arte, sujeito que está nesse contexto em condição de poder gozar. Assim, concordamos com o autor: mesmo tocado por algo que lhe diz respeito, caracteriza a arte essa não exigência de que o sujeito coloque em questão seu gozo, ou pelo menos sua forma de gozar quando esta lhe traz sofrimento, operação peculiar da análise. O autor diz sobre o artista que este não precisa “traduzir seu ato dionisíaco na linguagem apolínea da forma”¹⁴⁵. Essa forma se refere não a um produto, o artístico, esse sim exigível, mas a um discurso ao qual nos referimos acima, o do sujeito, aquele que o posiciona eticamente. Essa comparação com os mitológicos Apolo e Dionísio serve-nos aqui para pensar metaforicamente uma maior aproximação com a pulsão de morte em sua vertente de recriação, da qual o dionisíaco é representante, e com a pulsão de vida, no estabelecimento de laços representado pela linguagem apolínea. Passando de uma linguagem freudiana para uma lacaniana, podemos dizer que o apontamento para o real que Dionísio engendra suscitando o esvaecer do estabelecido tem no socorro de seu irmão Apolo a chegada de uma forma possível de enlaçamento com o outro.

A tensão entre essas duas dimensões nos remete à cena trágica, onde do coro dionisíaco – que tinha como função ao mesmo tempo a transmissão da dança dionisíaca e das leis da cidade – destaca-se um ator que, cantando ou falando “dá a ouvir, de um lado, o coro que comemora com seu canto os ritos antigos e de outro lado o *logos* de Atenas”¹⁴⁶, como diz Didier-Weill. Daí o autor pensar, com Nietzsche, a cena trágica como a cessação da oposição entre a *démese*¹⁴⁷ da música e da dança – representada por Dionísio – e o que é da medida e da forma – tendo em

¹⁴⁵ DIDIER-WEILL, A. – O artista e o psicanalista questionados um pelo outro. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁶ Idem. – *Invocações – Dionísio, São Paulo, Moisés e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 1999, p. 65.

¹⁴⁷ Idem, “O artista e o psicanalista questionados um pelo outro”, *Op. cit.*, p.27.

Apolo sua representação. A cessação da oposição na cena trágica faz-nos lembrar da tragédia que Lacan propõe no *Seminário 7* como paradigma da ética da psicanálise, *Antígona*¹⁴⁸. Esta faz valer seu desejo, mesmo implicando sua própria morte. Morte esta que é simbolicamente tomada por Lacan como articulada à vida de todo sujeito, morte simbólica que representa a perda do objeto e a submissão à castração. Se na tragédia o percurso de Antígona leva à sua própria morte, cabe a questão de pensar se este pode equivaler, além do percurso de todo sujeito em sua alienação fundamental, também ao percurso de uma análise levada a termo, no qual seria possível ao sujeito abandonar sua posição de herói, abandonar *causas*, para se interrogar se é realmente com a própria vida que se precisa pagar pelo desejo. Uma vez que este só é desejo de desejar, como é possível que a morte represente o desejo? Pensamos com isso que o desejo de Antígona é um desejo não analisado. Uma vez morto o sujeito, uma vez morto o desejo também. Ou como diz Alba Abreu em recente trabalho:

(...) após análise, abandonar seu posto de herói, aquele da dimensão trágica da vida, para simplesmente ser feliz no acaso, ainda não domesticado.¹⁴⁹

O que na clínica aparece como a afirmação do amálgama entre as pulsões de vida e de morte, e nos reenvia ao impossível de se inscrever que caracteriza o real. A cessação da oposição entre as dimensões da pulsão de vida e de morte suscita-nos aqui uma outra questão: se toda arte, sem ser a tragédia – da qual o autor parte –, que tem como função a inclusão do espectador na purgação do imaginário¹⁵⁰, propicia ao sujeito não subsumir-se em sua imagem – num predomínio da morte, podemos dizer analiticamente. Com o percurso realizado nos dois primeiros capítulos, talvez já possamos pensar que somente a arte enquanto não tamponando o real propicia ao sujeito não subsumir-se em sua imagem, não ter sua *palavra* calada. Santos diz que toda arte é ‘interativa’¹⁵¹, na dimensão de que sendo verdadeiramente uma obra de arte exige a reflexão do fruidor. Ainda assim, recolocamos a questão de que se “arte é fantasia”, como diz

¹⁴⁸ Cf. SÓFOCLES, (496?-406 a.C.). *Antígona* [444 a. C.]. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

¹⁴⁹ ABREU, A. – *Somos todos sujeitos trágicos*. Trabalho apresentado no IV Encontro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano: *As escolhas do sujeito no sexo, na vida e na morte*, realizado do Colégio Brasileiro de Cirurgiões, de 11 a 14 de novembro de 2005, no Rio de Janeiro. Inédito.

¹⁵⁰ LACAN, J. – *O Seminário livro 7- A Ética da Psicanálise*. *Op. cit.*, p. 300-301.

¹⁵¹ SANTOS, P. – Em comunicação pessoal.

Croce, ela não se despojaria de sua função de velamento. Rivera assim escreve sobre essa dupla função da fantasia:

Entre imagem e sujeito a psicanálise, com a lembrança e sua tensão em relação à fantasia, constrói um novo arranjo, que acentua o hiato entre ambos e a vacilação, a alternância em que estão tomados por uma imensa incerteza. É Lacan que disso fará uma fórmula, a fórmula da fantasia: $\$ \diamond a$. A fantasia é uma nova janela (...): ela vela o real, cria imagens e emoldura a realidade. Mas nela o sujeito perde seu lugar estável e fixado. (...) a imagem não pode representá-lo tal e qual, ou melhor, denuncia-se a realidade como imagem (...) É do sujeito do desejo que estamos tratando, e a fantasia faz do desejo, através de uma frase, imagem. A fantasia é, também, uma cicatriz, ela se aproxima da lembrança encobridora como fotografia do infantil, cicatriz do complexo de Édipo. Digamos que a fantasia é esse campo que tem em um de seus pólos extremos a lembrança encobridora, e no outro a frase que comanda aí toda a criação imagética (“Uma criança é batida”, no exemplo de Freud de 1919) e desdobra uma série de alterações na posição do sujeito (...)¹⁵².

Arte e fantasia em seus dois pólos, o de velamento e revelamento do real, para continuarmos na metáfora fotográfica, apresentam assim uma similitude. Como a fantasia não tem como função uma nova revelação da realidade psíquica – através de novos recursos, novos matizes, melhores papéis, para bem-dizer melhor – pois já é a realidade emoldurada, não conviria colocá-la em paridade com a psicanálise. O que faria deixar de equivaler, como aludido no início do capítulo, as funções do analista e do artista no *desfalecimento do verbo*. Isso nos interessa na clínica na medida em que pretendemos fazer equivaler aos sons musicais nela produzidos o estatuto de possivelmente aceder ao significante.

Sendo um som musical ou uma palavra *strictu sensu* na clínica ambos portam os três registros, o do real, o simbólico e o do imaginário, ou freudianamente, tanto a dimensão pulsional de vida quanto de morte, cabendo à escuta do musicoterapeuta, ou analista, não excluir nenhuma delas, o que freqüentemente ocorre no campo da clínica, tanto da saúde mental quanto da musicoterapia¹⁵³, quando a música ou mesmo a palavra são tomadas não mais que

¹⁵² RIVERA, T. – “Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte”, *Op. cit.*, p. 153-154.

¹⁵³ Para uma crítica à musicoterapia por um viés sociológico através de sua implantação no Brasil ver BÁRBARA, B. B. – *O sonoro e o subjetivo: um estudo sobre o som desde seus vestígios iniciais até suas traduções clínicas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Medicina Social – UERJ. 2005. Inédito.

egoicamente¹⁵⁴. O sentido aqui ressaltado é o de que, ambos em sua dimensão sonora, sejam escutados e trabalhados numa dimensão *verbal*, no sentido de referência ao verbo, à linguagem. Argumentamos isso para fazer face por exemplo à habitual definição do campo da musicoterapia de que a música *é uma linguagem não-verbal* e por isso *acessa melhor o inconsciente*. É verdade que Lacan diz no *Seminário 11* que a pulsão invocante é a mais próxima do inconsciente¹⁵⁵, mas esta pulsão não é necessariamente música e música não é necessariamente invocante, como podemos depreender desse tipo de escuta que privilegia um suposto *não-verbal*¹⁵⁶. Este não é senão mítico, uma vez que tudo o que atravessa a experiência humana é inevitavelmente lido a partir do verbo, como escreve Elia:

Toda produção do campo do sentido é da ordem simbólica, seja ela falada ou não. Um gesto, uma expressão do rosto, do corpo, uma dança, um desenho, tanto quanto uma narrativa oral, serão produções simbólicas, regidas pelo significante, e assim, ditas *verbais*, por estarem na dependência do *verbo significante*, e não por serem expressas por via oral. Não existirá, portanto, o *não-verbal* no campo simbólico, e menos ainda o “pré-verbal”.¹⁵⁷

Mormente, o que cabe fazer-se referência em ambos, som musical ou palavra, é à sua dimensão *linguajeira*, na medida em que é pela palavra – musical ou não – que o sujeito pode advir. Inclusive e sobretudo com o que a linguagem guarda de sua dimensão real, pois a linguagem o inclui, em *extimidade*, isto é, em exterioridade íntima que habita o sujeito, como Lacan nos transmite. A letra – “radicalmente, é efeito do discurso”¹⁵⁸ – em *Lituraterra*, Lacan já destaca do significante, fazendo aflorar esse campo *litoral*, real, de borda entre esses heterogêneos que constituem o sujeito, o campo do gozo dos orifícios corporais, onde se inscreve a pulsão:

¹⁵⁴ Para uma outra crítica a partir da psicanálise, esta à noção de “identidade do musicoterapeuta”, que segundo a autora faria uma separação não clínica entre música e palavra, ver CAMPOS, K. A. – *A canção que deflagra o som: todo o som que a palavra tem*. Monografia de conclusão de Pós-graduação: Residência em Saúde Mental no Instituto Municipal Juliano Moreira. 2004. Inédito.

¹⁵⁵ LACAN, J. – *O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 102.

¹⁵⁶ Para um leitura lacaniana da lingüística que desmonta essa noção conferir VIVARELLI, B. L. *Op. cit.*

¹⁵⁷ ELIA, L. F. – *O conceito de sujeito in* Coleção Passo-a-Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. L (2004), p. 21.

¹⁵⁸ LACAN, J. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda*. *Op. cit.*, p.50.

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos?

A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha?¹⁵⁹

É a esse ponto de chegada, de circunscrição da letra, que visa um discurso analítico assim como quando este escuta o sujeito fazer-se aparecer por sons musicais. “A letra, lê-se, (...) e literalmente (...). É evidente que, no discurso analítico, só se trata disso, do que se lê.”, diz Lacan, para em seguida ressaltar “a função do que se lê”. A interrogação que a escrita¹⁶⁰ faz à linguagem para essa circunscrição torna passível de assunção pelo discurso analítico o trabalho também com essa matéria, a musical.

É assim que o sujeito pode advir numa dimensão ética, que não é uma ética qualquer, por ser o sujeito *do inconsciente* sendo este estruturado como uma linguagem. Essa ética, nós a entendemos justamente como a ética de *bem-dizer* cada vez melhor do nosso lugar de sujeitos. O que implica que o digamos a partir de um lugar específico que se funda numa divisão, a divisão do sujeito. Esta divisão podemos abordá-la de muitas formas, já que é inaugural do sujeito e está na raiz de seu funcionamento a partir do vazio central que remete ao objeto *a*. Este instaura uma busca em direção ao desejo que ao mesmo tempo nos retém nela e nos interdita de alcançá-lo, num amálgama entre as dimensões da pulsão de vida e da pulsão de morte, entre a inscrição e a não-inscrição.

Como no caso de um menino, autista – hoje com 18 anos – que vou chamar aqui de Rogério. Caso trágico onde, prevalecendo a pulsão de morte, parecia não haver inscrição possível, no empuxo ao gozo, que fizesse o menino deixar de *correr*, colocando-se constantemente em risco. Rogério foi internado, há três anos, na enfermaria infanto-juvenil da

¹⁵⁹ Idem. “Lituraterra” [1971] in *Outros Escritos*, op. cit., p. 18.

¹⁶⁰ Falamos de escrita aqui tal como Lacan a delimitou nos últimos tempos de seu ensino, como o que faz interrogação à linguagem, como descreve Elia seguindo o *Seminário livro 18 – De um discurso que não seria do semblante*, inédito: 2 _____ 1 _____ 3 onde 1 são os efeitos da linguagem (fala, palavra); 2 os efeitos da verdade, ou seja, o lugar de onde tais ^{escrito} efeitos fundam seus princípios e o 3 o “fato do escrito”. O escrito é, assim, segundo e não primeiro em relação à função da linguagem. Sem o escrito, contudo, é impossível retornar sobre os efeitos de linguagem, a ordem simbólica, e questioná-los, interrogá-los. É nesta relação que se situa a dimensão, ou a *demansão* do Outro como lugar (mansão) da verdade. Cf. ELIA, L. F. – “A tópica da escrita na contemporaneidade: aparelho ou cifra de gozo?” in *Revista Bergasse – Revista da Escola Lacaniana de Psicanálise: Psicanálise e Arte*. Companhia de Freud. Rio de Janeiro: E.L.P Ed., 2007, v. 1., p. 131.

instituição onde o atendemos numa agitação profunda que não o deixava parar de andar ou correr – inclusive fazendo buracos em janelas para passar, subindo e descendo de móveis e passando por eles, jogando-se num valão próximo à instituição para atravessá-lo, criando e ultrapassando obstáculos – a partir de uma ameaça do pai de colocar fogo na casa onde moravam com todos trancados: Rogério, sua irmã, sua mãe e o próprio, que bradava não agüentar mais “correr atrás” do filho: “vou acabar morrendo do coração”, dizia ele, que constantemente agredia o filho nessas ocasiões. Violência também dirigida a mim, já que relutava bastante em falar comigo e quando o fazia dizia com frequência que odeia música, o que remete, na transferência, a um significante que me nomeia na instituição, como musicoterapeuta.

Iam falando sobre Rogério, e o que sua mãe dizia chamar-lhe a atenção foi sua mudança aos cinco anos, quando “já falava, ligava com o pai os nomes aos desenhos, de avião, de trem” e com a chegada da irmã passou a chorar muito e parar de falar. Ela lembra, no entanto, que mesmo antes, vê-la pegar qualquer outro bebê “menina” no colo o fazia cair em prantos.

Até que após algum tempo de atendimento a escuta da escolha do *corredor*, em sua dimensão trágica, pôde fazer o significante assumir, além de sua dimensão de real, uma dimensão simbólica, sendo referido também à linguagem. Encarnação em ato¹⁶¹ por Rogério do significante *corredor*, transmitido pelo sonho do pai de que fosse “um corredor campeão de 100 metros rasos, campeão e não adianta ser vice-campeão”, como falou numa sessão durante a internação em que estavam todos presentes, diante do que aponte para Rogério enquanto ele circundava a mesa da sala: “é, você corre aqui o tempo todo, vai de um lado para outro, sobe e desce, passa o tempo em *corredor*...”. Note-se que, de seu sonho, Severino, como vou chamar o pai de Rogério, extraía no laço com o filho uma posição para ele insuportável, pois ficava como *vice-campeão* ao ter que “correr atrás”, a ponto de quase “morrer do coração”, dizendo o seguinte: “é, eu queria ser campeão, mas como não tenho porte físico e o Rogério tem, sonhei isso para ele”.

Em casa Severino ia construindo uma mini-pista olímpica para recebê-lo, com pneus enfileirados no chão ou pendurados, buracos nas paredes, barras...: “tudo o que ele precisa é de

¹⁶¹ Numa definição que chama aproximativa do que é um ato, Lacan, diz: “(...) falamos de ato quando uma ação tem o caráter de uma manifestação significante na qual se inscreve o que poderíamos chamar de estado do desejo. O ato é uma ação na medida em que nele se manifesta o próprio desejo que seria feito para inibi-lo”. LACAN, J. – O Seminário livro 10 – A angústia. *Op.cit.*, p. 345.

um espaço assim”, dizia, o que entendemos como uma tentativa de construir um lugar para Rogério como sujeito. A escuta do significante possibilitou a Rogério sua alta, e posteriormente encontrar um lugar para ele no hospital-dia, um coreto no fundo do quintal, chamado pelos pais de “quiosque”, lugar do qual não saía e não deixava que eu me aproximasse, tapando os ouvidos quando eu ia até ele falar para oferecer minha presença e reconhecer seu desejo de isolamento. Neste lugar, como quando percorria infinitamente o circuito *olímpico* na enfermaria, repetia os mesmos movimentos: subia e arrancava uma folhinha da goiabeira, descia, enfiava a camiseta por um lado e tirava por outro do corpo, girava em torno de si mesmo, sempre com um saco preto, chamado pela mãe, que chamarei de Graça, de lixão, que era o substituto de um primeiro que levou para casa ao sair da internação. Podemos entender isso como um deslocamento numa repetição do circuito *olímpico*: subir, descer, girar...

O reconhecimento de seu desejo de isolamento coloca a direção analítica na mesma direção da tragédia, onde a solução é o que há de trágico¹⁶². Isolar-se nesse lugar, num contexto muito semelhante a um *podium*, era garantir um lugar que é o dele, como *campeão*, onde só cabe um. O atravessamento desse significante *campeão* levou o pai de Rogério a segundo ele, “concluir” que o filho tinha “puxado” a ele e a seu próprio pai, avô dele, pois ambos “não gostam de multidão, tem esse jeito de preferir ficar isolado”. E o remeteu também à história do falecimento de seu irmão, afogado jovem “por causa de uma cáimbra gerada por uma dor de dente numa viagem a uma praia, prêmio por ter sido *campeão* de um concurso em venda de livro”. A mãe igualmente remete-se à história geracional de Rogério após uma interrupção prolongada de suas vindas ao Serviço por causa de um “dente que caiu”, dizendo que não podia aparecer “com um buraco à mostra” e lembrando-se que tomou chá abortivo ao engravidar pela primeira vez, dado por sua sogra que lhe disse que faria bem para uma dor de dente que sentia. Ela diz que não queria engravidar e que não sabia como se prevenir. Graça abortou ainda uma segunda vez antes de engravidar de Rogério, dessa vez “já fazendo tabela”, mas segundo constatou depois, “tabela ao contrário”. Sobre essa segunda perda, a atribui a um *bolo com feitiço* que sua sogra teria lhe oferecido.

¹⁶² Em *O Seminário livro 10 – A Angústia*, Lacan dirá, em relação aos neuróticos e ao seus olhos, que eles os “têm para não ver”, que “é exatamente por isso que o drama humano não é uma tragédia, mas uma comédia”. *Op. cit.*, p. 360.

A fala do que envolve o nascimento de Rogério se dava paralelamente à inscrição pelo pai, no real de seu corpo, de um problema cardíaco: precisou um tempo depois que Rogério voltou para casa sofrer “uma operação cirúrgica numa das válvulas por onde o sangue *corre*”, como se expressa. Após tal intervenção, mudou radicalmente de posição e nunca mais agrediu o filho, passando a implicar-se no tratamento muito mais que Graça, inclusive pedindo-me para escutá-lo com regularidade porque achava que tinha “algum problema por ficar muito nervoso ao encarar as pessoas na rua”, como disse. Então para Rogério já era possível um lugar e não todos, o que é igual a nenhum, como acontecia quando corria. Ao chegar em casa, Rogério cria nos cômodos preparados como *pista olímpica* uma espécie de território sagrado, onde também ninguém pode permanecer sem que ele se incomode muito. Onde há uma cama que seria seu lugar de dormir, ele enfileira uma camiseta, um saco, escovas de dente, folhas de árvores, uma “latinha de extrato de tomate elefante”, segundo a mãe nomeia. Num cômodo contíguo, o que se apresenta enfileirados no chão são *bebês*, ex-bonecas de sua irmã.

De correr, passou a desse quiosque dizer-me quando eu me aproximava, quase cantando: *bo-bo-/bo-ra*, esses são os mesmos fonemas descritos pela mãe como os que Rogério usa para pedir que saiam de seu *lugar* em casa, o que se escreve musicalmente da seguinte forma:



Dois fonemas repetidos tanto fonética quanto melodicamente, que tomei como significantes. Sentando-me na ponta da pequena escada do coreto, destaquei essa mesma melodia numa improvisação musical cantada para ele, que inclui, na primeira estrofe, cada um no lugar onde está (eu, Rogério e Rafael, um outro menino da instituição do qual falarei adiante, que costuma ficar perto dele no alto de uma casa de brinquedo de dois andares, chamada por ele de

parque). E na segunda estrofe uma repetição melódica com uma variação da letra, que descreve o que cada um faz:

Ra - fa - el es - tá no par - que O Ro - gé - rio tá no qui - ós - que Ma - ri -

a - na tá na es - ca - da Ca - da um no seu lu - gar Ca - da um no seu lu - gar - Ra - fa

Primeira estrofe:

Rafael está no parque
O Rogério no quiosque
Mariana na escada
Cada um no seu lugar¹⁶³ (2x)

Segunda estrofe:

Rafael está com a revista
O Rogério tá andando
Mariana tá sentada
Cada um no seu lugar (2x)

Olhou-me algumas vezes sorrindo enquanto eu cantava e em seguida, com os mesmos intervalos sonoros¹⁶⁴, isto é, na mesma melodia, disse: *já-já/jan-tá* dando-me a mão e pedindo-me pela primeira vez para acompanhá-lo até a cozinha para comer.

