

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

Bernardo Costa Couto Maranhão

**AS CANÇÕES E SEUS DESTINOS:
A GAIA CIÊNCIA EM MÚSICA E EM PSICANÁLISE**

Belo Horizonte

2022

Bernardo Costa Couto Maranhão

**AS CANÇÕES E SEUS DESTINOS:
A GAIA CIÊNCIA EM MÚSICA E EM PSICANÁLISE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Estudos Psicanalíticos

Linha de pesquisa: Conceitos Fundamentais em Psicanálise e Investigações no Campo Clínico e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha

Belo Horizonte

2022

150 M311c 2022	<p>Maranhão, Bernardo Costa Couto de Albuquerque.</p> <p>As canções e seus destinos [manuscrito] : a gaia ciência em música e em psicanálise / Bernardo Costa Couto de Albuquerque Maranhão. - 2022.</p> <p>99 f.</p> <p>Orientador: Guilherme Massara Rocha.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1.Psicologia – Teses. 2. Voz - Teses. 3.Inconsciente - Teses. 4.Música - Teses. I. Rocha, Guilherme Massara. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
----------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ATA DE DEFESA DE TESE DE BERNARDO COSTA COUTO DE ALBUQUERQUE

Realizou-se, no dia 13 de junho de 2022, às 09:30 horas, Online, na Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *As canções e seus destinos: a gaia ciência em música e em psicanálise*, apresentada por BERNARDO COSTA COUTO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO, número de registro 2018650968, graduado no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Guilherme Massara Rocha - Orientador (UFMG), Prof(a). Ana Lúcia Mandelli de Marsillac (Universidade Federal de Santa Catarina), Prof(a). José Miguel Soares Wisnik (Universidade de São Paulo), Prof(a). Antônio Márcio Ribeiro Teixeira (UFMG), Prof(a). Cleyton Sidney de Andrade (Universidade Federal de Alagoas).

A Comissão considerou a tese:

Aprovada

Reprovada

Finalizados os trabalhos, a presente ata, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Mandelli de Marsillac, Usuário Externo**, em 14/06/2022, às 18:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Massara Rocha, Professor do Magistério Superior**, em 15/06/2022, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Marcio Ribeiro Teixeira, Coordenador(a)**, em 15/06/2022, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Miguel Soares Wisnik, Usuário Externo**, em 20/06/2022, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleyton Sidney de Andrade, Usuário Externo**, em 22/06/2022, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?



[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **1454315** e o código CRC **9D02CA70**.

Referência: Processo nº 23072.228049/2022-09

SEI nº 1454315

a

Cristina

Miguel, Lía, Ester

meus amores

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Guilherme Massara Rocha, por ter me recebido como orientando em seu grupo de pesquisa e permitido que eu me fizesse à vontade desde o início de meu percurso no doutorado, e pela maneira segura e suave que tem de conduzir seu trabalho de orientação.

Aos professores membros da banca, José Miguel Wisnik, Ana Lúcia de Marsillac, Cleyton Andrade, Antônio Teixeira e Henrique Lee (suplente), com reconhecimento e admiração.

Aos docentes da área de concentração em Estudos Psicanalíticos do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG, com especial agradecimento aos professores Jeferson Machado Pinto (*in memoriam*), Ângela Vorcaro, Oswaldo França Neto, Gilson Iannini e Fábio Belo, pela generosidade com que me acolheram e ajudaram em diferentes momentos de minha passagem pelo programa.

A Vilma Carvalho de Souza, chefe da Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão, da Fafich-UFMG, pela valiosa ajuda na elaboração da ficha catalográfica da tese.

Aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG, na pessoa do secretário Fabrício Veliq, por assegurarem a eficiência da instituição e por ajudarem a mim e aos meus colegas no trato com os meandros administrativos da nossa vida discente.

Aos colegas no mestrado e no doutorado, em especial aos do grupo de pesquisa dos orientandos do Prof. Guilherme Massara, por nosso intercâmbio afetivo e intelectual, do qual provém muito do alento necessário à travessia que cada um de nós decide cumprir ao ingressar na pós-graduação.

Aos amigos músicos Thiago Amud e Kristoff Silva, pela leitura da voz cantante, e ao amigo historiador Mateus Henrique de Faria Pereira (UFOP), pela leitura da voz apelante, a partir das quais novas perspectivas foram se abrindo e se incorporando aos argumentos que eu vinha tecendo.

A Dila Bragança de Mendonça, que doma o demônio da tipografia e, além disso, conhece tudo da canção brasileira, pelo valioso trabalho de revisão da tese.

Aos meus colegas da redação final na Assembleia Legislativa de Minas Gerais, Marcílio França Castro, Ana Carolina Aderaldo, Ana Martins Marques, Beatriz Ribeiro Lessa, Celso de Mello Filho, Larissa Agostini Cerqueira, Marilaine Lopes Silva e Marcos de Castro Alvarenga, pela amizade, pelo companheirismo, pelas sugestões de audição e leitura e pelas cotidianas lições da mais excelsa gaia ciência, em forma de música, poesia e trocadilhos.

A Roberto Assis Ferreira, meu analista, por ter me rerepresentado à face benevolente do supereu e por ter me ajudado a rearranjar as letras que andavam presas e as peças que restaram soltas.

A Carlos Antônio Andrade Mello, meu antigo analista e hoje oráculo para todas as minhas questões de tradução, entre outras.

A Napoleão Xavier Gontijo Coelho, Monge Ryo Kei, meu mestre no zen, por me ter feito saber, entre outras coisas, que não há intervalo entre o koan e a vida.

Aos meus sogros, Valdir de Lima Vilas Boas e Eliana Maria Fürst Campolina Vilas Boas, a quem eu amo e respeito como um filho.

Aos meus cunhados e cunhadas, Cláudia, Henrique e Raquel, Iara, Patrícia e André, a cada um dos quais eu prezo como a um irmão, uma irmã.

Aos meus sobrinhos, Pedro e Beatriz, Arthur e Sofia, Pedro e Marina, espantado com a rapidez com que vocês crescem em força e beleza.

Ao meu irmão, Francisco, companheiro de toda a vida, com quem aprendo mais do que sou capaz de dizer.

À minha irmã, Carolina, com orgulho de ver a moça que você vem se tornando, e certo de que somos mais próximos a cada dia.

Aos meus pais, Francelino de Albuquerque Maranhão e Olímpia Helena Costa Couto, vida, sustento, afeto, exemplo.

À Cristina, por quem sou constante, amoroso. Quero a vida sempre assim.

A Miguel, Lídia e Ester, meus ancestrais.

Canção amiga

Carlos Drummond de Andrade

Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça,
todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.

Caminho por uma rua
que passa em muitos países.
Se não me veem, eu vejo
e saúdo velhos amigos.

Eu distribuo um segredo
como quem ama ou sorri.
No jeito mais natural
dois carinhos se procuram.

Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

RESUMO

Maranhão, B. C. C. (2022). *As canções e seus destinos: a gaia ciência em música e em psicanálise*. Tese de doutorado em Psicologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG.

Esta tese é guiada pela pergunta: sobre interpretação, o que pode o psicanalista aprender com o cancionista? Em cada um dos quatro artigos que compõem a tese, encontro uma maneira diferente de responder a essa questão: (1) No primeiro artigo, abordo os processos identificatórios em jogo entre os jovens ligados ao movimento *hip-hop*, a partir de uma perspectiva atenta ao papel desempenhado pela voz nesses processos. (2) No segundo, discuto as diversas facetas do conceito lacaniano de *lalíngua*, e evoco canções da música popular urbana brasileira para ilustrar alguns dos aspectos teóricos em jogo nessa discussão, que considero central para a compreensão do modo como se concebe a interpretação analítica nos últimos anos do ensino de Lacan. (3) No terceiro, analiso uma passagem de *Televisão* (Lacan, 1974/2003) em que o autor se refere ao gaio saber dos trovadores medievais. Procuo, nessa análise, apreciar em que medida esse saber poético-musical constitui um paradigma para a interpretação analítica, bem como reconhecer as conexões desse saber com o fazer dos cancionistas da música popular urbana brasileira, sobretudo em dois aspectos: a oposição ao afeto da tristeza e o saber-fazer com *lalíngua*. (4) No quarto artigo, redefino a pergunta inicial de modo mais detalhado e me interrogo sobre o que pode o psicanalista aprender sobre interpretação com João Gilberto. O argumento nesse último artigo avança no sentido de reconhecer, em diversos aspectos da obra e da *performance* de João Gilberto, pontos de referência para uma apreensão do que está em jogo na interpretação analítica, em três frentes principais: o trato com o real da linguagem; a experiência do final de análise; a constituição de um estilo na *práxis* do psicanalista.

Palavras-chave: Psicanálise. Música. Inconsciente. Voz. Interpretação. Gaia ciência. Jacques Lacan.

ABSTRACT

Maranhão, B. C. C. (2022). *As canções e seus destinos: a gaia ciência em música e em psicanálise*. Tese de doutorado em Psicologia – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG.

This thesis is guided by the following question: what can the psychoanalyst learn from the singer and songwriter about interpretation? In each of the four articles that compose the thesis, I find a different way of answering to this question: (1) In the first article, I view the identificatory processes at stake among the youth within the *hip-hop* movement, from a viewpoint attentive to the role played by the voice in such processes. (2) In the second, I discuss the various facets of the Lacanian concept of *lalangue* with the aid of some songs of Brazilian urban popular music that illustrate some of the theoretic aspects at stake in this discussion, which I regard as central to the comprehension of the way in which psychoanalytic interpretation is conceived in the last years of Lacan's teaching. (3) In the third, I analyze a passage of *Television* (Lacan, 1974/2003) in which the author refers to the joyous knowledge of medieval troubadours. In this analysis, I try to appreciate to which extent this poetic-musical knowledge is paradigmatic to psychoanalytic interpretation, as well as I try to recognize the connections of this knowledge with the art of Brazilian contemporary singers and songwriters, especially on two aspects: the opposition to the affect of sadness and the *savoir-y-faire* with *lalangue*. (4) In the fourth article, I refine the initial question and ask myself what the psychoanalyst can learn about interpretation from João Gilberto. The discussion in this last article proceeds towards recognizing, in many aspects of João Gilberto's oeuvre and performance, reference points to an apprehension of what is at stake in psychoanalytic interpretation, in three main fronts: the work with the real of language; the experience of the end of analysis; the constitution of a style in the *praxis* of the psychoanalyst.

Keywords: Psychoanalysis. Music. Unconscious. Voice. Interpretation. *Gai savoir*. Jacques Lacan.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Artigo 1 – Do corpo falante ao corpo político: <i>rap</i> , fratria e identificação real.....	16
Artigo 2 – O <i>Fort-Da</i> do Bim bom: <i>lalíngua</i> nas palavras das canções.....	35
Artigo 3 – O divã de Itapuã: notas sobre o gaio saber em psicanálise e na canção brasileira.....	49
Artigo 4 – O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto.....	69
Considerações finais.....	91
Apêndice.....	94

INTRODUÇÃO

Sobre interpretação, o que pode o psicanalista aprender com o cancionista? A partir dessa pergunta, que guia o desenvolvimento desta tese, dá-se a aproximação entre dois campos que, embora não dialoguem muito frequentemente, têm muitos pontos de convergência quanto à maneira como lidam com a palavra. Ao promover a aproximação entre a psicanálise e o universo da canção popular urbana brasileira, faço-o de uma maneira que procura ser fiel à divisa laciana segundo a qual não se trata de aplicar a psicanálise à arte, e sim o contrário. Dito de outro modo, aqui a psicanálise se aproxima da arte não para explicá-la, mas para aprender com ela.

Mais especificamente, proponho nesta tese que o psicanalista pode receber do cancionista algumas referências sobre o trato com a materialidade fônica da palavra e, a partir dessas referências, refinar o modo como põe em ato a interpretação em sua *práxis* analítica, ao fazer-se mais sensível para o modo como o real da linguagem afeta o ser falante em sua substância gozosa, isto é, no ponto em que a psique e o corpo se entrelaçam.

