

PSICANÁLISE E MÚSICA: NOTAS SOBRE A ANGÚSTIA

Susane Vasconcelos ZANOTTI¹

Lilian Beatriz Silva RODRIGUES²

Heitor Azevedo Albuquerque de LIMA³

Lídia Amarilis Alencar DIAS⁴

Resumo

O *Ateliê de Pesquisa: Psicanálise e Arte*, ação de extensão universitária, foi criado com intuito de ampliar o estudo e a transmissão da Psicanálise, bem como o conhecimento de obras artísticas no contexto da Psicanálise Lacaniana. Por meio da produção de um tesouro sobre as referências de Lacan à arte, abrangendo pintura, escultura, música, teatro e literatura, elegeu-se como recorte para este artigo as obras musicais presentes no *Seminário, livro X: a angústia*. Com o objetivo de examinar os elementos que Lacan utilizou da música para avançar na construção da teoria da angústia, foi realizado estudo do seminário e revisão da literatura psicanalítica sobre a temática. Conclui-se que Lacan, progressivamente, constrói um caminho de articulações entre música e angústia e outros conceitos: repetição, *acting out*, *desejo do analista*, *gozo* e por fim, o objeto voz.

Palavras-chave: Psicanálise; Música; Arte; Angústia; Voz.

1

PSYCHOANALYSIS AND MUSIC: NOTES ON ANGUISH

Abstract

The Research Studio: Psychoanalysis and Art, a university extension action, was created with the aim of expanding the study and transmission of Psychoanalysis, as well as knowledge of artistic works in the context of Lacanian Psychoanalysis. Through the production of a thesaurus on Lacan's references to art, covering, painting, sculpture, music, theater and literature, the musical artistic works existing in the Seminar, book X: anguish, were chosen as a focus for this article. With the aim of examining the elements that Lacan used from music to talk about the object voice in the aforementioned seminar, a study of the indicated seminar and a review of the psychoanalytic literature on the subject were carried out. It is concluded that Lacan, progressively, builds a path of articulations between music and anguish and other concepts: repetition, acting out, analyst's desire, jouissance and, finally, the object voice.

¹ Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Instituto de Psicologia, Maceió, AL, Brasil. E-mail: susane.zanotti@ip.ufal.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2695-5476>

² Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Instituto de Psicologia, Maceió, AL, Brasil. E-mail: lilian.rodrigues@ip.ufal.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9759-7530>

³ Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Instituto de Psicologia, Maceió, AL, Brasil. E-mail: heitorazv@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3159-8471>

⁴ Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Instituto de Psicologia, Maceió, AL, Brasil. E-mail: lidia.dias@ip.ufal.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3294-6442>

Keywords: *Psychoanalysis; Music; Art; Anguish; Voice.*

PSICOANÁLISIS Y MÚSICA: NOTAS SOBRE LA ANGUSTIA

Resumen

El Atelier de Investigación: Psicoanálisis y Arte, una acción de extensión universitaria, nació con el objetivo de ampliar el estudio y la transmisión del Psicoanálisis, así como el conocimiento de las obras artísticas en el contexto del Psicoanálisis lacaniano. A través de la elaboración de un tesoro sobre las referencias de Lacan al arte que abarca la pintura, la escultura, la música, el teatro y la literatura, se escogieron como foco de este artículo las obras artísticas musicales existentes en el Seminario, libro X: La angustia. Con el objetivo de examinar los elementos que Lacan utilizó de la música para hablar del objeto voz en el citado seminario, se realizó un estudio del citado seminario y una revisión de la literatura psicoanalítica sobre el tema. Se concluye que Lacan, progresivamente, construye un camino de articulaciones entre música, angustia y otros conceptos: repetición, acting out, deseo del analista, goce y, finalmente, objeto voz.

Palabras-clave: *Psicoanálisis; Música; Arte; Angustia; Voz.*

2

INTRODUÇÃO

Em um período pandêmico e pós-pandêmico no Brasil, apostamos em uma nova ação do projeto de extensão *R.S.I.: corpo e suas dimensões*, que desde 2019 fomentava espaços de discussão sobre a teoria e a clínica psicanalítica na Universidade. O *Ateliê de Pesquisa: Psicanálise e Arte* foi criado como um espaço de aproximação entre a arte e a psicanálise. As atividades tiveram início em fevereiro de 2022, período que corresponde ao retorno das aulas presenciais na Universidade a qual o projeto está vinculado, bem como em outras Universidades do país. A ação de extensão reuniu estudantes do curso de graduação e de mestrado em Psicologia, bem como ex-alunos e psicólogos.

Um desafio que se coloca para a psicanálise diz respeito a como se utilizar de um material artístico sem o intuito de realizar uma interpretação ou uma análise que lhe confira um sentido, encerrando a discussão em generalizações ou reducionismos. Lacan (1974, p. 192) observa que Freud sempre desconsiderou interpretar a arte e indica a dimensão delirante da noção de psicanálise da arte. Ao invés de interpretar, Lacan afirma "da arte nós precisamos aprender lição".

Assim, ao longo de seu ensino, Lacan recorre diversas vezes à arte para se referir a alguma outra coisa em seu discurso ou até mesmo ilustrar uma situação em que as palavras escapam. Entretanto, não assume o papel de interpretar detalhadamente tal referência e,

muitas vezes, geralmente apenas cita algum título ou excerto de uma peça, filme, música, poema, mito, livro ou escultura, deixando o material como um enigma para o interlocutor. Ao invés de aplicar a psicanálise à arte, ele propõe aplicar a arte à psicanálise, “pensando que, porquanto o artista proceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (Regnault, 2001, p. 20). Em outras palavras, trata-se de se servir da arte para o desenvolvimento teórico de um conceito analítico e, tendo em vista isso, esse é o caminho que nos interessa examinar.