A posteriori, pude ouvir na música que cantei alguns elementos que me fizeram pensar no lugar de ato analítico que ela ocupou, uma vez que teve como efeito uma significativa mudança e

¹⁶³ Eis que um pouco depois da primeira escrita desse caso me deparo com a seguinte frase de Lacan: “Cada um em seu lugar, isto só funciona dentro do discurso”, em *O Seminário livro 20 – Mais, ainda. Op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁴ Intervalo sonoro é a “distância entre duas alturas” (p.460). Musicalmente, altura é “o parâmetro de um som que determina sua posição na escala (...) a altura é determinada por aquilo que o ouvido capta como sendo a frequência mais fundamental de um som” (p. 25). *Dicionário Grave de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

uma nova direção para o trabalho. No zumbido que Rogério fazia reconheci um mesmo intervalo melódico, que se reproduzia, também quando gritava *pa-pai* nos momentos de angústia intensa, e foi esse o intervalo que deu base à improvisação. O que talvez possamos pensar como uma reprodução, na estrutura musical, da estrutura significante que representa a Lei simbólica, Lei do pai, que castra ao sujeito o gozo ilimitado, ofertando-lhe ao mesmo tempo uma parcela possível de desejo, garantindo-lhe um lugar.

As notas são quase todas as mesmas que as trazidas por Rogério. Com exceção do *dó* e do *sol*, que nesta melodia ocupam o lugar de nota de passagem¹⁶⁵, nota que serve de sustentação para a passagem para uma outra, nota que não conclui. As frases descritivas têm todas a mesma melodia, com mudança apenas fonética, como o que Rogério faz e são finalizadas com o mesmo intervalo sonoro que ele utiliza para fazer a oposição fonética do *bo-ra* final. A nota *sol* é introduzida exatamente nos finais da frase que considero uma frase intervenção – ou uma interpretação: cada um no seu lugar, cantada duas vezes. Intervenção duplamente pela palavra e pelo som, na medida em que há mudança de nota a cada mudança de referência a cada um de nós. A nota de passagem introduz uma abertura no final da frase melódica e fonética, como um convite a que Rogério prossiga, uma abertura ao significante, o que inclusive aconteceu, o *bo-bo/bo-ra* significantizado deslizou para o *já-já/jan-tá*. O intervalo final da frase-intervenção suspende da minha parte a finalização da música em sua tônica¹⁶⁶, nota fundamental do tom, geralmente a que conclui a música, como um convite a que Rogério se incluísse, num deslizamento significante, com sua resposta. O final do *lu-gar*, esse último fonema, faz exceção às duas notas referenciadas para cada um dos três, faz exceção a essa lógica de nomeação, o que equivale ao que se passa na vida, a finalização de um *lugar* fica mesmo em aberto. Enquanto vivemos, ainda podemos nos reposicionar.

A melodia segue uma estrutura descendente, isto é, vai do agudo para o grave, o que segue o *bo-ra* final que Rogério emite, onde, aliás, é introduzida a primeira oposição fonética, elementar para o assentimento do sujeito à linguagem, como bem sabemos desde o *fort-da* que Freud analisa através de seu neto. Essa estrutura descendente, eu a segui cantando o nome na

¹⁶⁵ “Na escrita polifônica ou em harmonia, uma nota não harmônica que leva de uma nota para outra em uma única direção, por grau conjunto”. Idem, *ibidem*, p.656.

¹⁶⁶ “No sistema tonal maior-menor, a nota principal, ou primeiro grau, de uma escala (sua fundamental), de acordo com a qual é dado o nome a uma tonalidade” Idem, *ibidem*, p.954.

ordem espacial de altura (ver nota 164) em que cada um se encontrava: o Rafael em cima do brinquedo, Rogério no coreto e eu na ponta de baixo da escada, ao mesmo tempo em que a melodia descende, como num convite a que descessem. Notemos que ao Rafael era possível a Rogério permitir ficar num lugar acima do dele, ali no *quiosque* onde algum apaziguamento era encontrado. Rafael também desceu, incluindo-se entre os outros meninos na instituição. O que me faz pensar que a inclusão dos outros na música, “cada um no seu lugar”, é mais um elemento que a coloca no lugar de um ato, do meu lado, uma vez que escuto o que Rogério faz como discurso, incluindo o outro em sua *fala*. Ato esse que produziu, supomos que também através da repetição melódica, a autorização dele para eu ficar por perto. Talvez possamos considerar isso um “tratamento” do Outro invasor¹⁶⁷, fazendo-me cair desse lugar algumas vezes encarnado quando tentava me aproximar. Rogério em muitos desses momentos colocava uma mão no ouvido e emitia um zumbido, semelhante ao que depois se tornou os fonemas cantados do *bo-bo/bo-ra* que deslizaram para o *já-já/jan-tá* e depois para tantos outros, como *lá-la/ran-ja*. O Outro que o invadia fazendo o próprio sujeito correr a todo tempo agora já pode ser mandado embora, o que podemos considerar um reposicionamento subjetivo de Rogério a partir, talvez possamos dizer, de um afrouxamento na holófrase de S_1 e S_2 ¹⁶⁸. Ou ainda também possamos apostar numa certa suplência num esboço de inscrição de S_2 , de separação no remetimento a outro significante, com o deslizamento do S_1 . Jeanne-Marie Costa Ribeiro diz que a repetição que o autista apresenta é justamente o trabalho na “tentativa de inscrever um S_2 , de estabelecer um mais e um menos, um *fort-da*”¹⁶⁹. Em relação à repetição melódica que parece ajudar Rogério a aquiescer à minha presença, podemos pensar que ela assume essa estrutura do *fort-da*, na medida em que opera numa zona de borda, sustentando inclusive a oposição fonética e depois a própria oposição melódica¹⁷⁰, que comparece quando Rogério começa, algum tempo depois, a falar outras coisas dispensando essa base. Diz Lacan:

¹⁶⁷ É como se chama o trabalho do autista de dar conta do excesso que o Outro representa, tentando fazê-lo descompletar-se, por exemplo, através do ritmo que tece a algum fragmento repetitivo. Cf. ZENONI, A. – “Traitement de l’Autre” in *Preliminaire* nº3. Bruxelas, Antenne: 1991.

¹⁶⁸ “Quando não há intervalo entre S_1 e S_2 , quando a primeira dupla de significantes se solidifica, se holofraseia”, é como Lacan define a holófrase. Cf. LACAN, J. – O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. *Op.cit.*, p. 225.

¹⁶⁹ COSTA-RIBEIRO, J. M.L. – *A criança autista em trabalho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 34.

¹⁷⁰ A autora diz ainda que os movimentos dos autistas, de ritmo binário, se fazem no real, não passam ao simbólico, por isso precisam ser repetidos indefinidamente. O que nos faz pensar que no caso de Rogério algo possa ter aí se

Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio – a borda de seu berço – isto é, um *fosso*, em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão o jogo do salto.

Esse carretel não é a mãe reduzida a uma bolinha (...) – é alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele (...). É o caso de dizer, imitando Aristóteles, que o homem pensa com seu objeto. É com seu objeto que a criança salta as fronteiras de seu domínio transformado em poço e que começa a encantação. Se é verdade que o significante é a primeira marca do sujeito, como não reconhecer aqui – só pelo fato desse jogo se acompanhar de uma das primeiras aparições a surgirem – que o objeto ao qual essa oposição se aplica em ato, o carretel, é ali que devemos designar o sujeito. A este objeto daremos ulteriormente seu nome na álgebra lacaniana – o *a* minúsculo.¹⁷¹

Lacan diz com isso que o conjunto da atividade simboliza a repetição, repetição da ausência da mãe como “causa de uma *Spaltung* no sujeito”¹⁷². É a essa atividade que supomos equivaler a produção melódica de Rogério. Posteriormente em sua obra Lacan responderá assim à sua pergunta no *Seminário 17* sobre o que é a repetição:

É o gozo, termo designado em sentido próprio, que necessita a repetição. Na medida em que há busca do gozo como repetição que se produz o que está em jogo no franqueamento freudiano – o que nos interessa como repetição, e se inscreve em uma dialética do gozo, é propriamente aquilo que se dirige contra a vida¹⁷³.

inscrito. Esse aspecto do ritmo imposto pelos autistas aos objetos, palavras, enfim, aos elementos que se lhes é apresentado como demanda excessiva do Outro, chama-nos a atenção. Podemos entender que o binário, dois, faz alusão ao que de dual prepondera na relação na psicose. Sabemos que, de saída, as relações não são senão ternárias, uma vez que o Outro é sempre o terceiro, mas pensamos com isso exatamente numa certa fragilidade que se impõe ao Outro como o que faz o sujeito interrogar-se a partir do lugar de Lei. E é com isso, pensamos, que se relaciona esse ritmo binário, que, no entanto, faz-se desdobrar no decorrer do processo clínico, como vimos com Rogério, que começa a modular sua fala também através de outras bases, menos rígidas, de enlaçamento ao outro. Temos ainda outro caso, de uma menina autista que repetia sempre um determinado ritmo, também binário, que faz batendo palmas para comemorar seu próprio nome. Após muito tempo em seu trabalho, acrescentou à célula rítmica uma síncope, a partir de quando, também em trabalho, sua mãe começou a autorizar plenamente o trabalho com a filha sem sua presença. Debruçare-mo-nos sobre esse caso numa outra oportunidade.

¹⁷¹ LACAN, J. – *O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁷² *Idem*, *ibidem*.

¹⁷³ *Idem*. *O Seminário livro 17 – O avesso da psicanálise*. ([1969-1970] 1991). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1992, p. 43.

Ao mesmo tempo, Lacan sublinhará que, a partir do princípio do prazer – “o princípio da menor tensão, da tensão mínima a manter para que subsista a vida”¹⁷⁴ – este faz limite em relação ao gozo. E é com isso que afirma que a repetição “que se funda em um retorno ao gozo” é produzido por “algo que é defeito, fracasso”¹⁷⁵. Lacan refere-se aqui à repetição estrutural do sujeito, mesmo do da neurose, o que nos faz retomar a perspectiva de tentativa de inscrição dos autistas somente ser feita no real na repetição significativa dos objetos, para inseri-la numa mesma perspectiva quanto ao neurótico. Apesar de que, como diz Jeanne-Marie

a repetição que é vivida com prazer pelas crianças ditas neuróticas, é, para os autistas, uma imposição que vem de fora, como um excesso do qual não se pode escapar¹⁷⁶.

Temos que lembrar, no entanto, que também na criança neurótica não é só prazer o que está em jogo na repetição. A autora então ressalta que no trabalho clínico aparece uma dimensão de prazer a partir da construção de recursos para se subtraírem desse excesso, como podemos ratificar com os casos clínicos aqui abordados. É daí que a autora ratifica a tese de que “as crianças autistas estão sempre em trabalho, procurando furar esse Outro completo e advir como sujeitos”¹⁷⁷, com a qual concordamos plenamente em nossas verificação clínica nas recepções, atendimentos de primeira vez nos CAPSi. O passo a mais necessário é assim

discernir, na particularidade de cada caso, a lógica do trabalho que cada criança realiza na tentativa de advir como sujeito e pensar como um analista pode vir a incluir-se neste trabalho¹⁷⁸.

Esse movimento de base que intuímos assumir a repetição melódica é constatado por Lacan, quando diz, no *Seminário 10*, na lição intitulada *A voz de Javé*: “o mais original: objeto voz”:

¹⁷⁴ Idem, ibidem.

¹⁷⁵ idem, ibidem.

¹⁷⁶ COSTA-RIBEIRO, J. M.L. – *Op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ Idem, ibidem.

¹⁷⁸ Idem, ibidem.

É um objeto, e que me servirá de eixo para substantivar diante de vocês o que entendo pela função do *a* nesse estágio, o último, no qual ele nos permite revelar a função de sustentação que liga o desejo à angústia no que é seu derradeiro nó.¹⁷⁹

Lacan nos relembra que não devemos confundir a voz com a sonoridade, pois participa, como todo objeto que se quer *a*, como resto em cada tempo de incursão que o sujeito faz ao campo do Outro:

O que sustenta o *a* deve ser bem desvinculado da fonetização. A lingüística acostumou-nos a perceber que esta não é outra coisa senão um sistema de oposições, com o que ele introduz de possibilidades de substituição e deslocamento, metáforas e metonímias. Esse sistema apóia-se em qualquer material capaz de organizar em oposições distintivas entre um e todos. Quando alguma coisa desse sistema passa para uma emissão, trata-se de uma dimensão nova, isolada, de uma dimensão em si, a dimensão propriamente vocal.¹⁸⁰

Lacan nos ajuda a ratificar aqui nossa aposta na possibilidade de fazer advir o discurso do sujeito do inconsciente através da estrutura musical endereçada na clínica, além de delimitar o lugar da dimensão vocal, distinto do lugar do *a*. Este que devemos procurar, no sujeito em vias de se constituir, segundo ele diz em outro lição, *O que entra pelo ouvido*, “do lado de uma voz desligada de seu suporte”¹⁸¹ no entanto, nos fazendo constatar que o *objeto voz* não é sem relação com o vocal:

(...) Tudo o que o sujeito recebe do Outro pela linguagem, diz a experiência comum que ele o recebe sob a forma vocal. (...) existem outras vias que não as vocais para receber a linguagem. A linguagem não é vocalização. Vejam os surdos. No entanto, não 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.¹⁸²

¹⁷⁹ LACAN, J. – O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit*, p. 267.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 273.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 298.

¹⁸² Idem, *ibidem*, p. 299.

Para nos situar, Lacan recorre ao exemplo do som emitido pelo chofar¹⁸³, instrumento musical que faz mitologicamente a função de representar a rememoração do “pacto da Aliança”, simbolicamente pacto de aquiescência à função da linguagem como mediadora e instauradora da Lei. Diz que o interesse por esse objeto está em nos apresentar a voz de uma forma “na qual, de certa maneira, ela é potencialmente separável”¹⁸⁴. Isso ajuda na medida em que faz entrever que logicamente essa representação não contém todo o pacto, mantém-se a função do resto pela qual faz intervir a repetição, que, como diz Lacan, não é apenas “automática e ligada ao retorno, à carreação necessária da bateria do significante”, mas tem outra dimensão, que “é a que confere o sentido da interrogação trazida pelo lugar do Outro”¹⁸⁵. Como lembramos com a *escrita*¹⁸⁶, é fundamental que, seja qual for a matéria através da qual se apresente a linguagem, a direção na qual a psicanálise nos coloca é na de fazer intervir essa função de interrogação. Esta se nos apresenta, segundo Lacan, através inclusive do vazio que há no bojo do tubo acústico, que “realmente impõe uma ordem a tudo que possa vir a ressoar nele de uma dada realidade”¹⁸⁷:

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.¹⁸⁸

Lacan ressalta, no entanto, que essa afirmação tem apenas valor metafórico – se bem que não a consideramos uma metáfora qualquer, uma vez que alude bem ao que Freud descreveu

¹⁸³ Sobre o chofar: “A voz, portanto, não é assimilada, mas incorporada. É isso que pode conferir-lhe uma função que serve de modelo para nosso vazio. Aí reencontramos meu instrumento de outro dia, o chofar da sinagoga, e sua música. Mas, será que é mesmo música essa quinta elementar, esse intervalo de quinta que lhe é próprio? Não será isso, antes, o que dá sentido à possibilidade de que, num dado momento, ele seja o substituto da fala, arrancando poderosamente nossos ouvidos de todas as suas harmonias costumeiras? Ele serve de modelo do lugar de nossa angústia, mas, observem, só depois de o desejo do Outro ter assumido a forma de uma ordem. É por isso que pode desempenhar sua função eminente de dar à angústia sua resolução, que se chama perdão ou culpa, mediante a introdução de uma outra ordem”. Idem, *ibidem*, p. 301.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 274.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, p. 275.

¹⁸⁶ “Se há alguma coisa que possa nos introduzir à dimensão da escrita como tal, é nos apercebermos de que o significado não tem nada a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura, com a leitura do que se ouve de significante.”, diz Lacan. Cf. *O Seminário livro 20 – Mais, ainda*. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 300.

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*.

como realidade psíquica, descrevendo metaforicamente como tudo o que entra em nossa cóclea tende a ressoar, a princípio, no tom que tocam nossos próprios fantasmas – para especificar que:

Se a voz, no sentido em que a entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. A mais simples imiçãõ da voz no que é lingüisticamente 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 alteridade do que é dito.¹⁸⁹

Voltando ao caso, a atitude de Rogério de tapar os ouvidos, não rara nos autistas, remete-nos também à questão da tentativa de obliteração que faz do que vem do Outro, que, sabemos, não é mais que sua própria voz. Segundo Miller, em *Jacques Lacan y la voz*:

(...) los objetos dichos *a* concuerdan com el sujeto del significante sólo por perder toda sustancialidad; sólo a condición de estar centrados por um vacío, que es el de la castración.

(...) la mirada y la voz se manifiestan bajo una forma separada, con un carácter de evidente exterioridad em relación al sujeto.¹⁹⁰

Miller nesse texto faz essa colocação para dizer que a voz está no campo do Outro, deixando-nos apreender que se o Outro é excessivo para o autista, é que algo de sua voz permanece pairando invasivamente barulhento. O autor segue assim a hipótese de Lacan, proferida na *Conferência de Genebra*, de que o autista escuta a si mesmo¹⁹¹, não recalcando a própria voz, não pode fazê-la calar. Diz ele sobre a criança autista quando tapa os ouvidos: “dizem-nos: para quê? para alguma coisa que está sendo falada – já não está no pós-verbal, visto que se protege do verbo.”¹⁹². Essa afirmação de Lacan confirma mais uma vez na clínica aqui em questão o implausível da noção de *não-verbal*. Conseqüentemente, no caso de Rogério, talvez

¹⁸⁹ Idem, ibidem.

¹⁹⁰ MILLER, J.- A. – “Jacques Lacan y la voz” in *La voz: atas de colóquio de Ivry* organizado por el CMPP (Centro Médio Psico-pedagógico) de Ivry. Janeiro de 1988, p. 10.

¹⁹¹ LACAN, J. – *Conferência em Genebra sobre o sintoma* [1975] Extraído de *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, nº 5, 1985. Traduzido por Mário Almeida e revisado por Ana Lydia Santiago, p. 12.

¹⁹² Idem. “Alocução sobre as psicoses da criança” [1967] in *Outros Escritos. Op. cit.*, p. 365.

possamos pensar que, pelo seu processo de cura, no deslizamento significativo algo dessa voz é sim minimamente contornado, indicando uma possibilidade que lhe confere um lugar de sujeito.

Aliás, nesse mesmo texto Miller diz que a tese de Lacan é que “todo eso se hace (cantar, falar tanto, escutar...) para hacer callar a aquello que merece llamarse la voz como objeto a”¹⁹³.

Podemos supor que esse deslizamento sobre uma mesma base melódica que opera a distinção fonemática e depois a sua própria equivale a uma tentativa de significantização que Rogério empreende, no que a dimensão de voz, que comparece no real, faz-se circunscrever minimamente. Não só as oposições fonemáticas entram nesse tipo de série, como também as melódicas, dentro da própria célula do *bo-bo/bo-ra* e depois em sua expansão¹⁹⁴. O significante traz assim a verdade de Rogério, como nos ensina a pensar Lacan, ao dizer que ela vem sem controle, pela própria estrutura do Outro de constituir um vazio de sua falta de garantia. E é por isso que, “separada de nós, nossa voz soa como um som estranho”¹⁹⁵: A dimensão da voz, que intervém aí “unicamente por seus ecos no real”, ressoa nesse vazio “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.¹⁹⁶

É desta forma que vemos Rogério em sua via de constituição enquanto sujeito tentar a partir do avassalamento com o qual experimenta o campo do Outro em sua imperatividade dar-lhe um *tratamento* através de um prenúncio de contorno simbólico da voz, ao poder deslizar pela língua. Assim, também como alteridade, a voz faz sua função mediadora. Como diz Lacan, a voz é, não assimilada, “mas incorporada”.

Voltando à perspectiva do pai de Rogério, cabe ressaltar também seu reposicionamento, que pôde dar um outro destino à sua violência, dizendo quase dois anos depois que o que acontece com a música – e principalmente “Vou de táxi”, que ouviu quando pensou que o filho

¹⁹³ MILLER, J.-A. – *Op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁴ Lacan diz inclusive que, mesmo o significante sendo encarnado no fonema, ele “não pode limitar-se de modo algum a esse suporte fonemático” para concluir um pouco mais à frente, citando Jakobson, que “não é a palavra que pode fundar o significante. A palavra não tem outro ponto onde fazer-se coleção senão o dicionário”. Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda. Op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁵ Idem. – *O Seminário livro 10 – A angústia. Op. cit.*, p. 300.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*.

seria um campeão – é que ela o faz lembrar-se de que tem que “treinar muito”, fisicamente, para se defender de quem deboche de seu filho, isto é, podemos entender, de seu ideal de que o filho seja *campeão*. É o mesmo que experimenta quando observa no olhar do outro na rua uma provocação que o deixa “nervoso”, como diz, remetendo-nos mais uma vez à transferência, pois apresenta esse mal-estar principalmente pela via da música – no ódio desta. Observe-se nesse momento que a Severino já é possível, já não se lhe apresenta completamente insuportável, a posição de *vice-campeão*.

Tomando o *bo-bo/bo-ra* e o *corredor* como significantes, isto é, como o que representa o sujeito para outro significante, não os tomamos na dimensão do significado, como faria se, por exemplo, os interpretássemos como um pedido de que me afastasse no caso do primeiro e não mais que um ideal frustrado do pai o segundo. Lacan diz no *Seminário 3*, “o significante, como tal, não significa nada”¹⁹⁷¹⁹⁸, o que interdita qualquer possibilidade de que um ideal seja correspondido, mesmo que se o pretenda. Como escreve também um pouco antes, dando-nos o mesmo sentido, no *Seminário sobre A Carta Roubada*, que “o significante é o que falta em seu próprio lugar”¹⁹⁹. Num momento posterior, em *Lituraterra*, Lacan dirá que:

a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante.²⁰⁰

O semblante, aquilo que vem no lugar do furo no saber, faz operar assim o terreno sobre o qual a escuta fornece o sentido, a direção do trabalho analítico. O que nos permite tomar na direção do significante o que nos é endereçado na clínica é que, sendo o sujeito sujeito do inconsciente, o inconsciente produz a sua sobredeterminação sobre o sujeito não mais que através de elementos, sendo isto o que há para ser posto em relevo na escuta. É certo que a apresentação desses elementos não se faz de forma esquemática, mas segundo as leis próprias do funcionamento da linguagem do inconsciente, a condensação e o deslocamento, freudianamente, e a metáfora e a metonímia, já em Lacan: “o inconsciente não é o primordial nem o instintivo e,

¹⁹⁷ Idem. *O Seminário livro 3- As psicoses* ([1955-1956] 1981) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 212.