O tema desta tese é pouco usual no meio psicanalítico – o que é curioso, uma vez que envolve a canção, manifestação artística tão central na experiência sócio-histórica brasileira e tão permeada por experiências estéticas e afetivas que importam para o trabalho do psicanalista. O recorte escolhido para o diálogo aqui estabelecido entre a psicanálise e a canção, ao colocar a interpretação analítica no centro do debate, põe em relevo o interesse prático do tema para quem aprende ou exerce o ofício de psicanalista. Por outro lado, para o público mais amplo que tem alguma afinidade com a psicanálise ou com o universo da canção, a abordagem aqui proposta sugere novas possibilidades de engajamento na experiência analítica e na fruição musical. Todos esses aspectos justificam, espero, o interesse de potenciais leitores.

O motivo da escolha desse tema se liga ao percurso que venho trilhando na psicanálise, mas também tem raízes em minha experiência da vida toda como um amante das canções do Brasil e se ramifica nas incursões que tenho feito no terreno da composição de canções – na qualidade de letrista – em parceria com alguns amigos músicos¹. O tema da tese começou a se delinear para mim cerca de três anos antes do meu ingresso no doutorado, quando eu preparava um artigo sobre o humor em psicanálise e, em minhas leituras, deparei com a passagem da obra de Lacan em que ele se refere ao gaio saber. Já naquela ocasião, comecei a pensar nas possibilidades de articulação dessa referência com as discussões

1 Especialmente Alexandre Andrés, Kristoff Silva e André Mehmari.

propostas por José Miguel Wisnik em torno da “gaia ciência brasileira”. O projeto de investigação que então comecei a conceber encontrou acolhida no âmbito das pesquisas desenvolvidas por meu orientador, o Prof. Guilherme Massara Rocha, de quem eu já conhecia de longa data o interesse pelas interseções e interlocuções entre música e psicanálise, e ele não só me aceitou como seu orientando como também me deixou bem à vontade para ir traçando meus próprios caminhos ao longo desses anos do doutorado. A partir de suas sugestões de leitura, de nossas conversas e das reuniões com os colegas mestrandos e doutorandos do nosso grupo de pesquisa, foram se apresentando as perspectivas que vieram a configurar esta pequena tese, modesta porém honesta.

O formato da “tese em artigos”, embora tenha se tornado dominante nas ciências duras, é ainda pouco comum no campo das ciências humanas. Minha opção por esse formato se deve a três razões principais: primeiro, porque os artigos, uma vez publicados, tendem a alcançar mais leitores do que uma tese convencional; segundo, porque, tendo em vista os critérios bibliométricos que a Capes tem adotado na avaliação dos programas de pós-graduação, é vantajoso para o programa que o aluno, enquanto esteja a ele vinculado, publique um bom número de artigos; terceiro, porque ao longo da pesquisa fui percebendo que conseguia escrever de maneira mais fluida e encadeada quando tinha em vista o horizonte delimitado pelo enquadre de um artigo.

Confesso que não me foi fácil abdicar do ideal da tese extensa, substancial, exauriente – um ideal especialmente valorizado, e com boas razões, nas ciências humanas. Em todo caso, a moldura do artigo me permitiu organizar com maior proveito o tempo e a lógica da escrita. Tanto foi assim que passei da conta dos três artigos requisitados para esse formato de tese e terminei por escrever onze, todos voltados para o tema de minha pesquisa. Desses onze artigos que escrevi no decorrer do doutorado, quatro vieram a compor a tese. Os outros sete estão listados e resumidos no Apêndice, com as respectivas referências de publicação ou apresentação pública, conforme o caso.

A tese é composta, pois, por quatro artigos. No primeiro, *Do corpo falante ao corpo político: rap, fratria e identificação real*, o percurso que sigo passa pelos seguintes pontos: um breve histórico do *rap* brasileiro; uma apreciação dos curtos-circuitos conceituais que o *rap* impõe a quem procura apreendê-lo como fenômeno estético e político; uma caracterização da comunidade dos *manos* do *hip-hop* como uma fratria órfã, com apoio nos estudos de Maria Rita Kehl sobre a função fraterna; uma apreciação dos processos identificatórios em jogo nessa fratria, lastreada nos estudos de Kehl e nas discussões propostas por Vladimir Safatle em torno das implicações políticas dos afetos; a formulação de

algumas perguntas sobre o papel da voz, considerada como objeto pulsional, nos processos que Safatle designa como de identificação real.

No segundo artigo, *O Fort-da do Bim bom: lalíngua nas palavras das canções*, discuto as diversas facetas do conceito lacaniano de *lalíngua*, com apoio na obra de Lacan e na de alguns de seus continuadores e comentadores, e evoco canções da música popular urbana brasileira para ilustrar alguns dos aspectos teóricos e clínicos em jogo nessa discussão. Nesse artigo, mostro como o conceito de *lalíngua* é fundamental para se pensar uma gama de processos: a constituição do sujeito, a experiência da fruição musical, o gozo no uso da fala, a homofonia e a equivocidade do significante, a redefinição do conceito de inconsciente na obra lacaniana e a relação entre o corpo e a psique no ser falante.

No artigo *O divã de Itapuã: notas sobre o gaio saber em psicanálise e na canção brasileira*, o terceiro da tese, comento a oposição lacaniana entre o afeto da tristeza e o gaio saber, a partir de uma passagem de *Televisão* em que Lacan elabora uma breve teoria dos afetos. O percurso do comentário compreende os seguintes passos: uma apreciação preliminar das reformulações conceituais operadas por Lacan ao longo dos últimos anos de seu ensino; uma revisão dos principais aspectos em jogo na breve teoria dos afetos exposta em *Televisão*; uma discussão do trecho em que, nesse mesmo contexto, o gaio saber é mencionado por Lacan; um ensaio de aproximação entre a versão lacaniana do gaio saber e a “gaia ciência brasileira” a que se refere José Miguel Wisnik em seu ensaio *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*.

No quarto e último artigo, *O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto*, trato de evidenciar o que o psicanalista pode aprender de João Gilberto sobre interpretação. Essa discussão tem como pano de fundo uma aproximação entre o gaio saber dos trovadores medievais, tal como Lacan o toma ao tratar da interpretação analítica em um trecho de *Televisão*, por um lado, e a “gaia ciência brasileira” a que se refere José Miguel Wisnik no ensaio já mencionado, por outro. O argumento avança no sentido de reconhecer, em diversos aspectos da obra e da *performance* de João Gilberto, pontos de referência para uma apreensão do que está em jogo na interpretação analítica, em três frentes principais: o trato com o real da linguagem; a experiência do final de análise; a constituição de um estilo na *práxis* do psicanalista.

Em suma, em cada um dos quatro artigos enfrento de uma dada maneira a pergunta que norteia a tese. De todo modo, alguns movimentos são recorrentes ao longo do percurso: sondar o conceito de *lalíngua* e suas implicações clínicas e metapsicológicas, aprofundar as discussões em torno da gaia ciência como um dos paradigmas possíveis para a interpretação

analítica, tomar em consideração o saber-fazer do cancionista como fonte de referências para a *práxis* do psicanalista no consultório, na instituição e na cidade.

Enfim, caro leitor, cara leitora, espero que a leitura lhe seja proveitosa e que ela possa invocar em sua memória afetiva e em sua inventividade musical um sem-fim de canções.

ARTIGO 1

DO CORPO FALANTE AO CORPO POLÍTICO: *RAP*, FRATRIA E IDENTIFICAÇÃO REAL²

FROM THE SPEAKING BODY TO THE POLITICAL BODY: *RAP*, BROTHERHOOD AND REAL IDENTIFICATION

Resumo

Neste artigo, abordo o *rap* brasileiro a partir de uma leitura norteada por alguns conceitos e debates do campo da psicanálise. O percurso que sigo passa pelos seguintes pontos: um breve histórico do *rap* brasileiro; uma apreciação dos curtos-circuitos conceituais que o *rap* impõe a quem procura apreendê-lo como fenômeno estético e político; uma caracterização da comunidade dos *manos* do *hip-hop* como uma fratria órfã, com apoio nos estudos de Maria Rita Kehl (2000a, 2000b); uma apreciação dos processos identificatórios em jogo nessa fratria, lastreada nos estudos de Kehl e nas discussões propostas por Vladimir Safatle (2015b) em torno das implicações políticas dos afetos; a formulação de algumas perguntas sobre o papel da voz, considerada como objeto pulsional, nos processos que Safatle designa como identificação real.

Palavras-chave: *Rap*. Fratria. Identificação. Voz.

Abstract

In this article, I address Brazilian rap with the aid of some concepts and debates from the field of psychoanalysis. This *démarche* comprises the following steps: a brief history of Brazilian rap; an evaluation of the conceptual short circuits rap imposes upon who tries to apprehend it as an aesthetic and political phenomenon; a characterization of the community of hip hop bros as an orphan brotherhood, based on the studies developed by Maria Rita Kehl (2000a, 2000b); an evaluation of the identificatory processes at stake in this brotherhood, supported by Kehl's studies and by the discussions proposed by Vladimir Safatle (2015b) on the political implications of affects; the proposal of some questions about the role of voice, considered as a pulsional object, in the processes considered by Safatle as real identification.

Keywords: Rap. Brotherhood. Identification. Voice.

Chineses e gregos, na Antiguidade, acreditavam que a estabilidade política de uma comunidade dependia do equilíbrio de suas formas musicais. Conta-se que, na China, o

² Este artigo foi publicado originalmente como capítulo do livro *Cisões e paradoxos na política brasileira: efeitos para o sujeito*. Ver: Maranhão, B. & Rocha, G. M. Do corpo falante ao corpo político: rap, fratria e identificação real. In: Danziato; Poli; Costa-Moura. (Org.). *Cisões e Paradoxo na política brasileira: efeitos para o sujeito*. Curitiba: Appris, 2020, p. 79-93

imperador tinha a seu serviço um músico que, munido de sinos oficiais, corria as capitais das províncias, aferindo a exatidão da nota pela qual se afinavam os instrumentos. Esse rito era um meio de prevenir desordens, revoltas, sedições e, conseqüentemente, assegurar a perenidade do império. E no final de *A república*, de Platão, como observa José Miguel Wisnik (2007), “o discurso sobre o equilíbrio da cidade não deixa de convergir, em alegoria, para a harmonia celeste concebida como harmonia musical” (p. 100). Aos olhos e aos ouvidos do mundo antigo, portanto, a decadência musical figuraria entre as prováveis causas dos abalos sofridos recentemente por nós, brasileiros, nas já frágeis bases republicanas e democráticas de nossa vida política. A rigor, ninguém menos democrata do que o autor de *A república* ou os imperadores da velha China. Além disso, milênios nos separam dos antigos. Hoje, em todo caso, brasileiros, gregos e chineses, em sua religião oficial, adoram o mesmo deus Mercado, ainda que essa divindade não os favoreça da mesma maneira.

Seja como for, há quem ateste, junto com nossa atual decadência política, a deterioração da música. No artigo *O fim da música*, Vladimir Safatle (2015a) recorda que, nas décadas de 1970 e 1980, os autores da canção popular eram “expoentes maiores da consciência crítica nacional, trazendo para a esfera da alta circulação cultural aquilo que tinha a qualidade de complexificar nossa imagem de país, de sociedade e de afetos”. Em contraste, nas décadas mais recentes, embora tenha havido experiências musicais inovadoras, diz Safatle (2015a), tais experiências foram deslocadas para as margens, ficando “o centro da circulação completamente tomado por uma produção que louva a simplicidade formal, a estereotipia dos afetos, a segurança do já visto, isso quando não é pura louvação da inserção social conformada e conformista”. Tal caracterização se aplica a gêneros como o *funk*-ostentação, o sertanejo universitário e o axé. Por causa dessa análise, Safatle (2015a) foi acusado de elitista por muitos leitores, e isso mereceria uma discussão à parte.³ É curioso, em todo caso, que ele não tenha mencionado em seu artigo o *rap* nacional, gênero que vem passando das margens para o centro da circulação e que nada tem de estereotipia afetiva, conformismo ou acomodação.

