

A voz no canto e a repetição: mais além da representação¹

Manuel Álvarez Huitrayao
Tradução de Ingrid Figueiredo

Resumo

O seguinte texto propõe uma abordagem psicanalítico-filosófica do que canta na voz quando esta canta. Dentro do campo da música popular e a partir dos desenvolvimentos da noção de repetição trabalhados por Sigmund Freud e Gilles Deleuze, no intercâmbio com os conceitos de Kierkegaard, Bergson e Pardo, o texto assume a possibilidade de trabalhar e iluminar aquilo do âmbito do sonoro que estaria mais além do tecido das representações.

Palavras-chave:

Repetição; Voz; Canto; Tempo; Ressonância.

The voice in singing and the repetition: beyond representation

Abstract

The following text approaches what the voice sings when it sings from a psychoanalytic-philosophical point of view. From the field of popular music, it puts in dialogue the developments of the notion of repetition from the psychoanalytic perspective of Sigmund Freud and Gilles Deleuze, with the conceptions of Kierkegaard, Bergson and Pardo. The text concludes the possibility of working and illuminating the realm of sound that would be beyond the plot of representations.

Keywords:

Repetition; Voice; Sing; Time; Resonance.

¹ Um breve recorte do presente artigo foi apresentado no ano 2018 no XXIII Congreso Internacional de Antropología de Ibero-América: Diálogo Intercultural, Religiosidades Populares, Músicas y Migraciones, liderado pela Universidade de Salamanca, da Espanha, em colaboração com as Universidades de La Serena e Católica del Norte, do Chile. Depois, esse recorte foi publicado no ano 2019 em um livro homônimo.

La voz en el canto y la repetición: más allá de la representación

Resumen

El siguiente texto propone un abordaje psicoanalítico-filosófico sobre lo que canta en la voz cuando esta canta. Dentro del campo de la música popular y a partir de los desarrollos de la noción de repetición trabajados por Sigmund Freud y Gilles Deleuze, en el intercambio con concepciones de Kierkegaard, Bergson y Pardo, el texto asume la posibilidad de trabajar e iluminar aquello del ámbito de lo sonoro que estaría más allá del tejido de las representaciones.

Palabras clave:

Repetición; Voz; Canto; Tiempo; Resonancia.

La voix dans le chant et la répétition : au-delà de la représentation

Résumé

Le texte qui suit, propose une approche psychanalytique-philosophique sur ce qui chante dans la voix quand elle chante. Dans le champ de la musique populaire, et à partir des développements des notions de répétition dans la perspective psychanalytique de Sigmund Freud et Gilles Deleuze, dans l'échange avec les conceptions de Kierkegaard, Bergson et Pardo, le texte assume la possibilité de travailler et illuminer ce qui dans le domaine du sonore, se situerait au-delà du tissu des représentations.

Mots-clés :

Répétition ; Voix ; Chant ; Temps ; Résonance.

Uma sucinta homenagem à nossa querida Violeta Parra e à cueca brava, ao en-cantador som da MPB, à potência visceral do flamenco, à melancolia do fado, ao devir sem circunlóquios do tango e a todas as músicas populares do mundo que habitamos...

O presente trabalho aborda o problema da repetição, problema esse que foi trabalhado de maneira rigorosa por Sigmund Freud e, a partir dele, por todo o sistema de pensamento e trabalho psicanalítico (Álvarez, 2016). Contudo, a ameaçadora tendência repetitiva do ser humano não tem sido unicamente abordada pela psicanálise, embora seja daí que o conceito tenha retirado mais força, com o mesmo rigor que tem sido objeto de estudo da filosofia. Pensadores como Søren

Kierkegaard e Gilles Deleuze desenvolveram parte importante de sua pesquisa em função dessa noção.

O interesse deste trabalho baseia-se precisamente em iluminar e problematizar parte do desenvolvimento que Gilles Deleuze levou a cabo ao abordar a repetição. Tentar-se-á dar conta dos movimentos filosóficos que ele empreendeu com o fim de potencializar o que para o próprio filósofo foi a intenção de Freud em suas indagações. Deleuze situa a repetição, a partir do pensamento do pai da psicanálise, como uma ligação transcendental ou superior, fundamento da vida humana. Nesse sentido, o trabalho que proponho assume o interesse não só de elucidar parte da concepção deleuziana da repetição, mas também dialogar, a partir desses desenvolvimentos, com os modos pelos quais a psicanálise tem interpretado a “tendência repetitiva”.

