

PARA UM INVENTÁRIO DAS VOZES: NOTAS SOBRE A VOZ NO ENSINO DE LACAN

TO AN INVENTORY OF VOICES: NOTES ON THE VOICE IN LACAN'S TEACHING

PARA UN INVENTARIO DE LAS VOCES: NOTAS SOBRE LA VOZ EM LA ENSEÑANZA DE LACAN

*Bernardo Maranhão**

*Guilherme Massara Rocha***

RESUMO

Este artigo consiste em um inventário preliminar, de usos do conceito de voz, na obra de Jacques Lacan e em algumas de seus comentadores e continuadores. Utilizamos como metodologia a revisão crítica da bibliografia disponível sobre o tema em português, francês, espanhol e inglês. Num recorte que nos foi sugerido pelos achados da pesquisa, optamos por dividir o texto em três seções. Na primeira, destacamos os principais contextos de uso do conceito de voz na práxis psicanalítica, quais sejam, a clínica das psicoses e a do autismo e as discussões metapsicológicas sobre o processo de constituição do sujeito, a consciência moral e a fruição musical. A segunda seção explora o campo semântico em que se insere a concepção lacaniana da voz. A terceira seção aborda conexões entre a voz e conceitos correlatos, especialmente a letra e *lalíngua*.

Palavras-chave: Voz. *Lalangue*. Superego. Autismo. Psicose.

ABSTRACT

This article is a preliminary inventory of the usages of the concept of voice in Jacques Lacan's oeuvre and in the works of some of his commentators and followers. The methodology we have used is based on the critical review of the available bibliography on the theme, in Portuguese, French, Spanish and English. In a fragment that was suggested to us by the research findings, we have divided the work in three sections. In the first one, we highlight the main contexts of use of the concept of voice in psychoanalytic praxis, such as, the clinic of psychosis and of autism and the metapsychologic discussions of the subjective constitution process, of moral consciousness and of musical fruition. The second section explores the semantic field in which is inserted the Lacanian conception of voice. The third one discusses

Texto recebido em 25 de maio de 2020 e aprovado para publicação em 16 de novembro de 2020.

* Bernardo Maranhão. Mestre em Teoria do Direito (PUC Minas). Doutor em Psicologia – área de concentração Estudos Psicanalíticos (UFMG). E-mail: maranhao.bernardo@gmail.com

** Guilherme Massara Rocha. Doutor em Filosofia, filiado à International Society of Philosophy and Psychoanalysis (ISSP) e à Fédération Européenne de Psychanalyse (Fedepsy). Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Fafich-UFMG. E-mail: massaragr@gmail.com

connections between the voice and related concepts, especially those of letter and *lalangue*.

Keywords: Voice. *Lalangue*. Superego. Autism. Psychosis.

RESÚMEN

Este artículo consiste en un inventario de los usos del concepto de voz en la obra de Jacques Lacan y en la de algunos de sus comentaristas y continuadores. Utilizamos como metodología la revisión crítica de la bibliografía disponible en portugués, francés, español e inglés. Adoptando un recorte que nos fue sugerido por los hallazgos de la investigación, optamos por dividir el texto en tres secciones. En la primera, destacamos los principales contextos de uso del concepto de voz en la praxis psicoanalítica, los cuales son, la clínica de las psicosis y del autismo, y las discusiones metapsicológicas sobre el proceso de constitución subjetiva, la conciencia moral y el disfrute musical. La segunda sección explora el campo semántico en el cual se inserta la concepción lacaniana de la voz. La tercera discute conexiones entre la voz y conceptos correlacionados, especialmente los de letra y *lalengua*.

Palabras Clave: Voz. *Lalengua*. Superyó. Autismo. Psicosis.

1 INTRODUÇÃO

A voz, embora central no dispositivo criado por Freud, é mencionada apenas pontualmente na obra freudiana. Também não se verifica entre os psicanalistas da primeira geração uma apreciação mais detida da matéria¹. Caberá a Lacan, com sua elaboração em torno do objeto, trazer o tema da voz ao foro das discussões teórico-clínicas e estéticas em psicanálise. De todo modo, o debate sobre esse tema não deixa de ocupar um lugar periférico, provavelmente, porque são raras e enigmáticas as referências à voz no ensino do mestre francês.

Lacan aborda inicialmente o tema ao pesquisar as alucinações verbais, no seminário: *As psicoses* (1955-56). Em seguida, ao escrever a fórmula da fantasia e colocá-la em grafo, no seminário *As formações do inconsciente* (1957-58)², inscreve a *voz*, no ponto do grafo antes inscrevera o *supereu*, operando assim, uma superposição entre essas duas figuras. Já no seminário *O desejo e sua interpretação* (1958-59)³, ele inclui a *voz* na lista dos objetos *a* cinco anos antes de incluir nessa

1 Ver Assoun, 2014, pp. 23-28 e 48-54; Rabinovitch, 1999, p. 163; Le Breton, 2011, pp. 140 e ss.

2 Sessão de 22 de abril de 1958.

3 Sessão de 20 de maio de 1959.

lista, o olhar no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1963-64). Seu percurso, visto em retrospecto, parece ser o de isolar, a partir das vozes alucinadas na psicose, a *voz* como objeto *a* (Porge, 2012, p. 18).

Para além dessas menções esparsas, Lacan dedica ao tema da voz duas passagens de seu seminário *A angústia* (1962-63): a lição de 22 de maio de 1963, em que trata do uso ritualístico do *shofar* na tradição judaica, e o trecho final da lição de 5 de junho de 1963, trecho em que retoma e desenvolve, ainda que de forma crítica, algumas de suas observações quanto ao efeito do toque do *shofar* sobre o ouvinte. A respeito do estudo desse último trecho, observa Bernard Baas: “pode-se falar em decifração, mais do que em leitura” (Baas, 1998, p. 176).

Em suma, são poucas as fontes. Mesmo assim, há uma gama de autores que, partindo desse conjunto limitado e fragmentário de apontamentos feitos por Lacan, exploram o tema da *voz* em frentes que vão da clínica das psicoses, do autismo à metapsicologia da consciência moral ou da fruição auditiva, em diálogo com campos tão variados quanto a ética, a filosofia política, a linguística e a estética musical.

O que nos propomos fazer neste artigo é um inventário preliminar de usos do conceito de voz na obra de Lacan e na de alguns de seus comentadores e continuadores. Reconhecemos logo de partida que, conforme procuramos sugerir no título do artigo, esse inventário é pouco aprofundado e não exaustivo, reúne autores lacanianos, cujas visadas sobre o tema da *voz* nem sempre são harmônicas ou mesmo convergentes entre si. Em todo caso, pretendemos, particularmente, que este trabalho sirva de apoio para os próximos passos da pesquisa recém-iniciada no âmbito do doutoramento do orientando entre nós, ante a escuta atenta do orientador entre nós⁴. Esperamos, que o leitor interessado na temática da *voz* em psicanálise, encontre nesse artigo uma introdução bem fundamentada.