¹⁹⁸ No *Seminário 20* Lacan é mais exato: “O significante como tal não se refere a nada, a não ser que se refira a um discurso, quer dizer, a um modo de funcionamento, a uma utilização da linguagem como liame.” *O Seminário livro 20 – Mais, ainda*. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁹ Idem. *O Seminário sobre “A carta roubada” in Escritos*. *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁰ Idem. *Lituraterra in Outros Escritos*. *Op. cit.*, p. 22.

de elementar, conhece apenas os elementos do significante”²⁰¹. Lacan nos recoloca a par dessa premissa para dizer que Freud nos apresenta o significante em sua função de transferência por uma série de exemplos que realçam a conexão e a substituição, com a metonímia e a metáfora. Destarte o sujeito se apresenta na transferência por essas operações. Citemos Freud, em seu método de interpretação que se afasta do puro simbolismo da interpretação dos sonhos vigente até então, para retirar dos sonhos, assim como propomos aqui com a música, seus elementos de relevo para o sujeito:

O método de interpretação que pratico se afasta do método popular de interpretação simbólica, célebre nas lendas e na história, e se aproxima do método de decifração. É, como nesta, uma análise “em detalhe” e não “em massa”; como esta, considera o sonho, desde o início, como um conglomerado, um “conglomerado” de construções psíquicas.²⁰²

Temos claro numa construção desse tipo que a palavra não faz mais que suportar o significante em seus elementos, dessa maneira suporte do discurso. Daí Lacan nos falar posteriormente, já no *Seminário 17*, do discurso como “uma estrutura necessária, que ultrapassa em muito a palavra, sempre mais ou menos ocasional”²⁰³, quer dizer, não é estritamente nas palavras que se encontra o discurso, mas no que dela a faz portadora:

Mesmo que não comunique nada, o discurso representa a existência da comunicação; mesmo que negue a evidência, ele afirma que a fala constitui a verdade; mesmo que se destine a enganar, ele especula com a fé no testemunho.²⁰⁴

Fé esta que se refere ao inconsciente, no qual é preciso crer, acima de tudo, para com isso colocá-lo a trabalho, tarefa da psicanálise. E, importante para situar a pertinência desse ponto de partida nos casos clínicos aqui apresentados:

²⁰¹ Idem. *A instância da letra no inconsciente*. *Op. cit.*, p. 526.

²⁰² Apud KOFMAN, S. *Op. cit.*, p. 80-81.

²⁰³ LACAN, J. – *O Seminário 17 – O avesso da psicanálise*, *Op. cit.*, p. 10-11. Lacan diz isso para reiterar, como não se cansa de fazer, que do que não se prescinde é da linguagem: do discurso depreende-se o que é sem palavras. Discurso é aí o que é capaz de produzir enunciados primordiais que vão muito além das efetivas enunciações. Não há mais aqui primazia da enunciação, há até um certo privilégio do enunciado. Daí Lacan dizer que o ser humano diz a verdade mentindo.

²⁰⁴ Idem. *Função e campo da fala e da linguagem*. *Op. cit.*, p. .253.

Tais diagramas – *o da conexão e da substituição* – são constitutivos não somente na neurose [*grifo nosso*], no tocante a cada um de seus sintomas, como são os únicos que permitem abarcar a temática de seu curso e sua resolução.²⁰⁵

É pela afinação com esse dito de Lacan sobre a constituição *linguajeira* do sujeito, qualquer que seja ele, que empreendemos a elaboração sobre a clínica aqui em questão, do autismo e da psicose infantil. O lugar do analista pressupõe assim abarcar a temática do curso da doença para sua resolução através das operações próprias da linguagem do inconsciente, a conexão e a substituição. Esse embarque no inconsciente, questão de fé, exige ainda mais. Se, crentes, é preciso num primeiro tempo reconhecer o inconsciente, isto só se faz através de um certo assujeitamento à posição subjetiva daquele que escutamos. Lacan nos diz, em *De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose*, sobre a estrutura do inconsciente – sua cadeia significante que se “impõe por si ao sujeito em sua dimensão de voz”, no tempo proporcional ao que “atribuição subjetiva comporta”, na qual o *percipiens* se apresenta não unificante – que é preciso se assujeitar à posição subjetiva do paciente:

Afirmamos que semelhante descoberta só pode dar-se às custas de uma submissão completa, ainda que advertida, às posições propriamente subjetivas do doente (...)²⁰⁶

Sendo indispensável que as operações do inconsciente se revelem por um relevamento, só a proporcionamos estando *sob*, assujeitados à produção transferencial do sujeito, de outra forma elas não se relevariam: é preciso um discurso de sustentação para que outro se destaque. Essa sustentação se faz então nesse assujeitamento, única forma de reconhecer o discurso do sujeito, uma vez que ele é singular, único e próprio de cada um. No entanto, um segundo tempo é necessário para que ao sujeito seja transmitido esse reconhecimento, que é o tempo da intervenção. Esta perfaz-se de matéria própria ao primeiro tempo – os elementos que destacados representam o sujeito – e somente assim tem valor de reconhecimento do sujeito. Diz Lacan que

²⁰⁵ Idem, ibidem. *A instância da letra no inconscientes*. *Op. cit.*, p. 526.

²⁰⁶ Idem. “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” [1955-1956] in *Escritos*. *Op. cit.*, p. 540.

“assim, é uma pontuação oportuna que dá sentido ao discurso do sujeito”²⁰⁷. Dá sentido e necessariamente produz a abertura para o *non-sense* que instiga a produção equivalentemente, como dirá o posterior Lacan. A oportunidade é o sujeito mesmo que nos fornece. Como no caso de Maira, onde primeiramente não fizemos mais do que sustentar-lhe a música que cantava, através de um acompanhamento ao atabaque do ritmo e cantando a mesma letra também em volume menor do que o dela, que nos colocava *sob* seu discurso musical. Deste primeiro tempo adveio a intervenção a partir do destaque de sua entonação, supridora do *e* inicial da palavra, reveladora de sua mensagem de que o elevador *leva a dor*: interviemos, cantando-lhe interrogativamente “leva a dor pra onde?”. A partir do que Maira produziu um novo sentido de *elevação* da dor, elevação ao terceiro simbólico, como visto, com o deslizamento da entonação, igualmente como ocorre com o significante, com a volta da sonoridade do *e* e a acentuação do *e* seguinte. Estes primeiro e segundo tempos, que são tempos lógicos, não acontecem senão de forma simultânea no endereçamento transferencial. Exige-se um para a sustentação do outro.

Todavia, em relação aos sons musicais, há uma especificidade a ser considerada após pensarmos que tanto estes como a palavra precisam percorrer um certo caminho, o do atravessamento pelo sujeito, para só então fazerem-se significantes. É apenas musicalmente que é possível, sem que o analista sobreponha sua fala à do sujeito, uma simultaneidade cronológica de expressão. Aqui o rigor das palavras se faz imprescindível, pois a possibilidade de se tocar ou cantar ao mesmo tempo que o paciente não estabelece nenhuma garantia de que ao fazê-lo o analista não está deixando de escutar o sujeito. Isto é como o avesso dessa questão: numa psicanálise sem a utilização da música, também não se garante a escuta com o silêncio do analista. O ponto de reflexão é a possibilidade de estar escutando mesmo “falando” ao mesmo tempo musicalmente, o que com a palavra seria impensável, a não ser em casos de intervenções *oportunas*, onde é preciso reconduzir o sujeito ao que lhe faz questão de seu discurso ou, ao contrário, em casos de saída do lugar do analista. Se o paciente está *falando* musicalmente, é possível ao analista falar simultaneamente, a princípio, mas trata-se aqui de pensar, do lugar do analista, que estatuto possui esta produção musical. Já sabemos que do lado do paciente os sons musicais são escutados na direção de poderem vir a aceder a significantes, constituindo com isso o estabelecimento do discurso do sujeito do inconsciente. E do lado do analista? Como preservar

²⁰⁷ Idem. Função e campo da fala e da linguagem. *Op. cit.*, p. 253.

a função do analista na simultaneidade da produção musical de modo a preservar a disjunção necessária do discurso do sujeito? Não é o mesmo estatuto de intervenção *oportuna* o que deve nortear a fala musical, que poderemos chamar então de intervenção musical? Lacan nos orienta ao escrever sobre esse *sob* que é o sujeito em relação ao significante que o representa:

não há meios de escapar a essa fórmula extraordinariamente reduzida, que tem alguma coisa embaixo. Mas, justamente, não podemos designar essa coisa por nenhum termo. Isso não poderia ser um *etwas*, é simplesmente por-baixo, um sujeito, um *ypokeimenon*.^{208 209}

Sendo esta a estrutura do sujeito, não há outra coisa a colocar em destaque, já que o sujeito está *sob* o significante, não há melhor caminho para colocá-lo em relevo do que o de nos submeter ao seu discurso para o que dele for possível ficar em destaque, seus significantes.

Vejamos essas questões à luz de um outro fragmento clínico, o de um menino de 13 anos chegado como autista para tratamento há dez anos na mesma instituição referida nos outros casos. Marcos, como vou chamá-lo, fez o seguinte percurso desde três anos atrás, quando passei a ser a profissional responsável pelo caso. Antes de seu percurso, uma nota sobre como entrei no caso a partir de um encontro por acaso com Marcos e sua mãe, que chamarei de Arlete, ao esperarem o atendimento no antigo ambulatório de nosso Serviço. Havia dois meses, mais ou menos, Marcos não freqüentava o então hospital-dia e eu havia perguntado por eles poucos dias antes durante reunião de equipe, pois já notara a ausência prolongada. Arlete nada tinha comunicado a qualquer membro da equipe sobre suas faltas, nem mesmo à sua referência²¹⁰. Ao encontrá-los, perguntei surpresa a Arlete o que aconteceu e ela respondeu-me: “Dei uma

²⁰⁸ Idem. *O Seminário livro 17- O avesso da psicanálise. Op. cit.*, p. 45.

²⁰⁹ *Ypokeimenon* é um termo grego que Lacan utiliza para sujeito, para o qual os franceses substituíram o *y* pelo *u* pela sonoridade ser a mesma do *u* em francês (a palavra em grego é *ypokeimenon*). O termo na filosofia designa o movimento em direção à perscrutação, à investigação, ao contrário da tentativa de se chegar a uma idéia conclusiva última, por isso Lacan o diferencia nesse trecho da *ousia* (essência). Ele advém do personagem socrático Protágoras que na proposta de se discutir o que é virtude e se ela pode ser encenada – já que para Sócrates a virtude (uma *ousia*) não pode ser ensinada – sugere que a virtude pode ser definida por cinco outros conceitos. São estes coragem, justiça, santidade, temperança e sabedoria. Mas Sócrates não se contenta e diz que para definir cada conceito sugerido deve-se definir a *ousia* de cada um deles. Nesse movimento, *ypokeimenon*, é que Sócrates faz Protágoras cair em contradição, a fim de definir uma lei que valha para todos – a partir do auto-conhecimento, “conhece-ti a ti mesmo”, gravação do templo de Delfos cara à Sócrates. Cf. PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2002.

²¹⁰ Profissional de referência é como é chamado quem se incumbe da direção de tratamento de cada caso nos CAPS.

paradinha”. Interrogada sobre essa decisão, disse que quis descansar, porque depois de terem deixado algumas vezes Marcos mexer no aparelho de som, não deixaram da última vez que ela o trouxe. Nesse dia à noite, prosseguiu ela, “Marcos não dormiu, ficou muito agitado, andando pra lá e pra cá, ficou muito nervoso. Um dia deixam o menino mexer e no outro não.” O que notamos aqui é que no dia em que não pôde mexer nos objetos, ele próprio *virou* os objetos, “ficando agitado, não parando”, como dito, e então ela resolveu pará-lo, “dar uma paradinha”.

Voltemos à sua entrada em tratamento. Chegou falando restritas palavras, interessado intensamente em ventiladores, aparelhos de televisão e som. Seu percurso no Serviço constituía-se de ligar e desligar o ventilador, afastar-se dele com temor e olhar as hélices se movimentarem até pararem, com aparente angústia, de algum outro canto do cômodo. Corria então até um aparelho de som ou tv, o que estivesse mais ao seu alcance, e nele ia mexendo ansioso nos botões, de modo a mudar o canal, a imagem, o volume, o brilho, o contraste, no caso da televisão, e a estação de rádio, o volume, etc, no caso do rádio. A bandeja de cd’s, coloca-a vazia para rodar, indo para longe assim que acionava essa função e o som de mudança de disco se iniciava. Seu trabalho passou então a ser permitido, tal qual o designamos com Jeanne-Marie, como a perspectiva de como Marcos procura “tratar o Outro” para situar-se como sujeito. Destacamos seu trabalho como sua lógica, e a instituição tornou-se o único lugar onde passou a lhe ser permitido fazer esse percurso, a partir da transmissão do caso em ato, no cotidiano do Serviço, e nas supervisões de equipe. Nossas intervenções consistiam de pontuações sobre a mudança sucessiva e principalmente sobre alguma imagem ou som que ele deixasse persistir, de modo que pudemos destacar que o relevante em seu interesse eram os atos de fazer algo se mexer, ao mesmo tempo em que imagem ou som algum podia se fixar. Ele provoca uma mudança, como faz no aparelho de som com a bandeja de cd’s, mas essa mudança, anunciada através do som, lhe provoca pavor. Isto é, ele parece ao correr assustado para longe temer os efeitos do deslocamento que provoca.

Marcos tenta então mudar também o aparelho de som de lugar, afastando a mesa, e ao ser impedido pelo fio, diz: “não mexeeee!, não mexeeee!”, numa entonação imperativa que repete a fala do Outro. E daí passou a dizer, na mesma entonação “tá quaseee!”, referindo-se por exemplo à hora do almoço, refeição que ele faz no Serviço. Com isso, primeiro a permissão de que seu trabalho ocorresse, tempo lógico de submissão, e depois com o segundo tempo, o das

intervenções, Marcos começa a ficar cada vez mais tempo no aparelho de som, começa a aumentar progressivamente o tempo em que suporta que algum som soe. Pede “88, 88, 88”, repetindo a mesma entonação. Isto vem a se configurar como a estação de rádio, que na verdade é 89.1. – o número aparece digitalmente – e que Marcos passou a procurar para dela percorrer os números para baixo e para cima, notadamente voltando ao 89.1. Nesse ponto ele deixava a rádio soar um pouco, me fazendo entreouvir uma música evangélica, pela referência à Cristo que se repetia por poucos segundos. É curioso notar que Marcos pede na verdade a estação anterior à que ele realmente quer, pede 88 e quer a 89.1. Podemos observar que ele está um ponto antes do que realmente lhe faz questão. Aliás esse um ponto aparece no 89 ponto 1, que subtraindo chegamos ao 88. Que ponto 1 é esse no qual se encontra? Ou melhor, que ponto -1 é esse? Confirmamos nosso caminho de construção de um discurso de sujeito através de uma fala do “ta quaseeee!”. 88 é quase 89, o que ele pede é o *quase*. Ele busca se estabilizar no antes talvez da presentificação do Outro, apresentado na imagem da televisão, no som do rádio, etc.

O mesmo trabalho inicia com o cd, agora não mais se utilizando da bandeja apenas vazia: pedia “cedê”, para quando o conseguia fazer da música *seis* o lugar de onde partia e voltava para percorrer o restante das músicas nas mudanças de faixas. Num determinado momento, passou a beliscar-me no final de seu horário, geralmente no qual eu atenderia sua mãe, que ao presenciar isso disse em seu atendimento: “ele me pede *cedê* o tempo todo”. Da interrogação sobre essa fala, notando que ela vem do beliscão que Marcos me dá na hora de falar com ela, escutando que era preciso torcer algo ali, no sentido de fazê-la pensar no que não estava *cedendo* ao filho, a mãe pela primeira vez fala do pai dele. Fala dizendo que é separada, queixando-se de que ele não dá atenção ao filho, ao mesmo tempo em que diz que também não recorria a ele para as coisas que queria, a não ser através de sua filha mais velha. Ao ser perguntada sobre isso, diz que nunca tentou fazer diferente, foi “sempre assim, pois quando ela engravidou o marido perdera o emprego e junto o plano de saúde e com isso as coisas ficaram muito diferentes, com a primeira gravidez ele tinha plano de saúde”, segundo ela. Diz que descobriu então que ele além de beber usava cocaína e que por isso separou-se, “já que ele não dava conta da família”. Notando sua tentativa de excluir a dimensão paterna, no que esta a confronta como sujeito com sua própria escolha, pergunto, na tentativa de incluir essa exclusão, de que forma é possível que sem falar com seu ex-marido Marcos tenha acesso a ele e, mais do que isso, ela transmita o que

quer dele. Ela lembra então de um aborto que sofreu antes dele nascer e em seguida que a primeira observação que seu marido fez sobre a gravidez foi aos seis meses. Intervim tomando a importância dela validar esse reconhecimento em vez de excluir o discurso do pai de sua relação com o filho, que estava ali me pedindo que a fizesse *ceder*. Pedi então que ela trouxesse os cds que escolhesse de casa, falando isso antes com ele. Quando não havia cd disponível era gerada nele uma ansiedade intensa. Todo o trabalho passou a girar em torno do *cedê*, não só ele colocar o cd e passar pela música seis, mas pela possibilidade que isto lhe deu de passar a deixar o som soar cada vez por mais tempo, dando-me a *oportunidade*, no sentido da intervenção *oportuna*, de trabalhar também com o conteúdo do que soava, como especificarei num exemplo desse segundo momento do caso.

A mesma *oportunidade* se deu com Arlete, com sua escolha pelo cd que levava, e até se esquecia. Marcos passou a parar um instante também na música 12 ou na 1. Em pouco tempo ele mesmo passou a escolher os cds que trazia e ela a pedir para parentes e amigos gravarem cds para ele. Nos dois momentos são sempre dois os cds que trazem, geralmente de música evangélica. Adveio da insistência de Marcos uma elaboração de Arlete de que pediria ao pai para dar de presente “um som” a ele, uma vez que se aproximaria seu aniversário em não muito tempo. De uma certa ascensão ao discurso do pai pela mãe, representado em Marcos também pela referência à Cristo, como no caso de Maira, resultou um aumento significativo no vocabulário dele, que passou a falar consideravelmente mais.

Primeiro tempo do caso, vemos Marcos enunciar o *quase* do significante do aborto espontâneo que sua mãe sofreu, antecedendo sua gravidez, que aliás só foi reconhecida pelo pai *seis* meses depois, encarnando o 88: parecendo encarnar o que *quase* aconteceu, ainda não é o 89.1, fazendo-se nascer como sujeito na passagem pelo *seis* que instala o olhar de reconhecimento do pai. Aqui, a forma como Marcos se utilizava dos sons é que nos guiou nas intervenções, intencionando fazer retornar sobre ele e a mãe o próprio discurso e assim a possibilidade de uma constituição do mesmo.

Num segundo tempo, agora três anos depois, Marcos traz um cd e coloca a 13ª música - doze, duas vezes seis, até onde chegava antes, mais um, mais um ponto alcançado, o do 89.1, se pudermos falar assim – um pagode lenthinho, lembrando o ritmo habitualmente usado nas músicas evangélicas. Noto que a passagem se faz agora por uma frase inteira musical, no fim da música,

que diz duas vezes: “meu mundo está perfeito”. Dessa notação, intervenho, cantando simultaneamente somente o mesmo trecho. E dizendo ao terminar a música: “o mundo estar perfeito é o que importa, não é?!”. Diante do que ele olha para mim e recomeça seu percurso. Observo daí uma mudança, uma vez que pela primeira vez ele participa do atendimento da mãe sem ser entrando e saindo. Fica quietinho na sala, levantando-se para olhar pela janela ou para vir sentar bem perto de mim ou me dar um beijo. Marcos, no primeiro tempo de seu trabalho, vinha também repetindo uma certa fala, com frequência: aproximar-se de alguém, tirar o *piru* para fora e dizer “bota esse piru pra dentro!”, diante do que reconhecíamos o seu órgão e perguntávamos se ele queria que disséssemos para ele botá-lo para dentro. Na medida em que essa música começa a ser trabalhada ele deixa de apresentar esse fenômeno. Nesse dia, apresenta uma diferença, faz isso apenas uma vez, diante do que sua mãe dá a resposta habitual: “pára de graça”, que ele repete, acrescentando: “obedece!”. E eis que a mãe diz: “conta a novidade – eu havia estado de licença do trabalho por um mês – para Dra Mariana, Marcos, ele está sendo alfabetizado”. E ele diz: “ceee”. Arlete pergunta; “Ce de quê?”. E ele responde: “coca-cola”. Fazendo-me dizer que “o *ces* é importante”, em quase homofonia com o *cedê* e com o *seis* instalador do reconhecimento pela mãe do discurso simbólico, terceiro, do pai. “Meu mundo está perfeito” faz-nos pensar no discurso que vigora para esses sujeitos, o religioso, identificado como um discurso de completude, onde a perfeição é tida como graça divina. Graça que é como a mãe meritoriamente reconhece o *piru* de Marcos, dando-lhe a chance de fazer uma elaboração ao dizer apenas através da música que tem *piru*, é completo, que seu *corpo está perfeito*, tem o pai *divino* representado pelo *ceis*. Parece então, ao ter *piru* e dele não fazer uso erótico estar atravessando um momento de perfeição, de completude, uma vez que é a sexualidade que introduz a imperfeição humana, inclusive como nos mostra o mito de Adão evocado pela religião.

