

A canção de si: a música como instrumento de intervenção na clínica do traumático*¹

The song of self: music as an instrument of intervention in trauma clinic

Tiago Sanches Nogueira*²

460

Seguindo a hipótese de que o choque provocado por um acontecimento violento tem o poder de exilar o sujeito do circuito da pulsão invocante, discutimos a contribuição que uma oficina de composição de canções tem a oferecer para a transformação desse impacto traumático em narrativa. A partir da constatação de que a subitaneidade desse inesperado produz um fenômeno típico — o silenciamento do sujeito —, apostamos que nosso dispositivo de intervenção possa vir a possibilitar aos sujeitos afetados por experiências de violência e de desenraizamento, o compartilhamento e a reintegração de suas partes exiladas no momento do traumatismo. Ao final, conclui-se que o papel de passador/espectador exercido pelos próprios participantes, pelas pessoas que circulam pela instituição, ou ainda pelo próprio mediador, faz com que se autentique a voz pulsante daqueles que ali cantam, transformando-os em verdadeiros produtores de prazer.

Palavras-chave: Psicanálise, trauma, música, canção

*¹ O presente artigo foi elaborado a partir da tese acadêmica intitulada *A canção de si: A música como instrumento de intervenção na clínica do traumático*, orientada pela profa. dra. Miriam Debieux-Rosa e defendida em outubro de 2019 no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – USP. A tese foi financiada pela CAPES.

*² Universidade de São Paulo – USP (São Paulo, SP, Brasil).

Introdução

Ao longo dos anos de 2017 e 2018 oferecemos uma oficina de composição de canções em um centro de acolhimento a imigrantes refugiados de São Paulo. Tais sujeitos, silenciados e violentados pelas guerras, pelos conflitos, pela migração forçada, carregavam em suas narrativas as marcas do encontro com um acontecimento violento. Produzindo fraturas na dimensão contínua do sentido de unidade do sujeito, o impacto de um acontecimento violento “força as bordas da janela fantasmática, do enquadre da realidade psíquica” (Berta, 2015, p. 103), engendrando uma perpetuidade do tempo e do espaço que compromete significativamente a leitura da realidade do sujeito. O passado retorna, de maneira perpétua, no presente. A partir disso, nossa hipótese inicial era de que o ato de cantar as próprias canções construídas na oficina poderia permitir a recuperação da voz do sujeito colocada em silêncio nessas experiências traumáticas.

Ao siderar o sujeito em torno de uma impressão que permanece como pura intensidade, o acontecimento violento introduz uma forte aceleração em sua experiência. Sob a insígnia da subtaneidade do inesperado, a velocidade do impacto exila o sujeito para o campo do silêncio. Logo, a desaceleração passa a ser um recurso clínico importante e nossa oficina de canção assume a função de transformar em narrativa aquilo que foi recebido como impacto.

Ser exilado para o campo do silêncio quer dizer também ser exilado do circuito da pulsão invocante — aquele pelo qual o sujeito é invocado por um som originário para depois se tornar invocante (Vivès, 2012). Tal som originário diz respeito à resposta ao grito do *infans* que, apesar de surgir como uma necessidade, passará a ser interpretado

e respondido pelo Outro como uma demanda. Será assim que esse Outro poderá, então, sustentar uma invocação em sua resposta — uma invocação que estará, sobretudo, articulada a uma voz.

Localizando no canto a voz que faz suporte ao significante, nossa oficina permite operar com suas materializações quantificadas nas gradações e nas variações tensivas do texto cancional (junção entre letra e melodia). Ao mesmo tempo, tal dispositivo também permite a reinscrição do sujeito no circuito da pulsão invocante.

Canções de si: Dispositivo e intervenção

Podemos dizer que nossa oficina funciona em três tempos. Em um primeiro momento, o mediador da oficina visa estabelecer a associação livre, regra fundamental da psicanálise. Sob a forma de um “ensaio preliminar”, o mediador abre espaço para os sujeitos falarem, sem explicar nada mais do que o necessário, a fim de fazê-los prosseguir no que estão dizendo. Parafraseando Antonio Quinet (2005, p. 14), “a tarefa do analista aqui é apenas a de relançar o discurso do analisante”.