Organizamos o texto em três seções. Na primeira, destacamos os principais contextos de uso do conceito de voz na práxis psicanalítica. A segunda explora o campo semântico em que se insere a concepção lacaniana da voz. A terceira seção aborda conexões entre a voz e conceitos correlatos, especialmente a letra e *lalíngua*.

2 CONTEXTOS DE USO

Em nosso esboço de mapa dos contextos nos quais é mais recorrente o uso do conceito de voz na práxis psicanalítica, identificamos dois lugares do debate

⁴ Trata-se do projeto de pesquisa “As canções e seus destinos: a voz, a letra, *lalíngua*”, desenvolvido por Bernardo Maranhão, sob a orientação do Prof. Guilherme Massara Rocha, no âmbito do curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG, na área de concentração em estudos psicanalíticos. Esse projeto explora as interseções entre a psicanálise e o universo da canção popular brasileira, com destaque para temas como a metapsicologia da fruição musical, a voz como uma das formas do objeto *a* e as aproximações propostas por Lacan entre a *gaia ciência* e a interpretação analítica.

clínico – a clínica das psicoses e a do autismo – e dois do debate metapsicológico – a metapsicologia da consciência moral e a da fruição musical. Esses lugares de debate têm por fundo comum o modo como na psicanálise se concebe, a partir da voz, o processo de constituição do sujeito.

2.1 Clínica das psicoses

O conceito de voz é inicialmente requisitado por Lacan, no trato com as alucinações verbais. As formas verbais assumidas pelo eco do pensamento, evidenciam, sob a perspectiva lacaniana, a estrutura de um sujeito determinado pela linguagem. Por outro lado, o caráter neutro, atemático e fragmentário dessas formas verbais alucinadas, somado ao fato de que elas não precisam ser sonorizadas em vozes audíveis e localizáveis para serem reconhecidas, aponta para uma disjunção da voz não apenas em relação ao sentido – o que mais usualmente se admite –, mas também em relação ao som (Porge, 2012, p. 25). Com efeito, na concepção que interessa a Lacan, a *voz* se distingue de sua sonorização e se vincula mais propriamente ao silêncio. Convém acrescentar que, assim como nas alucinações verbais do sujeito psicótico, também na neurose independe de sonorização a presença da *voz* nas manifestações vociferantes do supereu – uma presença igualmente excêntrica, de resto, em relação ao significante, ou, para dizê-lo novamente, disjunta do sentido.

Um dos estudiosos que levam adiante as proposições de Lacan sobre a voz no tratamento das psicoses é Solal Rabinovitch (1999). Em *Les voix*, a autora parte de fragmentos de casos clínicos para reler, em diálogo com Lacan, a produção de Freud e da psiquiatria clássica em torno da psicose, numa perspectiva que privilegia a discussão dos fenômenos ligados à voz. O escopo deste artigo não nos permite apreciar a contento a riqueza do estudo mencionado. No entanto, aqui destacamos dele uma breve passagem, como amostra da perspicácia, do poder de síntese e da aura poética com que Rabinovitch põe em ação o conceito de voz que ora nos ocupa:

Entre ruído e silêncio, entre som e letra, entre ouvido e boca, linguagem e sonoridade, sonoridade e significação, a voz partilha e separa. Ela divide o sujeito, que não pode falar sem se ouvir; ela o desmascara, contudo, naquilo que ele não ouve: sua própria voz. Ela é presença do ser e as palavras que ela pronuncia modificam seu timbre. (...) Presença, ela é afetação do corpo; e esse corpo, ela o afeta. Não é ela a filha da discórdia entre linguagem e corpo? (Rabinovitch, 1999, p. 127)

O estudo das vozes alucinadas na psicose conduz à voz como objeto *a*, voz que oscila na fronteira entre corpo e linguagem e que trilha caminhos peculiares no autismo.

2.2 Clínica do autismo

A voz, concebida como objeto pulsional, é fora do sentido e não se confunde com a entonação ou o registro sonoro. Como observa Jean-Claude Maleval (2009, p. 82), “a voz encarna a falta no campo verbal”. Ela é, no dizer de Jacques-Alain Miller, “essa parte da cadeia significante que o sujeito não pode assumir como ‘eu’ [je] e que é subjetivamente atribuída ao Outro” (Miller, 1989, p. 183)⁵. No campo da neurose, a castração simbólica torna o sujeito surdo à presença da voz, ao mesmo tempo que o torna apto a conectá-la ao dizer. Já para o sujeito psicótico, a voz pode se fazer ouvir, sobretudo nas alucinações, que frequentemente assumem a forma de insultos. O autista, por sua vez, não alucina, “mas nada o angustia mais do que o objeto vocal, donde seu horror quando ouve esse objeto se manifestar em um imperativo que lhe escapa, ou quando o outro lhe fala afirmando sua presença enunciativa” (Maleval, 2009, p. 82).

Para o sujeito autista, a incorporação do Outro da linguagem não se opera. Se a voz pode ser considerada como aquilo que do corpo se sacrifica para que haja um dizer⁶, o autista não se dispõe a dar essa parcela em sacrifício. O que parece caracterizar a posição do sujeito autista, nota Maleval, “é não querer ceder quanto ao gozo vocal. O autista não coloca sua voz no vazio do Outro, o que lhe permitiria se inscrever sob o significante unário da identificação primordial” (Maleval, 2009, p. 82). Colocar a própria voz no campo do outro é aliená-la na língua comum. Ao recusar essa cessão de gozo, o sujeito autista se empenha em manter controle sobre a própria voz e, para tanto, lida com a linguagem sob dois modos principais:

seja uma língua do intelecto, constituída de signos sem afetos, partilhável com os outros; seja uma língua privada, enredada nos sentimentos, opaca aos outros. Nos dois casos, o sujeito recusa ceder quanto ao gozo vocal: quando ele comunica utilizando os signos do Outro, eles são cortados da enunciação; quando ele exprime seus sentimentos, recorre a signos neológicos de sua invenção (Maleval, 2009, p. 101).