A completude antes mostrada, ao tirar o *piru pra fora*, agora é cantada, fazendo-nos concluir disso um efeito clínico: advindo do primeiro tempo lógico exigido, de reconhecimento do sujeito, através do assujeitamento à posição subjetiva de Marcos quando cantávamos *sob* seu discurso. Uma vez que nesse caso podemos considerar a música reproduzida pelo aparelho de som como o seu discurso musical, por ser controlada por ele. Com a possibilidade da música ser escutada assim como palavra, com a semelhança de ambos poderem aceder a condição de

significante, contudo vem-nos a questão de haver uma diferença estrutural nos sons musicais. Isso nos traz o raciocínio que fazíamos acima sobre a simultaneidade de falas permitida pela música. O que garante o rigor analítico é que, primeiramente, essa fala não se sobreponha à do sujeito, estando como nesse caso, *sob* seu discurso e num segundo tempo lógico que dela advenha uma intervenção *oportuna*, musical ou não, como a pontuação que fazemos sobre o que faz questão do que vive nesse momento Marcos: a perfeição.

O *seis* de quando Marcos ouvia só a sexta música e o *seis* do mês de reconhecimento da gravidez aparecem nesse novo momento fazendo questão para Arlete: em seus atendimentos, vem falando sobre o tempo de espera para fazer um novo exame de um mioma que o ginecologista detectou nela, assim como *seis* também são os meses de intervalo para um exame igualmente ginecológico que a irmã de Marcos precisa fazer, esse de um *cisto* no ovário. É o que diz então quando pergunto o que todos esses *seis* têm a ver, e com o *seis* que teve que esperar para ouvir seu marido reconhecer a gravidez, quando *esperava* Marcos : “De novo o seis, é, esse seis, temos que pensar nele”. E daí: “é, dois *c*'s, *seis* meses: *seis* da letra do nome dele, né?!”. “Como?”, pergunto querendo saber, já que seu nome é estruturalmente parecido com Marcos: “é, o nome dele, *Marcos*”, frisando o *c* que fica no meio do nome. Para na sessão seguinte terminar com a seguinte questão: “Por que seis meses ele esperar para me perguntar alguma coisa da gravidez?”

O *soom* que Marcos chama e manipula, objeto significativo, perde completamente sua referência como poderia fazer crer uma leitura do senso comum que tomasse o aparelho de som como objeto em si, como freqüentemente ocorre em instituições, o CAPSi não estando isento disso. É, como vimos, um objeto que opera como *a*, como causa. Está, destacado do campo do Outro, entre o corpo de Marcos e sua possibilidade de tratar aquele campo. É aqui que é colocada à prova a máxima lacaniana do significativo que remete não ao objeto nem ao sujeito, mas a outro significativo, Marcos nos mostrando em seu deslizamento de que trabalho se trata ao precisar manipular o objeto *soom*, como chama, sendo da subversão do objeto como referente mesmo que surge a possibilidade de articulação significativa. Esse efeito de subversão é o que afeta a instituição, afetação que detectada por Arlete a fez atuar interrompendo o tratamento antes de minha entrada no caso. Note-se que Marcos não busca um objeto qualquer. Ele procura o seu caminho de constituição como sujeito justamente através de um objeto que subverte e esta é *a*

condição para sua escolha. Onde o sujeito faz sua construção não é sobre um objeto qualquer, mas exatamente sobre o que afeta o Outro. Foi preciso destacar algo de pouco suportável, rechaçado no que Marcos apresentava, do lado da função que pude encarnar, na transmissão da lógica de trabalho que ele empreendia para que esta fosse permitida, e com isso nos lembramos de Lacan: “O próprio analista tem que representar aqui, de algum modo, o efeito do rechaço do discurso, ou seja, o objeto *a*.”²¹¹

Com mais esse fragmento clínico e essa indicação sobre a ética da psicanálise podemos retomar aqui o que dizíamos sobre uma possível ética da arte, a de velamento e não tamponamento do real. Véu que deixa a entrever o vazio, não lhe preenchendo através de engodo algum, dando a uma e outra, psicanálise e arte, alguma afinação. No entanto, a psicanálise faz um operação diferente com o real, na radicalização, como vimos, da direção de retirada dos véus sintomáticos. A radicalização da operação que o real engendra de fazer dele o sujeito advir como resposta pelo significante é no que consiste o ato do analista. Sustentado por exemplo no discurso musical do qual o sujeito se torna autor, o trabalho faz interrogar a partir da possibilidade de que a palavra, musical ou não, possa aceder ao significante que oportunamente faça ao sujeito consentir em sua representação²¹², como faz Marcos hoje, ao poder assistir televisão ou deixar soar um cd inteiro e aceitando inclusive pedidos de colegas de que recoloque determinada música, não sem angústia, por enquanto, mas o fazendo. Numa cessação, guardando a diferença, da oposição entre sons musicais e palavra, da qual tiramos a direção ética: a direção ao real, ao que não tem o privilégio de estar nem na palavra nem nos sons musicais, pois não está nem no sonoro.

²¹¹ LACAN, J. – O Seminário livro 17 - O avesso da psicanálise. *Op. cit.*, p. 41.

²¹² “A experiência psicanalítica não é outra coisa senão estabelecer que o inconsciente não deixa fora de seu campo nenhuma de nossas ações”, diz Lacan em A instância da letra no inconsciente. *Op. cit.*, p. 518.

CAPÍTULO 4 – A relação ética da clínica dos sons musicais com a política de saúde mental

Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?

(Riobaldo)

Como concluimos do capítulo anterior, a ética do recurso aos sons musicais como possibilidade de fazer advir o sujeito está em sua referência ao real do qual o sujeito é efeito.

Pensaremos nesse último capítulo de que forma a política²¹³ de saúde mental, especialmente a de saúde mental infanto-juvenil, pode também, guardando toda sua especificidade, ser interpretada a partir dessa mesma ética, a da referência ao sujeito como efeito do real em sua absoluta e universal singularidade. Este capítulo pretende então tratar de uma reflexão sobre o ato analítico na instituição pública de saúde mental, isto é, sobre o diálogo da psicanálise com a política. Passados os três primeiros capítulos, nos quais foi contextualizado o lugar da música na clínica, gostaria aqui de pensar o ato analítico não mais em sua especificidade musical, mas em seu acontecimento institucional. Acontecimento institucional aqui se refere ao trabalho em equipe, *entre muitos*, como dito em capítulo anterior, no ponto em que a supervisão é o dispositivo essencial de sustentação deste trabalho.

Retomando o que citamos anteriormente, conforme escreve Cristina Ventura, a política é *para-todos* e a clínica *para um*²¹⁴. Há, claro uma tensão entre uma e outra que é até recomendável que não saia de pauta, mas ainda assim começemos pelo que pode se afinar desses dois campos que na Saúde Mental estão imbricados de uma maneira muito especial, vide a aparente contradição no endereçamento de cada uma. Os *Princípios para uma Política Nacional de Saúde Mental Infanto-Juvenil* indicam como primeiro eixo: “Antes e primeiro que tudo, é preciso adotar como princípio a idéia de que a criança ou o adolescente a cuidar é um sujeito”²¹⁵. Esse sujeito é o mesmo que o da psicanálise?

Analisemos mais um pouco esse eixo, com a hipótese que não se trata do mesmo sujeito, dentro outros pelo fato de que não é de psicanálise que se trata, mas de política. O que não nos impede de compor com esta uma direção ética, o que acreditamos ser possibilitado por uma interpretação da política. Para isso, prossigamos, pois é assim que o eixo acima é definido:

Tal noção implica, imediatamente, a de responsabilidade: o sujeito criança ou adolescente é responsável por sua demanda, seu sofrimento, seu sintoma. É, por conseguinte, um sujeito de direitos, dentre os quais se situa o direito ao cuidado. Mas

²¹³ Considerando aqui que, como a arte ou a clínica, a política é igualmente passível de uma leitura pela psicanálise, no que o rigor ético seja baliza para uma interpretação dela. Diz Lacan sobre a política: “A intrusão na política só pode ser feita reconhecendo-se que não há discurso – e não apenas o analítico – que não seja do gozo, pelo menos quando dele se espera o trabalho da verdade.”. Idem. *O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise*, *op. cit.*, p. 74.

²¹⁴ COUTO, M.C.V. – *Op. cit.*

²¹⁵ *In Caminhos para uma política de saúde mental infanto-juvenil*. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. 2. ed. rev. – Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2005, p. 11.

a noção de sujeito implica também a de singularidade, que impede que esse cuidado se exerça de forma homogênea, massiva e indiferenciada. Finalmente, não se tomará o que se diz desses sujeitos como substituto de sua própria palavra, o que implica que as demandas formuladas por outros sobre a criança ou jovem (pais, familiares, professores, etc.) sejam ouvidas como demandas desses sujeitos que as formulam.²¹⁶

O próprio *também* que precede o lembrete de que o sujeito é um sujeito da singularidade já ratifica que não se trata de um mesmo sujeito, no entanto podemos considerar tal política como a mais próxima *possível* da política da psicanálise, esta do inconsciente.

Assim, se não é só a psicanálise que encontra aí campo de trabalho, são quaisquer clínicas as admissíveis na política de saúde mental? Se, “antes e primeiro que tudo, é de algum sujeito que se trata”, podemos nos nortear por uma ética da política que seja a de um sujeito, no sentido de que não se pode concebê-lo como um objeto, a não ser no sentido estrito que Lacan o define, como objeto de seu desejo? Pensemos essas questões à luz de outro fragmento clínico, o de um adolescente que foi, em tratamento institucional conosco, indicado por um neurologista da rede privada para ser submetido a uma *cingulectomia*²¹⁷ devido a uma dita agressividade “incontrolável”. Algumas questões sobre a transferência, por exemplo o fato dos pais do menino manterem um tratamento paralelo ao público, vão por ora dar lugar à essa questão das clínicas e intervenções ético-politicamente aceitáveis em nosso campo, uma vez que o que nos interessa considerar é a possibilidade dessa indicação e de que forma nos posicionamos diante dela, pois, sabemos, nosso campo é heterogêneo e, sendo público, admite profissionais com as mais diversas orientações teórico-clínicas. Nossa intenção é pensar então, se, dando nomes aos bois, uma *lobotomia*, por exemplo, é eticamente admissível. Essa questão pode valer, também, para os ECT, Eletro-Convulso-Terapia, tão academicamente propagados hoje em dia – se bem que podemos desconfiar do que subsiste por trás desse discurso dependendo de onde venha, Estados

²¹⁶ Idem, ibidem, p. 11-12..

²¹⁷ Ablação do giro do cíngulo: área cortical, à qual são atribuídas reações agressivas, onde se introduz eletrodos “produzindo-se lesões térmicas por radio-frequência no tecido neuronal” Cf. LOPES, A.C. et al. “Atualização sobre o tratamento neurocirúrgico do transtorno obsessivo-compulsivo” in Revista Brasileira de Psiquiatria 2004; 26 (1):62-6.

Unidos, muitas vezes –, e usado inclusive na rede pública de saúde mental onde a Reforma Psiquiátrica há muito se instalou²¹⁸.

O caso tomado como ponto de partida para essa reflexão estava sob minha responsabilidade, o que, já dissemos, nas instituições de saúde mental designamos como *referência*. Trata-se de um menino autista, Pedro, como vou chamá-lo, que então contava 17 anos, a quem os pais decidiram submeter a uma cirurgia, que segundo diziam tinha como objetivo “tirar-lhe a agressividade”. Pedro freqüentava o dispositivo do hospital-dia já há mais de um ano e voltava naquele momento a apresentar auto e heteroagressividade, como ocorria com freqüência quando chegou ao Serviço. O retorno dessa agressividade se deu após uma outra cirurgia no cérebro a qual foi submetido, durante minhas férias, “para regular a válvula que estava frouxa”, nas palavras da mãe. Ele tem hidrocefalia e esta cirurgia foi considerada “de rotina” pela mãe, “já que ele já tinha se submetido a isso duas vezes”. Diz ela: “foi uma coisa surpreendente, esse menino já voltou da sala de cirurgia agitado, não esperou nem passar o efeito da anestesia”. Diz depois da cirurgia que por considerá-la “de rotina” não falou com o filho sobre o que aconteceria. Então resolveu fazer a cirurgia que lhe “tiraria a agressividade”, como diz. Interrogada sobre a escolha de mais essa cirurgia, uma lobotomia, agora com o nome de *cingulectomia*, segundo escrevia o neurocirurgião, diz que sempre o criou “como se cria elefante em circo”: “você prende no início com uma corda e ele cresce sem saber que já tem força para se libertar, o problema desse menino é que ele descobriu que tem força”. Nos atendimentos de Pedro, era isso justamente o que testemunhávamos: ele passara a fazer coisas diferentes do que a mãe considerava sua “rotina”, sendo evacuar na instituição e não em casa uma das que mais a incomodavam: “Como é que pode? Pedrinho sempre faz cocô na hora certa, em casa. Por que ele faz aqui, agora?”. Nos atendimentos em que se dirigia ao piano, Pedro expressava também certa tensão: ia direto a duas teclas, a primeira das quais ‘descascada’ de seu revestimento, e as tocava sincrônica e diacronicamente, o *mi* e o *fá*, olhando soturnamente para a parede de trás, de onde o

²¹⁸ Ou como dizem Ana Cristina Figueiredo e Sonia Alberti: “Assim, a idéia da biologização do psiquismo humano encontra nas pesquisas de cunho acadêmico, realizadas em serviços de saúde, alguns ecos preocupantes”, como “denunciado em alguns textos” (...) “Por exemplo, o texto de Sonia Alberti e Ana Paulo Lettieri Fulco “Um estudo, uma denúncia e uma proposta: a psicanálise na interlocução com outros saberes em saúde mental, como avanço do conhecimento sobre o sofrimento psíquico”. Cf. ALBERTI, S. e FIGUEIREDO, A.C. – *Apresentação in Psicanálise e Saúde Mental: uma aposta* (orgs) Sonia Alberti e Ana Cristina Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006, p. 11.

som ressoava. Este intervalo melódico, de semitom²¹⁹, menor intervalo – ou menor *distância* – entre duas notas, produz uma sonoridade de extrema tensão em música. O olhar que ele lançava para trás, como se estivesse acuado diante do que parecia lhe surgir como *espreitamento* do som que retornava, era acompanhado de uma sonorização – um *uhhh* muito grave, afinado com a tensão do intervalo – e do balançar de seu próprio corpo. Quadro esse que frequentemente precedia suas agressões, geralmente socos em quem se aproximava dele em momentos de extrema angústia, como a mãe relatava para justificar a agressividade de Pedro: ele havia lhe dado um soco no ônibus, quando ela tentara levá-lo ao Serviço, depois que ela negou uma bala que ele lhe pediu para comprar. Ela foi dizendo “vou comprar, daqui a pouco”, e ele pedia de novo, e ela deixava o tempo passar, e ele insistia, até ela dizer: “não pode ser nada na hora que você quer não, tem que se controlar”, depois do que ele a agrediu. Talvez possamos aqui pensar que essa produção musical fosse naquele momento uma tentativa de representação simbólica do que se passava entre ele e sua mãe, nos momentos em que esta encarnava para ele um Outro absoluto. Entre um e outro, a menor distância possível, produtora de tamanha tensão. Produção aquela da ordem da repetição, apontando para o real, sem revestimento algum como na tecla do piano, sem mediação alguma sonora como no semitom. O que nos faz pensar que se ainda não havia condição propriamente para uma elaboração, já se produzia uma fala, musical, sobre o que com ele se passava.

Desse e outros episódios, como Pedro ter dado um soco num dos médicos enquanto este lhe prescrevia a medicação, a mãe dele foi dizendo sentir-se com medo do filho lhe agredir de novo. A instituição recebeu através dos pais um pedido de parecer médico, oriundo do neurocirurgião particular, quanto à possibilidade ou não de contê-lo clinicamente, o que significa em medicina intervenção medicamentosa. O neurocirurgião, segundo os pais, dizia que a medicação que ele foi aumentando para acalmar Pedro já estava quimicamente arriscando sua vida e a única solução seria operá-lo. Fizemos chegar a ele o parecer, indicando não só que não

²¹⁹ “Metade de um tom; o menor intervalo do sistema tonal ocidental moderno” Cf. *Dicionário Grave de Música: edição concisa*/editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p.852. Assim José Miguel Wisnik o define: “A *segunda-menor* (dó-dó sustenido) é um intervalo estratégico: baseado na relação de 15/16, está perto dos menores intervalos relevantes para a diferenciação auditiva. Como é produto da defasagem entre dois pulsos muito próximos, quinze e dezesseis ciclos, a arritmia dissonante que ele produz soa como um erro que quer ser corrigido por igualamento, uma distorção que quer ser ajustada, uma diferença que quer ser reduzida, uma tensão que quer ser resolvida.” Cf. WISNIK, J.M. – *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 65.

forneceríamos mais a medicação como indicávamos uma intervenção clínica, através da revisão da prescrição e pela escuta, isto é, indicávamos que ele de fato frequentasse o dispositivo do hospital-dia em atenção intensiva²²⁰.

Em decorrência do neurocirurgião saber de nossa posição veio a demanda dos pais de que déssemos um “parecer” a favor da cirurgia ou uma “declaração” de desligamento de Pedro de nosso Serviço, caso mantivéssemos nossa palavra. Diz a mãe de Pedro: “o médico reclamou comigo de não saber que eu ainda trazia ele aqui sem ser para pegar os remédios, passei por mentirosa, agora ele só opera se vocês concordarem ou se declararem por escrito que ele não se trata mais aqui”. Os elementos da escuta do lugar que essa cirurgia tinha no discurso da mãe nos fizeram tomar a posição de não atender àquela demanda: ao perguntar-lhe sobre a escolha da cirurgia, a mãe de Pedro foi dizendo que queria torná-lo “um elefante manso” de novo. Sobre de onde achava vir a agressividade dele com ela diz: “com meses de nascido, era só passar em frente a uma igreja que ele chorava, isso não é normal, esse menino é o *Anticristo*, aquele do filme *O Exorcista*”. Esses elementos nos fizeram pensar que os pais foram contrariados, com as presentes tentativas de Pedro de separação de um Outro absoluto, no que queriam fazer do filho o que ele “era antes”, como diziam: não foi largado da mão da mãe na rua até os 8 anos de idade pois esta quis “controlar suas reações o máximo possível”, como diz. O que foi sendo escutado foi ao mesmo tempo configurando o lugar dessa cirurgia para os pais de Pedro. O pai dele, ausente durante o tratamento, aparece nesse momento para dizer: “quem decide é a mãe, é ela quem agüenta ele em casa o tempo todo, se ela quer isso, eu concordo”.

Essa resposta de não atender a demanda nem do parecer nem da declaração, comparece acompanhada de uma posição, o que delineou posteriormente um ato: dissemos “não” àquela demanda, dizendo “sim” a um outro tratamento possível para a agressividade de Pedro, indicando que ele fosse mais vezes aos atendimentos, assim como que os pais pensassem sobre a solução que propunham²²¹. Nossa indicação de que Pedro voltasse ao tratamento foi fundamentada também nos dois atendimentos que foram feitos nesse meio tempo em que falávamos da cirurgia.

²²⁰ Até então nosso Serviço ainda era hospital-dia, mas já se guiava pelos princípios dos CAPS. Nestes, os tratamentos são qualificados – para efeitos de faturamento e projeto terapêutico – como de atenção intensiva, semi-intensiva ou não-intensiva, de acordo com a complexidade dos casos, das ações exigidas, etc.

²²¹ “Na condição de secretário do alienado, o analista não pode interferir no trabalho do sujeito, porém precisa ser inequívoco com um não a qualquer tentativa de passagem ao ato na qual o gozo se realize”, diz ALBERTI, S. – *Op. cit.*, p. 130.

Num deles, respondendo sobre os momentos de agressão de Pedro, a mãe diz: “toda vez que vai tomar a medicação, eu não tenho controle nenhum mais”. Diante da minha intervenção, perguntando sobre como ele tomaria de bom grado uma medicação que diziam que poderia matá-lo, Pedro, que começava a balançar-se e urrar, deu-me um beijo, enquanto despedíamos-nos. De outra vez, Pedro, após ameaçar agitar-se depois da fala de sua mãe sobre a cirurgia e o desejo de que voltasse a ser o “elefante manso”, encostou a cabeça abaixada na minha perna ao dizer-lhe que os ajudaríamos, a ele encontrando outra forma de dizer o que não queria, e à sua mãe pensando com ela de que outro jeito poderia tratar do medo que sentia.

Após nossa resposta à demanda do neurocirurgião, a mãe de Pedro disse que não levaria mais o filho à instituição caso não mudássemos de posição. Da interrogação à mãe de Pedro sobre tal escolha adveio dela a resposta de que a responsabilidade era deles, caso o menino “virasse um vegetal ou morresse”, como disseram. Nesse momento radical que é o do ato analítico dissemos-lhes que voltassem para que pensássemos juntos para ajudá-los. Diante de obliterar a subjetividade de Pedro tínhamos algo a fazer diferente da cirurgia: o trabalho de escuta dele e de seus pais. Aqui é menos diante da cirurgia em si que posicionamos-nos contrariamente do que diante da tentativa dos pais de serem senhores absolutos até da própria *existência*²²² do filho.

Nesse momento a instituição colocou-nos este ato em questão e sugeriu-nos uma mudança de direção: não teria havido uma falha em nossa escuta que teria tido como consequência os pais se aferrarem à cirurgia? A nossa posição não teria sido demasiado ideológica na contra-indicação da lobotomia? A sugestão, baseada nos princípios do Sistema Único de Saúde/SUS – que rege o funcionamento das instituições deste campo e pelo qual se norteiam os *Caminhos para uma Política de Saúde Mental Infanto-Juvenil* – notadamente o da *universalidade de acesso*, foi a de reassegurarmos à mãe de que fosse qual fosse sua decisão o Serviço continuaria *aberto*.