462

Há razões específicas para esse primeiro momento de produção de fala, pois é nele que: a) realizamos um primeiro diagnóstico entoativo sobre o modo como se comportam os sintagmas entoacionais dos enunciados produzidos pelos participantes da oficina; e b) identificamos alguns potenciais temas (motivos de luto) que, posteriormente, serão recortados, a fim de serem reintroduzidos nas canções de modo a serem expressos sob novos regimes de enunciação. Tudo isso é feito de forma muito dinâmica, da mesma forma que fazemos ao recortar palavras ou temas do discurso de nossos analisandos no cotidiano da clínica.

Importante ressaltar que nesse primeiro momento, *instante de olhar*, faz-se necessária a escrita do material narrativo que vai sendo colhido durante as conversas iniciais. Recomenda-se, preferencialmente, a virtualização dos enunciados em uma lousa, para que todos acompanhem as palavras que cada um utiliza para contar sua própria história. Esse procedimento de escrita também facilita ao mediador reunir material suficiente para trabalhar nas composições.

Em um segundo tempo, propomos um exercício coletivo que vai da oralização à musicalização do texto recolhido nas oficinas. Trata-se de estratégia persuasiva de estabelecimento de equivalências entre o sistema

da canção e o sistema da língua natural. Pensamos o procedimento de oralição-musicalização como a adoção voluntária e operacionalizada de um modo de criar figurações próximas à fala. Acompanhamos aqui Luiz Tatit (2007): na canção, “a intersemiotividade com a língua natural é uma fonte de sentido que compensa o frequente abandono de leis e de riquezas técnicas especificamente musicais” (p. 158).

Na prática, tal procedimento diz respeito à leitura reiterada em voz alta do material textual recolhido da fala dos participantes, a fim de que seja possível localizar os tonemas (inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação) que dão identidade melódica ao texto. Região acústica da frase mais importante em termos de concentração de tensividade, o tonema servirá como bússola para a harmonização que estará vinculada diretamente ao ato enunciativo do grupo.

A localização dos tonemas implica, portanto, um procedimento de produção de sentido que dá forma à voz. Nesse sentido, conserva-se a musicalidade da fala ao mesmo tempo que, através da repetição da leitura em voz alta, cria-se uma identidade interna dessa estrutura que, apesar de ainda se apresentar em estado de arquição, já nos mostra um de seus princípios organizadores fundamentais: a reiteração.

Sabemos através da semiótica da canção (Tatit, 1996; 1997; 2008; 2016) que o princípio inicial para a organização de uma melodia é a reiteração. Não se trata, portanto, de uma repetição qualquer, mas sim de uma repetição estruturada que ocorre a intervalos regulares (Deitrich, 2008, p. 196). Nesse sentido, o protótipo de ritmo que surge a partir da musicalização tende a se tornar mais complexo à medida que os motivos reincidentes são recortados, reiterados, e postos em forma de encadeamento a fim de regularização e estruturação de um contínuo. Tal processo de reiteração e regularidade de padrões rítmicos-melódicos é chamado por Tatit (2016) de tematização.

Ao delimitarmos os temas, inicia-se o processo de musicalização propriamente dito. São os próprios participantes que apontam para os lugares da canção que cabem a introdução da voz enlutada expressa na chamada passionalização. Segundo Tatit (1997), a passionalização é, na prática, o procedimento de alongamento das vogais que o cancionista realiza quando está tentando expressar algo que diz respeito à falta. As passionalizações surgem em nossa oficina conforme os estados passionais (solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, ou qualquer outro que indique estados de falta) vão se configurando e compatibilizando-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração das palavras. A tensão

psíquica vai se apresentando aqui sob a forma de uma tensão acústica e fisiológica da sustentação das vogais cantadas pelos intérpretes.

O procedimento de musicalização, associado ao de escansão entoativa, faz surgir um ritmo produzido nas rupturas igualmente espaçadas da fala. Lembramos aqui Dietrich (2008), que afirma que o andamento (entendido como pulsação básica construída pela própria peça) é um elemento crucial para a determinação do efeito de sentido de tematização e de passionalização. Segundo o autor, é o andamento que vai interceder diretamente na duração de todas as notas do texto musical tomadas em conjunto, garantindo a coesão do sistema rítmico ao mesmo tempo que rege os componentes locais.