Um dos meios de que dispõe o analista para atenuar ou defletir a presença enunciativa que tende a angustiar o sujeito autista é a utilização da voz mecanizada, isto é, modificada por um aparelho como o computador ou o gravador. Desse modo, de um lado, o sujeito autista pode falar sem se angustiar

5 No original: “*La voix c’est cette partie de la chaîne signifiante inassumable par le sujet comme ‘je’ et qui est subjectivement assignée à l’Autre*”. Nas citações de textos em francês feitas neste artigo, a tradução é de nossa responsabilidade. A reprodução do original em nota de rodapé somente será feita para as citações cuja tradução se defronte, a nosso ver, com alguma peculiaridade da língua francesa.

6 Essa proposição é formulada por Jean-Michel Vivès nos seguintes termos: “A voz é a parte do corpo que se deve pôr em jogo – e mesmo sacrificar – para que um enunciado se produza. Suporte da enunciação discursiva, a voz desaparece por trás do sentido: ‘que se diga fica esquecido por trás do que se diz no que se ouve’.” (Vivès, 2012b, p. 13). A frase de Lacan que o autor cita está em *O aturdido*. No original: « *Qu’on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s’entend* ». Disponível em: <http://staferla.free.fr/Lacan/letourdit.htm>

tanto e, do outro, o analista evita se fazer excessivamente presente. Afinal, para que a clínica psicanalítica do autismo possa promover uma saída do fechamento autista, observam Catão e Vivès, é preciso que o analista se ofereça como “um Outro que não seja presente demais, um pouco incompleto, furado, que não demanda nada, ou que demanda de lado, mas que seja o secretário das invenções da criança e que as legitime como produções de um sujeito suposto” (Catão & Vivès, 2012, s.p.).

Para os autores, no sujeito autista a voz não chega a se constituir como objeto pulsional. Dito de outro modo, por não haver demarcado, em seu processo de constituição subjetiva, um ponto surdo à voz do Outro, o sujeito autista encontra grande dificuldade para assumir uma voz própria. Mais precisamente, observam os autores, a criança autista não deixa de comunicar, de compreender e de se fazer compreender, e por vezes, não sem esforço, indica imperativamente o que quer. No entanto, o sujeito autista recusa, ao falar, a dimensão enunciativa da voz. “O autista fala, sob a condição de apagar a dimensão enunciativa daquilo que ele diz. Ele procura produzir uma fala desconectada da dimensão subjetiva. Disso resultam estereótipos verbais e ecolalias” (Catão & Vivès, 2012, s.p.). Tal dado define o horizonte e a direção do tratamento psicanalítico do autismo, bem como a presença central da voz nessa clínica:

Nem déficit, nem doença a ser cuidada, nem comportamento a ser retificado: no tratamento do autismo há um sujeito a ser escutado em seu modo particular de funcionamento, um sujeito anterior ao sujeito do inconsciente. Cabe ao analista escutar bem, ele, para quem bastam meias palavras, meias ecolalias, para ajudar a criança na constituição da voz como objeto pulsional, isto é, na constituição de uma voz que lhe seja própria. (Catão & Vivès, 2012, s.p.).

Aqui ganha relevo o processo de constituição subjetiva, tomado sob o ponto de vista – talvez, o ponto de escuta – da voz.

2.3 A voz na constituição do sujeito

Embora lastreado pela experiência clínica – ou talvez por isso mesmo –, o fazer teórico em psicanálise assume, em regra, ares de relato ficcional (Bourlot, 2011). São exemplares, sob esse aspecto, os construtos teóricos com que se procura dar conta da constituição do sujeito – notadamente, a teoria do recalçamento primário em Freud e a do estágio do espelho em Lacan. Com as elaborações de Alain Didier-Weill (1999), em torno da pulsão invocante, o processo da constituição subjetiva passa a ser narrado, também sob um modo que enfatiza a dimensão da voz.

Na esteira dessa narrativa de Didier-Weill seguem-se, com variações, a de Erik Porge (2012) e a de Jean-Michel Vivès (2012). Este faz, a partir da versão original, uma outra, mais metódica e circunstanciada, que, por favorecer a brevidade que aqui se nos impõe, tomaremos como referência central. Já Porge duplica a estrutura ternária encontrada em Didier-Weill⁷ e em Vivès – ser ouvido, ouvir, fazer-se ouvir –, de modo a construir uma série bifronte, com uma vertente voltada para o circuito pulsional em torno da boca – falar ou chamar; ser falado ou chamado; fazer-se falado ou fazer-se ouvir – e outra para o circuito auricular – ouvir ou escutar; ser ouvido ou ser escutado; fazer-se ouvir ou fazer-se escutar. Essa duplicação é um desdobramento que Porge extrai da constatação de que a pulsão invocante é a única que engaja dois orifícios, o do ouvido e o da boca⁸. É também Porge (2012) quem propõe a figura de um estádio do eco, anterior ao estádio do espelho.

A pulsão invocante tem por objeto a voz. Para fazer da voz um objeto pulsional, sugere Vivès, o *infans* deverá constituir um ponto intrapsíquico que seja surdo à voz primordial. Mais precisamente, ele deverá chegar a distinguir sua própria voz em face da voz do Outro e se tornar um sujeito invocante, isto é, um sujeito capaz, por um lado, de não ser totalmente invadido pela voz do Outro – como ocorre no autismo e na psicose – e, por outro, de sustentar a hipótese de que há um Outro não surdo capaz de escutá-lo. A constituição desse ponto surdo é efeito de uma operação de linguagem, uma metáfora, isto é, a substituição de um significante por outro em uma cadeia. Trata-se, no caso, de vir a voz do sujeito nascente em substituição à do Outro que o invocou, que o chamou a advir (Vivès, 2012, pp. 35-38).

Essa dinâmica perfaz um circuito em três tempos, segundo o modelo trifásico proposto por Freud para a pulsão escópica em *As pulsões e seus destinos* (Freud, 1976, p. 150). A descrição desse circuito da pulsão invocante em processo na constituição subjetiva se acopla – obedecendo, contudo, a uma lógica não genética ou evolutiva, mas estrutural – ao mito freudiano das origens do sujeito, delineado já no *Projeto*, de 1895: o *infans*, em fusão com seu entorno, sente-se amputado de uma parte de si mesmo quando é rompido seu equilíbrio homeostático; descarrega então, pela via motora, as tensões acumuladas: emite um grito, que desencadeia na pessoa que dele cuida a ação específica com vistas a aplacar o estado de sofrimento.