Em relação à clínica, acabamos pensando através de supervisão que havia mesmo um equívoco, toda a direção de trabalho estava voltada para a escuta de Pedro enquanto sujeito, invadido por um Outro muitas vezes encarnado pela mãe. Isto fazia com que faltasse em nossa escuta o acolhimento desta enquanto sujeito: vimos que Pedro também passou a encarnar um

²²² Conceito lacaniano que remete ao real que habita a existência.

Outro aterrorizador para a mãe e para o pai, que, apavorados, sentindo-se em risco inclusive de vida, já não tinham condições de fazer mais nada a não ser defender as próprias *ex-sistências*. Clinicamente então, a falha da escuta do lugar do analista teve como consequência não podermos dizer-lhes, por exemplo: “sim, Pedro está se colocando perigoso para vocês, que estão com medo, vamos falar disso” ou algo parecido, algo que reconhecesse a verdade do discurso principalmente da mãe de Pedro enquanto sujeito. Do lado de Pedro sim, havia um trabalho que colocando em palavras sua ameaça o apaziguava, o que faltou do lado dos pais.

Após fazermos uma reflexão sobre o caso e verificarmos uma falha na condução do tratamento que teve como consequência a demanda aqui questionada, gostaríamos ainda assim de considerar hipoteticamente a questão que este caso nos colocou: qual a resposta para o caso de, em instituições de saúde mental, o não atendimento de uma demanda colocar em xeque o tratamento? Esta questão torna-se pertinente uma vez que com ela nos deparamos freqüentemente no Serviço Público com o que anunciamos acima, uma heterogeneidade de orientações teórico-clínicas presentes na Reforma Psiquiátrica. Eticamente reconhecemos a falha. Porém, fica a seguinte questão: esse impasse poderia ocorrer mesmo se não tivesse havido a falha na condução clínica. E poderia justamente acontecer devido a freqüência de uma heterogeneidade que pode alcançar a dimensão de uma contradição paradoxal, o que nos coloca o questionamento sobre quais são as clínicas admissíveis em nosso campo. Nossa instituição, por exemplo, encontra-se atualmente num maciço trabalho de reordenação da clínica, historicamente atravessada por uma política de assistencialismo que poupava usuários e também profissionais do trabalho de pagar *simbolicamente* pelo tratamento, isto é, ter o gozo colocado em questão. Pedro, por exemplo, além da indicação de atenção intensiva pelo hospital-dia, era inserido num outro dispositivo muito menos regulado da instituição, o ambulatório de psiquiatria infantil, esse que está sendo amplamente remodelado atualmente. O profissional que o atendia simplesmente repetia a receita do médico particular. O não acolhimento adequado por parte deste dispositivo favoreceu e muito, segundo entendemos, a construção da demanda de uma lobotomia. O que nos faz pensar que isso se deve, por um lado, ao gozo favorecido pela ausência imediata do objeto *princeps* de troca simbólica em nossa sociedade, o *dinheiro*, mas muito mais e por outro lado à facilitação do lugar de objeto ao qual, a princípio, a criança é mais propícia. Do lado dos profissionais ainda, a ausência custosamente sentida era a de uma direção, política e clínica, que

possibilitasse aos gozos de profissionais e usuários, algum questionamento, na medida do possível. Por outro lado, pensando do lugar do analista e não da instituição, recoloquemos assim a pergunta: com o que o analista deve comprometer-se? No *Seminário 10*, comentando três textos clínicos, Lacan refere-se às “mais extremas vacilações, desde cem por cento de responsabilidade até o mais completo tirar o corpo fora”, o que bem podemos aplicar à saúde mental para nos fazer lembrar do horror que causa ao humano o desejo, na esteira do quê podemos nos reorientar: a falta de compromisso, atuada em cada um de nós como defesa à abjeção da diferença absoluta, deve ser o norte da bússola constante a consultarmos para voltar à rota.

Posto isto voltemos ao caso de Pedro, pensando então na vigência do princípio de *universalidade de acesso*²²³, proposto pelo SUS e que sustenta as posições que as instituições adotam frente aos usuários, que traz muitas vezes como consequência a posição de permanente e incondicional abertura do Serviço aos usuários, aos quais não se demandaria o pagamento simbólico referido acima, no caso de uma interpretação equivocada de seus princípios. Vejamos o que diz a lei²²⁴. O inciso I do artigo 7º do Capítulo II dos *Princípios e Diretrizes do SUS* diz: - “universalidade de acesso aos serviços de saúde em todos os níveis de assistência;”. E o II:

- integralidade de assistência, entendida como conjunto articulado e contínuo das ações e serviços preventivos e curativos, individuais e coletivos, *exigidos para cada caso* em todos os níveis de complexidade do sistema.

Ao nosso ver, o inciso segundo esclarece o primeiro, no sentido de uma interpretação que se afina com o discurso analítico: *integralidade de assistência (...)* nas ações exigidas *para cada caso*. O documento do Ministério da Saúde *Caminhos para uma política da Saúde Mental Infante-Juvenil* é mais explícito ainda nesse princípio:

Acolhimento universal: Este princípio significa que as portas de todos os serviços públicos de saúde mental infante-juvenil devem estar *abertas* a todo aquele que chega, ou seja, toda e qualquer demanda dirigida ao serviço de saúde do território, deverá ser acolhida, isto é, recebida, ouvida e respondida. O serviço não pode fechar suas portas, sob qualquer alegação de lotação, inadequação entre demanda e

²²³ Cf. *Legislação do SUS – Sistema Único de Saúde*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão, p. 8.

²²⁴ Falando sobre a linguagem, diz Lacan: “É aqui que tem lugar a incidência política. Trata-se em ato desta pergunta – de que saber se faz a lei?”. Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 178.

capacidade técnica do serviço. O acolhimento universal não implica, portanto, na exigência, que seria milagrosa ou tirânica, e em todo caso absurda, de que todo aquele que procurar o serviço terá que ser necessariamente absorvido nos modos de tratamento existentes no serviço em questão (o que obviamente não é possível), mas na idéia de que acolher, ouvir e reconhecer a legitimidade da procura *já é um forma de cuidado*, sempre possível, que pode dar lugar a diferentes encaminhamentos, segundo o caso.²²⁵

Institucionalmente, pensamos, em supervisão – dispositivo que constrói a direção de trabalho nas equipes da saúde mental – que a idéia de o Serviço dizer aos pais de Pedro que se manteria *aberto*, submetido ele ou não a cirurgia, de alguma forma anteciparia o que obviamente havia de imperar: não tínhamos ingerência sobre a escolha final dos pais e não lhes fecharíamos as portas caso a cirurgia fosse levada a termo. Tal fala, no entanto, anteciparia equivocadamente, de nossa parte, uma posição que não seria a exigida naquele momento. O que nos fez pensar se ato analítico e ato institucional não são, ambos em seu rigor, um único e mesmo ato quando sustentados ética e institucionalmente. O que leva Luciano Elia a dizer que “a questão é que o ato é um modo peculiar de acolhimento”²²⁶. A experiência da supervisão é fundamental então para o trabalho em equipe. Como vimos, diante de *muitas* direções possíveis, somente o lugar de *extimo*, de dentro e de fora, do supervisor, pode garantir que seja produzido um saber no lugar da verdade, ali onde há vários dizeres. Diz Lacan:

Mas o que há com a verdade nesse esquema quadrípode? – *dos quatro discursos [grifo nosso]* Ele supõe a linguagem, e considera estruturado um discurso, quer dizer, o que condiciona toda palavra que ali possa se produzir.²²⁷

Lugar esse que, preservado, garante a *cada um*, profissional, produzir seu próprio saber através de sua fala. Onde o ato analítico pode ser sustentado por toda a equipe, ele não se diferencia em nada de um ato institucional.

O caso em questão coloca em evidência esse diálogo, o da psicanálise com a instituição pública de saúde mental. Se a descontinuidade entre um e outro se dá em algum momento, será

²²⁵ “Caminhos para uma Política de Saúde Mental Infanto-Juvenil” 2ª Edição revista. Brasília: Editora MS, Ministério da Saúde, 2005, p.12.

²²⁶ Em comunicação oral.

²²⁷ LACAN, J. – O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise. *Op. cit.*, p. 178.

que isso tira de um ou outro seu rigor? Recorrendo a *diálogo*, lembramo-nos da regra que o rege, como diz Lacan no *Seminário I*: a interrupção. O que cabe aqui pensar é se nesse contexto a psicanálise pode ser exercida em todo seu rigor, no que o ato analítico o exige, a partir da hipótese de que é a supervisão o dispositivo *princeps* para essa aferição. A peculiaridade desse cenário clínico, público, é principalmente uma direção política que o regula. O ato, este é regulado no caso a caso, pela escuta. De um lado, o ato, no *cada um* que o orienta, de outro o *para todos*, como diz Couto, citada acima. Diz Lacan:

Qualquer um, a todo instante e em todos os níveis, é negociável, pois o que nos dá qualquer apreensão um pouco séria da estrutura social é a troca. A troca de que se trata é a troca de indivíduos, isto é, de suportes sociais, que são ademais o que chamamos sujeitos, com o que eles comportem de direitos sagrados, diz-se, à autonomia. Todos sabem que a política consiste em negociar e, desta vez, por atacado, aos pacotes, os mesmos sujeitos, ditos cidadãos, por centenas de milhares.²²⁸

Assim, qual é o diálogo possível? Podemos dizer que o discurso analítico possui a propriedade de fazer furo num saber que se coloca no lugar de *todo-saber*²²⁹, que aqui talvez possamos fazer equivaler ao da política²³⁰? Chamo aqui de fazer furo a possibilidade de se operar, não definitivamente, mas a cada vez possível, o que já é bastante em se tratando de instituição, uma mudança de discurso, no que o saber pode passar ao lugar da verdade. Assim diz Lacan no *Seminário 20*, ressaltando o furo como essencial:

(...) esse lugar do A, mostrando que, como lugar, ele não se agüenta, que ali há uma falha, um furo, uma perda. O objeto *a* vem funcionar em relação a essa perda. Aí está algo de completamente essencial à função da linguagem.²³¹

O que o desejo do analista visa é sustentar o desejo do sujeito, que como diz Lacan “essa dialética passa pelo seguinte: que aí ele não é respondido diretamente”²³², portanto não através da

²²⁸ Idem. – O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. *Op. cit.*, p. 12-13.

²²⁹ O saber nesse lugar de *todo-saber* é como Lacan situa o Discurso Universitário. Cf. LACAN, J. O seminário livro 17- O Averso da Psicanálise. *Op. cit.*, p.29.

²³⁰ “A idéia de que o saber possa constituir uma totalidade, é, por assim dizer, imanente ao político como tal. (...). A idéia imaginária do todo tal como é dada pelo corpo – como baseada na boa forma da satisfação, naquilo que, indo aos extremos, faz esfera –, foi sempre utilizada na política. O que há de mais belo, mas também de menos aberto?”. Idem, *ibidem*.

²³¹ Idem. O Seminário livro 20 – Mais, ainda. *Op. cit.*, p. 41.

demanda. Se o amor (em jogo na transferência) é dar o que não se tem²³³, isto é, um lugar à falta que faz nascer o desejo, como atender, dar o que o paciente pede, considerando o pedido na concretude? Não me dê o que demando, pois não é isso que quero, diz Lacan²³⁴. De onde advirá seu desejo se lhe obturamos as demandas, em vez de fazê-las deslizar metonimicamente a fim de fazer valer o desejo? Croce sabiamente diz:

Mas a nós não é dado, quando se discute a verdade, abster-nos da boa razão ou substituí-la por outra menos boa somente porque a primeira tem aparência de mentira.²³⁵

Note-se assim como a afirmação de Croce afina-se com a anterior de Lacan, nas quais do reconhecimento do real que habita a linguagem e da prevalência desta sobre o sujeito perfaz-se uma verdade do sujeito que não é de fácil acesso aos ouvidos mais incautos – a maioria. O que estritamente compõe-se como nosso trabalho – ou superação da “estranheza e aspereza da verdade”, como diz Croce – no campo da psicanálise. Sublinhemos com isso a estranheza do objeto *a*, premente no psicótico, mas não ausente nos neuróticos, estranheza essa que confere à angústia, esse “verdadeiro afeto”, como diz Lacan, verdadeira estranheza, a ante-sala do desejo.

O caso de Pedro nos remete a uma questão semelhante suscitada a partir de outro recorte clínico-institucional: institucionalmente, como manejar a apreensão que fazemos num primeiro momento demasiado imaginária, seja do discurso do sujeito, seja da lei, na urgência de não deixar de acolher a imensa demanda que nos é dirigida no Serviço Público? Refiro-me ao caso de Vânia e seu filho, Rafael, menino de doze anos, também atendido no Serviço de Saúde Mental Infante-Juvenil no qual trabalhamos, hoje um CAPSi e antes um complexo de atendimento infante-juvenil que se situava num grande hospital psiquiátrico e incluía: uma enfermaria, um ambulatório de psiquiatria e psicologia e o hospital-dia. Esse caso, além de nos ajudar a pensar a questão institucional, nos traz também o tipo de recurso que a música pode configurar na clínica.

²³² Idem. *O Seminário livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 203.

²³³ Idem. *O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise*. *Op. cit.* p.49.

²³⁴ “(...) no momento em que qualquer um (...), pede-nos, demanda alguma coisa, isto não é absolutamente idêntico e mesmo por vezes é diametralmente oposto àquilo que se deseja”. Idem. “*O lugar da psicanálise na medicina*” [1966] in *Opção Lacaniana. Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, nº 32, 2001.

²³⁵ CROCE, B. – *Op. cit.*, p. 36.

Rafael chegou à instituição há três anos, trazido por sua mãe, que o levou em intensa agitação ao Pronto-Socorro, com a demanda de que ele fosse internado, o que se repetiu algumas vezes. Desde que nasceu, quem de Rafael cuidou foi a avó paterna, que Vânia diz ser *a única que entendia* o seu filho, *mas ficou idosa e não teve mais condição*, nas palavras dela. Vânia se vê impossibilitada de entender seu próprio filho, assim que ele nasce e *se mostra diferente*. Tão jovem, Rafael encontra-se confrontado com a questão de construir um lugar no mundo e frente ao desejo de sua mãe, que se acha no limite entre cuidar e abandonar seu filho. Ele começa a apresentar, de forma cada vez mais contundente, o que a mãe nomeia *crises de agressividade*, caracterizadas entre outras coisas, por uma intensa agitação psicomotora, auto e heteroagressões e isolamento. Nessa agitação, a aproximação do outro lhe parece tão ameaçadora que produz uma resposta marcada pela violência e pela dor. A partir daí inicia-se um circuito de passagem do ambulatório para a internação na enfermaria infantil, alta e subseqüente encaminhamento, que não é acatado pela mãe, para a atenção diária no hospital-dia. Ela o leva apenas para as consultas psiquiátricas quase bimensais, que culminam em nova internação e assim repetidamente. Essa repetição com que nos deparamos nos remete ao encontro com a dimensão da clínica, essa que insiste em se fazer ouvir. Goldenberg, em seu livro *Política e Psicanálise*, diz sobre isso:

A relação entre o paciente e seu analista, se tudo correr bem, tornar-se-á, mais cedo ou mais tarde, sintomática, isto é, passível de interpretação. Isso porque a interpretação não elimina o sintoma, mas deve servir para reduzi-lo ao seu centro obscuro. No repetitivo impasse da sua vida, agora atualizado na relação com seu analista, o analisando aprenderá a reconhecer uma forma de gozar que fazia sintoma e com a qual terá de se haver de algum outro modo. Freud chamava isso de neurose de transferência, o analista preso nas redes libidinais mais arcaicas do seu paciente. Fazer a *política* [grifo nosso] do sintoma é deixar-se tomar até as últimas conseqüências; até o ponto de o neurótico – ou um sujeito com outra estrutura [observação nossa] – perceber que pode fazer política do sintoma por outros meios. A política do sintoma por outros meios talvez seja uma fórmula de fim da análise.²³⁶

É na tentativa de encaminhamento para o hospital-dia que o médico do ambulatório de Rafael solicita a minha entrada no caso, como *referência* de Rafael, para também atender sua mãe. Vânia traz o filho para a atenção diária com bastante irregularidade, e falta a quase todos os

²³⁶ GOLDENBERG, R. – *Política e Psicanálise* in Coleção Passo-a-Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. LXXI (2006) p. 69.

atendimentos que marcamos com ela. Fala na dificuldade de trazer Rafael para o tratamento, pois não vê uma alternativa entre só cuidar dele ou só trabalhar. Diz estar pensando em deixar o filho menor, fruto do segundo casamento também interrompido, com a avó paterna, o que, em nosso entender, a faz confrontar-se com o que se esboça ser uma questão: ser ou não ser mãe? Dado trágico que se enuncia na repetição do abandono, que graças ao trabalho de fazê-la falar sobre ele não se concretiza. Reitera o pedido que o médico mexa na medicação ou o interne, *pois ele está muito agressivo*, como diz.

Discutimos o caso em equipe, e os recebemos mais uma vez no hospital-dia, para em princípio interrogá-la sobre as interrupções, ao mesmo tempo em que começamos a interrogar-mo-nos a nós mesmos, a equipe, sobre que responsabilidade tínhamos nessas mesmas interrupções. Pensamos então que estava havendo certa dificuldade de sustentar o encaminhamento para o hospital-dia, na medida em que por vezes nos encontrávamos capturados pelo discurso de Vânia, que era apreendido assim de forma imaginária: imaginávamos que ela abandonaria o filho caso não o internássemos. Desse modo, a articulação entre os dispositivos, internação, ambulatório e hospital-dia e o trabalho clínico com Rafael e com sua mãe tentariam fazer um furo nesse circuito, colocando como direção do tratamento, a partir da supervisão de equipe, que o acompanhamento na atenção diária substituiria o atendimento da demanda de Vânia de que Rafael ficasse internado. Esse dispositivo, o hospital-dia, hoje CAPSi com a atenção diária, compreende uma equipe disposta a se fazer parceira na construção que a criança deve fazer, em tratamento, de seu próprio saber, através dos recursos existentes – música, brinquedos, computador, pintura, modelagem, etc – assim como de recursos criados e recriados pelos próprios sujeitos, além de uma escuta individual aos responsáveis e grupos de acolhimento aos mesmos. Daí essa clínica apontar para o que nomeamos de *Psicanálise com muitos*, segundo Luciano Elia²³⁷, inspirada na *Prática entre muitos*, como propõe Jacques Alain-Miller²³⁸. Há algumas diferenças entre essas duas concepções, no que diz respeito à prática psicanalítica em instituição, questões que serão guardadas por enquanto para um trabalho futuro – uma vez que nosso foco aqui é antes a escuta e o ato do analista na instituição do que os dispositivos em si. Entre muitos terapeutas, entre muitos pacientes, mas principalmente entre muitos recursos –

²³⁷ ELIA, L.F. - “A psicanálise com muitos na clínica institucional pública de saúde mental infanto-juvenil”. *Op. cit.*

²³⁸ DI CIACCIA, A. – *Op. cit.*

como diz Elia –, através dos quais as intervenções são feitas no coletivo, mas na singularidade de cada sujeito.

Nesse momento onde a direção do tratamento é reavaliada, se dá a possibilidade de Rafael se engajar no projeto terapêutico, assim como a de Vânia se implicar mais nas questões do filho. É aí que Rafael se dirige à música, tentando encontrar através dela seu lugar enquanto sujeito.

Antes de entrar na questão propriamente musical, pensemos mais um aspecto da questão clínica atravessada pela prática institucional. Vânia passa a trazer o filho para o tratamento indicado, mas o colocando em questão, numa posição de insatisfação e desafio, o tempo todo ameaçando não trazê-lo mais. A equipe responde a essa posição irritando-se com Vânia e a taxando imaginariamente de “chata”²³⁹. Posição que sabemos, desde Freud, é só uma das faces da transferência, que não se revela exclusivamente pelo endereçamento amoroso, mas também pelo ódio. A equipe, por sua vez, precisa nesse primeiro momento trabalhar as reações de Vânia que se recrudesciam, a esse manejo equivocado que imaginarizava os atos dela, reações que ficam em primeiro plano e não permitem o trabalho das questões subjetivas propriamente ditas. Elia nos diz, citando Freud em “Recordar, Repetir e Elaborar”, que não há outra coisa a acolher na transferência do que o “fragmento de vida real”²⁴⁰ que é nela evocado e que, portanto, só pode trazer da vida os pontos onde o sujeito fica emaranhado em respostas *mal ditas*. E que assim “temos que contar com o que, no analisante, será nocivo ou repreensível, já que o convocamos a repetir um fragmento de sua vida real”²⁴¹.

Isto ainda não subjetivado pela equipe continuamos a fornecer brechas para a atuação de Vânia: num intervalo entre os primeiros atendimentos nesse novo momento, todos bastante difíceis de realizarem porque Vânia continuava faltando, ficamos sabendo por acaso que ela havia marcado uma consulta no ambulatório com uma médica que não era a de referência para Rafael. Decidimos que a recepcionista desmarcaria com ela a consulta, pois já havia um médico assistente. Nesse meio tempo, Vânia não parava de dizer para outras pessoas da equipe e fora de suas sessões que queria mudar de médico. No atendimento seguinte, ainda sem entender o que se

²³⁹ O que nos fez lembrar da recomendação de Lacan, de que “não se deve apoquentar irrefletidamente a causa do desejo”. LACAN, J. – *O Seminário livro 10 – A angústia*. *Op. cit.*, p. 349.

²⁴⁰ ELIA, L.F. – “O começo da análise não pode fazer com que a neurose comece a cessar” in *Psicanálise e Saúde Mental: uma aposta* (Org. ALBERTI, S. e FIGUEIREDO, A.C.) Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006, p.48.