O artigo de Safatle (2015a) faz eco a uma declaração sobre o fim da canção, feita alguns anos antes por ninguém menos que Chico Buarque. Na entrevista que concedeu a Fernando Barros Silva para a *Folha de S. Paulo*, de 26 dez. 2004, disse o compositor: “Talvez tenha razão quem disse que a canção, como a conhecemos, é um fenômeno próprio do século

³ O próprio autor, em entrevista concedida ao programa *Metropolis*, da TV Cultura, rebate as críticas suscitadas por seu artigo e desenvolve em mais detalhes alguns dos pontos que levantara. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=i9s49O2dRDY.

passado, tal é a quantidade de releituras, de compilações, de relançamentos, de gente cantando clássicos – e isso no mundo inteiro”.⁴

Ora, se for acertado o palpite de Chico, não é pouco o que se tem a perder, pelo menos no Brasil. Afinal, a canção, como a conhecemos por aqui, constitui “uma nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental” (Wisnik, 2004a, p. 218), um saber que se entrelaça fortemente com a nossa literatura e que constitui um modo de pensar sobre os problemas do país.

Nessa mesma entrevista, Chico se pronuncia sobre o *rap* e acrescenta à fogueira do debate sobre o fim do gênero canção a lenha da controvérsia quanto ao pertencimento do *rap* a esse gênero:⁵ “Quando você vê um fenômeno como o *rap*, isso é de certa forma a negação da canção, tal como a conhecemos”. Instigado pelo entrevistador a falar mais sobre o *rap*, Chico declara:

Acho esse fenômeno do *rap* muito interessante. Não só o *rap* em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. . . . O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas escolas de samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no *rap*. Esse pessoal junta uma multidão. Tem algo aí (*Folha de S. Paulo*, 26 dez. 2004).

A novidade é o fato de a periferia ter passado a falar por si própria. Essa declaração de Chico reverbera o comentário que José Miguel Wisnik, em debate com José Ramos Tinhorão, em outubro de 2001, fez a respeito do *rap* da periferia de São Paulo. Wisnik (2004b), na ocasião, destaca:

entre tudo o que se seguiu à época áurea da MPB (cujas centralidade no mercado musical brasileiro parece ter durado até o início dos anos 1980), um acontecimento forte e significativamente fora do esquadrão popular-nacionalista: refiro-me ao *rap* de São Paulo, tal como se encontra realizado, por exemplo, no CD *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MCs. Para mim, esse é o mais marcante fato novo da música no Brasil desde muito tempo, como expressão social, como linguagem, como fenômeno de produção, distribuição e criação de público (pp. 325-326).

Na opinião de Maria Rita Kehl (2000a), o que faz dos Racionais MCs “o mais importante fenômeno musical de massas do Brasil” na virada do século

4 Ver também o artigo de Silva, F. B. O fim da canção. *Serrote*, n. 3, nov. 2009. Recuperado de <http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>.

5 A respeito dessa questão, é interessante o comentário de Luiz Tatit (2007), para quem a oposição entre canção e *rap* é um falso dilema: “A existência do *rap* . . . só confirma a vitalidade da canção, . . . pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações ‘românticas’ da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima”. Ver: Tatit, L. (2007). *Cancionistas invisíveis*. In L. Tatit. *Todos entoam*. São Paulo, SP: Publifolha. Recuperado de www.luitatit.com.br. Ainda quanto a essa questão, ver o ensaio *Cinema-canção*, de Francisco Bosco. In A. Nesterovski. (Org.). (2007). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. (pp. 41-90). São Paulo, SP: Publifolha.

é sua capacidade de simbolizar a experiência de desamparo destes milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (um retrato que ainda se pretende doce, gentil, miscigenado), é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão (p. 215).

Falar da música, nas margens

O *rap*, em sua versão brasileira, emerge em meados dos anos 1980, tendo como polo principal a cidade de São Paulo, e é um dos reflexos da projeção mundial alcançada por essa forma musical originária dos guetos negros estadunidenses. O *rap* é parte de uma expressão cultural mais ampla, o *hip-hop*. A cultura do *hip-hop* é composta por quatro elementos: *break dance*, *grafitti*, DJ (*disc-jockey*) e MC (mestre de cerimônia). O músico Afrika Bambaataa – criador, em 1977, da Zulu Nation, primeira organização comunitária do *hip-hop*, com o intuito de aplacar a violência dos confrontos entre gangues no bairro do Bronx, em Nova Iorque – passou a defender a existência de um “quinto elemento”: o conhecimento, reforçando a dimensão política dessa forma estética e estabelecendo “um contraponto à redução do *rap* a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação” (Teperman, 2015, p. 27).

Já em seus inícios, o *rap* brasileiro incorpora esse quinto elemento. Formados nas rodas de *break* da estação São Bento do metrô, em São Paulo, os primeiros *rappers* que alcançam projeção nacional – como Thaíde e DJ Hum e os Racionais MCs – já têm bem marcada, desde o início, a politização das questões relativas à vida do povo negro, perspectiva que passará a ocupar um lugar cada vez mais central no *rap* brasileiro, até os dias atuais. Além disso, há importantes pontos de contato entre a atividade dos *rappers* e os movimentos sociais organizados. Por exemplo, o Geledés – Instituto da Mulher Negra foi um dos organizadores da 1ª Mostra Nacional de *Hip-Hop*, realizada em 1993, na estação São Bento. A Cufa – Central Única das Favelas –, criada em 2000, no Rio de Janeiro, por iniciativa do produtor Celso Athayde e dos *rappers* Nega Gizza e MV Bill, realizou, entre 2000 e 2009, o festival Hutúz, que concedia, entre outros, o prêmio *Hip-Hop* Ciência e Conhecimento, que teve entre seus agraciados Sérgio Vaz, poeta e criador da Cooperifa, e Ferrèz, escritor conhecido por narrar o cotidiano da periferia paulistana (Teperman, 2015, p. 42). Também pela Cufa foi lançado em 2006 o documentário *Falcão – meninos no tráfico*, produzido por Celso Athayde e MV Bill.

O *rap* nacional, como fenômeno estético e político, provoca em quem tenta caracterizá-lo alguns “nós” ou “curtos-circuitos” conceituais. Um deles diz respeito à relação

com a tradição da música popular brasileira. Em que medida o *rap* faz rupturas com essa tradição? Em que medida ele é uma continuidade? Assim como o crítico musical José Ramos Tinhorão, há quem encare o *rap* nacional apenas como uma réplica do lixo cultural ianque e até recuse ao *rap* o estatuto de música. Chico Buarque encontra no *rap* algo radicalmente distinto da canção, tal como a conhecemos. Luiz Tatit (2007) afirma que o *rap* é canção, uma vez que nele as potências entoativas da fala são aproveitadas ao máximo e postas a serviço da expressão de afetos em uma forma musical. Controvérsias à parte, fato é que os principais *rappers* brasileiros reconhecem a influência que receberam da música popular brasileira. Além disso, tem havido encontros valiosos entre os artistas de maior destaque do *rap* nacional e figuras não menos consagradas da MPB. Entre os *rappers* da velha guarda, por exemplo, Sabotage conta que ouvia, ainda criança, junto de sua mãe, Pixinguinha e Noel Rosa, e atesta a forte impressão que lhe causou a música *Construção*, de Chico Buarque. Também Mano Brown relata experiência semelhante com essa canção de Chico. Quando seu filho nasceu, Brown o batizou como Jorge, em homenagem a Jorge Ben, com quem viria a gravar e se apresentar alguns anos mais tarde. No *rap Capítulo 4 Versículo 3*, Brown cita Belchior e canta: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano / apoiado por cinquenta mil manos”. É ainda Mano Brown quem confessa ter o sonho de gravar com Roberto Carlos.⁶ Além de Sabotage e Mano Brown, outro *rapper* da velha escola, Rappin Hood, grava com Caetano Veloso e com Jair Rodrigues, além de cantar *rap* em ritmo de samba. Já entre a turma da nova escola, vale destacar os casos de Emicida – cujos discos mais recentes têm participação de Vanessa da Mata, Zeca Pagodinho e Caetano Veloso, entre outros artistas do samba e da MPB – e Criolo, que regravou recentemente sua canção *Não existe amor em SP* com participação especial de Milton Nascimento e teve sua versão de *Cálice* (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1978) cantada pelo próprio Chico, no show *Na carreira*, que ele apresentou em 2012.

Outro “nó” é aquele que se dá entre o global e o local.⁷ O *rap* é uma forma musical produzida hoje no mundo inteiro. Em sua versão brasileira, contudo, incorpora elementos rítmicos, melódicos, timbrísticos e temáticos da tradição nacional. Além disso, é constante nas letras a marcação geográfica e afetiva do pertencimento à “quebrada”, articulada ao reconhecimento de que os desafios enfrentados pelo povo negro na periferia são semelhantes em muitos lugares do mundo.

6 Ver entrevista concedida por Mano Brown à TV *Revista Cult* em 2014. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=faoKK2hg6HU>.

7 Giacomo Marramao propõe a expressão “glocal”, para dar conta dessa imbricação presente em vários fenômenos contemporâneos. Ver: Marramao, G. (2009). *Tras Babel*. CEPAL - Série Políticas Sociales, n. 154. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

Um terceiro ponto é aquele que divide o *rap* entre música do gueto e mercadoria de massas. A produção e a circulação do *rap* no Brasil se realizaram, desde o início, de forma independente e interna aos circuitos do movimento *hip-hop*. Isso não impediu um volume de vendas extraordinário em alguns casos, como o dos Racionais MCs. Mais recentemente, contudo, o *rap* começa a ser considerado como mercadoria de massas e passa a ocupar espaços potencialmente de *mainstream* na televisão, no cinema, nas rádios. Com isso, alguns desafios se colocam para o movimento do *rap* nacional e para os *rappers* que vão se tornando, a seu modo, *popstars*, desafios que tocam sobretudo em questões de autenticidade e legitimidade. Por exemplo: é possível manter uma postura “horizontal”, como mais um entre tantos manos, quando se entra no circuito da mercadoria de massas? É possível produzir letras com o mesmo conteúdo de denúncia e enfrentamento, quando se está sujeito ao assédio dos grandes meios de comunicação e das grandes gravadoras e distribuidoras? É interessante observar que artistas como Mano Brown, Emicida e Criolo, os quais respondem sim a essas questões, continuam gravando seus discos nas produtoras que eles mesmos criaram ou ajudaram a criar, ainda que, em alguns casos, a distribuição fique a cargo de grandes corporações do entretenimento de massas.

Um quarto “curto-circuito” é aquele que o *rap* produz na divisão entre música dançante para o corpo e música pensante para a cabeça, divisão herdeira, ao que tudo indica, da cisão somático-psíquica que caracteriza a tradição ocidental. O *rap* não dilui essa polarização: à sua maneira, ele a coloca em evidência e tensão, ao fazer soar simultaneamente “a música que convida à ‘dança do intelecto’ e a música que se limita à ‘dança hipnótica dos quadris’” (Wisnik, 2007, p. 209).