Visando a articulação entre psicanálise e arte, elegeu-se o estudo do *Seminário, livro X: a angústia* (Lacan, 1963/2005), por se tratar de uma obra fundamental para as discussões sobre o corpo realizadas no projeto de extensão. No primeiro momento, nos dedicamos a identificar as obras artísticas mencionadas por Lacan no referido seminário, tendo como finalidade o uso desse artifício em sua teoria da angústia. Para empreender tal trabalho, o livro foi dividido em lições organizadas entre grupos de participantes. A estratégia metodológica utilizada pelos extensionistas foi a produção de um tesouro, a fim de encontrar nos 24 capítulos do seminário referências à arte em seus diferentes tipos – pintura, escultura, teatro, literatura e cinema. Seguindo as diretrizes da UNESCO (1993), o tesouro consistiu em uma indexação de determinados descritores, usada para fins documentais, visando auxiliar o trabalho com conceitos previamente definidos em uma obra. Após essa primeira etapa, cada grupo escolheu um tipo de obra artística para construção de um texto.

Foram encontrados trechos no *Seminário X* com menções às seguintes peças teatrais: *Hamlet* e *O Mercador de Veneza* e *Macbeth*, de Shakespeare; *Electra*, de Giraudoux; *Vivereí um Grande Amor*, de Steve Passeur; *She Stoops to Conquer*, de Goldsmith; e *A Tragédia do Ateu ou a Vingança do Homem Honesto*, de Cyril Tourneur. Na literatura, destacam-se as menções aos contos *O Homem de Areia* e *O Elixir do Diabo*, de Hoffman; *Juliette* e *Les Cent Vingt Journées*, de Marquês de Sade; *O Horla*, de Guy de Maupassant; *A Terra Devastada*, de T.S. Eliot; e *Frayeurs*, de Tchecov. Além disso, Lacan faz alusões a Homero, Ovídio, Baudelaire e Lautréamont. Ao se referir à pintura, faz uso das obras de Francisco Zurbarán que retratam os martírios de *Santa Luzia* e *Santa Ágata*. Quanto ao cinema, elenca *Les Dimanches de Ville-d'Avray* e *Hiroshima, meu amor*. Chama atenção ainda as referências à mitologia, como os mitos de Édipo, Diana, Ájax e Tirésias; e à escultura com referência à estátua de Buda, com a qual, ademais, enfatiza a intenção e a origem artística de estátuas de função religiosa.

Neste texto, será apresentado o recorte das referências às produções musicais encontradas: a cantilena; a canção da pata do bode do mito de Ajax; a canção composta para o Sr. de La Palice; a música que aparece no poema *The Waste Land* (1922), de T. S. Elliot, sobre o mito de Tirésias, e outra música que aparece em *O Vigário de Wakefield* (1761), de Oliver Goldsmith e, finalmente, o som do instrumento musical shofar. Estas menções constituem as categorias temáticas a serem discutidas.

Foi realizada uma revisão de literatura nos bancos de dados *SciELO*, *Portal Periódicos CAPES* e *Bvs-Psi Brasil*. Na busca, foram aplicados os filtros português, artigo e últimos 5 anos.

A partir dos descritores “psicanálise” AND “música”, encontrou-se o seguinte número de artigos: 0 no *Bvs-Psi Brasil*, 5 no *SciELO* e 25 no *Portal Periódicos CAPES*. Dentre os artigos levantados, foram determinados como critérios de inclusão: (1) artigos científicos; (2) possuir como tema principal psicanálise e música; (3) artigos nacionais; (4) textos disponíveis na íntegra. Inicialmente, foi realizada uma primeira seleção a partir da leitura dos resumo, a qual resultou em 3 artigos no *SciELO* (Nogueira et al., 2021; Lucero, Vivês & Rosi, 2021; Viana et al., 2017) e 10 no *Portal Periódicos CAPES* (Souza et al., 2017; Viana et al.; Furtado, 2020; Sousa et al., 2019; Viana et al., 2017; Gurski, 2017; Luiz, 2018; Martínéz et al., 2017; Oliveira & Vieira, 2019; Pires & Moreira, 2019; Klautau, Macedo & Siniscalchi, 2021). Esses, foram lidos integralmente e utilizados neste trabalho.

Observou-se que, na literatura mais recente, a música aparece, diversas vezes, articulada ao conceito de língua e da estruturação psíquica na clínica com crianças no espectro autista (Souza et al., 2017; Viana et al., 2020; Sousa et al., 2019; Viana et al., 2017). Outro aspecto se refere à evocação de significações cristalizadas para outras significações através das músicas no trabalho com adolescentes em situação de vulnerabilidade social (Klautau et al., 2021; Pires & Moreira, 2019; Gurski, 2017). Alguns autores, afirmam certo laço social particular desses adolescentes com a música (Pires & Moreira, 2019; Gurski, 2017). Para outros autores, a música desempenha uma função enquanto elemento de mediação psíquica (Luiz, 2018) e de alívio pulsional da angústia (Martínéz, Mello Neto & Silva, 2017). Ademais, a música é utilizada para discutir a articulação entre objeto voz e vozes do Supereu, bem como seu papel na transferência (Oliveira; Vieira, 2019).

Nos seminários de Lacan, são notáveis as referências à pintura, ao teatro e à literatura, especialmente por meio da poesia, articulações que são exploradas com mais ênfase por seus leitores. Quanto à música, no entanto, suas citações são discretas, sem uma teoria a respeito disso, como fez com a pintura, por exemplo (Regnault, 2001). Diante do panorama apresentado, este artigo busca investigar o uso que Lacan faz da música no *Seminário X* e de que maneira ela contribui para a construção de sua teoria sobre a angústia.