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

passava, tocamos no assunto, dizendo que descobrimos a marcação da consulta extra e a desmarcamos e que ela teria que conversar com o médico de referência sobre sua insatisfação antes de marcar outro e ela disse estar muito surpresa por desmarcarmos a consulta sem falar com ela. Esse fato o entendemos posteriormente como uma tentativa de Vânia dizer, cada vez mais veementemente e através de suas atuações, que precisava ser escutada, pois os profissionais que deles estavam se ocupando como referência não estavam cumprindo essa função.

A partir da nossa falta de entendimento, que se traduziu num *acting out* de nossa parte, a desmarcação da consulta sem falar com ela, Vânia diz, também fora dos atendimentos, não querer mais ser atendida. Aqui aparecendo os efeitos dos equívocos institucionais, com a repetição da vontade de trocar de profissional. Quando vem de novo diz estar muito chateada, *pois onde já se viu não poder trocar de médico*, e diz: *soube na reunião de família que nem todos os pais precisam de atendimento individual*. Podemos observar o quanto Vânia atua também nas brechas que a instituição lhe concede, lembrando que, como diz Elia, “toda recordação que houver na análise será sujeita à lógica da repetição”²⁴².

Assim que possível aproveitamos para nos retificar em relação a ter desmarcado a consulta sem falar com ela, dizendo que isso foi algo que aconteceu fora dos atendimentos, assim como aquele pedido de mudança, da parte dela. Dissemos com isso que a partir daquele momento poderíamos resolver as coisas durante as sessões e não fora delas, o que diminuiria os riscos de tantas “confusões”. Então ela fala, bastante irritada, de mais um episódio, ocorrido na semana anterior, no qual ela teria encontrado seu filho tomando banho numa água *pelando*, sozinho, questionando nossa ausência no banheiro, o que nos fez pensar, retificados os equívocos clínicos e institucionais, que começavam a aparecer questões do lugar que Vânia oferecia ao filho, na hipótese de que ela reagira negativamente ao perceber o reconhecimento por parte da equipe de que Rafael é um homem, quando o deixamos tomar banho pela(n)do, sozinho, por perceber que tínhamos um outro olhar sobre ele que não o que ela lhe oferece, ao olhá-lo como um menino. Repetiu com isso então que não era escutada, achando que toda a equipe, o deixando sozinho, a considerava *mentirosa*, pelo fato de Rafael não apresentar os fenômenos de agressividade, como em casa, no Serviço, *onde parece um anjo*, como diz, reforçando a nossa hipótese de que para ela o filho não tem sexo.

²⁴² Idem, *ibidem*.

Nesse momento, seguiu-se mais uma interrupção do tratamento, que entendemos como uma reação de Vânia, dessa vez ao processo de separação advindo de nossas intervenções, como a do banheiro, e ao processo que Rafael se encontrava elaborando nas semanas anteriores, através também dos sons musicais. Nesse processo, Rafael passava grande parte do tempo durante a permanência no hospital-dia entretido com seus produtos, cocô, xixi, baba, vômito ou restos de comida, ritualizando com cada um a separação, ora observando-os atentamente saírem dele, ora arremessando-os para fora da grade de arame que cercava o Serviço. Esse movimento repetia-o depois com o próprio corpo, balançando-se apoiado na grade que se inclinava para dentro e para fora após jogar para o outro lado, por exemplo, um resto de carne do almoço que permaneceu até então em sua boca. Também na música fazia esse trabalho, através do piano, no qual tocava fortemente em *clusters*²⁴³, para de repente bater com força a tampa sobre as teclas, interrompendo, isto é, separando-se do seu produto sonoro. Essa elaboração a entendemos como uma tentativa de deixar seus produtos irem embora, sem o temor de que fosse junto, como antes, quando experimentava grande horror ao soltar um desses produtos. No piano, ao fechar a tampa, saía rapidamente da sala como se estivesse assustado, voltando tempos depois e repetindo o mesmo ritual várias vezes. A interrupção como reação de Vânia parece significar então um retorno ao embolamento, resistência à separação, já que Rafael, “produto” seu, separava-se dela. Atualmente eles se encontram em tratamento novamente, ambos, e Rafael voltou a “falar” dessa necessidade de separação: deu um soco em Vânia após ela, saindo do banho de toalha, achar que ele estava com sono e chamá-lo “*Vamos para cama meu filhinho?*”. Para nos ajudar a pensar a repetição, Elia mais uma vez cita Freud:

não nos esqueçamos de que é verdadeiramente só através de sua própria experiência de infortúnios que uma pessoa se torna sagaz²⁴⁴.

E completa:

²⁴³ “Grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente. Os instrumentos de teclado adequam-se particularmente a sua execução, uma vez que podem ser prontamente tocados com o punho, a palma ou o antebraço”. *Dicionário Grove de Música*, op. cit., p. 204.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 51.

o impossível de tudo evitar no campo da repetição encontra seu lugar como única via pela qual o sujeito poderá adquirir alguma verdadeira sagacidade sobre sua vida²⁴⁵.

Com isso podemos pensar também o quanto o manejo institucional tentara *interromper*, pela via do *acting out*, do ideal, do imaginário, a repetição de Vânia, ao desmarcar a consulta sem falar com ela, por exemplo. Cabe ressaltar aqui o quanto é a escuta que permite à instituição dar um verdadeiro sentido a atos que parecem mera má vontade ou “chatice” de paciente, conforme eram nomeados os atos de Rafael e principalmente de sua mãe. Esses atos correm esse risco, se avaliados fora da transferência, como freqüentemente ocorreu, como com os profissionais de apoio da instituição (repcionistas, faxineiros, seguranças, etc), os quais muitas vezes precisamos escutar para que não intervenham equivocadamente nos casos. Escuta essa que tem uma dimensão fundamentalmente clínica, mas claramente atravessada pela dimensão política que cada caso institucional coloca. Pensemos um pouco mais no que é a política, para em seguida situarmos na clínica seu atravessamento. Segundo cita Goldenberg, política é “a arte de organizar e dirigir uma coletividade”, ou segundo Aristóteles,

o *arsenal de práticas* colocadas em obra com a finalidade de se alcançar a felicidade de se viver junto (*politikos* é o homem de ação, oposto ao *rethorikos*, o homem de palavras)²⁴⁶.

Definição que coloca-nos duas questões. A primeira de pensar que há certa afinação política na prática analítica na medida em que esta traz como efeito o fortalecimento, e muitas vezes o próprio estabelecimento do laço social. A outra se refere à ação do psicanalista, que obviamente sendo um homem de palavras, ou homem *de palavra*, é também um homem de ação, através do ato analítico.

Retomemos agora a questão do segundo caso, com o deslizamento de uma primeira apreensão imaginarizada, e o primeiro caso, com a interpretação da lei, arte da política, ouvindo Goldenberg:

²⁴⁵ Idem, *ibidem*.

²⁴⁶ Apud GOLDENBERG, R. – *Op.cit.*, p.9.

(...) é necessário precaver-se contra a postura de inocente objetividade do cientista político na sua procura por leis formais que ajam sobre as massas humanas como a gravitação das marés, e em cuja composição não entrariam as paixões incalculáveis que movem os interesses mais contraditórios entre si. Tomar a política como uma das belas-artes, então, tem a vantagem de ao mesmo tempo renunciar à pretensão de fazer dela uma ciência exata e de introduzir o fator humano contingente único, irrepetível²⁴⁷.

Se é o caso clínico que aponta a direção de uma reflexão, pensemos no que é a clínica. A clínica é a clínica da escuta, que por sua vez é a escuta do inconsciente, já que se fosse o caso de ouvir o consciente – atributo de comunicações cotidianas, o que não exige muito esforço – seríamos prescindíveis na cultura. Diz ainda Goldenberg:

Quem tomar a palavra para comunicar-se ficará sempre alguém ou além do que esperava transmitir; não obstante o que deve ser reconhecido e, no fim, também reconhecer-se como autor não apenas no que queria dizer, mas do que efetivamente disse sem querer. Lacan denomina isso *sujeito do inconsciente*.²⁴⁸

O que se torna imprescindível então na escuta é que não tomemos o discurso, que é a própria forma do sujeito se endereçar ao outro, como as motivações que o originam. Apesar do que, as motivações só podem ser interpretadas no ato mesmo do encadeamento do discurso e não em exterioridade a este, incluindo aí música, fala, ato, política e tudo o mais o que do sujeito proceda. Nos diz Freud em *Reflexões para os tempos de guerra e morte*:

Os impulsos instintuais de outras pessoas estão, naturalmente, ocultos à nossa observação. Inferimo-los de suas ações e de seu comportamento, remontando a motivos provenientes de sua vida instintual. Em muitos casos essa inferência está fadada a ser errônea. Esta ou aquela ação, ‘boa’ do ponto de vista cultural, pode, num determinado caso, originar-se de um motivo ‘nobre’, e, em outro, não. Os teóricos da ética classificam como ‘boas’ ações apenas que resultam de bons impulsos; quanto às outras, recusam reconhecimento. No cômputo geral, porém, a sociedade, muito prática em suas finalidades, não fica perturbada por essa distinção; dá-se por satisfeita se um homem regula seu comportamento e suas ações pelos preceitos da civilização, pouco se preocupando com seus motivos.²⁴⁹

²⁴⁷ Idem, ibidem, p.10.

²⁴⁸ Idem, ibidem, p.21.

²⁴⁹ FREUD, S. – “*Reflexões para os tempos de guerra e morte*”, *op. cit.*, p. 320.

O que uma reflexão como essa visa então é que possamos, como membros de uma equipe institucional fazer valer a ética da responsabilidade que, ao mesmo tempo em que é de todos, ou poderíamos dizer, é política, da instituição, só pode ser encarnada em cada sujeito. O que confere a dimensão ética à tragédia, e daí Lacan tomá-la como referência no *Seminário* sobre a ética da psicanálise, é que, sendo contemporânea do nascimento do debate jurídico, tem, no entanto, como objeto “o homem que vive esse debate, definindo-se antes como um questionamento sobre a responsabilidade da ação humana”²⁵⁰. Afirmam Vernant e Vidal-Naquet: “Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam ou não descrever, mas como problemas”²⁵¹. O que nos reenvia, a partir do *ethos* trágico, à questão do ato do analista. Novamente, não é por pouco que Lacan recorre à tragédia. Politicamente, na *pólis*, a tragédia implica não somente a ética, mas também a questão metodológica da psicanálise.

Didier-Weill nos diz que na tragédia²⁵², através da tensão entre o coro dionisíaco e o ator, “surge um diálogo que introduz a ética, uma vez que tal dispositivo é o de um tribunal onde se avalia a repartição das responsabilidades dos Deuses e dos Heróis”²⁵³. Isso foi o que se tentou esboçar nessa breve reflexão, a repartição para cada parte da responsabilidade que lhe cabe, a minha, a da instituição, e a de Rafael e a de Vânia. É desse diálogo da repartição das responsabilidades, que introduz a ética, que se tenta tratar aqui também entre psicanálise e política.

Entre a responsabilidade política, de atender e planejar *para todos* e a tarefa ética do analista de não ceder de seu desejo – como diz Lacan no *Seminário 7* –, de sustentar o desejo do sujeito, no que o desejo é universalmente particular, não há um abismo de diferenças. Ou como diz Goldenberg:

²⁵⁰ RINALDI, D. – *A ética da diferença – um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 103.

²⁵¹ VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. (1977) – *Mito e tragédia na Grécia antiga*, apud RINALDI, *op. cit.*

²⁵² Sobre a relação do trágico com a clínica dos sons musicais cf. ABREU, F.M. – *A musicoterapia no acolhimento ao sofrimento psíquico – o trágico na clínica*. Monografia apresentada como conclusão do Curso de Especialização /Programa de Residência em Saúde Mental do Instituto Philippe Pinel, 2003. Inédito.

²⁵³ DIDIER-WEILL, A. – *Invocações – Dionísio, São Paulo, Moisés e Freud*. *Op. cit.*, p. 28.

Entre política e psicanálise há menos uma relação de incursão ou de empréstimo entre campos diferentes do conhecimento (...) do que uma inerência que dificilmente suspeitaríamos à primeira vista. Essa inerência não está tanto na teoria como na prática, no exercício mesmo dessa profissão que necessariamente lida com os problemas da escolha e da liberdade.²⁵⁴

Esses dois casos nos apontam para o que atravessa tanto a passagem da música aos sons musicais que, *significantizados*, permitem a emergência do sujeito, quanto à cessação da oposição entre ato analítico e ato institucional: a devida colocação em jogo do real, no que este é o que não cessa de não se escrever. Premissa que nos faz deslocar e descolar da apreensão imaginária que a repetição agressiva que nos é endereçada em transferência na clínica, muitas vezes pelo viés da instituição, se nos impõe. Sabemos desde Freud que o ódio é somente o outro lado do amor, nada lhe devendo em termos de endereçamento. Isto é o que Lacan, no *Seminário 20*, chama *hainamoration*. Assim como institucionalmente, é guardando dos sons musicais sua referência ao real que lhes poderemos dar um lugar na clínica que seja rigoroso com a interpretação analítica que Lacan diz visar “ondas alusivas”, que pela incidência do real não pode se deixar aprisionar pelo simbólico num encerramento de sentido. Isso é que nos faz apostar pelo ato analítico/institucional numa possibilidade de que o sujeito se alie mais aos laços de vida que aos de morte. Assim como é à interpretação dos sons musicais que podemos creditar uma direção clínica na via da psicanálise, igualmente através desta nos guiamos na direção política que se nos impõe: por qual interpretação a seguiremos? Não seria também pela direção ao real, sempre bordejável na escuta não somente de cada sujeito, mas de que cada injunção política? Não podemos assim nos orientar pela política da psicanálise para fazer *ex-sistir* a função do analista na instituição? Diz Lacan em *Lituraterra* falando sobre os “artefatos” que constituem troca simbólica entre os humanos não habitarem senão a linguagem:

O fato de o sintoma instituir a ordem pela qual se comprova nossa política implica, por outro lado, que tudo o que se articula dessa ordem seja passível de interpretação²⁵⁵.

²⁵⁴ GOLDENBERG, R. - *Op. cit.*, p.9.

²⁵⁵ LACAN, J. - “Lituraterra”. *Op. cit.*, p. 23.

Isso implica que a política também seja lida como “artefato” de troca simbólica e com isso passível senão de interpretação. É na via do real, assim como na escuta dos sons musicais, que apostamos na interpretação pela ética do desejo. Aposta sempre arriscada. Cabe a cada sujeito, analista ou analisando, pagar ou não seu preço. Preço esse que diz respeito à possibilidade de aceitar bordejar o real, o considerando em *extimidade* no trabalho. Arte e política, quando rigorosamente praticadas, se afinam com a psicanálise nessa tarefa ética de não escamoteamento do real, ou não *sincopamento* do objeto *a*. Diz Goldenberg:

Sustentar que a política nada tem a ver com a ética equivale a esquecer que a política é o lugar mesmo da escolha; e o que seria a ética senão as escolhas que alguém pode bancar? Está aqui talvez o maior ponto de atrito com o psicanalista, já que para o político o sujeito é negociável em massa ou no varejo e raramente prevalecem nas suas decisões as diferenças particulares, abolidas por princípio sob a “razão de Estado” (...). Para o psicanalista, ao contrário, não apenas não existe cálculo coletivo da boa satisfação, como opera com o inegociável de cada um, com aquilo que em hipótese nenhuma cairia sob o interesse geral da nação²⁵⁶.

Somente a psicanálise, assim, toma para si a tarefa além de ética, metodológica, de encarnação do semblante de *a*, no que esta encarnação pretende causar o desejo²⁵⁷ do sujeito, no mais particular, compromisso mais agudo do analista. Se a música é objeto de ato tanto artístico quanto analítico/político-institucional, é na aposta de que o sujeito não ceda de seu desejo que seguimos trabalhando. É, aliás, como política que Lacan situa o bem-dizer ao qual a psicanálise convoca. Abusando da articulação proposta neste trabalho, diremos então: nosso ofício talvez seja *a arte política do bem-dizer do desejo*. Mesmo sendo difícil dizer o que exatamente “isso muda no plano social”²⁵⁸, como diz Goldenberg, talvez possamos esperar que a subversão da política do sintoma possibilite a quem conseguiu efetivá-la “não se entregar com afínco à procura de um salvador para decidir seu destino e o da *res publica*”, como pudemos, aliás, testemunhar

²⁵⁶ GOLDENBERG, R. – *Op. cit.*, p.59.

²⁵⁷ Diz Lacan: “(...) não nos esqueçamos de pôr à prova a orientação que nos é dada por nossa formulação de que o objeto *a* não é a finalidade, a meta do desejo, mas sim sua causa. Ele é causa do desejo na medida em que o próprio desejo é algo não efetivo, uma espécie de efeito baseado e constituído na função da falta, que só aparece como efeito ali onde se situa a idéia da causa, isto é, apenas no nível da cadeia significante, à qual o desejo confere a coerência pela qual o sujeito se constitui essencialmente como metonímia.” LACAN, J. – O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 343.

²⁵⁸ Idem, ibidem. p. 69.

recentemente com a reeleição de um presidente, mesmo chamuscado por graves erros em sua política – que o fizeram ser tomado como um presidente decepcionante do ponto de vista dos ideais de mudança extrema e rápida – ainda assim comprometido com a radicalização da democracia, por exemplo, na direção política que os princípios da Reforma Psiquiátrica propõem. Considere-se assim que a política *strictu sensu* sofre, como falamos da arte, da música na clínica, desta propriamente, de um *mal do sujeito*, há muito propagado por Freud e Lacan, mas não só por eles, mas por toda uma filosofia e outros campos pensadores do sujeito: daquilo que o faz se implicar, o sujeito não quer saber. Daí Lacan dizer na *Conferência em Genebra sobre o sintoma* que

a política repousa sobre o fato de que todo mundo fica demasiado contente em ter alguém que lhe diga “*Em frente, marche*” – aliás sem se importar para onde. O princípio mesmo da idéia de progresso consiste em que se acredite no imperativo.²⁵⁹

É o que leva Lacan, para recorrer ao próprio para continuar o interpretando, a dizer que “toda moral deve ser buscada, em seu princípio e em sua proveniência, do lado do real”.²⁶⁰

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da propriedade de fazer brecha ao advento do discurso do sujeito do inconsciente que possui uma construção sonoro-musical feita em transferência na clínica, sustentamos este trabalho, que prosseguirá num outro momento. Sustentação no fundo da materialização da palavra, no sentido que esta tomará a partir do *Seminário 17*, palavra como substrato pelo qual o sujeito *fala*, até cantando, no empreendimento de produção de seu discurso, ratificado pela escuta que o lugar do ato analítico incute. Isto nos faz lembrar o que Lacan diz sobre ser com a palavra, inclusive a musical – já podemos dizer aqui – que se cumpre a visada da análise:

²⁵⁹ Idem. *Conferência em Genebra sobre o sintoma. Op. cit.*, p., 15.

²⁶⁰ Idem. *Seminário livro 10 – A Angústia.. Op. cit.*, p. 164.

(...) há aí algo de absolutamente notável, e que seria paradoxal se, para aceder a isso, não tivéssemos a percepção do sentido que isso pode ter no registro da palavra, que eu procuro aqui promover como sendo necessário à compreensão da nossa experiência. Direi – afinal de contas, o de que se trata é menos lembrar do que reescrever a história.²⁶¹

É o registro da palavra e não esta em si que Lacan destaca como necessário para a reescrita da história com a guia do significante, trabalho no qual Marcos e sua mãe vêm tecendo com bastante implicação. No *Seminário 1*, Lacan nos fala sobre a materialização da palavra, fazendo uma alusão musical que nos reitera a autorização de tomar os sons musicais como palavra: “Aqui, o que se estratificou em volta do núcleo patógeno evoca um maço de documentos, uma partitura com vários registros”²⁶². Essa idéia de Lacan de que a música evoca concretamente a sincronia e a diacronia – advinda da idéia lingüística dos sentidos vertical e horizontal implícitos na palavra – ratifica nossa construção sobre a possibilidade da simultaneidade numa intervenção musical. Fizemos uma ressalva no estatuto que essa simultaneidade deve adquirir, considerando com rigor a metodologia analítica, que é a de, como dito anteriormente, preservar a disjunção imprescindível ao discurso do analista. Como no caso de Marcos, a evocação do *seis* e depois do *ceis* revela o que podemos considerar um núcleo patógeno em torno da questão dele ser e não ser reconhecido como sujeito. Desse *número* surgido da manipulação do aparelho de som, produz-se uma *letra* que canta sua momentânea *perfeição*. A consideração dos vários registros, sincrônicos e diacrônicos do material musical – na diacronia dos deslizamentos de faixas e de palavras ou na sincronia do que é apresentado no mundo perfeito que soa – instaura a materialização da palavra musical como discurso. Diz Lacan sobre sua metáfora musical:

Essas metáforas tendem invencivelmente a sugerir a materialização da palavra, não a materialização mítica dos neurologistas, mas uma materialização concreta – a palavra se põe a correr em folheto manuscrito impresso.²⁶³

O que nos faz lembrar o caso de Pedro, primeiro pela alusão à mítica tão encarnada no discurso do neurologista, assim como no do profissional aqui referido, o neurocirurgião que

²⁶¹ Idem. – *O Seminário livro 1 – Os escritos técnicos de Freud. Op. cit.*, 23.

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 32.