Por último, um dos aspectos mais marcantes do *rap* é a dissolução das fronteiras entre a fala e o canto, com a conseqüente fusão, na pessoa do MC, das figuras do cantor e do orador. Eis um aspecto que convidaria a uma reflexão mais detida, com apoio no que a psicanálise, desde Lacan, tem produzido em torno do tema da voz. Uma vez que tal reflexão ultrapassa o escopo deste artigo, faremos apenas breves apontamentos e esperamos retomá-la oportunamente. No *Seminário 10: A angústia*, Lacan (1962-1963/2005) dedica uma aula a “o que entra pelo ouvido”.⁸ Nessa aula, ele trata, entre outros assuntos, da incorporação da voz como exemplo da forma real de identificação – distinta, portanto, das formas imaginária e simbólica – e faz a distinção entre a voz na música e a voz na fala. E a propósito do estranhamento que se sente em face da própria voz gravada, sugere que “seria interessante ver que distância pode haver entre a experiência do cantor e a do orador” (p. 300).

8 Título do cap. XX do *Seminário 10: A angústia* (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 291-303).

Merece destaque, nesse debate sobre as fronteiras entre a fala e o canto, a perspectiva adotada por Luiz Tatit, para quem é exatamente na dissolução dessas fronteiras que reside a eficácia da canção. É exatamente em sua capacidade de adotar, na criação musical, formas rítmicas e melódicas próximas das potências entoativas da fala, que a canção nos toca, a ponto de se tornar parte de nossa “educação sentimental”. Nesse sentido é que não há, para Tatit, oposição entre o *rap* e a canção “como a conhecemos”. O *rap*, para esse autor, seria a canção em sua máxima radicalidade, “pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações ‘românticas’ da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima” (Tatit, 2007, p. 231). É também Tatit (2007) quem declara:

Não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do Ocidente e do Oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas convertendo suas falas em canto (p. 230).

Seria o caso de uma apreciação mais detida do estatuto da voz como objeto pulsional, como algo que, assim como a própria pulsão, está na fronteira entre o somático e o psíquico. Caberia também uma apreciação dos modos de gozo propiciados pela voz, recordando que, como observa Michel Poizat (2001), “a experiência da voz, como toda experiência de gozo, é, com efeito, algo eminentemente corporal: a voz parte de um corpo para *tocar* um outro corpo” (p. 130, grifo do autor). Em suma, como disse Lacan na aula que, em seu seminário sobre o gozo, *Mais, ainda*, dedicou ao barroco: “Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo –, falar da música, nas margens” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 158).

Fratrìa

Em seu ensaio sobre os Racionais MCs, Maria Rita Kehl (2000a) considera que o *rap* produzido nas periferias urbanas brasileiras opera um esforço civilizatório em relação às condições de vida e ao apelo ao gozo mortífero entre os jovens pobres. Esse esforço apela à “consciência” e à “atitude”, entendidas em linhas gerais como orgulho de ser negro e como lealdade aos irmãos de etnia e pobreza. A autora observa que os integrantes dos Racionais – e essa é uma atitude predominante entre MCs e grupos de *rap* famosos do Brasil – recusam a postura de *popstar* e se dirigem à multidão de jovens da periferia a partir de outro lugar: o lugar do semelhante (Kehl, 2000a, pp. 210-211).

Confira-se, a esse respeito, a fala do próprio Mano Brown, integrante dos Racionais:

Aqui todo mundo faz alguma coisa em prol. Mesmo aqueles que aparecem na capa do disco, mesmo quem está nos bastidores. Porque tem muita gente que trabalha pelo nosso movimento não brilha, não canta, mas trabalha e faz por merecer. E muitas vezes não dedicamos a elas nenhum tipo de homenagem.⁹

A manutenção desse lugar se apoia, entre outros pontos, no rechaço às tentativas de cooptação advindas da grande mídia e mesmo na recusa ao rótulo de artista. “Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”, diz Mano Brown. Em síntese, afirma Kehl que não é da possibilidade de se colocar acima da massa, produzindo fascínio e inveja, que os grupos de *rap* extraem sua força. Ao contrário, tal força vem de seu poder de inclusão, vem da insistência na igualdade entre artistas e público, todos igualmente negros, de origem pobre, vítimas da discriminação e da escassez de oportunidades. Os manos do *rap*, diz a autora, “não querem excluir nenhum garoto ou garota que se pareça com eles” (Kehl, 2000a, p. 212).

A comunidade dos manos unida pelo *rap* configura, no dizer de Kehl, uma “fratria órfã”.¹⁰ A autora recorda que a tese da orfandade paterna é predominante como chave interpretativa da formação do Brasil e pondera que a orfandade de que se trata, no caso brasileiro, é uma orfandade simbólica, que obviamente tem produzido “não uma ausência de figuras paternas, mas um excesso de pais *reais*, abusados, arbitrários e brutais” (Kehl, 2000a, p. 217). Assim, o que falta ao Brasil não é mais um “painho” mandão e pseudoprotetor como um Vargas ou um Antônio Carlos Magalhães, mas algo bem diverso, a saber:

uma *fratria* forte, que confie em si mesma, capaz de suplantar o poder do ‘pai da horda’ e erigir um pai simbólico, na forma de uma lei justa, que contemple as necessidades de todos e não a voracidade de alguns. São os irmãos que fazem a função paterna, renunciando voluntariamente ao mais gozar que um dia foi privilégio do pai às custas da servidão dos filhos todos (Kehl, 2000a, p. 217).

Em que pese a realização originária desse ato comemorativo que é o banquete totêmico, permanece em aberto a questão: como sustentar a vacuidade desse lugar terceiro e mantê-lo imune aos intentos de usurpação, isto é, imune aos riscos de reversão do estado civil ao estado de horda? Em outras palavras, como manter práticas e instâncias discursivas que sustentem a horizontalidade das relações democráticas?

Em sua análise dos fundamentos da democracia liberal, Claude Lefort, apoiando-se na ideia lacaniana de significante-mestre, afirma que é próprio da democracia conservar o lugar simbólico do poder como um lugar vazio.

9 Depoimento no filme *O rap pelo rap*, de Pedro Fávoro (2015).

10 A ideia de uma fratria órfã parece encontrar uma tradução especialmente expressiva no potente refrão “Tudo que nós tem é nós”, da canção *Principia*, de Emicida, do disco *AmarElo*, de 2019.

A legitimidade do poder funda-se sobre o povo; mas a imagem da soberania popular se junta à de um lugar vazio, impossível de ser ocupado, de tal modo que os que exercem a autoridade pública não poderiam pretender apropriar-se dele. A democracia alia estes dois princípios aparentemente contraditórios; um, que o poder emana do povo; outro, que esse poder não é de ninguém (Lefort, 1983, p. 76).

Nessa perspectiva, a democracia seria o regime de governo no qual “não há poder ligado a um corpo” (Lefort, 1983, p. 118) e no qual se vive confrontado com a “indeterminação que nasce da perda da substância do corpo político” (p. 121). Em seu comentário a essas proposições de Lefort sobre o lugar vazio do poder na democracia, Safatle (2015b) observa que tais proposições guardam, em certa medida, ressonância com a reflexão freudiana. Ademais, diz Safatle (2015b), a visada de Lefort, ao caracterizar como politicamente produtiva essa indeterminação do social que não se faz representar em nenhuma corporificação do poder estatal, abre a perspectiva, cara a esse filósofo brasileiro, de “uma sociedade cuja experiência política fundamental funda-se na circulação do desamparo” (Safatle, 2015b, p. 1082¹¹). Tal desamparo adviria da constatação de que não existe uma totalidade imaginária do poder ocupando um corpo no qual cada membro encontra seu lugar natural e no qual a partilha dos lugares tem sua legitimidade garantida por meio da relação libidinal com uma figura soberana.

Falta à *démarche* de Lefort, contudo, um passo freudiano fundamental, ainda na opinião de Safatle (2015b). Falta compreender como as democracias liberais só sustentam o lugar vazio por meio de um suplemento fantasmático. Afinal, como indica Safatle (2015b), “tal democracia que conserva o lugar vazio do poder como inscrição simbólica simplesmente nunca existiu nem nunca poderá existir” (p. 1083). No entanto, é preciso ter presente que “nem todo corpo social e político se encarna através da lógica de uma corporeidade imaginária”. O que se coloca no horizonte é, portanto, a constituição de processos não identitários de corporificação. Em síntese, diz Safatle (2015b), não precisamos de uma política sem corpo. “Na verdade, precisamos da possibilidade de formas radicalmente não identitárias de encarnação” (p. 1143).

A crítica de Safatle às proposições de Lefort se dá no âmbito de um projeto de redescritção da política que vem considerá-la ligada não somente à circulação de bens, mas a uma circulação de afetos, a fim de pensar um circuito político de afetos que tenha por fundamento o desamparo. Uma das referências a que recorre Safatle (2015b) para o

11 Os números de página do livro de Safatle (2015b) referidos neste artigo correspondem às posições indicadas na edição do *e-reader* Kindle.

desenvolvimento desse projeto é *Moisés e o monoteísmo*, de Freud (1939/1977). Esse texto, tal como o interpreta Safatle, tem como objetivo “quebrar a ilusão que funda os vínculos entre política e produção de subjetividades” (p. 1874). Tal desilusão se produz na medida em que Freud, ao propor a tese de que Moisés seria egípcio e não judeu, revela que as identificações com a autoridade soberana, constitutivas do povo como unidade, têm um fundamento inconsistente, uma vez que lhes falta a segurança fundamental advinda das relações de filiação. Essa tese freudiana não significa, contudo, um recuo quanto ao caráter constitutivo das relações verticais de identificação com a autoridade para a formação das identidades coletivas. Freud continua afirmando sua tese da natureza produtiva dos vínculos libidinais, chegando mesmo a sugerir que foi “o homem Moisés que criou os judeus”.

Há que distinguir em todo caso, diz Safatle (2015b), as identificações *imaginárias* – aquelas que põem em jogo o repertório de imagens ideais que guiarão o eu ideal dos sujeitos – das identificações *simbólicas*, as quais definirão o modo de inscrição dos sujeitos em funções simbólicas. Há ainda o que Safatle (2015b) denomina identificações *reais*, que “confrontam os sujeitos com um núcleo inassimilável e irrepresentável do Outro” (p. 1874).

Tais identificações, que permitem a efetivação de *uma lógica da incorporação que, de certa forma, nega-se a si mesma*, têm algo de insuportável na medida em que desamparam os sujeitos de determinações estáveis e seguras. Elas os despossuem, produzindo um desencontro que, mesmo sendo violentamente recusado de início, continua ressoando até ser capaz de criar laços políticos completamente novos (p. 1874).

A constituição de vínculos políticos, diz Safatle (2015b), é indissociável da capacidade de ser afetado no próprio corpo, o que aponta para estreitas correlações entre o fenômeno estético e o político. A ação social e política é antes motivada por afecções orgânicas que por deliberações racionais. Também o corpo político, metáfora da vida social, é um corpo construído pelos afetos, que condicionam sua geografia, suas regiões de intensidade, sua responsividade (Safatle, 2015b, p. 165).

Tendo em vista essas considerações, passamos a interrogar em que medida o *rap*, como fenômeno estético, pode consistir em um fator de circulação de afetos, de afetação de corpos políticos. Neste passo, voltamos a nos referir à ideia da fratria órfã proposta por Kehl para caracterizar a comunidade dos *manos do rap* e tratamos de apreender alguns dos processos identificatórios que, como manifestações da função fraterna, são produzidos no âmbito dessa comunidade.

Em dois de seus textos que recorrem ao mito da horda primeva para dar conta da gênese do fenômeno jurídico-político – *Totem e tabu* (1913) e *Psicologia das massas e*

análise do eu (1921) –, Freud sugere que o poeta épico, ao pretender assumir, como um herói, o lugar de autor singular de um ato perpetrado coletivamente, termina por exercer uma dupla função. Conforme sintetiza Kehl (2000a), o poeta vem a ser, ao mesmo tempo, “um que mantém a unidade da fratria em torno da memória de um ato (fictício) das origens, e aquele que se destaca, psicologicamente, do coletivo” (p. 218). E já que se está às voltas com origens remotas e narrativas míticas, não é demais recordar que, para alguns estudiosos,¹² os MCs têm como ancestral o griô, guardião e transmissor do legado da tradição em diversas culturas africanas.