DESENVOLVIMENTO

Cantilena

No *Seminário, livro X: A angústia* (1963/2005), Lacan menciona algumas ilustrações que aproximam a temática da angústia e da música. É pertinente iniciar pela primeira menção à música encontrada: a “cantilena”. Segundo o *Dicionário Caldas Aulete Digital*, uma das definições de cantilena pode ser uma cantiga, conversa ou narrativa monótona, repetitiva e insistente. Lacan (1963/2005) se utiliza ironicamente de um sentido de cantilena para subverter a relação entre angústia e objeto, enfatizando que as afirmações de que a angústia

é sem objeto se aproximam mais de uma espécie de cantilena ou cantiga de ninar do discurso científico:

A angústia, como nos ensinam desde sempre, é um medo sem objeto. Cantilena, já poderíamos dizer aqui, em que se enunciou um outro discurso – cantilena que, por mais científica que seja, aproxima-se da cantiga de acalmar crianças, pois a verdade que enuncio para vocês, eu a formulo assim: ela não é sem objeto (p. 146).

Nesse enunciado, ao invés da angústia ser colocada como um medo sem objeto, Lacan realiza uma leitura um tanto enigmática. Percebe-se que ele produz uma dupla negativa a respeito da angústia ao colocar que “ela não é sem objeto”. Através desta colocação, aquilo que era um medo sem objeto, passa a ser material em um objeto indeterminado. Utilizando da comparação feita por ele a partir da cantilena, a “verdade” que ele anuncia não é apaziguadora como a cantilena para acalmar as crianças. Pelo contrário, ela enuncia: monstros podem existir, mesmo que não se saiba onde.

Em outras palavras, afirmar que a angústia não é sem objeto não equivale a localizar o objeto a que esta está relacionada, o objeto não é acessível, mas sustenta uma relação que não é comunicável: “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” (Lacan, 1963/2005, p. 146). Desse modo, naquilo que a falta convoca o sujeito, a angústia se realiza enquanto a possibilidade de se comunicar.

5

Canção da pata do bode e o mito de Ajax

Em outro ponto, Lacan (1963/2005) refere-se à relação da *canção da pata de bode* ao comentar as implicações e distinções entre a tragédia e a comédia. Para tanto, parte do questionamento de martirização do herói mitológico Ajax por ter matado alguns carneiros, ao invés de ter colocado em risco e matado todos os gregos. Na peça escrita por Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), resumidamente a partir da leitura da edição *Uma tragédia grega: Ajax* (445 a.C.), o herói não aceita a decisão dos chefes gregos que entregaram as armas de Aquiles, recém-morto, aos comandantes do exército, Agamênon e Menelau. Ajax, então, planeja assassinar seus chefes durante o sono deles. No entanto, a deusa Atena o priva de sua razão e ele mata os rebanhos conquistados pensando serem seus chefes. Após isso, ele se dá conta do que fez e suicida-se atirando-se sobre sua espada.

Na leitura que Lacan (1963/2005) realizou da peça, ele afirma que Ajax se martiriza e “(...) quando ele se entrega a essa manifestação ridícula, todo o mundo sabe que é porque Minerva rogou-lhe uma praga. Em suma, não há drama” (p. 155). Dessa forma, infere-se que não há drama, mas sim a manifestação da angústia do sujeito que tem sua verdade. A canção

da pata do bode, por sua vez, é mencionada ao lado da origem do desejo que culmina em um fim trágico que Lacan destaca como seu lugar reservado:

A comédia é menos fácil de exorcizar. Como todos sabem, ela é mais alegre e, mesmo que seja exorcizada, o que se passa no palco pode muito bem continuar. Recomeça-se na canção da pata de bode, na verdadeira história de que se trata desde o começo, na origem do desejo. É por isso mesmo que o próprio nome "tragédia" faz referência ao bode e ao sátiro, cujo lugar, aliás, estava sempre reservado no fim de uma trilogia (p. 155).

A indicação de Valas (2012) para conferir Crátilo (s.d.) de Platão a respeito da citação de Lacan à "canção da pata do bode" no Seminário X nos ajuda a avançar. Sócrates dialoga com Crátilo e Hermógenes sobre a questão dos nomes; aproxima a palavra "hermenêutica" com o deus Hermes e considera Pan como filho de sua dupla natureza:

Você pode especificar que uma fala é capaz de sinalizar qualquer panorama, circunscrevendo-o e sempre o revolvendo. Além disso, ela é dupla, tanto verdadeira quanto falsa. [...] Assim, o verdadeiro nela é suave, divino e sobe para morar com os deuses. O falso, por sua vez, desce para a maioria dos humanos, rude e bodejado. Por isso são muitos os mitos e as falsidades acerca de uma vida de bode amarrado. [...] Portanto, quem está sempre indo fazer pastiche de qualquer panorama seria corretamente o Pan pastor. O filho de dupla natureza de Hermes, suave em cima e rude como um bode em baixo (Platão, s.n., p. 30).

6

A figura de Pan, como metade homem e metade bode, simboliza a fusão entre o mundo divino e o mundo terreno e destaca o contraponto entre o verdadeiro – representado pela parte superior do corpo, que é suave e divina - e o falso, a parte inferior, humana e rude como um bode –, sendo este último relacionado à tragédia.