7 Didier-Weill acrescenta a essa estrutura ternária um quarto tempo, ao qual o sujeito acederia em final de análise. Em *Invocações*, indica: “O quarto tempo de que falamos remete a essa hipótese feita por Lacan de uma relação com a pulsão que se tornaria possível para além da fantasia” (Didier-Weill, 1999, p. 74). E, mais adiante, ao comentar uma passagem do *Seminário 11* de Lacan, explicita: “A nosso ver, se a experiência analítica pode conduzir, em certos casos, a viver essa relação com o pulsional, é na medida em que a experiência linguageira, posta em movimento pela análise, permitiria reatar com essa pulsão invocante que, como nota Lacan, ‘é a mais próxima da experiência do inconsciente’”. (Didier-Weill, 1999, p. 132). A passagem em questão é a seguinte: “Como o sujeito que atravessou a fantasia radical pode viver a pulsão? O que se torna aquele que passou pela experiência dessa relação opaca com a origem? Isso está para além da análise e jamais foi abordado.” (Lacan, 1985, p. 258)

8 *Auris et ore*, observará Pascal Quignard (2015, p. 52), ao jogar com a etimologia do termo *aurora* e com a noção de uma aurora do sujeito permeada pela voz, sentida já *in utero*, antes mesmo da presença do ar ou da luz.

O tempo primeiro, *ser ouvido*, é o momento inaugural em que o *infans* expressa sua angústia por meio do grito. Não há, ainda, sujeito. O grito ouvido pela mãe é por ela entendido como um chamado e interpretado como uma demanda. É, portanto, a leitura do Outro, seu “aviso de recebimento”, que faz do grito um chamado, um apelo. No momento em que essa expressão do gozo vocal é interpretada como significante, observa Vivès (2012), “a voz como objeto é perdida detrás do que ela significa para o Outro. A voz como objeto é esse primeiro objeto perdido, isso que cai na formação do significante” (p. 42).

O segundo tempo, *ouvir*, tem início com a aparição do Outro em resposta ao grito. A assunção do ponto surdo pelo *infans*, sugere Vivès, se daria com a aparição do Outro, que dá ao grito uma interpretação e uma resposta, com a qual o *infans* é confrontado. A interpretação significante que o Outro atribui ao grito, diz o autor, “vela a dimensão real da voz,⁹ à qual o sujeito se tornará surdo para aceder ao estatuto de sujeito falante” (Vivès, 2012, p. 42).

Fazer-se ouvir é o terceiro tempo, o da constituição, pelo sujeito, de um Outro não surdo, passível de ouvir o que ele diz. Uma vez inserido na linguagem, o sujeito, invocado que era pelo som originário, passa a invocante, conquista sua própria voz, faz-se ouvir. Ao mesmo tempo que se constitui, nesse processo, um sujeito invocante, o Outro é também constituído como um novo sujeito, este ao qual aquele se dirige a fim de se fazer ouvir. Esse “novo sujeito” – a expressão é do próprio Freud, em sua formulação do circuito trifásico da pulsão escópica¹⁰ – é o Outro não surdo àquilo que o sujeito invocante tem a dizer e, ao mesmo tempo, o Outro cuja voz não é invasiva ou onipresente. Invocar é apostar que existe um Outro com esses atributos.

Aliás, comenta Vivès, é a existência desse Outro que permite a alguém entoar uma canção enquanto caminha pela cidade, sem que os demais o considerem louco, ao contrário do que possivelmente fariam se o vissem falando sozinho. No caso do cantor solitário, a voz e a invocação estão em primeiro plano, preponderam sobre a dimensão significante, e se dirigem a um Outro ausente que o sujeito, ao cantar, convoca tanto para si quanto para aqueles que o ouvem. É também assim que a voz da diva suscita em nós um sentimento de gratidão, ao nos fazer ouvir “a luminosa voz do Outro, que não é então um Outro perseguidor, mas um Outro benevolente em relação ao sujeito que se faz todo ouvidos” (Vivès, 2012, p. 44).

Esse comentário propicia, a nosso ver, possíveis aproximações entre a experiência da fruição musical e a do humor, na medida em que ambas põem

⁹ Conforme observam Catão e Vivès, “A noção de voz em psicanálise se afasta do senso comum, porque aqui ela não se identifica ao som. Sua materialidade não é sonora, mas incorpórea. O som é a roupagem imaginária da voz. A prosódia é seu registro simbólico. As alucinações psicóticas são uma exposição do real da voz, impossível de atingir de outro modo. A voz se declina nas três dimensões – real, simbólico e imaginário –, necessariamente entrelaçadas” (Catão, Vivès, 2011, s.p.).

¹⁰ Freud, *As pulsões e seus destinos*. ESB XIV, p. 150.

em jogo uma “face benevolente do supereu” (Freud, 1927/1976). Fato é que a pluralidade de registros que caracteriza a voz comporta uma gama, que vai da injunção vociferante do supereu ao enleio sublime do deleite musical.

2.4 Metapsicologia da consciência moral

No que tange às relações entre a voz e o *supereu*, Freud reconhece que “o supereu não pode negar suas origens no que se ouviu” (Freud, 1923/1976, p. 69). Ainda em suas palavras, o *supereu* é “uma parte do *eu* e permanece acessível à consciência a partir dessas representações de palavras (conceitos, abstrações)” (Freud, 1923/1976, p. 69). Contudo, precisa Freud, o material ouvido, do qual se origina o supereu tem suas fontes no *isso*. Não se trata, portanto, daquilo que se assimilou de ensinamentos ou leituras, como no caso do *eu*, mas do que foi efetivamente ouvido e incorporado em estado bruto. Esse material primitivo retorna, por força das pressões pulsionais, sob a forma de insultos e injunções, “pedaços de palavra desprovidos de sentido”, que “reduzem a fala a seu caroço” (Rabinovitch, 1999, p. 63). O supereu, instância paradoxal, exige a sujeição a uma lei à qual ele próprio não se sujeita; impõe um mandamento de renúncia pulsional que ele próprio não cumpre. E quanto mais o *eu* se submete a esses ditames do *supereu*, mais cruelmente será por ele subjugado.

Conforme sintetiza Lacan, “o *supereu* é ao mesmo tempo a lei e a sua destruição”, Lacan (1953-54/1986, pp. 118-119). Afinal, se “o *supereu* em seu íntimo imperativo é bem ‘a voz da consciência’, com efeito, trata-se de uma voz bem vocal, sem mais autoridade do que a de ser a grossa voz” (Lacan, 1960/1998, p. 684). O caráter vocal da instância do supereu é tematizado um pouco mais longamente por Lacan na sessão de 22 de maio de 1963, em seu seminário sobre a angústia. Na ocasião, o autor recupera o estudo de Theodor Reik, sobre o papel do *shofar*, no rito judaico e aponta correlações entre esse rito e a narrativa do banquete totêmico apresentada por Freud em *Totem e tabu*. Nesse passo, Lacan caracteriza o objeto-voz como a marca do vínculo constitutivo do pertencimento a uma comunidade, vínculo que se forma por sujeição à figura sagrada de um Outro que encarna a soberania e o gozo absolutos. Essa voz que marca os pactos de aliança, diz Lacan, “é a voz como imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção” (Lacan, 1961-62/2005, p. 300), que ressoa tanto na escala da coletividade quanto no âmago do sujeito, uma voz que o sujeito não assimila, mas incorpora.