Pode-se pensar que o marco de referência que propõe Deleuze permite depreender certas perguntas sobre a relação entre a noção de repetição e a música, ou, de modo mais específico, com o canto. Com esse propósito, é possível perguntar-se: o que repete a voz no canto? Por certo, não para obter e responder completamente a essa complexa questão, mas para se aproximar desse campo, a psicanálise, a partir de Jacques Lacan, iluminou com o conceito de pulsão invocante (Lacan, 1964/1988).

Para explicar melhor o que está sendo exposto neste trabalho, sugiro pensar psicanaliticamente aquilo que, falando do campo da música, aparece como excesso na voz. Ou, dito de outra maneira, aquilo que transborda da estrutura musical como projeto de conservatório. A propósito desse fator excessivo, parece de todo pertinente fazer referência aos fundamentais trabalhos que se têm proposto a partir do conceito de pulsão de morte desenvolvido por Sigmund Freud, assim como, posteriormente, por Lacan, com a noção de gozo. Como sabemos, para eles, esse excesso se situa como um resto que sempre escapa às tramas do simbólico (Álvarez, 2016). Sobre esse momento da obra de Freud, Massimo Recalcati (2007, p. 85), psicanalista italiano, afirma em seu trabalho *Meditações sobre a pulsão de morte* que: “A arqueologia pulsional de Freud mostra que o impulso conservador da pulsão contrasta com todo o programa de civilização do ser humano. Mostra que um resto pulsional, um bônus pulsional, um *triebhafter*, não se deixa governar pelo programa da Cultura.”

Proponho rastrear aquilo que transborda da história da música, aquele som transgressor que não se submete e que, ao mesmo tempo, não pode ser lido desde a matriz de tons e notas das estruturas musicais de corte ocidental, aproximando-nos do que se tem denominado música popular.

Para indagar essa transgressão acústica, é interessante ocupar-se de algumas passagens da música popular brasileira (MPB) e de certos momentos-chave do

movimento da bossa nova. Podemos recordar como, nas bases desse movimento, aparece uma defesa substancial, na medida em que é uma das composições vastamente reconhecidas, do “desafinado” que canta, apesar da “insistência em classificar” aquele que canta:

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de antimusical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é bossa nova, que isto é muito natural
O que você não sabe nem sequer pressente
É que os desafinados também têm um coração

Você com sua música esqueceu o principal
Que no peito dos desafinados
No fundo do peito bate calado
Que no peito dos desafinados também bate um coração.²

Embora a citação seja relevante, deixaremos como pontapé inicial da tensão que se produz no âmbito da cultura musical entre o que classifica e o que acontece. Em termos gerais, essa parece ser uma discussão que se estabelece entre o canto popular, o conteúdo da música popular e, mais ainda, a própria “cultura popular” e a música clássica, relacionada com a “alta cultura” e suas formas de medição (Pardo, 2007). Conflito de anos que, em chave de monólogo, aparece graciosamente relatado no livro *O contrabaixo*, de Süskind (1987), no qual o protagonista, “artista educado no sentido clássico do belo”, vê-se confrontado com o vai e vem entre os compassos da orquestra disciplinada, “sem sabor”, a improvisação e a sexualidade.

Deleuze (1968/2006) propõe uma fértil e complexa articulação teórica para situar o problema da repetição. A maneira como o filósofo francês elabora esse conceito apresenta, entre outros exercícios de pensamento, um retorno a Freud (1914/2001). Na primeira teoria freudiana da repetição, de seu trabalho *Recordar, repetir e elaborar*, Freud sustentava que a repetição se apresenta em função de um ato (*agieren*) que traz ao presente algo do passado recalçado e que, tanto na figura do analista quanto em outras atividades da vida diária, o paciente atualiza. Para Freud, em 1914, o paciente repete em vez de recordar, opõe repetição a recordação. Ideia que, por sua vez, sustenta a noção de repetição ligada à atualização das experiências de satisfação primárias.