²⁶³ Idem, *ibidem*.

pretendia extirpar a “agressividade incontrolável” de Pedro através no entanto de uma tentativa violenta de extirpação de seu discurso como sujeito, desconsiderando que há algo muito mais materialmente encarnado passível de extirpação: a falta de acolhimento e reconhecimento do discurso da mãe de Pedro enquanto sujeito. Depois, essa citação nos remete ao mínimo intervalo melódico produzível em nossa escala musical ocidental, o do semitom que lhe voltava aterrorizador da parede ao fundo do piano, onde Pedro *falava*, intervalo *manuscrito impresso* em discurso sobre sua tensão máxima no encontro com um Outro absoluto que o espreitava. Destarte se apresenta assim também uma elaboração pela melodia que Rogério repete tentando inscrevê-la como ponto de elaboração em torno do significante *corredor* ao qual antes se petrificava. Como da entonação no caso de Maira que conferindo a uma simples letra uma mudança transmite seu elementar apelo, o de que sua dor fosse *levada* e depois *elevada* na verdade a uma subjugação, a da Lei, demonstrando isso inclusive na melodia que é descendente ao cantar o pedido de elevação. Da interrupção, Rafael faz o corte fabricado como constituição de zonas erógenas a advir, cortando com a tampa do piano o som que se reproduz como a elaboração que intenciona lavrar de seus produtos, separando-se deles.

É dessa forma que, muito mais que um ideal – tão visado na clínica da musicoterapia, como na da saúde mental, mas não podemos deixar de dizê-lo, não no discurso da psicanálise, mas também no de muitos de nós analistas em alguns momentos – visa-se com essa dissertação falar do que está *sob*, *upokeimenon*, sujeito que subjaz ao discurso imaginarizável do qual somos tantas vezes presas. É da *elevação*, como tão investidamente nos canta Maira, do *sob*, do sujeito, que tentamos *poietizar* aqui.

A produção musical o sujeito, através do assentimento que faz da escuta, em transferência, torna discurso próprio, discurso do sujeito do inconsciente. O que essa conclusão tem a ver com a nossa famigerada condição humana que nos produz sujeitos, humanos avessos à diferença absoluta, aquela que Lacan ensina ao nos guiar na advertência de que o desejo não é jamais um desejo puro? Se da função do analista a sociedade não prescinde, é porque esta é a condição humana: a de padecer do convívio com o outro, inculcando a tal convivência um padecer que, na melhor das hipóteses, continua valendo a pena, e bota pena nisso, uma vez que é do desejo do outro que nutrimos o nosso e que disso penamos, mas também trabalhamos, amamos, escutamos e retiramos prazer. Sustentar a escuta dos sons musicais em sua diferença absoluta,

como discurso do sujeito, interpretável senão a partir de seu próprio assentimento, mesmo que este provenha de denegações, como é próprio do sujeito, aliás, é não muito diferente de sustentar que essa função é produzida a cada caso, a cada escuta, conseqüentemente a cada leitura, a cada interpretação²⁶⁴. É sustentar que é inerente ao humano não se apresentar como sujeito e ao mesmo tempo através daí fazê-lo. Sendo como objetos que nos apresentamos, há uma via que nos faça suportar a designação como sujeitos, sujeitos objetos do desejo. E essa via é a psicanálise. É sua tarefa *princeps*, é a razão de sua existência. Por isso, porque o sujeito não se apresenta, estruturalmente como tal, que essa função é exercida na diferença absoluta, é seu lugar estrutural não ser maioria e provocar resistência²⁶⁵. Lacan dizia que a psicanálise “é para poucos”, mas não no sentido elitista pelo qual essa colocação é vilmente interpretada, mas no sentido mesmo de que não podem ser muitos os dispostos ao trabalho que ela exige para a sustentação de seu discurso. Trata-se principalmente de sustentar o ato, e ato é ato, não se diferenciando se é analítico, político ou artístico. Vide por exemplo a sustentação do ato do Dr. Stockmann, personagem aviltado pela massa por revelar a verdade de um envenenamento das águas na Estação Balneária que sustentava a economia da cidadela em questão, em *O Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen:

Não! A maioria nunca tem razão! Esta é a maior mentira social que já se disse! Todo o cidadão livre deve protestar contra ela. Quem se constitui na maioria dos habitantes de um país? As pessoas inteligentes ou os imbecis? Estamos todos de acordo, penso eu, em afirmar que, em se considerando o globo terrestre como um todo, os imbecis formam uma maioria esmagadora. E este é um motivo suficiente para que os imbecis mandem nos demais (...) A maioria tem o poder, infelizmente! Mas não tem razão! (...) Pois tudo o que quero dizer é que a unanimidade, a massa – enfim, essa satânica e compacta maioria – é ela, ouçam com atenção, quem envenena as fontes de nossa vida e empesta o solo em que nos movemos.²⁶⁶

²⁶⁴ “(...) o sujeito se acha ser, e somente para o ser falante, um ente cujo ser está alhures, como mostra o predicado. O sujeito não é jamais senão pontual e evanescente, pois ele só é sujeito por um significante, e para um outro significante.” Cf. LACAN, J. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda*. *Op. cit.*, 195.

²⁶⁵ Diz Lacan que é por estar tão próximo “quanto possível” do gozo que o discurso de Freud não é cômodo: “Não é cômodo situar-se nesse ponto onde o discurso emerge, e mesmo, quando a ele retorna, tropeça nos arredores do gozo”. Idem. *O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise*. *Op. cit.*, p., 67.

²⁶⁶ IBSEN, H. – *O Inimigo do Povo* [1882] Porto Alegre: L &PM, 2001, p. 127-129.

É a sustentação do discurso analítico²⁶⁷, em todo o seu rigor, mesmo na instituição, com suas às vezes cruéis conseqüências, o que faz valer nossa labuta. Aqui talvez estejamos muito mais falando do ato analítico do que da psicanálise, uma vez que esta, como *A mulher, não existe*, assim como a presença de psicanalistas tampouco o garante, e sim a aposta que algo dessa função possa se encarnar e fazer eco na instituição no ato de sustentação desse trabalho. Trabalho de escuta que inclui o real e produz uma interpretação que faz subsistir a diferença absoluta do sujeito, tão mal acolhida na arte que pretende *ilustrar o inapresentável*, na clínica da musicoterapia que faz da música subterfúgio para o que ao sujeito tampona, na atenção psicossocial da Reforma Psiquiátrica Brasileira que equivocadamente atribui à psicanálise uma atividade que valoriza o *individualismo* – sendo exatamente o contrário disso, uma vez que esta é uma aposta no laço –, tão mal acolhida na política que se faz interpretar vilmente, calcada em interesses quando não espúrios, subservientes ao gozo daquele que o faz. No fundo, esse trabalho fala da humanidade – presente claro na clínica – fala de como, padecendo estruturalmente de não quereremos saber, nos metemos nas mais engenhosas artimanhas para driblar o desejo. Mas aos humanos subjaz também o apelo a este desejo. É nessa ficha que apostamos nossa direção de trabalho, através de uma interpretação da arte, da clínica, da política... e da vida, que ajude o sujeito a topar o imenso esforço de se fazer valer.

Que lugar cabe então ao analista na instituição, terreno tão demasiadamente fértil à *grupalização*, imaginarização do discurso do sujeito? Será outro que o de produzir o discurso do analista, ali onde não se trata de psicanálise, a não ser furtivamente ao invés de efetiva e definitivamente? Diz Lacan sobre o que seja o discurso do analista:

(...) este não se confunde com o discurso psicanalisante, como discurso proferido efetivamente na experiência analítica. O que o analista institui como experiência analítica pode-se dizer simplesmente – é a histerização do discurso. Em outras palavras, é a introdução estrutural, mediante condições artificiais, do discurso da histérica (...).²⁶⁸

²⁶⁷ Diz Lacan: “Quando desenvolvemos um discurso, devemos sempre tentar, se queremos ficar em seu campo, não recair num outro, dar-lhe sua consistência e só sair dele com uma boa razão.” Cf. LACAN, J. – O Seminário livro 20 – Mais, ainda. *Op. cit.*, p. 43.

²⁶⁸ Idem. O Seminário livro 17 – O avesso da psicanálise. *Op. cit.*, p. 31.

Lacan prossegue seu raciocínio, perguntando-se o que pode ser a histeria aqui em questão²⁶⁹, para dizer que

Seja como for, para dar uma fórmula mais ampla do que ao localizá-la no plano da relação homem-mulher, digamos que, lendo apenas o que inscrevi ali quanto ao discurso da histérica, nem sempre sabemos o que é esse \$. Mas se é de seu discurso que se trata, e esse discurso é o que possibilita que haja um homem motivado pelo desejo de saber, trata-se de saber o quê? – que valor ela própria tem, essa pessoa que está falando. Porque, como objeto *a*, ela é queda, queda do efeito de discurso, por sua vez quebrado em algum ponto.²⁷⁰

Queda essa do objeto *a* que bordejamos aqui, não desistindo de tomá-la metaforicamente como advento do sujeito, tenc(s)ionando fazer desse discurso, se não pauta completamente interpretada, o que é estruturalmente impossível, pelo menos música, *poiesis* sempre que possível produzida. Para se afinar com isso, sigamos a palavra de Lacan:

O que a histérica quer que se saiba é, indo a um extremo, que a linguagem derrapa na amplidão daquilo que ela, como mulher, pode abrir para o gozo. Mas não é isto que importa à histérica. O que lhe importa é que o outro chamado homem saiba que objeto precioso ela se torna nesse contexto de discurso.

Não estará aí, afinal, o próprio fundamento da experiência analítica? Pois digo que ela dá ao outro, como sujeito, o lugar dominante no discurso da histérica, histeriza seu discurso, faz dele um sujeito a quem se solicita que abandone qualquer referência que não seja das quatro paredes que o envolvem, e que produza significantes que constituam a associação livre soberana, em suma, do campo.

Dizer qualquer coisa, como é que isto poderia levar a algo, se já não estivesse determinado que, no surgimento ao acaso dos significantes – pelo próprio fato de tratar-se de significantes – não há nada que não se reporte àquele saber que não se sabe, que na verdade é o que trabalha.²⁷¹

Permitindo-nos seguir Lacan tão *ao pé da letra* como nesse momento, fazemo-lo por não ver outra alternativa. Seguir assim sua *palavra* é aqui fazer *território*, conceito tão caro à

²⁶⁹ Idem, ibidem.

²⁷⁰ idem, ibidem.

²⁷¹ Idem, ibidem.

Reforma, ao nosso discurso, num terreno onde facilmente se sabe do outro, se produz um *projeto terapêutico* calcado em nossos próprios ideais neuróticos²⁷². Isto seria esquecer, como diz Lacan, que “o ser do homem não apenas não pode ser compreendido sem a loucura, como não seria o ser do homem se não carregasse em si a loucura como limite de sua liberdade”²⁷³. Faz-se também a todo momento coisa extrema a isso, como salvar vidas tão sofridas, mas ninguém produz uma dissertação de mestrado para realçar o *bem-dito*, bem-feito, somente. Freud nos lembra incansavelmente que trabalho só é trabalho onde dele se necessita, na adversidade. Falando sobre o saber, vemos então que Lacan seguindo sua elaboração diz que é sob a forma de *a* que o analista pode ser mestre, explicitando-nos o que está em jogo no discurso do analista. Ele diz que é do seu lado, do analista, que há saber, há S₂, “limitado ao *savoir-faire* analítico”²⁷⁴:

Não é o mesmo saber. Enquanto no discurso da histórica o saber fica no lugar abaixo à direita, no lugar da produção, no discurso do analista o saber, S₂, fica, abaixo à esquerda, no lugar da verdade.²⁷⁵

Não nos deixando esquecer que a verdade, nunca se pode dizê-la a não ser pela metade, prossegue:

A posição do psicanalista, eu a articulo da seguinte forma – digo que ela é feita substancialmente do objeto *a*.

Na articulação que faço do que é a estrutura do discurso, na medida em que ela nos interessa, e, digamos, na medida em que é tomada no nível radical em que importa para o discurso psicanalítico, essa posição é, substancialmente, a do objeto *a*, na medida em que esse objeto designa precisamente o que, dos efeitos do discurso, se apresenta como o mais opaco, há muitíssimo tempo desconhecido, e no entanto essencial. Trata-se do efeito do discurso que é efeito de rechaço.²⁷⁶

²⁷² Aliás Lacan diz que o real, que não é, “antes de mais nada, para ser sabido – é o único dique para conter o idealismo”. Idem, *ibidem*, p. 178,

²⁷³ Idem. “Alocação sobre as psicoses da criança” in *Outros Escritos*, *op. cit.*, p. 359.

²⁷⁴ Idem. *O Seminário livro 17 – O avesso da psicanálise*. *Op. cit.*, p. 33.

²⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 34.

²⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 40.

Esse efeito, o do rechaço, se não incorporado ao que pode advir como reação do outro como previsível, produz uma iatrogenia muitas vezes testemunhada nas instituições, é o que comumente se chama de *psicanalização* do discurso do sujeito. O que é *sob*, é não sem surpresa passível de causar resistência, e é aí que o discurso do analista, que “não se confunde com o discurso psicanalisante”, como citado acima, pode operar alguma abertura para o sujeito, desconstruindo *o que se sabe*, no mal sentido que isso possa ter, o do que se sabe imaginariamente. Como diz Lacan, o que se sabe pelo conhecimento difere do que se sabe do sujeito:

(...) esse significante não é manipulável em sua definição a menos que isso tenha um sentido, que ele represente, para outro significante, um sujeito e nada mais. Não, não há nada em comum entre o sujeito do conhecimento e o sujeito do significante.²⁷⁷

O efeito de rechaço nos remete à célebre frase de Lacan, da qual testemunhamos a pertinência, de que “habitua-mo-nos com o real. A verdade, nós a recalamos”²⁷⁸. Isto nos faz pensar que uma intervenção *oportuna*, por mais que simultânea ou mesmo sincrônica exige um segundo tempo, talvez mais próximo do registro da diacronia, que nela mesma, logicamente, instaure a disjunção. Disjunção aliás constitucional do sujeito que é, como Lacan nos diz, uma resposta pelo significante ao real ao qual não volta jamais. É no intervalo significante que o sujeito advém, através dos fragmentos que fazem brecha para este. Do mesmo modo, propomos escutar os sons musicais, assim nomeados e privilegiados por fazerem intervalo, ao contrário do “conjunto da música”. Ainda que não seja ao “conjunto da música” que se dê ouvidos, sua utilização na clínica coloca uma suplementar dificuldade ao analista. Em sua própria análise ele trabalha seus pontos cegos a fim de que elucidados possam ser suspensos quando tocados por algo do discurso do paciente.

O que é aqui chamado de trabalho possibilita ao analista suspender seu próprio gozo e saber ao encarnar sua função. A função do analista exige a suspensão de seu saber e conseqüentemente de seu gozo para que o primeiro tempo do reconhecimento do discurso inconsciente do sujeito se dê como sustentação lógica ao segundo tempo da intervenção *oportuna*

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 45.

²⁷⁸ Idem. *A Instância da letra no inconsciente. Op. cit.*, p. 525.

do analista, como dito anteriormente. Se o discurso do analista está *sob*, assujeitado, vemos que aí também no campo da produção musical a possibilidade do imaginário prevalecer, do gozo do analista não ser suspenso. Podemos dizer que essa possibilidade é a princípio ainda maior, uma vez que além de suspender seu gozo e seu saber inconsciente, ele tem também de suspender seu saber musical. Digo a princípio porque é óbvio que não precisa haver música para que um analista saia de sua função e goze com o discurso do sujeito, a palavra também se presta ao gozo. Não é a nomeação como analista que faz um profissional barrar seu próprio gozo, mas, como dito, sua análise e sua encarnação na função, no ato do analista. A diferença, e talvez possamos localizar aí uma diferença estrutural, é que a simultaneidade da produção musical, ou mesmo uma fruição desta se oferece nesse campo com mais corpo, com uma maior possibilidade de velamento, a princípio, voltamos a dizer. Isto talvez pela origem da música, que é primordialmente artística, ao contrário da palavra. Não é arte o que faz gozar, como lembramos com a colocação de Elia no primeiro capítulo? Então é preciso que a cada encontro com o sujeito, aquele que escuta na função de analista, função de quarto no discurso, musical ou não, como terceiro, simbólico, se recoloca a interdição de não somente gozar da produção musical que executa, de a si interditar o gozo obliterador e a cada vez fazer retirar a música do campo da arte, do gozo e da fruição, para situá-la como produção transferencial, no campo da clínica.

Do ponto de vista rigoroso da função do analista, a “fala” do analista está então em função de quarto, de semblante de objeto *a* ao operar, além do reconhecimento, uma disjunção do discurso do sujeito, terceiro em relação ao analista e a si próprio. Essa disjunção traz por exemplo o aspecto de sustentação de um certo silêncio na interdição do gozo. Silêncio que pode caracterizar-se como o vazio necessário ao advento do sujeito. Vazio que nos remete ao real que está no cerne da clínica psicanalítica como impossível de suportar, segundo Lacan²⁷⁹. Assim, o que corresponde a esse silêncio do vazio na música? Há algo correspondente? Tocar ou cantar “sob” o discurso do sujeito assume esse lugar? Pensamos que sim, uma vez que o analista não se permite simplesmente seguir o sujeito em sua produção musical, mas pontuá-la *oportunamente*, ou, como diz Lacan na última frase do *Seminário 10*:

²⁷⁹ Apud CZERMAK, M. – *Ouverture de la section clinique in Ornicar ? n° 9*, 1977, p. 7-14. École Lacanienne de Psychanalyse in <http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque.php?id=10>: «Dans le petit papier que vous avez rédigé à destination de cette Section clinique, vous écrivez que la clinique « est le réel en tant qu’il est l’impossible à supporter ».

Certamente convém que o analista seja aquele que, minimamente, não importa por qual vertente, por qual borda, tenha feito seu desejo entrar suficientemente nesse *a* irreduzível para oferecer à questão do conceito da angústia uma garantia real.²⁸⁰

Terminamos aqui a tarefa que nos fez a partir da interpretação e da leitura analíticas pensar o que seja uma arte, uma política, uma clínica, uma visão de vida que inclua o real, que rechace o menos possível a verdade, tarefa aqui por ora suspensa. Esperança dirigida principalmente à leitura da política²⁸¹ que hoje encontra-se bastante maltratada por uma interpretação equivocada no que a ética é dela foracluída. Mas já é um alento do discurso analítico poder vir a encarnar-se furtivamente, principalmente nas instituições de saúde mental, onde a política é lida de forma tão mal ajambrada. Diz Lacan:

Seria um erro acreditar que em algum lugar há políticos sábios que calculam exatamente tudo o que se deve fazer. Seria igualmente um erro acreditar que não os há – eles existem. Mas, no fundo, talvez não seja isso o que tem tanta importância. É suficiente que eles existam, mesmo em outro lugar, para que aquilo que é da ordem do deslocamento do discurso apesar de tudo se transmita.²⁸²

Lugar comum, não foi fácil construir essa dissertação, mas fica aqui essa esperança de que, pelo menos para mim, algo do real da escrita se *bordeja*, com isso para finalizar recorro à palavra imprescindível de Lacan, que aqui faço minha:

Na análise, na técnica analítica, na medida em que estamos implicados nela – seja mais, seja menos; já é estar meio implicado interessar-se um pouco pela análise –, devemos deparar, na elaboração dos conceitos, com o mesmo obstáculo reconhecido como o que constitui os limites da experiência analítica – a saber, a angústia de castração²⁸³.

²⁸⁰ Idem. O Seminário livro 10 – A angústia. *Op. cit.*, p. 366.

²⁸¹ Aliás, diz o Coordenador Nacional de Políticas de Saúde Mental, Pedro Gabriel: “As normas existem para garantir a equidade, por isso, em nome do imperativo ético, elas podem mudar.” DELGADO. P.G.G. – Comunicação oral na Abertura da Oficina Clínica da Assessoria de Saúde Mental do Rio de Janeiro da Secretaria de Estado da Saúde- ASM/SES, em 19 de fevereiro de 2008, no Instituto Philippe Pinel.

²⁸² Idem. O Seminário livro 17 – o avesso da psicanálise. *Op. cit.*, p. 160.

²⁸³ Idem, *ibidem*, p. 281.

Anexo 1

Canção do lobisomem

Guínga e Aldir Blanc

Voz

Es- sa an-gus-ta é bo - a com-pa-nheira

No e-lo en-tre a sa - tis-fa-ção e a morte
Da con-ver-sa en-tre o prin-ci-pe a ca-veira

7

Sou o o-fi-cio se - cre - to do ve - nen - o Cor - ro - en - do o a - mor Deus o te - nha Co - mo dis - se Drum -
De - du - zi que a espe - ran - ça é uma bes - teira Cor - ro - en - do o a - mor Deus o te - nha En - tre a mar e ma

13

mond, mas que e - po - péia Es - sas flo - res num co - po de ge - léia Me a - lu - ci - nam - es - sa lua es - se co - nha -
tar não so - bra es paço Quan - tas lâ - mi - nas rente ao meu a - braço E cris - tas de ar sé - ni - co em meu bei -

18

- que E o mar o que mas que - ro Qua - ndo não espe - ro É que Deus dá -
- jo Vão ma - tar o que mas que - ro Qua - ndo não espe - ro É que Deus dá -

26

Mi - nhas un - has em gar - ras trans - for - madas Ras - gam a rou - pa da vir - gem a - pa - vo - rada Me - ia noite e ao rom -
Nem a co - bra co - ral nem mes - mo a naja Dão o bo - te da pra - ta que vi - aja Nu - ma ba - la en - tre a

31

per - a que - la porta Que a se - pa - a de mim e - la tá mor - ta ! Não dá pra en - ten -
ar - mae o meu peito A - cho gra - ças em des - gra - ças di - to e fei - to Sou meu ma - ta -

38

der
dor

38

Fade out

LETRA – *A Canção do Lobisomem* (Guinga/Aldir Blanc)

Eu sou inquieto assim pra dar um corte
No ele entre a satisfação e a morte
Sou o ofício secreto do veneno
Corroendo o amor
Deus o tenha

Como disse Drummond
Mas que epopéia
Essas flores num copo de geléia
Me alucinam essa lua esse conhaque

E o mar o que mais quero
Quando não espero
É que Deus dá

Minhas unhas em garras transformadas
Rasgam a roupa da virgem apavorada
Meia-noite e ao romper aquela porta
Que a separa de mim ela tá morta
Não dá pra entender

Essa angústia é boa companheira
Da conversa entre o príncipe e a caveira
Deduzi que a esperança é uma besteira
Corroendo o amor
Deus o tenha

Entre amar e matar não sobra espaço
Quantas lâminas rente ao meu abraço
E cristais de arsênico em meu beijo
Vão matar o que mais quero
Quando não espero é que Deus dá

Nem a cobra coral nem mesmo a naja
Dão o bote da prata que viaja
Numa bala entre a arma e o meu peito
Acho graça em desgraça
Dito e feito
Sou meu matador

ANEXO 2²⁸⁵

Inauguramos em 2007, mais um CAPS – Centro de Atenção Psicossocial – dentre os mais de 1000 existentes no país. O CAPS configura-se como um Serviço de ponta, estratégico por sua função de ordenação da rede na atual política de saúde mental do município, do estado, da nação e do mundo, como nos mostram as recomendações da OMS – Organização Mundial de Saúde. Este CAPS, CAPSi Maria Clara Machado, destinado a crianças e adolescentes, apesar de estar sendo inaugurado agora carrega uma longa história que remonta aos grandes asilos, locais de isolamento como tratamento para os portadores de grave sofrimento psíquico que vigoraram durante décadas. Esse CAPSi é assim oriundo do Instituto Nise da Silveira, filho prodígio de pai e mãe degenerados – o hospício cerceador do sujeito e a loucura da sociedade que a ele se submeteu.