Com efeito, o *supereu* se transmite entre as gerações de um modo bastante particular, observa Rabinovitch. Ele não é ensinado, não resulta da educação dada pelos pais: é transmitido sem que se saiba e, vale dizer, sem que se queira.

No dizer de Lacan, que a autora recupera, trata-se, para o sujeito, de “retomar um *dossier* de antes de seus avós, sob a forma de seu *supereu*” (Lacan, 1955-56/2018, p. 343). Ao que Rabinovitch pergunta se não será assim, porque o supereu, como pura voz, realiza o objeto *a*, esse objeto não representável, na fronteira entre o corpo e o significante. A autora destaca ainda que Freud chama “transplante” (*Fortpflanzung*) a esse tipo de transmissão: “já que provém disso que não se transmite da lei, o supereu só pode ser transplantado” (Rabinovitch, 1999, p. 66).

O paradoxo do supereu se faz representar, sugere a autora, pela figura de um Frankenstein vindo do passado: seus pés chafurdam na lama pulsional do isso freudiano, ao passo que sua cabeça, kantianamente, mira o céu estrelado da lei moral. A instância superegoica corresponderia não apenas à parte não transmissível da lei, mas também à parte não transformável da pulsão, “não transponível, que passa toda crua, intacta, intocável, em certos momentos da cura analítica” (Rabinovitch, 1999, p. 66). O *supereu*, recorda ainda Rabinovitch, demanda que se renuncie àquilo mesmo que o enraíza. Em face desse paradoxo, diz ela, “tentar transformar, ‘simbolizar’ a parte do isso que se ofereceria ao trabalho analítico não poderia senão reforçá-la, ali onde o supereu é, ele mesmo, simbolização do trauma” (Rabinovitch, 1999, p. 67). A parte intocável e imperecível da pulsão é o *dossier* anterior aos avós a que alude Lacan, é “a parte do pai todo cru que passa de geração em geração sem se alterar, por meio de pedaços de palavras e por meio da voz pura. Parte de não-sentido, ela é intratável” (Rabinovitch, 1999, p. 67).

É recorrente na tradição filosófica o reconhecimento da consciência moral ou da responsabilidade moral como uma manifestação vocal, conforme se verá na próxima seção, que aborda o campo semântico em que se insere a concepção lacaniana da voz. Antes, contudo, trataremos de mais um contexto de uso dessa concepção na práxis psicanalítica, o das discussões sobre a metapsicologia da fruição musical.

2.5 Metapsicologia da fruição musical

As discussões sobre psicanálise e música são tributárias, em grande medida, da obra de Alain Didier-Weill. Seus estudos nesse campo abrem caminho para os de Michel Poizat, aos quais se seguem os de autores como Marie France Castarède, Bernard Baas e Jean-Michel Vivès. Uma das perguntas que se faz Didier-Weill é “de que magia a música retira o poder de nos transportar de um estado para outro?” Ainda nas palavras do autor: “Do ponto em que estávamos antes de tomar esse meio de transporte, ei-nos em outro ponto, após uma estranha viagem, cujos meandros eu gostaria de tentar delinear” (Didier-Weill, 2014, p. 41).

Nesse exercício, Didier-Weill decompõe a experiência da fruição musical em quatro tempos lógicos, que ele caracteriza como tempos subjetivantes. O autor se apoia, para tanto, na análise freudiana do mecanismo do chiste. Há, contudo, diferenças significativas entre uma lógica e outra. Assim, no caso do chiste, os tempos lógicos se encadeiam diacronicamente e se alternam entre a participação do sujeito e a do Outro, ao passo que na fruição musical esses tempos se dão em sobreposição e simultaneidade e de maneira tal que, ao inverso do que ocorre no chiste, “o Ouvinte de música é instantaneamente Um e Outro” (Didier-Weill, 2014, p. 45). Além disso, o gozo proporcionado pelo chiste se dá *a posteriori*, dado que a produção de sentido na cadeia significante exige necessariamente o efeito da posterioridade, ao passo que o gozo na música vai sendo antecipado na sucessão das notas que, numa frase, conduzem ao ponto culminante. Disso não decorre, contudo, que o gozo musical seja menos intenso do que aquele experimentado no chiste, pois “o gozo da Nota Azul, não sendo radicalmente inesperado, reduplica-se com a descoberta de que não é vão esperar o gozo” (Didier-Weill, 2014, p. 45). Dito de outro modo, “a Nota Azul introduz não apenas o gozo de si mesma, mas também o prazer preliminar do certame amoroso, a dimensão de uma promessa de gozo” (Didier-Weill, 2014, p. 45).

Nota Azul¹¹, vale lembrar, é o nome que Didier-Weill dá a esse ponto culminante da fruição musical, a esse momento em que nos invade uma emoção na qual se condensam “um estado de felicidade e outro de nostalgia psíquica” (Didier-Weill, 2014, p. 41). A fim de explicitar o que está em jogo nessa imbricação entre felicidade e nostalgia, o autor dá como exemplo a voz de Billie Holiday:

Se a insondável nostalgia que é filtrada da voz de Billie Holiday nos enche de felicidade, é porque não se trata de desamparo: não somos levados a ter pena dela. (...) Ao contrário, trata-se antes do Outro presentificado por sua voz, que nos aparece como um Outro rasgado de um amor impossível pelo Sujeito. Nesse sentido, Billie nos fala não de seu amor impossível pelo Outro, e sim do amor impossível do Outro por ela. É sua aptidão a supor no Outro um amor rasgado, impossível, que secundariamente rasga o Sujeito e dele faz, para além de um Sujeito amado, um Sujeito amante. (...) A modalidade pela qual nos é revelado que esse Outro somos nós é absolutamente essencial, uma vez que ela é o pivô de nosso acesso a uma outra posição: a de Sujeito. (Didier-Weill, 2014, pp. 50-51).