No grego, o termo tragédia (tragoidia), tem origem na junção de "tragos" (bode) e "ōidē" (canto), significando "canção ao bode". O canto ao bode é considerado uma manifestação ao deus Dionísio e uma das explicações acerca da origem do termo é que um bode, acusado de ter destruído as videiras, fora morto esquartejado, de modo que "os homens, sobre a sua pele, começaram a dançar e a beber até caírem desmaiados. Esse acontecimento, ao que parece, passou a fazer parte dos rituais dionisíacos e a ser rememorado anualmente" (Santos, 2005, p. 42-43). Por isso, o bode era o animal sacrificado antes das apresentações teatrais como oferenda ao deus Dionísio e os homens se vestiam de sátiros, isto é, com chifres e patas de bode.

Sendo assim, a etimologia de tragédia seria o equivalente ao "canto do bode", tendo esse termo passado a designar algo similar a uma catástrofe, flagelo, entre outros sinônimos que não o abarcam completamente. O surgimento da música na Grécia antiga estava ligado à mitologia e ao culto aos deuses, além disso, as apresentações teatrais incluíam músicas e

danças. Desse modo, destaca-se a relação entre música e mitologia, bem como sua influência nas artes e religiosidade.

No *Seminário X*, Lacan sugere que, embora Ajax tenha o intuito de um martírio trágico, seu ato é percebido como ridículo, esvaziando o drama. A "canção da pata do bode" simbolizaria essa mistura entre trágico e cômico, conectando-se à origem do termo "tragédia" e aos rituais dionisíacos.

Lacan traz a canção do bode destacando que o que está em jogo é a origem do desejo. A música ajuda a pensar a questão do desejo naquilo que escapa ao discurso e, enquanto metáfora, captura o ritmo e sua repetição. Ademais, o fim trágico ainda é relacionado por Lacan ao *acting out*. Infere-se que ele faz dessa representação relacionada à manifestação do ridículo que, ainda assim, aflige o sujeito, mas que não localiza o seu martírio, tal como relatou na tragédia de Ajax.

Canção para o Sr. de La Palice

No capítulo XIII, *Aforismos sobre o amor*, Lacan (1963/2005, p. 190) afirma: “O fato de podermos formular a alguém a questão do desejo do docente é sinal, como diria o sr. La Palice, de que a questão existe”. Esta citação é seguida de uma nota de rodapé que explicita a referência ao marechal francês Jacques de Chabannes, senhor de La Palice, o qual foi morto na batalha de Pavia e homenageado por seus soldados com uma canção em memória a sua coragem. Chama a atenção o truísmo presente nos versos da música, que deu origem à expressão “verdade de La Palice” (“Lapalissada”, 2024), remetendo a uma obviedade, uma verdade evidente por si mesma que não precisa ser mencionada, como demonstram os seguintes versos:

Hélas! La Palice est mort
Il est mort devant Pavie
Hélas! S'il n'était pas mort
Il serait encore en vie

Hélas! Qu'il eut bien grand tort
De s'en aller à Pavie!
Hélas! s'il ne fût point mort,
Il n'eût point perdu la vie
(Branche Rouge, n.d.)

Destaca-se que, com o decorrer do tempo, a letra da canção foi alterada e traduzida de maneiras diversas, produzindo uma confusão histórica e linguística que transformou o marechal em objeto de ridículo (Bologne, 2019). No trecho acima, por exemplo, há um impasse com relação à grafia, pois o “s” no francês possuía duas grafias, uma das quais era “f”,

que se assemelhava muito à de um “f”, por isso, a última estrofe é interpretada por vezes como “*Il ferait encore envie*” (“Ainda faria inveja”) e por outras como “*Il serait encore en vie*” (“Ainda estaria vivo”) (“Lapalissada”, 2024).

Um outro trecho, é traduzido como “Quinze minutos antes de morrer, ele ainda estava vivo”, a aparente redundância buscava enfatizar a bravura com a qual lutou até a morte, no entanto, tal sentido foi se perdendo e restando apenas o truísmo que contém (Bologne, 2019). Assim, emergiram maneiras diversas de falar da morte do Sr. La Palice, com sentidos diferentes, de modo que o sentido que os soldados compositores quiseram passar em sua homenagem ao militar se perdeu. Lacan destaca que a ideia que se conservou foi apenas a de que algo óbvio estava dado em determinada questão: o Sr. de Palice estava morto.

Faz-se importante complementar o trecho que introduz a referência ao Sr. La Palice:

O fato de podermos formular a alguém a questão do desejo do docente é sinal, como diria o sr. La Palice, de que a questão existe. É também sinal de que existe um ensino. E isso nos introduz, afinal de contas, na curiosa observação de que, quando essa questão não se coloca, é porque existe o professor (Lacan, 1963/2005, p. 190).

Isto é, o fato da questão do desejo poder ser formulada, poder existir de fato, é sinal de que a questão existe para o sujeito. Por outro lado, quando a questão não se coloca, ou seja, quando se busca o efeito do ensinamento, é sinal da existência do professor. Discutindo a questão do desejo do docente, Lacan afirma que “o professor se define, então, como aquele que ensina sobre os ensinamentos” (1963/2005, p. 190), frase que pode ser caracterizada como uma “lapalissada” pela obviedade que expressa, tal qual a canção para o Sr. La Palice. Não obstante, Lacan (1963/2005, p. 190) complementa que, em outras palavras, isto quer dizer que o professor “faz recortes nos ensinamentos”, sendo assim, a “lapalissada” aponta que ensinar sobre ensinamentos é fazer um recorte que produz descontinuidade. Lacan aproxima o trabalho do professor de uma colagem de uma obra de arte figurativa, que, mesmo a esmo, teria uma obra como efeito, assim como o ensino seria o efeito dos ensinamentos quando bem-sucedido. Desse modo, as várias partes recortadas se tornam signos, ou melhor, “en-signos”.