Contudo, Deleuze (1967b/2008), em alusão a Freud, em seu trabalho *Apresentação de Sacher-Masoch*, vai mais além e recorda que a repetição tem o caráter de

² *Desafinado*. Letra e composição de Antonio Carlos Jobim, considerado um dos pais da bossa nova.

uma ligação transcendental. Sustenta-a como um encontro entre a excitação e o prazer que permite a descarga, ligação que, de acordo com essa articulação, fundamenta e instala o prazer como princípio. O filósofo dirá que a repetição apresenta a forma de uma ligação superior, que liga a excitação com o que se apresenta, com o que se faz presente. Em última instância e de acordo com esse trabalho acerca do “instinto de morte”, a ligação faz da repetição o fundamento, para que um domínio como o do *Id* possa ser lido desde o princípio do prazer.

Deleuze propõe a ideia segundo a qual o prazer e a repetição trocam a lógica apresentada por Freud em *Recordar, repetir e elaborar*. Recordemos que, segundo aquela teoria, a repetição busca atualizar o prazer que se experimentou e, posteriormente, foi reprimido, forma que Deleuze (1968/2006) denomina “explicação negativa da repetição”. A troca que o filósofo enuncia em *Apresentação de Sacher-Masoch e aprofunda em seu essencial trabalho chamado Diferença e repetição* revela o enfoque entre ambos os conceitos. Desse modo, a repetição aparece como condição de possibilidade para a emergência do prazer. A repetição se independentiza do prazer, produzindo-se de maneira autônoma de todo prazer prévio, ficando, assim, assinalada por Deleuze (1968/2006) como “princípio positivo superior”. Tal como assinala o autor: “Ela mesma passou a ser ideia, ideal. E o prazer, por sua vez, transformou-se diante da repetição, e agora é ele que acompanha e segue a repetição como terrível potência independente” (Deleuze, 1967b/2008, p. 123).

A problematização que faz Deleuze da primeira teoria freudiana de 1914 apoiar-se na segunda teoria do pai da psicanálise acerca da repetição, aquela que surge em 1920, com seu trabalho de extrema importância para a psicanálise, chamado *Mais além do princípio do prazer*. A partir desse momento do pensamento psicanalítico, Deleuze volta a situar a repetição em seu funcionamento de “terrível potência independente”, o que parece ser a característica principal que o próprio Freud instalou e que, posteriormente, ganhou obscuridade pelas más leituras do problema apresentado, justamente o que surpreendeu o pai da psicanálise. Não esqueçamos que essa descoberta levou Freud (1920/2001) a dar-lhe o nome de tendência “demoníaca”.

A esse fator estão ligados o sentido do “positivo” da repetição para Deleuze e o fato de que a repetição ganha um caráter singular, de momento único e dito paradoxalmente irrepitível. Não esqueçamos a esse respeito as abordagens de Kierkegaard (2009), referida passagem que tanto sentido fizera também a Lacan, acerca de que a repetição supõe o novo.

Contudo, em suas perguntas, Deleuze (1968/2006) adverte: “como poderia jogar a repetição, com um ao mesmo tempo, sem jogar também com o antes, com um outro ritmo e um outro jogo? (antes que a excitação venha a quebrar a indiferença do inexcitável... do inanimado)? Ou, ainda, como poderia a excitação ligar-se, e com isso ‘resolver-se’, se a mesma potência não tende igualmente a negá-la?” É o oculto campo de mistura entre Eros e Thanatos, que, de uma ou outra maneira,

retorna a questão novamente a Freud (1920/2001), ao *Mais além do princípio do prazer*. E não é outro o argumento que permite ao autor de *Empirismo e subjetividade* assinalar a repetição como em si mesma síntese do tempo, “síntese transcendental do tempo”. Presente (um agora mesmo), passado (um antes) e futuro (um por-*vir*) constituindo, ao mesmo tempo, no tempo.

É fundamental entender que, para Deleuze (1968/2006), o tempo não é algo dado, senão algo que se constitui no psiquismo. O movimento em torno da síntese é o que permite ao tempo, segundo Hume, inscrever-se tanto em hábito quanto em sujeito que contempla. Isso pode ser lido nas célebres palavras do filósofo escocês, quando se refere à questão da repetição no sujeito, e não no objeto que se repete: “A repetição não modifica nada no objeto que se repete, mas muda algo no espírito que o contempla” (Deleuze, 1968/2006, p. 119).