Analisando as falas dos Racionais, tanto nas letras de seus *raps* quanto nas poucas entrevistas que concedem à imprensa – e essa análise é extensível a muitos outros grupos e artistas do *rap* brasileiro¹³ – Kehl observa que há nessas falas uma oscilação entre três lugares: o lugar *comunitário* dos manos, o lugar do poeta/herói *exemplar* e, por derivação deste, o lugar *da autoridade* de um pai que aconselha, julga, orienta e que, embora passe longe de qualquer moralismo, preceitua frequentemente a atenção ao “proceder”, como quem diz “faça a coisa a certa”. A fala que se presentifica em qualquer um desses três lugares de enunciação é, ao que nos parece, a fala do poeta épico mencionada por Freud ou, se quisermos, a fala do griô em versão contemporânea. Trata-se de uma fala que faz funcionar a função fraterna.

O tema da função fraterna costuma suscitar polêmica e desconfiança no âmbito dos estudos psicanalíticos sobre a cultura. Um dos motivos para tanto é, provavelmente, a associação da figura da fratria com o risco, inafastável do horizonte de toda civilização, de reversão ao estado de horda. Os próprios textos de Freud contribuem para essa prevenção contra a ideia da fratria. *Totem e tabu* (Freud, 1913/1977) não deixa de ser um texto escandaloso, ao fazer coincidir o nascimento da vida civilizada com um assassinato e ao atribuir à fratria a autoria desse crime inaugural. *Psicologia das massas e análise do eu* (Freud, 1921/1977) é um estudo sobre a ascensão do poder totalitário, um estudo que indica o modo como esse poder é lastreado numa espécie moderna de fratria: a massa.

Apesar dos riscos da deriva totalitária, é a fratria, em todo caso, que torna operante a função paterna. Aliás, conforme precisa Kehl (2000b), o termo “função” presente na expressão “função fraterna” vem indicar “o caráter necessário, não contingente, da participação do semelhante no processo de tornar-se sujeito” (p. 31). É, pois, da fratria que depende a instituição da Lei e a culpabilidade, tanto na escala dos sujeitos quanto na da

¹² Ver estudos mencionados por Ricardo Teperman (2005) em *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo, SP: Claro Enigma. p. 27.

¹³ Pensamos, por exemplo, em artistas como Sabotage, RZO, Rappin’ Hood, Gog, Thaíde, MVBill, Criolo, Emicida.

sociedade. Ademais, além de tornar operante a função paterna, a fratria contém um potencial emancipatório,¹⁴ conforme se verá em seguida.

A função fraterna, indica Kehl, deve ser considerada em três planos. Em cada um deles, a dinâmica identificatória se dá em um nível de abstração. O primeiro plano corresponde ao tempo em que a criança, ao sofrer a entrada de um irmão em seu campo narcísico, constata a semelhança na diferença e é, por isso, levada a reelaborar sua relação especular com o eu ideal, sendo esse irmão objeto, ao mesmo tempo, de ciúme e interesse, ódio e identificação. No segundo plano, estão as experiências compartilhadas no âmbito da fratria durante a adolescência. Tais experiências promovem, simultaneamente, a confirmação da palavra paterna e a relativização de seu caráter absoluto, já no campo da sociabilidade extrafamiliar, campo no qual o sujeito passa a se reconhecer como criador de novas práticas e novas formas discursivas. Já o terceiro plano corresponde à abertura de um campo anônimo de circulação e transmissão de saberes. O que está em jogo nesse terceiro plano, segundo Kehl (2000b), é “a circulação da palavra em sua multiplicidade de sentidos, em sua plasticidade criadora, em relação à qual o sujeito está simultaneamente desamparado – nada lhe fornece garantias de verdade quanto às suas escolhas – e aliado aos semelhantes” (p. 45). A circulação de relatos sobre o vivido no âmbito da literatura moderna, diz Kehl, citando Jacques Rancière, é um paradigma desse campo anônimo de transmissão, na medida em que tais relatos não se confundem com qualquer enunciado de autoridade, e contribui para “autorizar os sujeitos em sua diferença em relação com o ideal” (Kehl, 2000b, p. 45). Num esforço de apreensão dos processos identificatórios em ação no âmbito de uma fratria formada pelos manos do *rap*, talvez seja possível situá-los em relação a esses três planos mencionados por Kehl ou ainda, como proposto por Safatle, aos registros do imaginário, do simbólico e do real, os quais talvez correspondam, em alguma medida, aos níveis de abstração a que se refere Kehl.

No que concerne ao primeiro plano, o da infância, talvez seja temerário ensaiar muitas correlações diretas com o fenômeno do *rap*, mas convém não perder de vista que o eixo imaginário das identificações, aquele que confere consistência imaginária ao eu ideal, tem suas raízes nesse plano. Com relação ao plano da adolescência, merece destaque o movimento de ousadia e transgressão que emerge em desafio à palavra paterna, apoiado no encorajamento do grupo e na interlocução com o semelhante fora do espaço familiar. Emerge, nesse movimento, a produção de novas formas discursivas, codificadas em expressões de uso

14 Tal potencial, embora tenha sido pouco abordado por Freud, inspirou estudos de alguns de seus colaboradores e comentadores. Em seu livro *O circuito dos afetos*, Vladimir Safatle (2015b) dialoga com esses estudos que procuram, a partir do texto freudiano, abrir caminho a uma apreciação desse potencial emancipatório da fratria.

restrito ao grupo de pertencimento. Predomina nesse plano a dimensão simbólica dos processos identificatórios, já que se trata de novas articulações, da inserção em novas redes simbólicas. Todo esse processo se dá no contexto de um *despertar* para o sexo. Esse despertar, como observa Philippe Lacadée (2011), vem acompanhado de um exílio, que ele descreve nos seguintes termos:

o paraíso dos amores infantis, rapidamente esquecido pela criança, assombra o sujeito exilado de sua pátria da infância e lhe abre, no momento de sua adolescência, “a pátria escondida”, ou seja, a linguagem. O despertar da sexualidade confronta o sujeito com um gozo desconhecido, uma *terra incognita* na qual ele se encontra exilado e não sabe como traduzir (p. 76).

A adolescência é um período de risco, especialmente para meninos e meninas que vivem na periferia, uma vez que, para eles, o apelo ao gozo consumista frequentemente forma um circuito de alta voltagem com o assédio para a entrada no tráfico de drogas. É com a chegada da adolescência que os garotos negros da periferia se tornam o principal alvo do morticínio perpetrado pelas facções rivais e pelas forças policiais.

É expressivo, a respeito dessa simultaneidade entre o despertar para o sexo e a entrada no crime que marca a trajetória de muitos adolescentes da periferia, o relato de Luiz Eduardo Soares. Em seu livro *Cabeça de porco*, escrito em coautoria com MV Bill e Celso Athayde (2005), Soares destaca um dado que se tornou evidente para ele em suas reuniões com rapazes envolvidos no tráfico:

Houve um consenso espontâneo que me impressionou, em torno da centralidade das garotas como a grande referência. O desejo delas era tudo o que desejavam os meninos; era a própria razão de ser das opções radicais da rapaziada. A capacidade de seduzi-las e conquistar-lhes a admiração era a medida do sucesso pessoal masculino (p. 231).

Na opinião de Soares, as moças, ao elegerem como modelo um sujeito arrogante, violento, armado e poderoso, convertem-se num elo de uma engrenagem que se reproduz automaticamente, arrastando mais garotos para o tráfico. Nesse processo, diz Soares, elas são vítimas e objeto e, inadvertidamente, convertem-se em cúmplices.

A sorte é que, como observa Soares (2005), a própria cultura popular tratou de engendrar um modelo alternativo para a juventude das vilas, favelas e periferias, que é o modelo proporcionado pela cultura *hip-hop*, abarcando o *break*, o *grafitti* e o *rap*, um modelo para cuja afirmação concorrem meninas e meninos. Essa personagem alternativa é descrita por Soares (2005) com os seguintes traços:

ela (ou ele) é pacífica e pacifista, valoriza a solidariedade e a compaixão, difunde a crença na justiça e na igualdade, criticando duramente o país que estamos fazendo: um Brasil que nega esses valores, na prática, enaltecendo-os no discurso (Soares, Bill, & Athayde, 2005, p. 231).

E, conforme ressalta o autor, esse modelo alternativo não foi nem poderia ter sido desenhado na prancheta dos consultores técnicos e não se sustentaria por força da tecnocracia ou do voluntarismo. Em muitos de seus *raps*, Criolo dá testemunho da eficácia dessa alternativa. Veja-se, por exemplo, este trecho do *rap No sapatinho*:

Os mano da correria que se envolve com o *rap*, curte esse *rap*, é resgatado pelo *rap*.
 Apetite tem, apetite tem. Pra matar ou pra morrer, mas todo mundo quer viver.
 Eu sei que o *rap* faz muito mais que sua religião, que o presídio, o cassetete em vão.
 Vejo uma criança dançando *break*, é lindo.
 Vejo as mães alegres com seus filhos.
 As autoridades vão ficar de bobeira na pista.
 Não conseguem perceber que aqui é nós na fita.¹⁵

Também para Mano Brown, a descoberta do *rap* se dá na adolescência, com um apelo muito forte. Brown relata sua “saga”, todo final de semana, saindo cedo do Capão Redondo e tomando três ônibus, “sem pagar, porque não tinha dinheiro”, para chegar à Estação São Bento, onde havia encontro dos *rappers*, em fins da década de oitenta.¹⁶

Já se verifica aqui a passagem do segundo para o terceiro dos planos a que se refere Kehl em sua análise da função fraterna. Afinal, para além da experiência de ter encontrado sua turma e da fruição estética musical, o que essa descoberta do *rap* proporciona é a abertura para um campo de conhecimentos e práticas – a “atitude”, a “consciência”, o “proceder” –, campo no qual a transmissão de um saber parece engajar, em grande medida, algo que é da ordem da incorporação. Talvez aqui seja mais perceptível a ideia de um corpo produzido pelos afetos, a que alude Safatle (2015b). Um trecho da conversa entre três jovens *rappers* de São Paulo, relatando sua recepção dos *raps* dos Racionais, é, possivelmente, um bom exemplo dos efeitos daquilo que Kehl (2000b, p. 45) descreve como a circulação de uma palavra em relação à qual o sujeito está, ao mesmo tempo, desamparado quanto à verdade de suas escolhas e aliado aos semelhantes:

Bitrinho, do Afrika Kids Crew: Eu nunca tinha ouvido nada que me dissesse: marche, vai. Tudo o que eu ouvia me deixava meio que pra baixo. E quando eu ouvi “Sobrevivendo no Inferno”...
Flow MC, do Afrika Kids Crew e da Batalha do Santa Cruz: “Sobrevivendo no Inferno” é um manual para negros, [dizendo]: “Acorda, João. Acorda e presta atenção por que é que você está assim. Você não sabe por que é que você está aí preso, fodido aí, é por causa disso daqui, ó”.

15 Ver Criolo *No sapatinho*, no disco *Ainda há tempo* (2016).

16 Ver entrevista concedida por Mano Brown à TV *Revista Cult* em 2014. Recuperado de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=faoKK2hg6HU>.