Além disso, Lacan faz uso da discussão sobre o desejo do docente para explorar o desejo do analista: “Eu disse a mim mesmo que não seria um caminho ruim, para introduzir o desejo do analista, lembrar que existe uma questão do desejo do docente” (Lacan, 1963/2005, p. 190). Ainda fazendo uma analogia aos ensinamentos como uma colagem, ele afirma que se os professores a fizessem de maneira menos preocupada com a continuidade, menos comedida, poderiam chegar ao mesmo resultado a que visa a colagem, isto é, “evocar a falta que responde por todo o valor da própria obra figurativa, quando ela é bem-sucedida, é claro. E assim, por esse caminho, eles conseguiriam atingir o efeito próprio do que é, justamente, um ensino” (Lacan, 1963/2005, p. 191, grifo nosso). Destacou-se “evocar a falta” como o

ponto pelo qual Lacan articula essa discussão, visto que é a partir da falta que pode advir um sujeito desejante. Ademais, vale ressaltar que é no *Seminário X* que Lacan formula o objeto a, pelo qual pode discutir a função do analista, que não é o objeto de desejo, mas objeto constituído de pura falta, o objeto causa de desejo.

Essa discussão culmina em considerações a respeito da angústia, melhor dizendo, para o que ela – enquanto sinal do real – aponta. Lacan (1963/2005, p. 191) afirma que “é justamente do lado do real, numa primeira aproximação, que temos de procurar, da angústia, aquilo que não engana”, ressaltando que “Isso não quer dizer que o real esgote a ideia do que é visado pela angústia”. Assim, a angústia, como signo da falta da falta, desempenha a função de sinal da irreducibilidade do real. A “lalalissada”, da qual Lacan faz uso, serve a ele no desenvolvimento da discussão sobre o desejo do analista e sua relação com a angústia, tendo o desejo do docente como ponto de partida.

A canção, a mulher e o gozo

Nos capítulos XIV: *A mulher, mais verdadeira e mais real* e XIX: *O falo evanescente* identificou-se em comum referências à figura da mulher e a canções. No primeiro, Lacan trouxe uma canção do poema *The waste land* (1922), do poeta e dramaturgo estadunidense T. S. Elliot (1888-1965), presente no romance *O vigário de Wakefield* (1761), do escritor irlandês Oliver Goldsmith (1730-1774). Já no segundo, fala de uma canção cantada pelo poeta também escritor francês Guillaume Apollinaire (1880-1918).

Em *A mulher, mais verdadeira e mais real*, parte-se da ideia de angústia como algo que surge na divisão entre o gozo e o desejo. Lacan (1963/2005) afirma que a mulher apresenta, no campo do gozo, um vínculo com o nó do desejo mais frouxo. Exemplifica isso, a partir do mito de Tirésias, que muda de sexo por conta de um acidente e, assim, permite conhecer o gozo feminino:

A cada sete anos, a padeira mudava de pele, cantou Guillaume Apollinaire, e Tirésias mudava de sexo não por simples periodicidade, mas em razão de um acidente. Tendo tido a imprudência de perturbar duas serpentes acopladas, as de nosso caduceu, ele se descobrirá mulher. Depois, renovando o atentado, recuperara sua posição inicial. Seja qual for o sentido dessas serpentes que não podem ser desatadas sem que se corra grande perigo, é na condição de quem foi mulher durante o intervalo de sete anos que Tirésias é chamado a dar seu testemunho, diante de Júpiter e Juno, sobre a questão do gozo. E então, que diz ele? Que dirá a verdade, sejam quais forem as consequências. Corroboro o que diz Júpiter, afirma Tirésias. O gozo das mulheres é maior que o do homem. (p. 203)

Na história *As tetas de Tirésias* (1917) escrita, ou como Lacan expressa no excerto acima “cantada” por Apollinaire, o mito de Tirésias, um vidente cego de Tebas ganha nova

versão. Nela, as mudanças colocadas pela protagonista Teresa são interpretadas à luz da época, para discutir questões sobre o feminismo e o antimilitarismo. Por sua vez, Lacan (1963/2005) usou do mito para tecer considerações sobre o gozo para a mulher e para postular que este, não se passa da mesma forma para o homem. No homem, descreve que ele parte de sua relação com o falo e o processo de castração. Enquanto para a mulher, o gozo se daria a partir do enfrentamento do desejo do Outro, que se trataria daquele que permite o contato com o objeto fálico.

Em *O falo evanescente*, Lacan trata da relação entre o orgasmo e a angústia, tratando-os como equivalentes, sendo a partir da angústia que se entende a satisfação que surge do orgasmo. A canção *When Lovely Woman Stoops to Folly* trazida no capítulo é desmembrada por Lacan (1963/2005):

When lovely woman stoops to folly- isso não se traduz, é uma canção de *O vigário de Wakefield*. Digamos, Quando uma mulher bonita se entrega à loucura (*stoop* não é o mesmo que entregar-se, é rebaixar-se) e de novo se vê sozinha, ela anda a esmo pelo quarto, alisa o cabelo com um gesto automático e muda o disco no gramofone. Isso é para responder à pergunta que meus alunos formularam entre si sobre o que acontece na questão do desejo da mulher. (p. 289)

10

Essa canção de Oliver Goldsmith está presente em *O vigário de Wakefield* de 1762, romance que é uma das obras-primas do escritor anglo-irlandês Oliver Goldsmith (1730-74)(N.T). Ainda na discussão sobre o gozo, o trecho dessa música foi utilizado com o intuito de trabalhar o gozo feminino e como ele dita as questões do desejo, em que o gozo se caracteriza a partir do enigma do orgasmo impossível de situar. Trata-se, também, da angústia que surge a partir da relação entre desejo, gozo e orgasmo no corpo feminino.