Acerca dessa inscrição, em seu trabalho *Sobre os espaços*,³ José Luis Pardo (1991) propõe, para explicar a inscrição do tempo como hábito, a cena do rio inscrevendo-se na “mítica montanha da eternidade”. O gotejamento primário que cai sobre a pétrea montanha vai deixando um sulco que traça uma trilha, que, por sua vez, permite às águas da chuva fazer um *habitat*. Ou seja, a trilha que faz o passar da água permite a essa última tornar-se *sensível* pela montanha. Já não é um gotejamento evanescente que se choca contra o mítico monte, senão que faz na montanha a inscrição de seu passo. Esse é o hábito enquanto se inscreve na montanha.

Justamente com esse modo de entender o hábito é que se pode fazer uma leitura da síntese do tempo que aborda Deleuze. Para o autor de *Nietzsche e a filosofia* (Deleuze, 1967/2008), a síntese passiva contrai o que acontece, enquanto a ativa retém as imagens que têm acontecido e que, por sua vez, permitem a inscrição. Nesse sentido, é a partir da articulação de ambas as sínteses que se produz a inscrição no psiquismo de um acontecimento presente, situando-o enquanto um antes e um futuro. Quer dizer, as sínteses (passiva-ativa) não fazem “mais do que” produzir o Tempo no “espírito que contempla”.

Dentro da mesma linha, o tempo não é aquilo que é dado *a priori*. Bergson confere em seu pensamento um lugar central à noção de duração. Como poderemos ver, o conceito de duração desenvolvido pelo autor apela ao indivisível, ao contínuo, ao substancial, aquele movimento que escapa ao campo da representação. Com o exemplo da seta que vai de um ponto A a um ponto B, desenvolvido por Zenón de Elea, Bergson (1957/2004, p. 25) aborda a dificuldade de pensar o movimento. O autor propõe a ideia de que em cada instante da seta não é possível pensar o movimento, porque não há tempo. Quer dizer, ao tentarmos representar

³ É um trabalho articulado a partir de um seminário sobre o pensamento de Spinoza (realizado pelo autor na Universidade Complutense, de Madri, e em diálogo com alguns textos de Peder Handke), do qual interessa, para o presente trabalho, subtrair a visão que fala da participação da exterioridade na constituição do tempo.

o movimento da seta, só nos resta fazer dele uma série de cortes, de segmentos, que permitam visualizar o movimento entre um corte e outro. Significa que para “ver” o movimento é necessário fixar dois instantes, tal como se pode ver no relógio analógico com os cortes que estabelece a numeração, os quais permitem, ao mesmo tempo, medir o movimento do ponteiro dos segundos.

Não deixa de ser interessante notar que no caso do relógio aparece o tempo medindo o movimento. A duração real que propõe Bergson não é outra coisa que o tempo sustentado em sua pureza,⁴ em sua indivisibilidade, o movimento único da agulha do relógio. A traição que faz o autor de *Matière et mémoire* (Bergson, 1896/2012) ao desenvolvimento da noção “clássica” de tempo no espaço permite sublinhar aquilo que é da ordem do puro movimento, da não instantaneidade, o contrário mesmo da fotografia. Para recordar a terminologia deleuziana, pode-se pensar no corpo sem órgãos (CsO) como não estratificado.

Essa noção de duração apela à ideia do movimento da seta, porque não está em nenhum ponto de seu trajeto, em nenhum corte. Nas palavras de Bergson (1957/2004), é um movimento tão indelével quanto a tensão do arco que dispara. Seguindo com as metáforas da natureza, que tanto agradavam a Deleuze, não é outra coisa que o rio que não detém seu fluir, dado que seu movimento não coincide com o imóvel, ou seja, não podemos fazer dele sua representação. Com a noção mesma de tempo para Bergson (1957/2004, p. 27), podemos retomar o campo da música:

A duração real é o que sempre se tem chamado de tempo, mas o tempo percebido como indivisível. Não estou em desacordo de que o tempo implica sucessão. Mas que a sucessão se apresente em primeiro lugar à nossa consciência como a distinção de um “antes” e um “depois” justapostos, isso já não poderia aceitá-lo. Quando escutamos uma melodia, temos a impressão mais pura de sucessão que podemos ter — uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade —, e, sem dúvida, é a continuidade mesma da melodia e a impossibilidade de decompô-la o que nos causa essa impressão. Se a decomposmos em notas distintas, enquanto “antes” e tantos “depois” como nos parece, estamos misturando imagens espaciais e impregnamos a sucessão de simultaneidade: no espaço, e somente no espaço, há distinção nítida de partes externas umas às outras.