A aplicação desse procedimento de valorização das durações das vogais nos temas de luto é vista por nós como uma espécie de técnica executada pelo mediador quando os participantes apresentam dificuldades para fazê-lo. Lembrando que a função do mediador da oficina é, sobretudo, a de facilitar a composição — ele pode ou não intervir mais enfaticamente nesse aspecto. Tudo dependerá do andamento do grupo. A forma como o mediador da oficina realiza esse procedimento, bem como a eleição de certos temas em detrimento de outros, são tópicos que participam da discussão acerca da ética do analista. O mesmo acontece com o procedimento de harmonização, que também passa a ser uma atribuição prática do mediador. Sem haver necessidade de que ele seja um exímio musicista ou compositor, o mediador precisa ter alguns conhecimentos básicos de harmonia para que possa retransmitir sob forma de música as intenções narrativas capturadas durante a oficina.

464

A partir do exposto, podemos afirmar que o mediador da oficina explora o nível de significância dos enunciados nos quais a própria dispersão e espelhamento dos significantes engendra novos significantes. Roland Barthes (1984) postula três níveis de sentido a serem distinguidos: o nível de *comunicação*, o de *significação* e o de *significância*. Este último subdivide-se em duas determinações: um é o signo completo, intencional e tomado de uma espécie de léxico geral dos símbolos, denominado *sentido óbvio*; o outro sentido, aquele que se apresenta como um suplemento que a compreensão não consegue absorver — simultaneamente “teimoso e fugidio” — Barthes propõe chamá-lo de sentido obtuso.

A apropriação do resultado de aplicação de tais procedimentos mostra que o empilhamento das significâncias esvazia a palavra enquanto tal, tornando-a uma espécie de estrutura oca na qual novos sentidos serão depositados a partir da instalação dessa nova forma de dizer que é o cantar. Barthes (1978) chama de *geno-canto* esse espaço no qual as significações

germinam dentro da língua e que, para nós, constitui o vazio em torno do qual o mediador da oficina compõe o objeto canção. Para o autor, o *geno-canto* é:

o volume do canto e da voz falada, o espaço onde as significações germinam “de dentro da linguagem e em sua própria materialidade”; ele forma um jogo de significantes que nada têm a ver com comunicação, representação (dos sentimentos), expressão. É esse ápice (ou essa profundidade) da produção onde a melodia realmente funciona na língua — não no que se diz, mas na volúpia dos seus sons-significantes, de suas letras — onde a melodia explora como a linguagem funciona e se identifica com a obra. É [...] a dicção da língua. (Barthes, 1978, p. 97)

Se em Barthes esse vazio que opera a atração do sentido se chama dicção, para nós se chamará entoação — ambos articulados ao campo da oralização. Será através dela que a Coisa joga com a materialidade da voz manifestada na musicalidade da fala. Talvez aqui devamos falar em *lalangue*. O fato é que se o homem é artesão de seus suportes, a proposta de nossa oficina é justamente criar um objeto (canção) que, ao não evitar a Coisa, possa mantê-la representada nesse vazio criado pela introdução de um novo significante no mundo.

As reflexões apresentadas até aqui nos possibilita propor algumas paridades conceituais entre psicanálise e semiótica da canção que nos ajuda a compreender melhor nosso dispositivo de intervenção. São elas:

- Tematização e Lógica do Significante: O campo do tema é apreensível do ponto de vista da relação significante-significado-significação (significante lacaniano, ou seja, o significante no sentido clínico);
- Passionalização e Regimes de Enunciação: O campo da passionalização exige que levemos em conta a dissensão entre enunciado e enunciação (Regimes de enunciação);
- Musicalização e Oposição “Dizer-Dito”: O campo da musicalização tem relação com o dizer, ou com a oposição entre dizer e dito;
- Oralização e *Lalangue*: O campo da oralização remete-nos à invenção lacaniana denominada *Lalangue* (afetos, língua do ritmo, deformação da língua etc.).

A segmentação consonantal predominante nos processos de Tematização articula-se ao que em psicanálise chamamos de escansão e corte. Produzindo continuidade e descontinuidade, o procedimento de tematização introduz certa cadência rítmica que se associa à repetição (refrão).

No que diz respeito à Passionalização, notamos que o procedimento de ampliação da frequência e da duração das vogais sugere uma vivência

introspectiva da falta. Uma voz enlutada será aqui cifrada no alongamento das vogais, permitindo ao sujeito sublimar essa forma de expressão vocal primitiva tão importante para a psicanálise: o grito.