Nessa passagem estão subentendidos os quatro tempos subjetivantes da fruição musical. Embora não possamos aqui detalhar cada um desses tempos, dada a brevidade que a forma do artigo nos exige, destacamos que o que entre eles se opera é a passagem, vivida pelo ouvinte, da posição de Outro – “o Outro

¹¹ Embora essa expressão seja de uso corrente no *jazz* e no *blues* para designar certo grau da escala – a *blue note* – que dá à melodia um colorido característico desses estilos musicais, o autor diz que a toma emprestada de uma carta de Delacroix a Chopin (Didier-Weill, 1999, p. 33).

do Sujeito da criação musical” (Didier-Weill, 2014, p. 45) – à posição de Sujeito. Feita essa passagem, já não somos nós que ouvimos a música; é ela que começa a nos ouvir, e nós a constituímos como Sujeito suposto saber ao qual votamos nosso amor de transferência. Afinal, se o misto de felicidade e nostalgia despertado na fruição musical nos abala com sua familiaridade, à qual não falta uma dose de inquietante estranheza, “não é que *nós* a reconhecemos, e sim que *nós somos* reconhecidos por ela. Como se, de repente, o ouvinte que havia em nós passasse para o outro lado e começasse a nos escutar” (Didier-Weill, 2014, p. 51). Do ponto de vista da clínica, essa possibilidade de passagem, de mudança de posição, não é sem consequência:

Clinicamente, o fato indiscutível de que a música devolva o uso do significante a um sujeito que tenha perdido a disposição para isso se articula com esse ponto pivô da música, em torno do qual localizamos a metamorfose da mensagem do outro em mensagem do sujeito (Didier-Weill, 2014, p. 53).

Ainda com relação à incidência da pulsão invocante na clínica, Didier-Weill se pergunta se a forclusão, não seria aquilo que pode advir ao recém-nascido, “quando a voz materna que a ele se dirige é desprovida de musicalidade” (Didier-Weill, 1999, p. 28). O autor também recorda a descrição que uma psicanalista lhe faz da voz da mãe de uma criança autista. Segundo a analista, quando a mãe falava sobre a criança, tinha “uma voz de cabeça”, ou seja, “uma voz desprovida desse sopro profundo que, quando veste a fala, atribui-lhe uma musicalidade” (Didier-Weill, 1999, p. 28). Essas impressões têm, para o autor, um paralelo com a ideia, cara à tradição mística do sufismo, de que “a alma humana só pode ouvir o verbo que lhe é dirigido se esse verbo for habitado por uma melodia” (Didier-Weill, 1999, p. 28).

Enfim, nota-se como os lugares de debate aqui considerados são permeados uns pelos outros, mesmo porque a metapsicologia se faz em intercâmbio com a clínica. Nota-se, ainda, como o conceito de voz que ora nos ocupa se insere em um campo semântico multifacetado, conforme trataremos de evidenciar mais detalhadamente na próxima seção.

3 CAMPO SEMÂNTICO

Ao delinear o conceito de voz com que opera em seu ensino, Lacan é sensível aos debates de seus contemporâneos sobre o tema, ao mesmo tempo que se apoia diretamente sobre o legado freudiano e, mais amplamente, sobre a herança de uma tradição filosófica que remonta aos primeiros movimentos do pensamento ético ocidental. A fim de dar conta, ainda que de forma bastante sumária, dessa pluralidade de fontes e de ressonâncias, reunimos sob cinco rubricas,

as referências semânticas que se relacionam de maneira mais evidente com a concepção lacaniana da voz, quais sejam, *Freud*, a *filosofia*, a *antropologia*, a *linguística* e a *literatura*.

No que tange às bases *freudianas*, destaca-se que, em Freud, a voz é fundamental na formação do aparelho psíquico e se vincula eminentemente ao *supereu*. Em *O eu e o isso*, Freud reconhece o caráter vocal do *supereu* e situa essa instância, do ponto de vista topográfico, em sobreposição transversal ao *eu*, sob a forma de uma calota acústica na qual ressoa o material efetivamente ouvido nos primeiros anos da infância, um material que atesta que o *supereu*, embora seja uma parte do eu, tem suas raízes no isso e retira dessa instância sua força pulsional.

Já no que concerne às fontes *filosóficas*¹², o uso da metáfora da voz com referência à consciência moral remonta ao *daimon* socrático, uma estranha voz que, segundo Sócrates¹³, não o impulsiona a nada, mas o detém antes que ele faça algo pelo qual poderá se arrepender ou se repreender. Destacam-se também a “voz da consciência” a que se refere Rousseau, a “voz da Razão”, que Kant identifica à própria voz do dever, e a “voz estrangeira” que, para Heidegger, ressoa no “chamado da consciência”.

Há, por outro lado, a problemática da voz em sua relação com a linguagem. Nesse contexto, a voz ora é tomada como o suporte sensível da palavra significante – a “materialidade sonora” referida na linguística de Saussure –, ora como instância já significante. Nesta segunda perspectiva, a voz é expressão significante das paixões da alma, como em Rousseau, ou “significa por si mesma a espiritualidade do sentido que anima o espírito humano” (Baas, 1998, p. 152), como na *phoné semantike* de Aristóteles ou na leitura que, em *La voix et le phénomène*, Derrida propõe para a primeira das *Investigações Lógicas* de Husserl, leitura segundo a qual “a intenção propriamente significante da consciência somente adviria na voz e através dela” (Baas, 1998, p. 153). A propósito, esse estudo de Derrida, junto a *O visível e o invisível*, de Merleau-Ponty, é cotejado por Bernard Baas (1998) com as lições lacanianas sobre a voz no *Seminário 11 – A angústia*, a fim de demonstrar a influência da fenomenologia sobre esse ponto da obra de Lacan.

As discussões *antropológicas* tecidas por Freud em *Totem e tabu*, sob a forma que lhes dá Theodor Reik ao retomá-las em seu estudo sobre o ritual judaico do *shofar*, propiciam a Lacan o tema de base sobre o qual se desenvolvem as duas únicas aulas que, em seu seminário, ele dedicou ao tema da voz. Aqui estão em jogo a imbricação da angústia com a culpabilidade e a da lei com a violência, bem como o modo de incidência da voz sobre o sujeito, um modo que não é o da assimilação mediada pelo significante, mas o da incorporação.

¹² Para uma discussão detalhada dessa interface entre a filosofia e a concepção lacaniana da voz, ver Baas, 1998.

¹³ Platão, *Apologia de Sócrates*, 31 cd.

Além disso, há uma passagem sobre a música em *O homem nu*, de Lévi-Strauss, que recorre à metáfora da amputação para dar conta da relação entre a música e o sentido. Sugere o autor, que a música é a linguagem menos o sentido, e que o ouvinte, por ser um sujeito falante, sente-se “irresistivelmente compelido a suplementar o sentido que falta, como o amputado que atribui ao membro amputado as sensações que têm sua sede no coto” (Lévi-Strauss *apud* Poizat, 1998, p. 9). Ao comentar essa passagem, Michel Poizat destaca o que essa metáfora da amputação tem em comum com a qualificação lacaniana do objeto *a* como objeto perdido. O autor a aproxima também à formulação de Miller de que “a voz é aquilo que do significante não contribui para o efeito de significação” (Miller, 1989, p. 180).