4 A esse propósito, Bergson (1957/2004, p. 22) assinala: “em resumo, a pura duração poderia muito bem não ser mais que uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem tendência alguma a exteriorizar-se uns em relação aos outros, sem parentesco algum com o nome”.

O parágrafo citado aborda não somente a questão do tempo constituído em função de espaços, como se verá mais adiante com Boulez com o “tempo pulsado”, aquele tempo que faz cortes para sua existência, o tempo que, em função das notas, permite dar conta da melodia. Mas também aborda o assunto da continuidade; um tempo que vertiginosamente se faz escutar. Bergson (1957/2004, p. 27) adverte um pouco mais adiante no mesmo trabalho:

Reconheço, por outro lado, que, por regra geral, colocamo-nos no tempo espacializado. Não temos nenhum interesse em escutar o zumbido ininterrupto da vida profunda. E, porém, a duração real está aí... Ante o espetáculo dessa mobilidade universal, alguns de nós se sentirão presa da vertigem. Estão acostumados à terra firme; não podem adaptar-se ao balanço e ao cabeceo. Necessitam de pontos “fixos” aos quais amarrar o pensamento e a existência.

Sentencia quem de uma ou outra maneira retornamos ao campo do real da duração, da vertiginosa aparição do zumbido profundo, do balanço contínuo.

Com o objetivo de iluminar as noções abordadas, podemos revisar alguns extratos de letras de canções da MPB. Canções que fazem alusão ao vai e vem da vida, ao zumbido ininterrupto, ou, novamente com a bossa nova, à nota única. Trata-se daquilo que expõe Jobim em sua canção *Samba de uma nota só*, na qual dá conta do que está mais além da escala. É possível encontrar uma apelação clara e constante ao *resto* que excede a mera forma musical:

Eis aqui este sambinha feito numa nota só
Outras notas vão entrar, mas a base é uma só
Esta outra é consequência do que acabo de dizer
Como eu sou a consequência inevitável de você
Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada, ou quase nada
Já me utilizei de toda escala e no final não sobrou nada.⁵

Ou, então, a canção do folclore brasileiro chamada *Marinheiro só*, em que aparece a ideia da vida metaforizada pelo mar, que ensina em seu movimento, em seu balanço:

Ô marinheiro, ô marinheiro
Quem te ensinou a nadar
Ou foi o tombo do navio
Ou foi o balanço do mar...

⁵ Letra e música de Tom Jobim e Newton Mendonça.

Figura do marinheiro ainda mais tão incorporada não somente à música brasileira, senão à literatura portuguesa também, como é o caso do livro de Fernando Pessoa intitulado *Marinheiro*, em que o argumento principal gira em torno da recriação de uma vida.

Com relação à música popular, podemos destacar que são variadas as canções que apelam a esse motivo para articular tanto suas melodias quanto suas letras. Podemos, então, nos perguntar: não é o próprio da música popular? Assim, se pensamos na “cueca brava”, no Chile, na MPB, no Brasil, no tango, na Argentina, no flamenco, na Espanha, e no fado, em Portugal, podemos interrogar: não são modos de cantar a repetição? Parece que há algo nessas criações da música popular que é cantado, pois várias dessas criações se articulam em seu *leitmotiv* a uma espécie de “sem fim” ou como um “excesso” que vai e vem; os sabores e dissabores do amor e da sexualidade. Mesma repetição que, por exemplo, musicalizara Milton Nascimento em sua canção *Encontros e despedidas*.

É interessante pensar com os recortes de canções da bossa nova e com o que se canta na MPB, e provavelmente em toda a música popular, que não é senão a vida que está sendo cantada pelo cantor. É um constante agora que está sendo cantado, e, com ele, o som inunda o registro da música. Nesses trabalhos musicais, os cantores cantam, ou, dito de outra maneira, cantam desde, cantam por, cantam para. Por dizê-lo de alguma forma, há algo que se está cantando, que re-soa e reivindica ser escutado. A vida em Uma vida repete seu canto.