Som e a voz - a partir do instrumento musical shofar

O capítulo XVIII, intitulado *A voz de Javé*, compõe a discussão sobre as cinco formas que o objeto a assume: o seio, o falo, as fezes, o olhar e a voz. Lacan retoma um estudo de Theodor Reik sobre o shofar, um objeto ritual judaico, a fim de aprofundar a questão do objeto voz e sua especificidade na relação com a angústia. O shofar é um instrumento de sopro da cultura judaica feito com um chifre de carneiro e comumente usado em sinagogas durante o período de festas, especialmente em cerimônias como o Yom Kipur, o Dia da Expição (Adler, 1893). O soar do shofar tem como objetivo representar momentos de importância do dogma, como a criação do universo e a relação do povo com Deus (Adler, 1893).

Ainda sobre sua escolha para a discussão sobre a angústia, Lacan (1963/2005) expressa que se dá por conta do simbolismo desse instrumento na cultura judaica. Por mais que existam outros instrumentos nessa cultura, o shofar cumpre uma função simbólica que outros

instrumentos ou palavras não conseguiriam suprir. Acrescenta-se que a função do shofar se apresenta em determinados momentos em que ele simboliza a renovação do pacto da aliança criado entre o povo judeu e Deus. O instrumento, então, serve como algo que desperta a memória desse pacto e não os mandamentos em si: “Digamos que o som do shofar, o *Zikkronot*, é o que existe de lembrança ligada a esse som” (p. 274). Por conseguinte, ressalta a “lembrança do som do shofar, som do shofar como aquilo que sustenta a lembrança” (Lacan, 1963/2005, p. 274). Nesse sentido, ao ser ouvido, o som do shofar resgata uma lembrança à qual ele está vinculado.

O objeto a é a representação do desejo inalcançável do sujeito e, no caso do shofar, o instrumento será a representação da busca pelo contato com Deus que tomará a função de a , qual seja, de objeto inalcançável que permitirá revelar a função de sustentação que liga o desejo e a angústia. O que ocorre entre o povo e Javé a partir do shofar permite pensar o lugar de interpelação do Outro por meio de um som qualificado como inteligível: “A voz informe de Deus causa angústia por não ser apreensível em uma cadeia significativa passível de significação via ponto de estofo” (Dutra & Moschen, 2024, p. 15). Além disso, os autores lembram do que é relatado em passagem bíblica quanto à estranheza e incompreensão do berro do instrumento. Inferem que os fiéis estão aterrorizados pois “isso desestabiliza a imagem narcísica e os coloca próximos da dimensão negativa (e perigosa) da vida, que é “o encontro” com aquilo que é Real” (Dutra & Moschen, 2024, p. 20). Como explicita Lacan, a angústia é o afeto que não engana justamente por sinalizar o advento do real.

A respeito desse instrumento, Lacan (1963/2005, p. 268) é categórico quanto à sua importância – “servirá de eixo para substantivar diante de vocês o que entendo pela função do a nesse estágio”, isto é, no estágio invocante em que o objeto voz se encontra. Sublinhasse que Lacan localiza as cinco formas do objeto a em momentos diferentes da constituição do sujeito – oral, anal, fálica, escópica e supereu – e, em cada um deles, o desejo é causado por uma das formas do a, estando a voz no último nível. Caracteriza-se a voz como objeto a da pulsão invocante, sobre a qual Vivès (2009) destaca que, após ter feito ressonância ao timbre do Outro, o sujeito, a fim de se tornar invocante e fazer soar seu próprio timbre, se ensurdece à continuidade vocal do Outro, o que está na origem do Supereu.

A voz, segundo Lacan (1963/2005), responde ao que é dito e deve ser incorporada como a alteridade do que é dito. Como o trajeto de uma onda sonora, a voz se coloca para além do corpo em sua dimensão material e ressoa no vazio, isto é, no vazio do Outro. Além disso, a voz pode soar estranha ao próprio sujeito, à medida que se instaura um certo vazio entre a voz e ele, constituindo uma experiência do *Unheimlich* ao se separar do dito e retornar como som irreconhecível: “separada de nós, nossa voz nos soa com um som estranho” (Lacan, 1963/2005, p. 300). Isto, metaforicamente, aproxima-se do que Lacan coloca a respeito do funcionamento do nosso ouvido, pois a cóclea é uma caixa de ressonância e, quando o aparelho ressoa, não o faz aleatoriamente, mas em sua própria nota/frequência. Assim, aquilo que toca o sujeito e dá a possibilidade da fala, corresponde ao que ressoa em seu vazio, este,

constituído pela mediação do Outro.

O shofar é evidenciado como uma possibilidade fora da repetição das “harmonias costumeiras”. Lacan (1963/2005) afirma que a voz está longe da assimilação, da razão, e próximo de um “modelo para o nosso vazio”:

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 do outro dia, o shofar 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? (p. 301)

Observa-se também, que ele realiza um jogo de sentidos com palavras e questionamentos. Por exemplo, a palavra “quinta” muda de acordo com a organização da frase; “quinta” junto de “intervalo” pode remeter ao intervalo de tons que constrói a sequência de alguns campos harmônicos, mas que, à depender do contexto, fica ambíguo com um pequeno acréscimo em “de quinta”. Outro exemplo, seria o questionamento sobre a evocação da música do shofar: seria ela que retiraria o sujeito de “harmonias costumeiras” ou seria a sua possibilidade dela substituir a fala? Diante do exposto, entende-se que os posicionamentos e o contexto cultural implicam em diferentes “modelos para o nosso vazio” que podem abranger campos simbólicos e sentidos diversos, tal como uma estrutura que o sujeito é impelido a se posicionar e responder à questão que lhe incorpora.