Os estudos no campo da *linguística*, especialmente aqueles desenvolvidos por Saussure e por Jakobson, também guardam uma relação de pertinência temática com as elaborações lacanianas em torno da voz, embora haja divergência entre as concepções desenvolvidas num campo e no outro¹⁴. Assim, para Saussure a voz corresponde à materialidade sonora do significante, ao passo que Lacan que se interessa pela voz em sua dimensão áfona e evanescente de suporte da cadeia discursiva. Por outro lado, ao retomar em uma perspectiva crítica as proposições de Saussure sobre o significante, Jakobson e as reelabora de um modo que, em certa medida, se aproxima das discussões de Lacan em torno do conceito de *lalíngua*, especialmente no que concerne ao lugar do fonema como elemento da fala¹⁵.

Por fim, no que concerne à *literatura*, há, no âmbito da teoria literária, discussões sobre o conceito de voz, como as desenvolvidas por Todorov e Bakhtin¹⁶, que favorecem um contraponto com a concepção de voz cara a Lacan. Sob essa rubrica, contudo, merece especial destaque a produção literária de Pascal Quignard (1987/2015), fortemente influenciada pelo ensino de Lacan, inclusive no que tange à caracterização da voz como objeto pulsional. A obra de Quignard, aliás, por ser tão intensamente atravessada pela experiência musical, propicia também uma via privilegiada para o diálogo entre a música e a psicanálise. Ao mesmo tempo, essa obra aponta para as conexões entre a voz e a letra, mediadas por outra concepção cara a Lacan, a de *lalíngua*.

4 CONEXÕES: A VOZ, A LETRA, LALÍNGUA

O conceito de *lalíngua* aponta para uma continuidade entre o significante e a voz. Dito de outro modo, levar em conta *lalíngua* é considerar que o elemento do

14 Ver Dolar, M. (2006), cap. 1, “The linguistics of the voice”, pp. 12-32.

15 Lacan declara, contudo, que “o significante não é o fonema. O significante é a letra. Só a letra faz furo” (Conferências e entrevistas nas universidades norte-americanas, *apud* Cassin, 2013, p. 156)

16 Ver Caldas, H. (2007). *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

gozo, em vez de se contrapor ao significante, está presente no próprio processo de produção do sentido. Essa mudança de perspectiva modifica também a concepção do que seja o inconsciente: passar de “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” para “o inconsciente é estruturado como *lalíngua*” desloca também o ponto de partida, sugere Mladen Dolar (2006, p. 144). Se a primeira fórmula colocava o significante em antinomia com relação à voz, a segunda fórmula toma a voz e o significante no mesmo nível, como pertencentes à mesma superfície de uma banda de Moebius. Com esse novo arranjo topológico, passa a haver continuidade entre a voz e o significante, separados apenas pela torção interna da superfície comum a ambos. Desse modo, observa Dolar, “não temos que atravessar uma fronteira, embora a voz e o significante não sejam simplesmente a mesma coisa; sua coincidência desabilitaria a linguagem, e a linguagem agora aparece como nada senão a torção que leva de um ao outro” (Dolar, 2006, p. 145).

Embora seja mais comumente associado à função poética do discurso e a certo prazer estético envolvido no trato com a língua, o conceito de *lalíngua* é também correlacionado ao trabalho de Lacan com os matemas. Como observa Dolar (2006), a partir de sua leitura do seminário de Lacan sobre o gozo, ambos os conceitos, *lalíngua* e matema, baseiam-se naquilo que do significante não contribui para o efeito de significação – isto é, a voz, ou como indica Dolar, “o objeto dentro do significante, ora sob os auspícios do acréscimo de voz¹⁷ (*lalíngua*), ora sob os auspícios da letra, a letra sem sentido do matema” (Dolar, 2006, p. 149). A propósito dessa correlação entre matema e *lalíngua* por intermédio da voz, comenta ainda o autor:

É fácil se encantar com a poética de *lalíngua* e seus infinitos ecos; é mais difícil ver que aí está também o espinho da letra morta, de uma fórmula matemática que corta secamente esse encanto infundável e o refere novamente ao conhecimento. Ambos são as consequências extremas extraídas do axioma básico de todo o trabalho inicial de Lacan: que o inconsciente é estruturado como uma linguagem – consequências que, penso eu, terminam por virar essa premissa de ponta-cabeça (Dolar, 2006, p. 149).

A rigor, o conceito de voz, já em sua caracterização como objeto *a*, vincula-se ao de letra. Como observa Erik Porge, “a elevação da voz à dignidade do objeto *a* modifica seu estatuto e sua abordagem. Ela se torna uma forma, deformável, atinente a uma letra” (Porge, 2012, p. 43). E, no mesmo passo, conecta-se aos demais objetos *a*. A propósito dessa conexão, convém ter em conta que as formas, ou vertentes, do objeto *a* não se situam na perspectiva de um desenvolvimento diacrônico, mas na sincronia de uma estrutura. Desse modo, observa Porge, “a passagem de um objeto a outro não decorre de uma maturação

¹⁷No original, “under the auspices of the *suprlus-voice* (*lalangue*)”.

no desenvolvimento, e sim das inversões da demanda e do desejo nas relações do sujeito com o Outro, no quadro de uma estrutura” (Porge, 2012, p. 46). A conexão entre os objetos *a* está correlacionada à pressão constante exercida pela pulsão, a uma “permanência que consiste, precisamente, na quádrupla instância da qual cada pulsão se sustenta por coexistir com três outras” (Lacan, *Télévision*, 1974, p. 42). Há, na língua, na clínica e na literatura, exemplos vários dessa conexão: fala-se em “comer com os olhos”, “beber as palavras” de alguém; no sonho do Homem dos Ratos, pelotas de excremento ocupam o lugar dos olhos; Paul Claudel se refere ao “olho que escuta”.

Também se verificam conexões entre a voz e a letra no campo da escrita, a partir, por exemplo, do estudo que Lacan faz da obra de Joyce em seu seminário 23, *O sinthoma*. Na sessão de 11 de maio de 1976 desse seminário, Lacan afirma que a escrita de Joyce é distinta da escrita que corresponde ao precipitado do significante. No dizer de Lacan, a escrita joyceana é feita do “osso-bjeto” (“*l’os-bjet*”), ela é feita da voz, tomada como o lugar mesmo onde se modula o significante. Essa escrita, observa Solal Rabinovitch, é feita de coisas da infância, de fragmentos de lembranças, e “vem da materialidade da voz e não disso que na voz se modula do significante”, ao que autora pergunta: “é, justamente, do fato de sua materialidade, não será essa uma escrita feita do vazio da voz?” (Rabinovitch, 1999 p. 158).