Nesse ponto da questão, é válido fazer referência a certas ideias que o próprio Deleuze (1968/2006, p. 358) sublinha de Gisèle Brelet, musicóloga e filósofa francesa. Brelet propõe distinguir entre a melodia e o tema, enfatizando que a primeira é da ordem do que emerge uma e outra vez enquanto se canta, apontando de tal modo que:

A música popular é a melodia, no mais pleno sentido, a melodia nos persuade de que nos basta por si mesma e que é a música... A melodia popular não suporia um verdadeiro tema; por isso, na música popular, forma a obra em sua totalidade e, uma vez terminada, somente tem o recurso de repetir-se.

É uma afirmação muito sugestiva, mas bastante brusca, a de Brelet, ao menos nesse parágrafo, que, caso contrário, suporia que a música popular está somente na ordem dos sons, e não daquilo que motiva a emergência de tais sons. É possível perguntar-nos se na música popular situa-se algo no lugar de um motivo que causa a criação?

Pierre Boulez aborda uma noção de tempo que complexifica ainda mais as coisas e, do mesmo modo, permite deixar de localizar no campo da música o tempo somente no pulso do metrônomo, focalizando justamente o problema da noção de *leitmotiv*, à qual antes fiz referência.

Em seus estudos acerca da noção de tempo, Boulez (1981) afirma que, para sua constituição, faz-se necessária a retenção da primeira pulsação para inscrever a segunda e, com ela, esperar o mesmo espaço de tempo entre a primeira e a segunda e uma terceira pulsação por-*vir*. Essa abordagem recolhe a ideia deleuziana de que o tempo se constitui em uma síntese que se dá no psiquismo e como tal faz do tempo musical (tempo pulsado para Boulez) um tempo que requer o registro para sua existência. Problema que, de outra maneira, já o autor de *Relevés d'apprenti* (Boulez, 1966) releva e localiza em torno da emergência de outro tempo, que permitiria pensá-lo em função de outras coordenadas, operando em outro registro, mas que não se encontra ausente por ele, com o pesar de muitos momentos da história “oficial” da música.

Se recordamos o mal-estar do personagem do livro antes destacado, *O contrabaixo*, de Süskind (1987), podemos pensar na dificuldade de imbricar, de pôr em relação o pulso do ser sexuado com o pulso que impõe a orquestra nacional através de seu contrabaixo (Süskind, 1987, p. 67):

Que horrível instrumento! Eu lhe imploro que o olhe!... Parece uma mulher velha e gorda. Tem as cadeiras demasiado grandes e a cintura desastrosa... Muitas vezes, sinto desejos de rompê-lo em mil pedaços... Há que pulsar cada corda como um louco... um tom belo não se pode tirar nunca, simplesmente porque não o contém... lhe tocarei a obra modelo... É belo? Quer escutá-lo outra vez? Escutar como soa sem assistir à composição? Ou à cadência?

O músico da orquestra nacional de Berlim faz, a partir de seu quarto (único lugar onde se desenvolve a ação), alusão ao que não está na composição, àquilo que mais adiante no monólogo encontrará no canto da soprano que participa da orquestra, quem faz surgir no relato do personagem a “vida musical”, que erotiza o que se ouve e ressoa no corpo de quem escuta. É um tempo que soa no mais profundo; parece ser possível reconhecer uma sorte de tempo sexuado, um tempo que participa de certa economia sexual. Aquele tempo que se reconhece nos motivos do que se escuta, que permite, por sua vez, distinguir e colocar em oposição o personagem com seu roteiro, o personagem com o autor, a música tocada com a música mecânica, o autodidata com a norma, o intérprete com a composição. Em *O contrabaixo*, aparece a fantasia do protagonista do “grito do contrabaixo” como aquele que não só permitiria seduzir a soprano, senão também deixar a ordem hierarquizada e disciplinada da orquestra-nação.