Vulgo Sau: E o *rap* para mim é isso. Na hora que você precisar, o *rap* está ali. Você quer o quê? Incentivo é o que você precisa? Motivação para quê, na sua vida? Está aqui, ó. Para mim, a minha música que é foda, se eu quiser ficar foda, é só colocar “Negro drama” e o bagulho fica louco. O bagulho parece que vai enchendo sua veia de sangue e vai falando “Aí, mano, é isso aí, tio. Vai que é você, mano. Tá ligado? Olha de onde você saiu, olha onde você está e olha aonde você pode chegar”.¹⁷

Talvez seja nesse terceiro plano que as identificações reais a que se refere Safatle (2015b), com a força que elas têm para fragmentar, desamparar e despossuir do sujeito em face das próprias certezas, tenham maior potencial de engendrar novos laços políticos. É importante notar que os principais MCs do *rap* nacional recusam a sustentação de uma identidade cogente e monolítica. Ao contrário disso, propõem um campo identitário aberto a múltiplas possibilidades de pertencimento. Exemplo disso é a fala de Mano Brown, referência principal do *rap* brasileiro, durante um dos *shows* dos Racionais MCs:

O que eu acredito é . . . no confronto de ideias. Não existe unanimidade. Não existe também “profeta MC”. Não existe, meu parceiro. . . . E o Mano Brown não é verdade absoluta e o Racionais nunca foi a verdade absoluta. Nunca será. Não existe verdade absoluta. Não existe profeta.¹⁸

É indiscutível que o pertencimento étnico e de classe são elementos centrais na matriz identitária em jogo na fratria do *rap*, a ponto de poder conduzi-la a um fechamento e mesmo a uma hostilidade em relação a outros grupos sociais, especialmente a elite branca. A esse respeito, Kehl propõe uma analogia entre a atitude orgulhosa do *rapper* negro da periferia e a posição de Freud (1939) em face do judaísmo. Segundo relata a autora, Freud certa vez declarou que, se não existisse antissemitismo, ele não faria questão nem da circuncisão de seus próprios filhos, mas que, em vista do preconceito existente, ele só tinha como opção afirmar-se como judeu (Freud, 1939 *apud* Kehl, 2000a, p. 231).

Em seu ensaio sobre os Racionais MCs, Kehl sugere que o campo identificatório da fratria do *rap* poderia promover a diluição de suas fronteiras, hoje solidamente demarcadas pelo pertencimento à etnia negra e à periferia, e se abrir à produção de laços sociais num âmbito mais amplo, com base em afinidades eletivas que incluam o semelhante na diferença. Essa possível abertura faria aumentar, decerto, o risco da cooptação e da assimilação pelas próprias estruturas de dominação contra as quais o movimento do *rap* se insurge. Por outro lado, se for reforçado o fechamento identitário, há o risco de se acirrar o isolamento dos grupos e a discriminação. Nessa abertura que a autora propõe, a identificação, inicialmente baseada na cor da pele, seria ampliada para abrigar outros sentidos, menos particulares, de

¹⁷ Depoimento no documentário *O rap pelo rap*, de Pedro Fávoro (2015).

¹⁸ Disponível no documentário *O rap pelo rap*, de Pedro Fávoro (2015).

indignação contra a exclusão social, de repúdio às violências e às injustiças.¹⁹ A força desse apelo a uma identificação ampliada, aliás, resulta do próprio estilo do *rap*, com o poder persuasivo de sua percussão, sua poesia ritmada, sua atitude. É talvez por efeito dessas identificações reais que, como observa Maria Rita Kehl (2000a), passadas algumas décadas da eclosão da novidade trazida pelos Racionais MCs, “não somos ‘todos’ pretos pobres da periferia, mas somos muitos mais do que eles supunham quando começaram a falar” (p. 232).

Coda (ou prelúdio para uma tese futura)

Um tema que atravessa todo este texto e que, no entanto, passa quase despercebido, é o tema da voz. Afinal, como sugere Lacan (1972/2003) em *O aturrito* “que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve” (p. 492). Seria o caso de interrogar o estatuto da voz como própria “condição de possibilidade da fala e, portanto, do discurso” (Baas, 2010, p. 10) e de retomar, com Michel Poizat (2001, p. 132) e Giorgio Agamben, o trecho da *Política*, de Aristóteles, em que o humano é definido como o único entre os animais que possui a palavra, e a voz é algo que ele compartilha com os outros bichos.

Com a voz mas sem a palavra, é possível indicar a dor e o prazer de um animal a outro. Somente a posse do *logos* permite manifestar à comunidade dos ouvintes o útil e o nocivo e, conseqüentemente, o justo e o injusto. É, portanto, pela posse do *logos* que, na clássica passagem de Aristóteles, o homem se define como animal político. Em suas linhas principais, o argumento de Agamben (1995) citado por Poizat (2001) é que:

O vivente possui o *logos* suprimindo e conservando em si sua própria voz, assim como ele habita a *polis* deixando excetuar nela a vida nua. A política se apresenta então como a estrutura propriamente fundamental da metafísica ocidental, na medida em que ela ocupa o terreno no qual se efetua a articulação entre o vivente e o *logos*. A ‘politização’ da vida nua é a tarefa metafísica por excelência, na qual o que está em jogo é a própria humanidade do homem vivo. O par categorial fundamental da política ocidental não é o par amigo-inimigo, mas o par vida nua-existência política, *zoè-bios*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o ser vivo que, na linguagem, separa e opõe sua própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva (p. 132).

No comentário que faz a essas proposições de Agamben, o psicanalista Michel Poizat (2001) destaca que é notadamente através de sua voz que o humano, imerso na linguagem, opera essa relação de exclusão inclusiva com a vida nua. Seria o caso de interrogar em que medida o *rap*, como voz da juventude negra que toma a palavra, opera politicamente um

¹⁹ O mais recente disco de Emicida, *AmarElo*, lançado em um *show* histórico no Theatro Municipal de São Paulo, em 27 nov. 2019, opera essa amplificação a que alude Kehl, ao mesmo tempo que exalta e atualiza o enraizamento do *hip-hop* nas lutas sociais da classe trabalhadora e do povo negro.

deslocamento do lugar que é reservado a essa juventude por uma sociedade cujos pressupostos lógicos são o genocídio e o estado de exceção.

Ainda no terreno da presença da voz no *rap*, seria interessante investigar, com apoio nos estudos de Paul Zumthor sobre a poesia oral, as relações entre o oral e o escrito na produção das letras do *rap*, bem como os aspectos performáticos nele presentes, destacando aí a importância da voz. Com efeito, a *performance* para Zumthor (2005) é “o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido” (p. 87). A presentificação do corpo por meio da voz é aqui um ponto central. A esse respeito, o autor observa:

O que se passa na poesia oral e, pela força das circunstâncias, permanece absolutamente estranho à poesia escrita, é isto: a voz, por onde a poesia transita, aceita, assume a servidão que constitui a existência do corpo, com tudo o que esse corpo implica, suas fraquezas e suas forças. Estamos assim de volta à ideia de espaço: a voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além de sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido (Zumthor, 2005, p. 89).

É ainda Zumthor (2005) quem reconhece que “a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. . . e, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo” (p. 63). Aliás, retomando um comentário já citado de Michel Poizat (2001), “a experiência da voz, como toda experiência de gozo, é, com efeito, algo eminentemente corporal: a voz parte de um corpo para *tocar* um outro corpo” (p. 130, grifo do autor). Um estudo mais detalhado dos processos identificatórios entre os *manos* do *rap* talvez pudesse seguir essa trilha para apreciar os processos de incorporação da voz subjacentes a possíveis formas reais de identificação em jogo nesse campo. Afinal, como observa o próprio Lacan (1962-1963/2005), “a voz não é assimilada, mas incorporada” (p. 301) e Zumthor reconhece que, em determinados contextos nos quais a voz se presentifica numa *performance*, faz todo sentido a expressão segundo a qual bebemos as palavras de alguém (Zumthor, 2005, p. 65).

Enfim, se, como sugere Lacan, o inconsciente é o corpo falante, talvez seja de especial interesse para a psicanálise conhecer mais de perto o saber-fazer com a língua que caracteriza o falar dançante, rimado e ritmado do *rap*. E se é verdade que Lacan receitava aos jovens analistas a prática das palavras-cruzadas,²⁰ também será certo que esse mestre-de-cerimônias francês recomendaria a frequência das batalhas de rima nos arcos dos viadutos, nas estações

²⁰ Em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (Lacan, 1953/1998, p. 267), na epígrafe da segunda seção do texto, lê-se: “Faça palavras-cruzadas. (Conselhos a um jovem psicanalista)”.

de metrô e em outras conexões nervosas da cidade, batalhas nas quais a regra é rimar o que lhe vier à cabeça.

REFERÊNCIAS

- Baas, B. (2010). *La voix déliée*. Paris, France: Hermann.
- Freud, S. (1977). Totem e tabu. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 13). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1913).
- Freud, S. (1996). Moisés e o monoteísmo. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 23, pp.19-150). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1939).
- Freud, S. (1996). Psicologia de grupo e a análise do ego. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 18, pp. 81-154). (Trabalho original publicado em 1921).
- Kehl, M. R. (2000a). A fratria órfã. In M. R. Kehl (Org.), *Função fraterna*. (pp. 209-244). Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará.
- Kehl, M. R. (2000b). Existe a função fraterna? In M. R. Kehl (Org.), *Função fraterna*. (pp. 31-48). Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará.
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido entre 1972-1973).
- Lacan, J. (2003). O aturdido. In J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 448-497). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972).
- Lacan, J. (2005). *O seminário, livro 10: a angústia*. (V. Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário proferido entre 1962-1963).
- Lefort, C. (1983). *A invenção democrática: os limites do totalitarismo*. São Paulo, SP: Brasiliense.
- Poizat, M. (2001). *Vox populi, vox Dei: voix et pouvoir*. Paris, France: Métailié.
- Safatle, V. (2015a, 9 out. 2015). O fim da música. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, SP.
- Safatle, V. (2015b). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. (e-book Kindle). São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Soares, L. E., Bill, MV., & Athayde, C. (2005). *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Tatit, L. (2007). Cancionistas invisíveis. In L. Tatit, *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. (pp. 54-58). São Paulo, SP: Publifolha.
- Teperman, R. (2005). *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo, SP: Claro Enigma.
- Wisnik, J. M. (2004a). A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In J. M. Wisnik. *Sem receita: ensaios e canções*. (pp. 213-240). São Paulo, SP: Publifolha.
- Wisnik, J. M. (2004b). Global e mundial. In J. M. Wisnik. *Sem receita: ensaios e canções*. (pp. 319-333). São Paulo, SP: Publifolha.

- Wisnik, J. M. (2007). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Zumthor, P. (2005). *Escritura e nomadismo*. (J. P. Ferreira, S. Queiroz, trads.). Cotia, SP: Ateliê Editorial. (Trabalho original publicado em 1990).

ARTIGO 2

O FORT-DA DO BIM BOM: LALÍNGUA NAS PALAVRAS DAS CANÇÕES²¹*IN THE JINGLE-JANGLE MORNING: LALANGUE IN THE WORDS OF THE SONGS***Resumo**

Neste artigo, discuto as diversas facetas do conceito lacaniano de *lalíngua*, com apoio na obra de Lacan e na de alguns de seus continuadores e comentadores, e evoco canções da música popular urbana brasileira para ilustrar alguns dos aspectos teóricos em jogo nessa discussão. Mostro como o conceito de *lalíngua* é fundamental para se pensar uma gama de processos: a constituição do sujeito, a experiência da fruição musical, o gozo no uso da fala, a homofonia e a equivocidade do significante, a redefinição do conceito de inconsciente na obra lacaniana e a relação entre o corpo e a psique no ser falante.

Palavras-chave: Pulsão. *Lalangue*. Inconsciente. Canção.

Abstract

In this article, I discuss the various sides of the Lacanian concept of *lalangue*, resorting to the oeuvre of Lacan and some of his followers and commentators, and evoking songs of Brazilian urban popular music in order to illustrate some of the theoretical aspects at stake in this discussion. I show how the concept of *lalangue* is fundamental to the task of thinking over a range of processes, such as: the constitution of the subject, the experience of musical fruition, the enjoyment in the usage of speech, the homophony and equivocal of the signifier, the redefinition of the concept of unconscious in Lacan's oeuvre and the relation between body and psyche in the speaking being.