O procedimento de Musicalização, articulando-se à oposição “dito x dizer”, leva em consideração que as mudanças no modo de dizer inerentes aos processos de musicalização referem-se ao tipo de endereçamento que se faz ao Outro. Nesse sentido, nos é muito útil a discussão feita por Lacan (1962-63/2005) acerca do *shofar* — instrumento musical do cerimonial judaico que, quando tocado, representa a voz de Deus/Outro (e sua aliança com o povo hebreu), bem como sua presença enquanto pai morto (cujo soar faz memória a essa morte). A aproximação da função do *Schofar* com o canto nos mostra que, tal como o som do instrumento judaico, o canto apresenta essa importante capacidade de tornar inaudível o dizer que vem do Outro. Será aqui que entrará em jogo o terceiro tempo da pulsão invocante: o “se fazer escutar”.

466 Por fim, os processos de Oralização parecem ter relação com *lalangue* — conjunto de *non-senses* da língua —, que se apresenta como a integral dos equívocos que a história dessa língua deixou persistir nela (Lacan, 1973/2003, p. 492). Aqui, o contínuo fluxo e refluxo de sentidos não segmentáveis presentes na ideia de *lalangue* nos remete aos estudos sobre a silabação que, desde Saussure, se concentra nos processos de abertura ou fechamento da sonoridade como categorias espaciais obedecendo a uma lei rítmica: a lei da alternância. A silabação, esvaziada de seus aspectos fonético e lexicológico, torna-se modelo para a compreensão de uma temporalidade rítmica, que ultrapassa os domínios da língua.

Especificidades de nosso método de intervenção

Qual a especificidade das oficinas de canção de si? Preservar a musicalidade da fala. E onde podemos localizar o seu efeito terapêutico? No ato de presentificar a voz que fala na voz que canta — ato que transformará a fala em representação da fala através do canto. Trata-se, portanto, de produzir efeitos de recepção naquele que canta, de modo que a representação da fala seja experimentada como uma *mise en scène*.

Como vimos, o canto está relacionado à dimensão do endereçamento. O mediador da oficina endereça a canção aos participantes e estes endereçam o canto ao Outro. A dimensão do “se fazer endereçar” ao Outro, segundo Vivès

(2017), implica um tipo de ação na qual o desejo está implicado, permitindo ao sujeito experimentar todas as posições ligadas ao endereçamento: endereçar, ser endereçado, se fazer endereçar.

Ora, é notável que essa dimensão do endereçamento nos leva ao terceiro tempo da pulsão invocante, o “se fazer escutar”. Nele, o sujeito em constituição “se faz voz”, indo procurar o ouvido do Outro para obter uma resposta. Para isso, é necessário que ele suponha um outro não surdo capaz de poder atender o seu apelo:

O terceiro tempo será aquele da posição subjetiva onde o sujeito constitui um Outro não surdo suscetível de lhe escutar. O grito do *infans* é escutado pela mãe como sendo um chamado no qual ela tenta ler como demanda. É a manifestação mesma da voz do *infans* que é interpretada como significante pela mãe. Esta suposição feita pelo ambiente materno vai permitir a introdução do *infans* na fala. O sujeito que foi invocado pelo som originário vai, tomado na linguagem, tornar-se invocante. Nesta virada de situação ele vai conquistar sua própria voz — segundo a fórmula de Lacan, “se fazer escutar”. Ora, para que ele possa se fazer escutar, é necessário não apenas que ele cesse de escutar a voz originária — o que não consegue realizar o psicótico por ser invadido por ela, ou o autista que não a cedeu — mas ele também deve ser capaz de invocar, isto é, fazer a suposição de que existe outro, uma pessoa não surda que pode ouvi-lo e respondê-lo. (Vivès, 2015, p. 95; tradução nossa)¹

467

Vivès lembra que o terceiro tempo da pulsão corresponde ao advento de um novo sujeito na leitura freudiana do circuito pulsional. Nesse sentido, a atividade musical seria a comemoração inconsciente desse instante mítico em que o sujeito se viu arruinado pelo caos ao encontrar a voz do Outro ao mesmo tempo em que adquiriu a sua própria voz. O ato de cantar torna-se,

¹ Le troisième temps serait celui de la position subjective où le sujet constitue un Autre non-sourd susceptible de l'entendre. Le cri de l'infans est entendu par la mère comme étant un appel dans lequel elle s'attache à lire une demande. C'est la manifestation même de la voix de l'infans qui est interprétée comme signifiante par la mère. Cette supposition effectuée par l'environnement maternel va permettre d'introduire l'infans à la parole. Le sujet qui était invoqué par le son originnaire va, pris dans le langage, devenir invoquant. Dans ce retournement de situation, il va conquérir sa propre voix, il va selon la formule de Lacan « se faire entendre ». Or, pour qu'il puisse se faire entendre, il faut non seulement qu'il cesse d'entendre la voix originnaire – ce que ne réussit pas à réaliser le psychotique qui en est envahi ou l'autiste qui ne l'a pas cédée – mais il doit en outre pouvoir invoquer, c'est-à-dire faire l'hypothèse qu'il existe un Autre un non-sourd susceptible de l'entendre et de lui répondre.