As crianças não escaparam dessa concepção, a partir dela começando a serem institucionalizadas no início do século passado, no Pavilhão Bourneville do Hospício Pedro II, a partir da república renomeado Hospício Nacional, primeiro do Brasil, na Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Pavilhão este que deu origem ao Hospital de Neuropsiquiatria Infantil em 1974, com 300 leitos, criado a partir do Ambulatório de Psiquiatria Infanto-Juvenil de 1942, anexo do Hospital de Neuropsiquiatria do Engenho de Dentro. Aquele pavilhão tinha assim sido transferido da Praia Vermelha para funcionar no então embrionário asilo que abrigava somente a Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro, desde 1911. O pavilhão habitou naquele momento o prédio até hoje nomeado Aduato Botelho, antiga fábrica de vidro que então tinha sido transformada pelo Dr. Oswaldo Cruz num hospital de emergência, durante o surto de varíola de 1908. Essa fábrica funcionava num imenso terreno onde anteriormente haviam somente várias oficinas,

²⁸⁵ Essa breve descrição histórica é derivada de uma entrevista feita por mim com Martha Ameixa a Edmar Oliveira, diretor do atual Instituto Nise da Silveira, em abril de 2007, no próprio Instituto. O diretor é autor de uma monografia sobre a referida história da instituição. Cf. OLIVEIRA, E. S. – *Engenho de Dentro do lado de fora: o território como um engenho novo. Proposições estratégicas para a desinstitucionalização de uma instituição psiquiátrica decorrentes das transformações operadas pela Reforma Psiquiátrica Brasileira na Cidade do Rio de Janeiro*. Trabalho de conclusão de Especialização de Gestão em Saúde – Fundação João Goulart, Rio de Janeiro. 2004. Conferir também os artigos derivados dessa monografia: OLIVEIRA, E. S. – “Cuidando da Desconstrução: do Engenho de Dentro para um Engenho do Fora” e LAMBERT. A. C. e BORSOI. P. – “Lugar de Criança é fora do Hospício. A história do CAPSi Maria Clara Machado” in *Archivos Contemporâneos do Engenho de Dentro*. Instituto Municipal Nise da Silveira – Ano 1, n. 1. Rio de Janeiro, nov. 2007.

primeiramente de trem e mais tarde também de outros produtos, numa região que não era nem mesmo bairro ainda. A Colônia de Alienadas era chamada Colônia Artífice, em diferença à Colônia Agrícola, destinada aos homens. Na Colônia elas eram ocupadas de oficinas, nas quais faziam bordados, fuxico, e outros trabalhos manuais.

Primeiro as mulheres, depois as crianças, até que um ano depois quase todo o complexo é transferido, em 1944, fundando-se o Centro Psiquiátrico Nacional, que de colônia complementar do Hospício Nacional passa a principal instituição de asilamento do país. Nele passa assim a funcionar o Hospital de Neuropsiquiatria Infantil, referência nacional para a institucionalização de crianças e adolescentes com todo e qualquer tipo de desvio comportamental a partir de uma outra transferência, dessa vez das crianças e adolescentes advindos da Colônia Juliano Moreira.

Este é tão somente o início de uma concepção de tratamento para crianças e adolescentes que sofrerá profundas mudanças, notadamente no fim do século. Na década de 80, o prédio do Hospital de Neuropsiquiatria é condenado e passa a atender ao público no Pavilhão Nobre de Mello, diminuindo com isso o número de leitos para 120, metade femininos e metade masculinos. Essa diminuição e já todo o tratamento oferecido começam a se configurar como efeitos da recém iniciada Reforma Psiquiátrica Brasileira. O ambulatório separa-se temporariamente indo para o Pavilhão Anna Nery.

Na década de 90 um projeto pioneiro e desafiador ambiciona oferecer nesse mesmo prédio um tratamento mais adequado e não somente preponderantemente o medicamentoso para crianças autistas e psicóticas, dando origem ao PAICAP – Programa de Atenção Interdisciplinar à Criança Autista e Psicótica. Parceria com a Educação, que ofereceu a primeira escola pública a acolher essa clientela, a Escola Especial Ulisses Pernambucano, juntamente ao atendimento em oficinas terapêuticas. No final dessa década, nova mudança leva à transferência da internação e do ambulatório para o anexo do prédio Gustavo Riedel – homenagem ao principal implementador das idéias do higienista Juliano Moreira no Engenho de Dentro – e à redução de leitos para 30, dentro de mais um inovador e nessa época já largamente implementado processo de melhoria do atendimentos aos doentes mentais, a citada Reforma.

Paralela à diminuição dos leitos e ao PAICAP e afinados então com a Reforma, o “Infantil” também intenciona uma progressiva abertura dos leitos, que origina em 1999 o CAD – Centro de Atenção Diária, como uma continuação da atenção aos meninos egressos das

enfermarias, mais tarde recebendo igualmente encaminhamentos do ambulatório. O CAD funcionava com oficinas de atividades direcionadas e com a proposta, num novo panorama político, de que o município não pagasse mais por internações iatrogênicas fora de sua rede, recebendo meninos autistas que fizeram necessário um dispositivo mais adequado ao seu atendimento, já que eles não faziam “grupo”, criando assim o que chamamos de CAD II. Esse dispositivo funcionava com atividades direcionadas sim, mas pelo quê os meninos nos traziam já de seu trabalho iniciado de dar conta da invasão à qual parecem sentir-se submetidos.

Dando seguimento a esse projeto, uma nova direção institucional faz unir todos esses dispositivo de atenção a crianças e adolescentes, diminuindo o número de leitos para 12, reavaliando e reencaminhando o ambulatório de centenas de crianças extremamente medicalizadas e oferecendo um único hospital-dia, que com suas oficinas agora trabalha guiado pelo caminho que os meninos nos mostram como possível para uma criação de laços que não os deixe tão isolados. Esse novo serviço tem pela primeira vez em décadas de história uma diretora não médica, exigência antes imposta, referendando que o que passa a valer de fato é o acolhimento do sofrimento psíquico, independentemente do profissional que ocupa a função de fazê-lo valer, em que cada caso ditará o necessário, incluindo ou não a medicação. As oficinas hoje tentam oferecer um tempo-espço de construção, *oficinação*, singular, onde o que vale é o que cada um pode criar, oficina que independe assim do número de pacientes ou da matéria que se configure, desde que se configure como possibilidade de laço social para esses meninos. Oficina lugar de origem espacial e simbólico da instituição, lugar onde se fabrica, que hoje com o trabalho de cada um, as crianças, os responsáveis e a equipe, criam o CAPSi Maria Clara Machado, remontando simbolicamente à antiga oficina de trens e à Colônia Artífice das Alienadas, mostrando que é da re-criação que se cria um novo, um novo laço possível que deixando alguma coisa para trás, nossa antiga morada, pode enfim *engenhar* um espaço próprio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, A. – *Somos todos sujeitos trágicos*. Trabalho apresentado no IV Encontro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano: *As escolhas do sujeito no sexo, na vida e na morte*, realizado do Colégio Brasileiro de Cirurgiões, de 11 a 14 de novembro de 2005, no Rio de Janeiro. Inédito.
- ABREU, F.M. – *A musicoterapia no acolhimento ao sofrimento psíquico – o trágico na clínica*. Monografia apresentada como conclusão do Curso de Especialização /Programa de Residência em Saúde Mental do Instituto Philippe Pinel, 2003. Inédito.
- ALBERTI, S. – “*O Surto Esquizofrênico na Adolescência*” in *Autismo e Esquizofrenia na Clínica da Esquize*. (org.) Sonia Alberti. Rio de Janeiro: Marca d’Água Livraria e Editora, 1999.
- ALBERTI, S. e FIGUEIREDO, A.C. – *Apresentação in Psicanálise e Saúde Mental: uma aposta* (orgs) Sonia Alberti e Ana Cristina Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.
- AUTUORI, S. – *A arte no tratamento psicanalítico com crianças e adolescentes em grave sofrimento psíquico*. Trabalho apresentado no I Encontro de Arte e Saúde Mental, organizado pelo Espaço Terapêutico Antonin Artaud e Instituto de Psicologia da UERJ. Setembro 2006, na UERJ.
- BÁRBARA, B. B. – *O sonoro e o subjetivo: um estudo sobre o som desde seus vestígios iniciais até suas traduções clínicas*. Dissertação de mestrado. Instituto de Medicina Social – UERJ. 2005. Inédito.
- CAMARGOS Jr., W. (coord.) *Transtornos Invasivos do Desenvolvimento: 3º Milênio*. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, 2005.
- CAMPOS, K. A. – *A canção que deflagra o som: todo o som que a palavra tem*. Monografia de conclusão de Pós-graduação: Residência em Saúde Mental no Instituto Municipal Juliano Moreira. 2004. Inédito.
- COSTA-RIBEIRO, J. M.L. – *A criança autista em trabalho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005
- COUTO, M.C.V. – “*Política e Clínica no enlace da assistência*”. Trabalho apresentado em Fórum Estadual de Musicoterapia “Quando a arte... Reforma...” em dezembro de 2003, no Rio de Janeiro, p.3. Inédito.

CROCE, B. – *Breviário de Estética*(1912) / *Aesthética in Nucce* (1928). São Paulo: Editora Ática, 2001.

CZERMAK, M. – *Ouverture de la section clinique in Ornicar ? n°9*, 1977, p. 7-14. École Lacanienne de Psychanalyse in <http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque.php?id=10>.

DELGADO. P.G.G. – Comunicação oral na Abertura da Oficina Clínica da Assessoria de Saúde Mental do Estado do Rio de Janeiro da Secretaria de Estado da Saúde- ASM/SES, em 19 de fevereiro de 2008, no Instituto Philippe Pinel.

DI CIACCIA, A. – “*A prática entre muitos*” in *Psicanálise e Instituição* (Org. ALTOÉ, S. e MELLO, M.) Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2005.

DIDIER-WEILL, A. – “*O artista e o psicanalista questionados um pelo outro*” in *Nota Azul – Freud, Lacan e a Arte* [1976] Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1997.

_____. – *Invocações – Dionísio, São Paulo, Moisés e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 1999.

ELIA, L.F. – *O conceito de sujeito* in *Coleção Passo-a-Passo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. L (2004).

_____. – “*A psicanálise com muitos na clínica institucional pública de saúde mental infanto-juvenil*” Projeto de Pesquisa – Programa Prociência/UERJ. 2005.

_____. – “*O começo da análise não pode fazer com que a neurose comece a cessar*” in *Psicanálise e Saúde Mental: uma aposta* (Org. ALBERTI, S. e FIGUEIREDO, A.C.) Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

_____. – Comunicação do Seminário Avançado em Lacan do Laço Analítico Escola de Psicanálise/ LAEP-Rio. Rio de Janeiro, junho de 2007.

_____. – “A tópica da escrita na contemporaneidade: aparelho ou cifra de gozo?” in *Revista Bergasse – Revista da Escola Lacaniana de Psicanálise: Psicanálise e Arte*. Companhia de Freud. Rio de Janeiro: E.L.P Ed., 2007, v. 1.

EURÍPEDES, 480-406 a. C. – *Medéia; Hipólito; As troianas*/ Eurípedes; tradução do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FERREIRA, A.B.H. – *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa / 3ª ed.* Curitiba: Positivo, 2004

FIUZA, V. – *Pontos de teoria musical*. Rio de Janeiro: Editora N. S. de Fátima Ltda, 1958.

FREUD, S. – *A Interpretação dos Sonhos (parte II) e Sobre os Sonhos [1900-1901]* in Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago Editora, v. VI (1976).

_____. – *A Psicopatologia da Vida Cotidiana [1901]* in E.S.B., *op. cit.*, v.V.

_____. – *Escritores criativos e devaneio [1908]* in E. S.B., *op. cit.*, v. IX.

_____. – *Cinco lições de psicanálise [1909]* in E.S.B., *op. cit.*, vol. XI

_____. – *O interesse científico da psicanálise [1913]* in E.S.B., *op. cit.*, v. XIII.

_____. – *Totem e Tabu [1913]* in E.S.B., *op. cit.*, v.XIII.

_____. – *O Moisés de Michelangelo [1914]*. E.S.B., *op. cit.*, v. XIII.

_____. – *Conferências Introdutórias [1916-1917]* in E.S.B., *op. cit.*, v. XVI.

_____. – *Reflexões para os tempos de guerra e morte* [1915] in E. S.B., *op. cit.*, v. XVI.

_____. – *Prefácio a Ritual: Estudos Psicanalíticos, de Reik* [1919] in E.S.B., *op. cit.*, v. XVII.

_____. – *O 'estranho'* [1919]. E.S.B., *op. cit.*, v. XVII.

_____. – *Além do Princípio de Prazer* [1920] in E.S.B., *op. cit.*, v. XVIII.

_____. – *Moisés e o Monoteísmo* [1939] in E.S.B., *op. cit.*, v. XXIII.

GOLDENBERG, R. – *Política e Psicanálise* in Coleção Passo-a-Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., v. LXXI, 2006.

IBSEN, H. – *O Inimigo do Povo* [1882] Porto Alegre: L &PM, 2001.

JORGE, M.A.C. – “*Arte e travessia da fantasia*” in *Sobre Arte e Psicanálise*. (Org. RIVERA, T. e SAFATLE, V.) São Paulo: Escuta, 2006.

Legislação do SUS – Sistema Único de Saúde. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão.

KANT, I. – *Crítica da faculdade do juízo* ([1790] 1990). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KOFMAN, S. – *A Infância da Arte* (1985) Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LACAN, J. – “*Função e campo da fala e da linguagem*” [1953] in *Escritos* (1966) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. – *O Seminário livro 1 – Os escritos técnicos de Freud* [1953-1954 (1975)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986

- _____. – “O Seminário sobre A carta roubada” [1955] in *Escritos, op. cit.*
- _____. – “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose” [1955-1956] in *Escritos, op. cit.*
- _____. – *O Seminário livro 3 - As psicoses* ([1955-1956] 1981) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. – “A instância da letra no inconsciente” [1957] in *Escritos, op. cit.*
- _____. – “Observação sobre o relatório de Daniel Lagache” [1958] in *Escritos, op. cit.*
- _____. – “A Direção do tratamento e os princípios de seu poder” [1958] in *Escritos, op. cit.*
- _____. – *O Seminário livro 7- A Ética da Psicanálise* ([1959-1960] 1986) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997
- _____. – *O Seminário livro 10 - A Angústia* [1962-1963 (2004)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. – *O Seminário livro 4 – A Relação de Objeto* ([1956-1957] 1994). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- _____. – *O Seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* ([1964]1986) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. – “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein” [1965] in *Outros Escritos* (2001). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. – *A ciência e a verdade* [1966] in *Escritos, op. cit.* (1966).
- _____. – “O lugar da psicanálise na medicina” [1966] in *Opção Lacaniana Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, nº 32, 2001.
- _____. – “Alocução sobre as psicoses da criança” [1967] in *Outros Escritos, op. cit.*
- _____. – *O Seminário livro 17 - O Avesso da Psicanálise* ([1969-1970] 1991) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- _____. – “Lituraterra” [1971] in *Outros Escritos, op. cit.*

- _____. – *O Seminário livro 20 – Mais, ainda* ([1972-1973] 1975) () Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- _____. – *Conferência em Genebra sobre o sintoma* [1975] Extraído de *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, nº 5, 1985. Traduzido por Mário Almeida e revisado por Ana Lydia Santiago.
- _____. – *O Seminário livro 23 – O Sinthoma* [1975-1976 (2005)]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- LAMBERT, A. C. e BORSOI, P. – “*Lugar de Criança é fora do Hospício. A história do CAPSi Maria Clara Machado*” in *Arquivos Contemporâneos do Engenho de Dentro*. Instituto Municipal Nise da Silveira – Ano 1, n. 1. Rio de Janeiro, nov. 2007.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.B. – *Vocabulário da Psicanálise*. 3^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- LIMA, R. C. – *Do autismo de Kanner ao autismo cerebral*. Qualificação de tese de doutorado. Inédito. 2007. Instituto de Medicina Social/UERJ. Agosto de 2007.
- _____. – “*A cerebralização do autismo: notas preliminares*” in *Saúde Mental e Saúde Pública – Questões para a agenda da Reforma Psiquiátrica*. (orgs.) COUTO, M.C.V. e MARTINEZ, R.G. Rio de Janeiro: NUPPSAM/IPUB/UFRJ, 2007.
- LOPES, A.C. et al. – “*Atualização sobre o tratamento neurocirúrgico do transtorno obsessivo-compulsivo*” in *Revista Brasileira de Psiquiatria* 2004; 26 (1):62-6.
- MILLER, J.- A. – “*Jacques Lacan y la voz*” in *La voz: atas de colóquio de Ivry* organizado por el CMPP (Centro Médio Psico-pedagógico) de Ivry. Janeiro de 1988.
- MINISTÉRIO DA SAÚDE. – “*Caminhos para uma Política de Saúde Mental Infanto-Juvenil*” 2^a Edição revista. Brasília: Editora MS, Ministério da Saúde, 2005.
- NAVES, R. – Entrevista à Antonio Gonçalves Filho no Caderno 2 do Jornal Estado de São Paulo, de 27 de maio de 2007.

OLIVEIRA, E. S. – *Engenho de Dentro do lado de fora: o território como um engenho novo. Proposições estratégicas para a desinstitucionalização de uma instituição psiquiátrica decorrentes das transformações operadas pela Reforma Psiquiátrica Brasileira na Cidade do Rio de Janeiro*. Trabalho de conclusão de Especialização de Gestão em Saúde – Fundação João Goulart, Rio de Janeiro. 2004.

_____. – “Cuidando da Desconstrução: do Engenho de Dentro para um Engenho do Fora” in *Archivos Contemporâneos do Engenho de Dentro*. Instituto Municipal Nise da Silveira – Ano 1, n. 1. Rio de Janeiro, nov. 2007.

QUIROGA, H. – “A galinha degolada” in *Os melhores contos de loucura* (Org. Flávio Moreira da Costa) Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

RINALDI, D. – *A ética da diferença – um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Jorge Zahar Ed., 1996.

PINTO, R. F. – *CAPSi para crianças e adolescentes autistas e psicóticos: a contribuição da psicanálise na construção de um dispositivo clínico*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2007.

PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2002.

RIVERA, T. – *Arte e Psicanálise* in *Coleção Passo-a-passo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, v. XIII, 2002.

_____. – “Vertigens da imagem. Sujeito, cinema e arte” in *Sobre arte e psicanálise* (Org. RIVERA, T. e SAFATLE, V.) São Paulo: Escuta 2006.

_____. – Comunicação no *Seminário Arte e Psicanálise*, realizado durante o segundo semestre de 2006, no Corpo Freudiano Escola de Psicanálise, no Rio de Janeiro.

ROSA, J. G. – *Grande Sertão: Veredas*. 18 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SADIE, S. – *Dicionário Grove de Música*: edição concisa/editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANTOS, K.W.A. – *O Dispositivo Psicanalítico na Clínica Institucional do Autismo e da Psicose Infantil*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001. Inédito.

SANTOS, P. – “*Croce e o Breviário de Estética – um clássico*” in *Logos 18: Comunicação e Artes*. Ano 10, nº18, 1º-semester de 2003. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, 2003.

_____. – *A forma moderna e sua significância para uma leitura crítica da produção artística contemporânea*. Trabalho final do curso “Seminários Especiais em história da arte e da arquitetura”. Pontifícia Universidade Católica PUC – RJ. Junho, 2007. Inédito.

SÓFOCLES, (496?-406 a.C.). *Antígona* [444 a. C.]. in *A Trilogia Tebana – Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, apresentação e notas, Mário da Gama Kury. 12. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

WISNIK, J.M. – *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VIVARELLI, B. L. – *A Música e o Dispositivo Psicanalítico: Ressonâncias na Clínica do Autismo e da Psicose Infantil*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Psicanálise e Saúde Mental, inédita, Rio de Janeiro, 2003.

ZENONI, A. – “*Traitement de l’Autre*” in *Preliminaire* nº3. Bruxelas, Antenne: 1991.

DISCO:

GUINGA – *Delírio carioca*. CD produzido pela Gravadora Velas, Rio de Janeiro, 1993.

PARTITURA:

SABOGA, T. – *Canção do Lobisomem*. Transcrito e editado por Thomas Saboga, do disco “*Delírio carioca*”, de Guinga. Partitura. Inédito.