Keywords: Drive. *Lalangue*. Unconscious. Song.

“Todos entoam”. Nesta fórmula, que lembra os aforismos lacanianos, Luiz Tatit (2007) condensa a noção de que o canto antecede a fala e, em grande medida, a abarca. Sob a rubrica do entoar, a fala e o canto são tomados menos em sua mútua distinção do que em sua relação de continuidade.²²

21 Este texto contém partes de três dos artigos que escrevi ao longo do doutorado. São eles: (a) Maranhão, B., & Rocha, G. (2020). Da fala ao canto e ao invés: lalíngua e o real do inconsciente. *Reverso*, ano 42, n. 80, pp. 91-100; (b) Maranhão, B. & Rocha, G. (2021). Afeto, saber, virtude. Os afetos em Lacan e a gaia ciência. *Estudos de psicanálise* (aceito para publicação); (c) Maranhão, B. (2021). O real do inconsciente e a gaia ciência: saber-fazer com lalíngua. *Almanaque Online*, 27.

22 Em que pese a exploração que, como crítico e como compositor, Luiz Tatit faz dessa zona de indistinção entre a fala e o canto – zona que, para ele, constitui o território, por excelência, da canção – é de notar que esse autor se debruça detidamente sobre as nuances do “movimento que transforma a fala em canto, que transforma os conteúdos em tensões melódicas” (Tatit, 2002, p. 15), e distingue com atenção, de um lado “a voz que canta

Ordinariamente, a dimensão do canto presente na fala fica escondida sob o efeito da significação daquilo que é dito – “que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve”, dirá Lacan (1972/2003) em *O aturrito* (p. 448). Contudo, há alguns contextos de uso da palavra em que, mais do que aquilo que é dito, faz apelo ao ouvinte o simples fato de que ali se dá, tem lugar, um dizer. Assim, quando ouvimos falar alguém numa língua que nos é desconhecida, somos capturados pela voz desse alguém, por sua maneira de entoar uma fala cujo significado não alcançamos (Vivès, 2012). Se nos tornamos aprendizes dessa língua, temos a impressão de reviver a experiência infantil, própria do aprendizado da língua materna, de exposição do nosso corpo à materialidade fônica – e gráfica, sobretudo se se tratar de uma língua atrelada a um outro sistema de escrita – dos significantes. E, mesmo se passamos a falar cotidianamente essa língua estrangeira, conservamos, ao fazê-lo, a prosódia de nossa língua de origem (Melman, citado por Vorcaro, 2017). A experiência de ouvir a própria voz gravada também pode ter esse condão de inverter a relação figura-fundo entre o dito e o dizer, isto é, entre o significado daquilo que se diz e “aquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (Miller, 1994/2013, p. 6) – para retomar uma definição lacaniana da voz.

A presença do canto na fala, a ressurgência da voz desde seu lugar “detrás do que se diz no que se ouve”, a zona de indistinção entre os termos lexicais na língua ouvida pela criança ou pelo estrangeiro, com a proliferação de equívocos e homofonias, tudo isso é pertinente ao universo – ou, no dizer de Haroldo de Campos, à galáxia²³ – de *lalíngua*. Esse elemento de gozo da fala, esse real da língua, articula-se à conjunção, na palavra, do significante com o objeto sonoro: “a palavra como um significante, a palavra como um objeto sonoro: como pensamos as duas conjuntamente? O conceito de Lacan para lidar com isso é *lalíngua*” (Dolar, 2006, p. 143).

Nomeadamente, compõem a galáxia de *lalíngua* a “sonata materna” (Quignard, 1996; Didier-Weill, 1999, p. 9), sentida pelo bebê ainda *in utero* e, depois, entoada pela mãe paralelamente aos primeiros cuidados do corpo; a lalação, o balbucio do *infans*; o modo como os sons das palavras nos afetam, pondo em jogo a multiplicidade dos equívocos possíveis; o

dentro da voz que fala” e, de outro, “a voz que fala dentro da voz que canta” (p. 16).

23 Para a discussão tecida neste artigo, a figura da “galáxia de *lalíngua*” proposta por Haroldo de Campos resulta especialmente evocativa, pois, ao fazer ressoar o campo semântico da lactância, remete à figura do pequeno humano que, antes de ser introduzido na linguagem, vive imerso no banho sonoro de *lalíngua*. Além disso, pensar *lalíngua* como galáxia condiz com o poder que ela tem de fazer com que a língua seja definível como “a integral dos equívocos possíveis” (Lacan, 1972/2003, p. 492) e não deixa de remeter à música das esferas, aos sons que nos formaram – segundo muitas cosmogonias –, antes de sua coagulação em sílabas, palavras e metros.

gozo cotidiano da fala, acentuado em formas como a poesia oral, o *rap* e a canção e na tagarelice, inclusive naquela que se dá em análise.

A canção popular urbana no Brasil, em especial a partir da segunda metade do século XX, dá testemunho de um saber-fazer com o gozo de *lalíngua* que se assemelha ao gaio saber cultivado pelos trovadores medievais, a ponto de se poder afirmar a existência de uma gaia ciência brasileira. Entre outros aspectos, a gaia ciência brasileira se caracteriza por constituir, na escala da sociedade, um espaço compartilhado de reflexão sobre os problemas sócio-históricos do país e por nos proporcionar, na escala subjetiva, uma refinada educação sentimental (Wisnik, 2004). Desse modo, para quase todo tema que se escolha, é possível encontrar uma gama de canções que ampliam nossas possibilidades de senti-lo e de pensá-lo. Mesmo o conceito de *lalíngua*, em seus vários aspectos, pode ser mais bem apreciado a partir de algumas canções de nosso tempo. Se não, ouçamos.

No disco *Indivisível*, de José Miguel Wisnik, a canção *O primeiro fole*, com letra do autor e música de Marcelo Jeneci, parece evocar o processo de entrada do pequeno humano na linguagem a partir de *lalíngua*, com a sonata materna, de um lado, e o balbucio do *infans*, de outro:

O primeiro fole

Marcelo Jeneci – Zé Miguel Wisnik

antes da primeira nota
 que eu toquei no meu piano
 antes do primeiro fole
 vir soando na sanfona
 antes de escutar
 o som do mar
 antes de ouvir o coração
 antes do sal
 e antes do vento
 a farfalhar no coqueiral
 lá no coqueiral

já havia
 o som de alguma voz a me chamar
 no som de uma palavra
 e palavras sem palavras
 a chamar pelas palavras
 um canto sem fim
 num sem lugar
 bem no lugar
 do nosso amor
 e havia o mar
 e havia o vento
 a farfalhar no coqueiral
 lá no coqueiral
 já no coqueiral

Na primeira estrofe, na articulação da letra com as curvas melódicas de cada frase – e no modo como a mão direita do piano “canta” a melodia um pouco antecipadamente em relação à voz que canta a letra da canção²⁴ –, gradualmente vai se afirmando a anterioridade radical de algo ainda não sabido e que se apresenta no início da segunda estrofe como “o som de alguma voz a me chamar”, pura invocação, sonata materna à qual o sujeito nascente da canção parece fazer um eco balbuciante, com “palavras sem palavras a chamar pelas palavras”. O jogo entre a conjunção e a disjunção dessas duas vozes se delineia como “um canto sem fim num sem lugar, bem no lugar do nosso amor”. E a imagem que se repete no fecho de ambas as estrofes da canção e que se apresenta, a cada vez, no ponto mais alto da melodia, é a do mar com o vento a farfalhar no coqueiral – quiçá, o mesmo vento que ondula as águas e faz cantigas nas folhas no alto do coqueiral de uma canção cara a Wisnik, o *Coqueiro de Itapuã*, de Dorival Caymmi.²⁵

Em comentário a *O primeiro fole*, observa Wisnik:

A primeira composição de Marcelo Jeneci que tinha a característica de uma canção, por um caminho que ele vinha buscando encontrar, diferente do caminho do instrumentista. “O primeiro fole” fala disso, do piano, que é o nosso instrumento, da sanfona, que é instrumento dele, e *do lugar misterioso onde a gente vai buscar as palavras para as canções* (grifo nosso).²⁶

Esse lugar misterioso a que se refere o autor e que parece corresponder, na canção, ao lugar onde se dá “um canto sem fim” – lugar que é, bem entendido, “um sem lugar”, bem no lugar de um amor anterior aos demais – não será a galáxia de *lalíngua*, antes e além da elucubração de saber que sobre ela tece a linguagem?

A expressão “sonata materna” é retirada por Alain Didier-Weill (1999) da obra de Pascal Quignard (1996) para designar a voz que acompanha os primeiros cuidados do bebê:

A vocação para tornar-se humano nos é originalmente transmitida por uma voz que não nos passa a fala sem nos passar, ao mesmo tempo, sua música: a música dessa “sonata materna” é recebida pelo bebê como um canto que, de saída, transmite uma dupla vocação: está ouvindo a continuidade musical de minhas vogais e a descontinuidade significativa das minhas consoantes? (Didier-Weill, 1999, p. 9).

A vocação para tornar-se humano a que se refere Didier-Weill (1999) é transmitida musicalmente por uma invocação, pela pulsão invocante, reconhecida por Lacan como “a experiência mais próxima do inconsciente” (Lacan, 1964/1985, p. 102). Essa invocação se

24 Guilherme Massara Rocha (comunicação pessoal).

25 Em algumas de suas aulas-espetáculo, Wisnik evoca essa canção de Caymmi em contraponto ao capítulo do livro *Estâncias*, de Giorgio Agamben, em que o filósofo discute o papel da gaia ciência na cultura ocidental.

26 Comentário de Wisnik sobre *O primeiro fole*. Ver: <https://zemiguelwisnik.bandcamp.com/track/o-primeiro-fole>.

divide em duas correntes: a invocação musical, mais afeita à continuidade vocálica, e a invocação significativa, apoiada na descontinuidade consonantal. O mundo que o pequeno humano recebe, comenta Didier-Weill (1999), espelha esse contraste entre a continuidade e a descontinuidade. O mundo do descontínuo é aquele do campo da lei, das distinções entre o bem e o mal, a esquerda e a direita, o antes e o depois. O mundo do contínuo é aquele que se apresenta, “no instante em que soa a música” (p. 10), como a entrada em um mundo sempre novo a cada vez que nele se reentra, um mundo que se especifica por “uma súbita colocação entre parênteses dos limites espaçotemporais” (p. 10) ditados pela ordem da lei. Sob essa perspectiva, a invocação musical caracterizada pela continuidade vocálica seria afeita a um gozo não fálico, mais próximo das experiências do místico e do feminino, ao passo que a invocação significativa seria própria de um gozo fálico, mais estreitamente atrelado à ordem simbólica e à descontinuidade consonantal que dela decorre.

Em suas elaborações sobre o processo de constituição do sujeito a partir da pulsão invocante, Didier-Weill (2011) comenta a cena, descrita por Freud, do garotinho jogando com um carretel. O autor destaca dessa cena o aspecto do gozo vocal, bem como a sensibilidade das fronteiras entre o canto e a fala. O autor se pergunta por que Freud, ao observar o enleio de seu neto nesse jogo, ouvia “O-A” em vez de “A-O”. Essa antecedência do “O” em relação ao “A” decorreria, no dizer de Didier-Weill (2011), de uma intuição de Freud quanto à antecedência do som em relação ao sentido. Isso porque, “antes mesmo de compreender a alternância *do sentido* (ausência-presença), ele ouvira, através dessas duas vogais, a alternância por meio da qual *o som* é promovido à existência pelo ritmo musical” (p. 11). A percepção do som, indica Didier-Weill, tem como pressuposto uma pulsação rítmica que se funda sobre um tempo inaugural, um “começo absoluto”, tempo primeiro sem o qual não se concebe e não se espera um segundo tempo.