portanto, uma forma de silenciar a voz do Outro ao mesmo tempo que a invoca. Segundo Vivès, essa invocação do sujeito cantante implica o reconhecimento do vazio do objeto que suas vocalizações tanto enfatizam quanto escondem:

O canto (mistura da voz com as falas endereçadas ao Outro) longe de ser somente um dispositivo de “extração” da voz é igualmente o que vela a voz. O grito ou o silêncio — em sua dimensão comum contínua — a desvela; enquanto a música, articulando as dimensões do contínuo e do descontínuo, a revela. A revelação implica o duplo movimento de velamento e de revelamento. (Vivès, 2012, p. 112; tradução nossa)²

Além de permitir ao sujeito “se fazer escutar”, nossa oficina também propicia o “escutar-se”. O mediador e os participantes se apresentam como o outro necessário para o cantor se escutar. Como afirma Jean-Michel Vivès, é somente através de um outro intermediário, posicionado no lugar de endereço da voz daquele que canta, que será possível o cantor escutar-se desde um lugar Outro. É nesse sentido que Vivès afirma que só cantamos sob transferência, o que nos leva a constatar que a suposição desse lugar de endereçamento para uma audiência é justamente o que funda o ato de cantar:

Se o sujeito traumatizado não consegue se fazer escutar através de seu grito, pois este foi silenciado, a saída do silêncio traumático se dará, segundo Didier Weill (1997a), pela reconquista da voz. Conquista essa que não se faz sem a afetação emocional mais extrema e que, através dela, o sujeito traumatizado poderá recuperar sua própria divisão perdida na experiência traumática: “Esta afetação (*a-ficere*) é o efeito (*e-ficere*) que testemunha o fazer mais original (*facere*) pelo qual não se revela impossível refazer (*re-ficire*) de outra maneira o erro, o malfazer (*mid-ficere*) em que consiste o trauma” (Vivès, 2012, p. 252; tradução nossa).³

² Le chant (mélange de voix et de paroles adressées à l’Autre) loin d’être seulement un dispositif « d’extraction » de la voix est également ce qui voile la voix. Le cri ou le silence — dans leur commune dimension continue — la dévoile, tandis que la musique, en articulant les dimensions du continu et du discontinu, la révèle. La révélation impliquant le double mouvement de dé-voilement et de re-voilement

³ Cette affectation (*a-ficere*) est l’effet (*e-ficere*) témoignant du faire (*facere*) le plus originaire par lequel il ne se révèle pas impossible de refaire (*re-ficire*) autrement le méfait, le malfaire (*mi-ficiere*) en quoi consiste le traumatisme.

Efeitos de transmissão na oficina de canções de si

Por fim, destacamos os efeitos de nossa oficina de canção na própria instituição de atendimento em que desenvolvemos nosso trabalho. Percebemos que o canto, ao ultrapassar as paredes e tocar os funcionários, ressignifica o espaço institucional como um espaço de abrigo, no qual condições subjetivas mínimas possam ser asseguradas. A música que brota da oficina — audível a todos que ali estão a circular — torna a instituição um pouco mais habitável, criando um espaço possível de compartilhamento de experiências.

A construção dessa disposição de morada é possível na medida em que o clínico possa sustentar um lugar de passador, de transmissor da cultura — função que enquanto disponibilidade ética possibilita o oferecimento de abrigo ao sujeito frente ao imponderável da vida. Também oferta a presença da palavra na justa medida para o restabelecimento do lugar discursivo endereçado à alteridade.

Falamos de “presença da palavra” em um contraponto com o que Lacan (1964/1985) chamou de “presença do analista”, dado que esta última visa os limites da palavra, o lugar onde o silêncio poderia perpetuar-se e no qual o psicanalista é convocado a suportar e servir de mola ao relançamento das significações. Logo, a “presença da palavra” que se suporta na “presença do analista” é a presença de uma palavra que transmite alguma coisa, faz passar algo.