12

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Ateliê de Pesquisa: Psicanálise e Arte* teve como marco temporal a retomada das atividades na Universidade após um período de hiato provocado pela pandemia, no qual pôde estimular a troca de experiências na universidade e a construção de vínculos entre os interessados na articulação entre a psicanálise e outros campos do saber. Nesse contexto, promoveu uma investigação das referências artísticas presentes no ensino de Jacques Lacan.

A partir do tesouro realizado no *Seminário X*, o projeto possibilitou aos extensionistas, além da experiência de pesquisa em psicanálise, o encontro com diversas provocações levantadas pela arte em Lacan. Estas menções, que muitas vezes passam despercebidas na leitura do Seminário, revelaram como o autor se serviu de obras de arte para a construção dos argumentos sobre a sua teoria da angústia. A discussão dos achados bem como o trabalho de leitura e escrita no Ateliê de pesquisa teve como resultado as produções dos extensionistas, com os seguintes temas: "Mitologia e psicanálise: *acting out* e passagem ao ato na tragédia de Ajax"; "Posições do analista: diálogo entre teatro e psicanálise no Seminário X"; "Hamlet

em Lacan: luto, desejo e objeto"; "A função da beleza em Sade e a angústia" e "Da música ao objeto voz".

No recorte apresentado neste artigo, foi possível colocar em evidência trechos em que Lacan se utiliza da música como forma de avançar com elementos relacionados à angústia, por exemplo: fazendo uso da cantilena para expressar que a angústia não é sem objeto; das contribuições da canção para o Sr. La Palice às formulações sobre o desejo do analista e a angústia; da discussão sobre o gozo feminino e a angústia, utilizando um canto de Guillaume Apollinaire; e do shofar na articulação entre o desejo e angústia a partir do objeto a.

Outrossim, as produções analisadas reafirmaram a necessidade da reflexão crítica acerca da cultura. Ressalta-se que considerar a cultura na qual surgiram as músicas referidas no *Seminário* é imprescindível para se compreender que há uma história indissociada das menções que remonta algum período histórico, mito, cultura ou até alguma expressão religiosa, assim como quando é apresentado o shofar – objeto simbólico da cultura judaica utilizado em rituais para reafirmar a relação do povo com sua religião –, ou no uso da tragédia grega – que se utiliza da música e da atuação para contar histórias e mitos presentes naquela cultura. Desse modo, infere-se o destaque ao caráter simbólico dos “en-signos” utilizados por Lacan através das obras musicais.

Diante do exposto, conclui-se que as discussões empreendidas contribuíram para a compreensão de como Lacan lidava com a arte sem encerrá-la em uma interpretação, mas a colocando em uma dimensão potencial a interpretações. Algumas vezes, como exposto por alguns excertos, se referia a obra de arte como uma “resposta” a um questionamento que emergia no seminário. No entanto, tal resposta parece enigmática à medida que a referência era dada, mas não “traduzida” ou detalhada para os pares. Nesse contexto, a “resposta” dada traz à tona algo que aponta um vazio, assim como ocorre no que descreve que a angústia é sinal de um vazio.

Conclui-se que Lacan, progressivamente, constrói um caminho de articulações entre música e angústia e outros conceitos: repetição, *acting out*, desejo do analista, gozo e, por fim, leva ao objeto voz. Este, colocando o sujeito na posição angustiante entre “harmonias costumeiras”, que podem remeter ao seu desejo, e ao seu “modelo de vazio”, que é, em suma, possibilidades atreladas ao seu contexto cultural e simbólico.

Visto que, a partir da música encontramos o caminho da angústia até uma das formas que o objeto pequeno a assume, para trabalhos futuros propõe-se aprofundar o estudo sobre o objeto voz e suas implicações para a prática analítica.

REFERÊNCIAS

Adler, C. (1983). The shofar its use and origin. *Proceedings of the United States National Museum*. https://repository.si.edu/bitstream/handle/10088/13294/1/USNMP-16_936_1893.pdf

Zanotti, S. V., Rodrigues, L. B. S., Lima, H. A. A., & Dias, L. A. A. (2024). Psicanálise e música: notas sobre a angústia. *PLURAL – Revista de Psicologia UNESP Bauru*, 4, e024p23.

Branche Rouge (n. d.). *La mort de la Palice*. La Compagnie Branche Rouge. <http://www.branche-rouge.org/chansons/chansons-medievals-et-traditionnelles-francaises/la-mort-de-la-palice>

Bologne, J. C. (2019). *La Palice avant La Palice : retour aux sources*. Comunicação à la seance mensuelle de L'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique (ARLLFB). <https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/bologne14092019.pdf>

Dicionário Aulete Digital (2022). *Cantilena*. <https://aulete.com.br/cantilena>

Dutra, V., & Moschen, S. (2024). O objeto voz: afecção entre angústia e culpa. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 27, e221058. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.e221058>

Freud, S. (2016). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S Freud, *Obras completas, vol. 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)* (pp. 13-172, Paulo César de Souza, trad.). Companhia das Letras.

Furtado, L. A. R., Brito, K. M., & Viana, B. A. (2020). Sobre o que ressoa e faz eco: voz, música e lalíngua no tratamento do autismo. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 20(2), 613-629. <https://www.redalyc.org/journal/4518/451866262013/451866262013.pdf>

Gurski, R. (2017). Jovens" infratores", o RAP e o poeatar: deslizamentos da" vida nua" à" vida loka". *Subjetividades*, 17(3), 45-56. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/179066>

Klautau, P., Macedo, M. M. D. R. de, & Siniscalchi, M. (2021). Juventude e Desamparo: relato de uma pesquisa intervenção. *Educação & Realidade*, 46(1), e109164. <https://doi.org/10.1590/2175-6236109164>

Lacan, J. (2005). *O Seminário, livro 10: a angústia* (Vera Ribeiro, trad.). Jorge Zahar.