Estamos aqui diante do problema de que tipo de tempo é esse que opera no canto, esse tempo que se canta, que soa no canto, esse pulso que pulsa enquanto se canta, que não se registra no pulso da composição do autor, mas que re-soa. Apa-

rece como um tempo fora do tempo, como pura “duração”, como um “corpo sem órgãos”, que, rebelde, quer fazer-se ouvir. Esse tempo da ordem da “loucura útil”, que Boulez incorpora ao momento de pensar na música tocada. É o tempo sem dimensões cronológicas, que não se mede, que não assiste às marcas do passado, nem do porvir, que está presente e em guarda (ou em companhia) permanente com outro tempo.⁶

Com isso, ingressamos na plena confusão dos tempos. Aqui, não se está falando do tempo constituído pelo pulso que se inscreve enquanto retemos a primeira pulsação para inscrever a segunda e, com ela, esperar a terceira, senão de um *tempo* que, em termos de velocidades, intensidades, alterações, retardos, volumes, permite a emergência de outros tempos. Fazendo alusão a outro conceito psicanalítico, poderíamos pensar na emergência de “outra cena”, que não corresponde aos tempos atuais, é de caráter a-temporal. Estaria, então, abordando Boulez um modo de pensar a duração ligada ao inconsciente? Repete a Voz, esse “saber que não se sabe” do canto?

Para Boulez (1981), é necessário distinguir entre o tempo falado e o tempo cantado, porque, na adaptação da duração da música à duração das palavras, sempre permanece um “resto”. Mesmo quando a notação não dá conta das oscilações do tempo, essas aparecem em função da lógica interna do texto e do sentido da declamação. Desse modo, já estão os elementos abordados para retomar a noção de *leitmotiv*. Constantemente, recorda-se que a noção desses temas, motivos, subsiste no canto, o *leitmotiv*, com sua força estruturante, permitiria ligar o passado ao presente, inserindo-se o futuro nessa rede.

De um lado, ressoam essas palavras à luz do que instala a noção de sujeito para a psicanálise, mas, de outro, supõe-se uma dimensão mais além do registro do sujeito do inconsciente enquanto encadeado ao significante. Aparece, a partir desses desenvolvimentos, sobretudo com o conceito de tempo de Bergson e Boulez, outro modo do inconsciente mais ligado à *Konstant-Kraft* estabelecida por Freud — que era uma das características principais, senão a principal, que ele assinalava para definir a pulsação. O tempo ligado à duração, tal como estabelecia Bergson, como “zumbido profundo” da vida, permitiria iluminar esse estatuto do inconsciente, que, como estabelece a psicanálise lacaniana, “não cessa de não se inscrever” (Álvarez, 2016).

Finalmente, parece que é possível considerar a Voz como suporte de outro tempo que o representado. É possível falar em um mais além da representação. São abordagens que permitem interrogar a repetição da e na voz. Questionamentos que será necessário continuar desenvolvendo; interrogantes que, em última análise, animam a pensar a territorialização do sopro do real, ou bem “nada mais que”: pensar ou escutar aquilo que está por-vir a *ser* cantado.

⁶ A filosofia colocou essa luta em um quadro mítico, mostrando os encontros e desencontros entre *Cronus e Aion* (Deleuze, 1969/2005).

Referências bibliográficas

- Álvarez, M. (2016). *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. Tese de doutorado, Universidad Complutense de Madrid, Madri. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/38287/>
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madri: Alianza. (Trabalho original publicado em 1957)
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire*. Paris: Flammarion. (Trabalho original publicado em 1896)
- Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.
- Boulez, P. (1981). *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Boulez, P. (1992). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores. (Trabalho original publicado em 1966)
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. (Trabalho original publicado em 1969)
- Deleuze, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1968)
- Deleuze, G. (2008). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama. (Trabalho original publicado em 1967a)
- Deleuze, G. (2008). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1967b)
- Freud, S. (2001). Recordar, repetir y reelaborar. In S. Freud. *Obras completas* (Vol. 12). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S. (2001). Más allá del principio de placer. In S. Freud. *Obras completas* (Vol. 18). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabalho original publicado em 1920)
- Kierkegaard, S. (2009). *La repetición*. Madri: Alianza Editorial.
- Lacan, J. (1988). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Trabalho original publicado em 1964)
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. L. (2007). *Esto no es música: introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Recalcati, M. (2007). Meditaciones sobre la pulsión de muerte. In J. Alemán et al. *Lo real de Freud* (p. 85). Madri: Círculo de Bellas Artes.
- Süskind, P. (1987). *El contrabajo*. Barcelona: Seix Barral.

Recebido: 01/03/2022

Aprovado: 15/03/2022