Há aqui uma clara referência ao passe e, sobretudo, à figura do passador. Quinet (2009) lembra que o *dispositivo do passe* tem por objetivo a verificação da passagem do analisante a analista. Tal verificação se dá através de um procedimento complexo e indireto, que consiste no fato de um analista *passante* testemunhar sobre sua análise a dois *passadores*, que, por sua vez, transmitirão o que escutaram a uma comissão (constituída por analistas e passadores) estruturada em um cartel de passe.

O passador (*le passeur*) é na psicanálise lacaniana aquele que recolhe o testemunho do passante e o passa ao cartel do passe, constituindo-se assim como o barqueiro conduz o testemunho a atravessar o rio do mal-entendido da comunicação. Ele o passa de uma margem em que se encontra aquele que fala para aqueles que, na outra margem, escutarão. Ele passa a fala, os enunciados, a enunciação, de uma margem a outra. O passador toma a palavra e a carrega de um lado para o outro. Eis por que o passador, segundo Lacan, é o passe (Quinet, 2009, p.110).

Passador também é como Jacques Hassoun (1996) chamou aquele que pode fazer ouvir o que de uma experiência traumática amordaçou o sujeito. Segundo o psicanalista, nós seres humanos, seres falantes, somos portadores de uma história singular e, no seio da História (com “H” maiúsculo), somos seus depositários e seus transmissores. O passageiro, nesse sentido, promove a passagem entre o indizível e o possível de ser nomeado.

A palavra *passer* também é utilizada em francês para designar o coioote, aquele agente de migração ilegal, figura fortemente criminalizada pelas leis migratórias internacionais que auxiliam o cruzamento clandestino das fronteiras entre países. Apesar de serem vistos como criminosos pelas autoridades, os coiootes também são, segundo Gebrim (2018, p. 145), pessoas que presenciando a situação criminosa da política dos muros, auxiliam migrantes a se deslocarem, fazendo valer o direito humano básico de poder migrar e se instalar.

470 A metáfora é muito potente, já que além de inspirar a posição de um analista-coioote como agente favorecedor do atravessamento, do livre trânsito e da instalação no duplo entre línguas, culturas e fronteiras jurídico-institucionais, a figura do passageiro também recupera a importância da transmissão de uma palavra que autentifica a posição daquele que a transmite. Tal qual uma senha (*mot de passe*), a palavra aqui transmitida logra a posição de sujeito-suposto-saber-que-há-um-sujeito (Vivès, 2015). Isso se dá devido ao fato de o passageiro poder encarnar a figura de um novo Outro capaz de se manter numa posição de suposição, validando o endereçamento do sujeito e, ao mesmo tempo, respondendo a um sujeito inscrito nesse endereçamento.

Há no passe a presença de uma lógica do coletivo delineada a partir das relações do sujeito com o outro/Outro, e o passageiro se apresentará como figura vital nesse procedimento. Será ele o responsável por permitir que algo da verdade do não saber opere na transmissão daquilo que pode ser recolhido de uma experiência. É assim, que Mariguella (2007) vincula a autorização ao exercício da função autor, não sem lembrar que tal vinculação associa-se à noção de dívida.

Didier-Weill aprofunda essa discussão em seu texto “Pour un lieu d’insistance” (1997b). Nele, o psicanalista refere que é através da audiência — ou seja, daquele que recebe a palavra — que se autentifica o enunciatador. A estrutura apresentada aqui é a mesma do chiste: no momento exato em que alguém recebe uma palavra espirituosa e ri, o enunciatador se transforma, tornando-se um produtor de riso. É essa transformação que constatamos em nosso dispositivo.

Segundo Didier-Weill (1997b), a função de receptor da palavra — função do passador — introduz o paradoxo de que, enquanto espectador, o passador está dividido. Dividido pelo fato de que a escuta da divisão daquele que fala não implica que a divisão causada pelo que ele escutou venha a se tornar uma divisão pela qual tem que fazer escutar. Logo, não se exige do passador a posição de sustentar sua divisão por um bem dizer, tal como é a posição do passante. Espera-se que ele, o passador, seja, antes de mais nada, um ouvinte.

Nesse sentido, é possível dizer que o espectador pode ser pensado como uma figura que encarna a função de passador. Em nosso caso, o espectador é toda a audiência envolvida no processo da oficina. Os próprios participantes da oficina, as pessoas que circulam pela instituição, até mesmo o próprio mediador; todas essas figuras funcionam como esse semelhante que autentica a voz pulsante daqueles que ali cantam, transformando-os em verdadeiros produtores de prazer. Sendo assim, podemos dizer que há algo da experiência estética vivenciada em nossa oficina que se relaciona com o paradigma do chiste, no qual é decisivo o papel exercido pela forma.