Lacan, J. (1982). *Le Séminaire, Livre X: L'Angoisse 1962-63*. Seuil.

Lacan, J. (2018). *O Seminário, livro 21: os não-tolos erram/Os nomes do pai*. Fi.

Lucero, A., Vivès, J.-M., & Rosi, F. S. (2021). A função constitutiva da voz e o poder da música no tratamento do autismo. *Psicologia Em Estudo*, 26, e48054. <https://doi.org/10.4025/psicolestud.v26i0.48054>

Luiz, L. (2018). A Marca Musical no Corpo: Considerações Musicológicas-Psicanalíticas sobre a Tatuagem. *Revista Vórtex*, 6(1). <https://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.1.2406>

Martínez, V. C. V., Mello, G. A. R., & Silva, D. R. G. da (2017). Gustav Mahler: entre a genialidade e a obsessão. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 20(3), 714–724. <https://doi.org/10.1590/1809-44142017003010>

Nogueira, T. S. (2021). A canção de si: a música como instrumento de intervenção na clínica do traumático. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 24(2), 460–475. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2021v24n2p460.12>

Oliveira, L. E. C., & Viera, M. A. (2019). Sobre el olvido inolvidable de la voz del otro: superyó, objeto de voz y música. *Affectio Societatis*, 16(30), 144–173. <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v16n30a08>

15

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. (1993). *Diretrizes para o estabelecimento e desenvolvimento de Tesouros Monolíngues*. IBICT/SENAI.

Platão. (s.d.). *Crátilo*. (Celso Vieira, trad.). [https://www.academia.edu/11956096/O Crátilo de Platão tradução](https://www.academia.edu/11956096/O_Cr%C3%A1tilo_de_Plat%C3%A3o_tradução)

Pires, L. C., Moreira, J. O. (2019). O manifesto do funk ostentação: uma leitura psicanalítica do discurso de dois adolescentes e a sua relação com o funk. *Revista da SPAGESP*, 20(2), 84-98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7213756>

Regnault, F. (2001). *Em Torno do Vazio – a arte à luz da psicanálise*. Contra Capa.

Santos, A. dos (2005). A tragédia grega: um estudo teórico. *Investigações (UFPE)*, 18(1), 41-67. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>

Sousa, K. R. P., Tavares, A. A., Soares-Vasques, J. M., Silva, M. S. da, Rodrigues, S., Batista, M., & Prazeres, A. (2019). “Acordar” para o simbólico: uma investigação psicanalítica sobre efeitos de um ateliê musical para crianças com transtornos globais do desenvolvimento (TGD). *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 22(1), 31–40. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982019001004>

Zanotti, S. V., Rodrigues, L. B. S., Lima, H. A. A., & Dias, L. A. A. (2024). Psicanálise e música: notas sobre a angústia. *PLURAL – Revista de Psicologia UNESP Bauru*, 4, e024p23.

Souza, M. B., Soares da Silva, M., Rodrigues, S., Tavares, A. A., Sousa, K., & Santos, S. (2017). Da vibração ao encontro com o outro: psicanálise, música e autismo. *Estilos da Clínica*, 22(2), 299-318. <https://doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v22i2p299-318>

Valas, P. (2012). *Jacques Lacan, L'Angoisse X (1962-1963)*. <https://www.valas.fr/Jacques-Lacan-L-Angoisse-X-1962-1963,275?lang=fr>

Viana, B. A., Furtado, L. A. R., Vieira, C. A. L., & Stervinou, A. A. M. (2017). A dimensão musical de *lalíngua* e seus efeitos na prática com crianças autistas. *Psicologia USP*, 28(3), 337–345. <https://doi.org/10.1590/0103-656420170011>

Vives, J.-M. (2009). Para introduzir a questão da pulsão invocante. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 12(2), 329–341. <https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200007>

Vives, J. M., & Souza, J. (2012). Se um discurso pode ser sem fala/palavra, ele pode ser sem voz. In J. G. Milán-Ramos, M. R. S. Moraes & N. V. A. Leite (Orgs.), *De um discurso sem palavras* (pp. 43-49). Mercado de Letras.

Wikipedia (2024). *Lapalissada*. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lapalissada>

Recebido em: 30/06/2024

Reapresentado em: 22/10/2024

Aprovado em: 31/10/2024

SOBRE OS AUTORES

Susane Vasconcelos Zanotti é Professora Titular do Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestre e Doutora em Psicologia (UFRJ) com estágio de doutorado no Departamento de Psicanálise (Université Paris 8) e Pós-doutorado (Université Rennes 2). Psicanalista. Membro da Escola Brasileira de Psicanálise/ Associação Mundial de Psicanálise (EBP/AMP).

Lilian Beatriz Silva Rodrigues é pós-graduada em Avaliação Psicológica pelo Centro Universitário CESMAC. Bacharela em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas. Psicóloga Clínica a partir do aporte psicanalítico freudo-laciano.

Heitor Azevedo Albuquerque de Lima é psicólogo pela Universidade Federal de Alagoas. Mestrando em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Alagoas.

Lídia Amarilis Alencar Dias é graduanda em Psicologia na Universidade Federal de Alagoas. Bolsista de iniciação científica CNPq do Projeto "Mal-estar contemporâneo e afetos: um estudo psicanalítico".