Por fim, a escolha desse pequeno *a* para designar o objeto causa de desejo, depois objeto mais-de-gozar, em Lacan, reveste-se de uma significação especial no caso do objeto voz, se correlacionamos a letra *a* em questão com a primeira letra do alfabeto hebraico, a *aleph*. Isso porque essa letra, na língua hebraica, é silenciosa, impronunciável. E “não porque seu som é complexo, mas porque é simples demais, observa Daniel Heller-Roazen; ninguém é capaz de pronunciá-la, porque diferentemente de todas as outras, não representa som algum” (Heller-Roazen, 2010, p. 17). Acredita-se que em tempos remotos a *aleph* tenha correspondido a um som tão discreto quanto o de um movimento da laringe ou de um ligeiro espasmo do tórax, enfim, ao som quase inaudível de algum gesto meramente articulatorio da fala. Contudo, pondera Heller-Roazen, essa atribuição à *aleph* de um som perdido desde um passado remoto pode ser apenas o resultado de uma reconstrução filológica e linguística. Fato é que, hoje, nenhuma das muitas pronúncias modernas do hebraico atribui qualquer som à letra em questão. Em todos esses falares, indica o autor, “a *aleph* é tratada como o suporte silencioso das vogais que carrega, desprovido mesmo do não som, a interrupção na articulação, que se crê que um dia possuiu” (Heller-Roazen, 2010, p. 18, grifo nosso). Ora, não terá passado despercebida ao leitor a correspondência que há entre a função da *aleph* na língua hebraica e a da voz áfona, suporte da cadeia significante, como

a caracteriza Lacan em seu ensino. E, embora não possamos dar isso como certo, é bem provável que Lacan tenha sido sensível a essa correspondência que há, sob o signo da *aleph*, entre a letra e a voz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme indicamos no início, nosso objetivo neste estudo foi o de fazer um inventário preliminar, uma coleção de notas que pudesse dar conta dos principais contextos de uso do conceito de voz na obra de Lacan e na de seus comentadores e continuadores; mapear o campo semântico em que se desenvolve o conceito em questão e; em alguma medida, apontar conexões entre esse conceito e outros que lhe são correlatos. Embora não tenhamos tecido uma hipótese inicial a ser ratificada ou refutada ao final do estudo, uma vez que o escopo por nós adotado foi o de uma revisão preliminar de bibliografia, reconhecemos que o trabalho feito até aqui será de grande proveito para o desenvolvimento da pesquisa ora em curso, por abrir caminho a uma abordagem mais detalhada dos temas que mais diretamente nos interessam, em especial a metapsicologia da fruição musical e o papel da voz na constituição subjetiva. Neste próximo passo, o conjunto das leituras aqui reunidas terá sido relevante por propiciar uma atenção mais refinada às especificidades de que se reveste a voz quando considerada como objeto pulsional.

Em suma, cientes de que a pretensão do alcance panorâmico implica inevitavelmente maior superficialidade no trato de cada tema abordado, entendemos que, ainda assim, o percurso aqui cumprido se justifica em razão das perspectivas que abre para pesquisas mais específicas sobre cada um dos aspectos aqui discutidos, mesmo porque os estudos sobre a voz em psicanálise ainda são poucos, em comparação com outros temas de que se ocupa a *práxis* psicanalítica. Se, para esse fim, for de algum proveito o estudo aqui realizado já terá cumprido seu propósito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAAS, B.. *De la chose à l'objet*. Jacques Lacan et la traversée de la phénoménologie. Louvain, Peeters, 1998. BOURLLOT, G. “Fictions et destins des fictions: enjeux épistémologiques de la fiction chez Freud”. *Cliniques méditerranéennes*, 2011/2, n. 84, p. 75-92. 2012.
- CASSIN, B. (2013). *Jacques, el sofista*. Lacan, logos y psicoanalysis. Buenos Aires: Manatial, 2013. CATÃO, I. & VIVÈS, J-M. “À propos du choix du sujet autiste: voix et autisme”. *Psychothérapies* 2012/4, v. 32, p. 231 a 238. 2012.
- DIDIER-WEILL, A.. *Invocações*. Rio: Companhia de Freud, 1999. DIDIER-WEILL, A.. *Nota azul*. Freud, Lacan e a arte. Rio: Contra Capa, 2014.
- DOLAR, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- FREUD, S. (1895). *Projeto para uma psicologia científica*. ESB, vol. I. Rio: Imago, 1976.
- FREUD, S. (1915). “As pulsões e seus destinos”. ESB, vol. XIV, p. 129-162. Rio: Imago, 1976.
- FREUD, S. (1923). *O eu e o isso*. ESB, vol. XIX. Rio: Imago, 1976.
- FREUD, S. (1927). “O humor”. ESB, vol. XXI. Rio: Imago, 1976.
- HELLER-ROAZEN, D.. *Ecolalias*. Sobre o esquecimento das línguas. Campinas: Unicamp, 2010. LACAN, J.. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio: Jorge Zahar, 1986 [1953-54].
- LACAN, J. *Le séminaire, livre 3: Les psychoses*. Paris: Seuil, 2018 [1955-56].
- LACAN, J. “Notas sobre o relatório de Daniel Lagache”. *In: Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1960].
- LACAN, J. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. [1962-1963]
- LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. [1964]
- LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. [1972-1973]
- LACAN, J. *Télévision*. Paris : Seuil, 1974. LE BRETON, D.. *Éclats de voix*. Une anthropologie des voix. Paris: Métailié, 2011. MALEVAL, J-C. . *L'autiste et*

sa voix. Paris: Seuil, 2009. MILLER, J-A.. “Jacques Lacan et la voix”. *La voix*, colloque d’Ivry. Paris, La Lysimaque, 1989. QUIGNARD, P. (1987). *La leçon de musique*. Paris: Gallimard, 2015.

POIZAT, M.. *Variations sur la voix*. Paris: Anthropos, 1998. PORGE, E.. *Voix de l’écho*. Toulouse: Érès, 2012. RABINOVITCH, S.. *Les voix*. Ramonville Saint-Agne: Érès, 1999. VIVÈS, J-M.. *La voix sur le divan*. Musique sacrée, opéra, techno. Paris: Aubier, 2012