Ines Loureiro (2005) lembra que os chistes mostrariam não apenas que é impossível distinguir forma e conteúdo, mas que também, no limite, *a forma determina o conteúdo*. Sendo assim, constatamos que a relação de usufruto do prazer estético em nossa oficina não está apenas no modo como tal experiência é interpretada, mas também no modo como a oficina de canções de si cria “formas” produtoras de prazer.

Em italiano, aquele que produz prazer é chamado *dilletante*, que também é o adjetivo designado em nossa língua para aquele que cultiva a arte apenas por prazer. Do latim *delectāre* (atrair, afagar, deleitar, encantar, recrear), a palavra diletante recupera o mesmo tipo de relação especial entre o sujeito e a arte designado pelo termo “amador”. Carlo Maria Giulini (2012) nos lembra que amador é “aquele que ama” e que, dentre os elementos cruciais que compõem a experiência musical, “fazer bater o coração” é o mais importante. Assim, ao criarmos condições para uma experiência “amadora”, ou seja, uma experiência que coloca algo do amor em cena, apostamos na possibilidade e no risco de *faire battre les coeurs* daqueles que cantam e daqueles que escutam.

Referências

Agamben, G. (2002). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. (Henrique Burigo, trad.). Belo Horizonte, MG: UFMG.

- Barthes, R. (1978). *The Grain of the Voice*. In *Image-Music-Text*. Reimpressão. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Barthes, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. (Isabel Pascoal, trad.). Lisboa, PT: Edições 70.
- Berta, S. (2015). Localização da urgência subjetiva em psicanálise. *A Peste*, 7(1), 95-105. Recuperado em 22 fev. 2020 de: <<https://revistas.pucsp.br/apeste/article/view/30462/21073>>. DOI: <https://doi.org/10.5546/peste.v7i1.30462>>.
- Didier-Weill, A. (1997a). *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Didier-Weill, A. (1997b). Pour un lieu d'insistance. Recuperado em 24 fev. 2020 de: <<http://www.lutecium.fr/mirror/www.insistance.org/pour-un-lieu-d-insistance.html>>.
- Didier-Weill, A. (2010). *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Paris, FR: Aubier.
- Dietrich, P. (2008). *Semiótica do discurso musical. Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese (Doutorado em Linguística), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP.
- Fiorin, J. L. (1995). A pessoa desdobrada. *Alfa Revista*, 39, 23-44. E-ISSN: 1981-5794.
- Gebrim, A. C. C. (2018). *Psicanálise no front: a posição do analista e as marcas do trauma na clínica com migrantes*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica), Instituto de Psicologia e Institut National de Langues et Civilisations Orientales, São Paulo.
- Giulini, C. M. (2012). Préface. In M-F. Castarède, *Chantons en chœur : essai sur la fraternité des chœurs*. Paris, FR: Belles Letres.
- Hassoun, J. (1996). *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, AR: Ediciones de la Flor S. R. L.
- Lacan, J. (1985). *O seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).
- Lacan, J. (2003). O aturdido. In *Outros escritos* (Vera Ribeiro, trad.; pp. 448-497). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1973).
- Lacan, J. (2005). *O seminário. Livro 10. A angústia*. (Vera Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1962-63).
- Loureiro, I. (2005). Notas sobre a fruição estética a partir de sua experiência-limite: a Síndrome de Stendhal. *Psyche*, 9(16), 97-114.
- Mariguela, M. A. (2007). *Lacan, o passador de Politzer – surrealismo e psicanálise*. São Paulo, SP: Jacintha Editores.
- Quinet, A. (2005). *As 4 + 1 condições da análise*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Quinet, A. (2009). *A estranheza da psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

- Rosa, M. (2012). Migrantes, Imigrantes e Refugiados: a Clínica do Traumático. *Revista de Cultura e Extensão USP*, 7, 67-76. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9060.v7i0p67-76>.
- Tatit, L. (1987). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, SP: Atual.
- Tatit, L. (1996). *O cancionista*. São Paulo, SP: Edusp.
- Tatit, L. (1997). *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo, SP: AnnaBlume.
- Tatit, L. (1999). Da tensividade musical à tensividade entoativa. *Revista da Anpoll*, 6/7, p. 149-173.
- Tatit, L. (2008). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial.
- Tatit, L. (2016). *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia, SP: Ateliê.
- Vivès, J-M. (2012). *La voix sur le divan: musique sacrée, opéra, techno*. Paris, FR: Aubier.
- Vivès, J.-M. (2015). La pulsion invocante sur la scène beckettienne ou “Qu’est-ce que s’entend?”; *Literatura E Sociedade*, 19(18), 98-110. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i18p98-110>.
- Vivès, J-M. (2017). La voix de père en fils : une lecture reikienne des voix du Surmoi. (source : Vivès J.- M. “La voix de père en fils. Une lecture reikienne de l’articulation du Surmoi et de la culpabilité”, *Topique*, 139, Relire Theodor Reik. Paris, L’Esprit du Temps. p. 19-34.). doi: 10.3917/top.139.0019.

Resumos

(The song of self: music as an instrument of intervention in trauma clinic)

Following the hypothesis that the shock caused by a violent event may exile the subject from the invoking drive circuit, we discuss the contribution that a songwriting workshop has to offer to transform this traumatic impact into narrative. As we realize that the suddenness of this unexpected event produces a typical phenomenon - the muting of the subject -, we found that our intervention device may allow subjects affected by violent and uprooting experiences to share and reintegrate the parts they exiled during the traumatic event. We conclude that the role of passer-by/spectator played by participants, by the people who circulate in the institution, or still by the mediator himself, makes the pulsating voice of those who sing authentic, transforming them into true producers of pleasure.

Key words: Psychoanalysis, trauma, music, song

(Le chanson de soi: la musique comme instrument d'intervention dans la clinique du traumatisme)

En partant de l'hypothèse que le choc provoqué par un événement violent est capable d'exiler le sujet du circuit de la pulsion invocante, nous discutons la contribution qu'un atelier de composition de chansons peut apporter à la transformation de cet impact traumatique en récit. Étant donné que la soudaineté de cet inattendu produit un phénomène typique, le mutisme du sujet, nous misons sur le fait que notre dispositif d'intervention peut permettre aux sujets affectés par des expériences de violence et de déracinement de partager et de réintégrer de ses parties exilées au moment du traumatisme. Nous concluons que le rôle de passeur/spectateur exercé par les participants, par les personnes qui circulent dans l'institution, ou encore par le médiateur, rend authentique la voix palpitante de ceux qui y chantent, les transformant en véritables producteurs de plaisir.

Mots clés : Psychanalyse, trauma, musique, chanson

(La canción de sí mismo: la música como instrumento de intervención en la práctica clínica del trauma)

474 *Siguiendo la hipótesis de que la conmoción causada por un evento violento tiene el poder de exiliar al sujeto del circuito de la pulsión invocante, discutimos la contribución de un taller de composición musical a la transformación de este impacto traumático en narrativa. A partir de la constatación de que lo repentino de este suceso inesperado produce un fenómeno típico — el silenciamiento del sujeto —, consideramos que nuestro dispositivo de intervención puede llegar a permitir que los sujetos afectados por experiencias de violencia y desarraigo compartan y reintegren las partes exiliadas en el momento del trauma. Para finalizar, se concluye que el papel de transeúnte/espectador ejercido por los propios participantes, por las personas que circulan en la institución o incluso por el propio mediador, hace que la voz pulsante de quienes cantan allí sea auténtica, transformándolos en verdaderos productores de placer.*

Palabras clave: Psicoanálisis, trauma, música, canción

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

Editora/Editor: Profa. Dra. Sonia Leite

Submetido/Submitted: 24.2.2020 /2.24.2020 **Aceito/Accepted:** 2.11.2020 / 11.2.2020

Copyright: © 2009 Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental/ University Association for Research in Fundamental Psychopathology. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and sources are credited.

Financiamento/Funding: Este trabalho não recebeu apoio / This work received no funding.

Conflito de interesses/Conflict of interest: O autor declara que não há conflito de interesses / The author has no conflict of interest to declare.

TIAGO SANCHES NOGUEIRA

Psicanalista; Doutor em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo – USP (São Paulo, SP, Br); Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (São Paulo, SP, Br). Autor do livro *Ensaio sobre um infinito: música e psicanálise*; Músico-criador, autor do Álbum Musical *Esgritos: Romance de Formação*. Membro do Laboratório de Psicanálise, Sociedade e Política USP/PUCSP (São Paulo, SP, Br). Travessa Marajó, 67c2 – Bairro Casa Branca 09015-590 Santo André, SP, Br tiagosanchesnogueira@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-3750-9834>

475



This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.