Penso que é a possibilidade de reconhecer essa coisa primeira – isso por meio do qual a pulsação do tempo pode indefinidamente recomeçar se autorizando apenas por si mesma – que leva Freud a ouvir, desse filho da linguagem que era seu neto, a existência de um começo absoluto, não na vogal “A”, mas na vogal “O”.

A passagem do par “O-A” ao par “*Fort-Da*” coloca esta questão: como passar do canto à fala. Antes de falar, seria o humano levado – como já o supunha Jean-Jacques Rousseau – a cantar? (p. 11).

Trata-se, para o autor, de compreender a passagem do som contínuo da vogal que sustenta o canto ao som descontínuo introduzido pela consoante. É a consoante que dá nascimento à palavra por meio da qual, ao dizê-la, o sujeito em devir se extrai do reino exclusivo do som para se expor ao reino do sentido. A passagem do par sonoro O-A ao par

fonemático “*Fort-Da*” é resultado de uma mutação que se traduz por uma inversão: o começo absoluto que se dá com a palavra “*Fort*” é o sentido de uma ausência originária (o recalçamento originário), ao passo que o começo absoluto que se dá com a vogal O é, inversamente, “a presença da existência de um primeiro tempo procriador de uma busca rítmica fundando o sujeito a se constituir como um eterno buscador” (Didier-Weill, 2011, p. 12). O operador dessa inversão, diz o autor, é o recalçamento originário, aqui compreendido como “um esquecimento radical do som primordial: esse esquecimento permite fundar o sentido a partir do ausente” (p. 12).²⁷

O jogo do carretel, acompanhado da nomeação alternada da ausência e da presença, não produz um conhecimento sobre a ausência, mas um reconhecimento: “ele [o neto de Freud] reconhece que essa ausência do carretel simboliza uma ausência inteiramente outra, aquela pela qual o Outro fez sua retirada, desde o esquecimento do recalque originário” (Didier-Weill, 1999, p. 73). Além de se prestar a essa operação simbólica, o jogo do carretel, vale recordar, também serve ao gozo vocal, ao gozo de *lalíngua*, na fronteira indivisa entre a fala e o canto.

A respeito dos vocalises infantis que antecedem a efetiva entrada do pequeno humano na linguagem, Caetano Veloso narra uma experiência que teve com seu neto Benjamin e que levou à composição de *Autoacalanto*:

Ninei três filhos. Sempre cantando. O filho do meu mais novo (o único que não gostava que eu cantasse para niná-lo) gemia em notas, repetindo padrões quase melódicos, para fazer-se adormecer. Uma tarde, maratonei com ele no carrinho de bebê e ele cantou até adormecer. Maravilhado, fiz esta canção. Quando digo, no final da canção, que “eu nunca tinha visto nada assim”, é a pura verdade.²⁸

O que Caetano canta no refrão de *Autoacalanto* é o vocalise que seu neto entoou enquanto a si mesmo se ninava. E, nas demais estrofes, a letra relata impressões que o compositor guardou dessa experiência de assistir a seu neto brincar com *lalíngua*, entoando “padrões quase melódicos” no espaço transicional entre a ausência e a presença da sonata materna:

²⁷ No original: *un oubli radical du son premier: cet oubli permet de fonder le sens à partir de “l’ab-sens”*.

Com exceção das citações baseadas em edições brasileiras, todas as traduções do francês neste artigo são de minha responsabilidade. Transcrevi no rodapé o texto original dos trechos nos quais, como nesse de Didier-Weill, a tradução me pareceu mais delicada.

²⁸ Depoimento disponível na *storyline* da canção no Spotify. Ver também, no YouTube, a *live* de Caetano para o Natal de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=MxKGIhqvHVs>.

Autoacalanto

Caetano Veloso

O autoacalanto de Benjamin
Que é por enquanto é o caçula de mim
É um deslumbramento
Ele emula o canto de um querubim
Curumim

O que é mesmo que isso me ensina?
Um ser que a si mesmo se nina
Um quase um lamento já é nota de Tom
E tem cor de jasmim

Eu nunca tinha visto nada assim

A maneira como o *infans* recebe o discurso, observa Colette Soler, é menos da ordem do aprendizado que da impregnação. Citando Lacan (1975), a autora recorda que “o inconsciente foi a maneira que teve o sujeito de ser impregnado pela linguagem, de trazer-lhe a marca” (Lacan, 1975 citado por Soler, 2012, p. 45) e destaca que essa noção de impregnação exclui o domínio, a apropriação ativa, a discriminação. Há, não obstante, uma “bizarra sensibilidade”, da qual resulta que o sujeito, antes mesmo de poder articular sua fala, “reage corretamente a expressões complexas, que, no sentido próprio, ele não compreende e não sabe manejar” (Soler, 2012, p. 45). Dessa permeabilidade à alteridade de *lalíngua*, a isso que Lacan denomina a chuva da linguagem, recebida pelo *infans* como o fluir de um *continuum* sonoro, permanecem alguns detritos, destroços, depósitos.

No dizer de Lacan:

é pelo modo como *lalíngua* foi falada e também ouvida por tal ou qual em sua particularidade, que alguma coisa em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer (Lacan, 1975 citado por Soler, 2012, p. 45).

Nisso reside, ainda nas palavras de Lacan (1975), a *moterialidade*²⁹ do inconsciente, que condiciona o modo como cada um dá sustento ao seu sintoma. A esse respeito, comenta Colette Soler (2012):

Com a *moterialidade*, estamos aquém da distinção significante/significado, pois os sons que se distinguem uns dos outros precedem o sentido no ouvido, la, la, la, como o um precede os alguns dois da cadeia. Por isso, os uns enigmáticos que subsistem da canção do ouvido têm um efeito direto ao se conjugarem com o enigma do sexo. Não há pré-verbal no falante, Lacan martelou muito isso, e sim pré-linguagem no sentido da sintaxe. A canção – ou melhor, a “melodia” – dos pais não é a mensagem do Outro e o excede como o inconsciente-*lalíngua* excede o inconsciente-linguagem³⁰ (p. 47).

29 No original, “*moterialité*”, amálgama de *mot* [palavra] e *materialité* [materialidade].

30 Esse comentário de Soler tem como pano de fundo uma oposição à maneira como Laplanche concebe o inconsciente a partir de conteúdos pré-verbais, por um lado, e de mensagens enigmáticas que a criança ouve do adulto, por outro.

No que concerne ao balbuciar que antecede a efetiva entrada do sujeito na linguagem, os estudos de Jakobson dão conta de que, no período que o autor denomina “o ápice do balbucio”, o *infans* pode, sem o menor esforço, produzir qualquer som contido nas línguas humanas:

Em seus balbucios, uma criança pode acumular articulações que nunca serão encontradas em uma única língua, ou mesmo em um grupo de línguas: consoantes com os mais variados pontos de articulação, consoantes palatalizadas e redondas, sibilantes, fricativas, cliques, vogais complexas, ditongos e assim por diante (Jakobson citado por Heller-Roazen, 2010, p. 7).

Com a efetiva entrada na linguagem, esse potencial fônico ilimitado dos vocalises infantis é perdido, não gradativamente, mas de forma abrupta. O autor relata que, conforme reconhecido com grande espanto por todos os observadores, “o bebê perde praticamente toda a sua habilidade para produzir sons quando passa do estágio pré-linguístico para a primeira aquisição de palavras, ou seja, ao primeiro estágio genuíno da linguagem” (Jakobson citado por Heller-Roazen, 2010, p. 8). Muito mais espantoso, observa Jakobson, é que “muitos dos sons comuns ao seu balbucio e à língua do adulto também desaparecem do repertório da fala da criança nesse estágio; somente nesse ponto se pode dizer que se inicia a aquisição de uma língua particular” (Heller-Roazen, 2010, p. 8).

A pergunta que Daniel Heller-Roazen (2010, p. 8) se coloca é: “o que acontece nesse ínterim?” O autor tece, então, a hipótese de que seria necessário, como requisito para a aquisição da linguagem, um ato de esquecimento, que ele qualifica não como amnésia linguística, mas como amnésia fônica, “já que aquilo que o bebê parece esquecer não é a língua, mas uma capacidade aparentemente infinita para uma articulação indiferenciada” (Heller-Roazen, 2010, p. 8). A perda de um arsenal fonético ilimitado, sugere Heller-Roazen, seria o preço que caberia à criança pagar para obter a cidadania em sua comunidade linguística.

Outro modo de nomear esse processo é referir-se à muda, como faz Pascal Quignard (1987/2015) em seus ensaios e romances. Sugere o autor que o humano passa por dois períodos de muda em relação à sua voz. A muda mais comumente reconhecida se dá com a mudança de timbre e extensão – e a conseqüente perda dos agudos – que marca a entrada do menino na adolescência,³¹ e é vivida como uma castração vocal.³² O autor também designa

31 Em tempo, sugere Quignard, sem dar mais detalhes, que, do lado das mulheres, a correspondente dessa muda do menino seria a menopausa. Ver: Quignard (1987/2015, pp. 30-33).

32 O único modo de se furta a essa castração vocal seria substituí-la pela castração *de facto*, como na tradição dos *castrati*. Ver: Quignard (1987/2015, pp. 30-33).

como muda, contudo, a amnésia fônica que marca a primeira infância. Ao se referir a essa primeira muda, Quignard (1987/2015) destaca que ela é precedida por uma sucessão de experiências: primeiro auditivas – desde o útero –, depois também vocais: “O ouvido precedeu a voz, durante meses. O balbucio, o cantarolar, o grito, a voz nos vêm meses e estações antes da língua articulada e praticamente sentida. Era a primeira muda”³³ (p. 27).

Ao que parece, o que está em jogo nessa primeira muda, nessa amnésia fônica, é o esquecimento do som primordial a que se refere Didier-Weill (1999, 2011) a propósito do recalçamento primário. Dito de outro modo, se consideramos o processo de constituição do sujeito sob o ponto de vista da pulsão invocante, a amnésia fônica parece corresponder à preparação de um tempo conclusivo desse processo. Para se constituir como sujeito e fazer da voz um objeto pulsional, sugere Jean-Michel Vivès (2012), o *infans* deverá constituir um ponto intrapsíquico que seja surdo à voz primordial. Mais precisamente, ele deverá chegar a distinguir sua própria voz em face da voz do Outro e se tornar um sujeito invocante, isto é, um sujeito capaz, por um lado, de não ser inteiramente invadido pela voz do Outro – como ocorre no autismo e na psicose – e, por outro, de sustentar a hipótese de que há um Outro não surdo capaz de escutá-lo. A constituição desse ponto surdo é efeito de uma operação de linguagem, uma metáfora, isto é, a substituição de um significante por outro em uma cadeia. Trata-se, no caso, de vir a voz do sujeito nascente em substituição à do Outro que o invocou, que o chamou a advir (Vivès, 2012, pp. 35-38).³⁴

De volta aos estudos de Jakobson, Heller-Roazen (2010) sugere em seu comentário que todas as línguas trazem, quando faladas, vestígios do balbucio infinitamente variado do qual emergiram. Tais vestígios seriam “apenas o eco de uma outra fala e de algo diverso da fala: uma ecolalia, que guardasse a memória do balbucio indistinto e imemorial que, ao ser perdido, permitiria a todas as línguas existirem” (p. 9). Essa figura da ecolalia proposta por Heller-Roazen (2010), diz Miquel Bassols (2016), é uma boa ideia para entender *lalíngua* em Lacan:

Aquilo que habita a língua que falamos, que não é igual à língua que falamos e que subsiste de sua materialidade de gozo no corpo, das ressonâncias que subsistem dessa língua no corpo. Em uma

³³ No original: *L'oreille à précédé la voix, des mois durant. Le gazouillis, le chantonnement, le cri, la voix nous sont venus sur nous des mois et des saisons avant la langue articulée et à peu près sensée. C'était la première meu* (Quignard, 1987/2015, p. 27).

³⁴ A substituição metafórica em jogo nesse processo é designada por Lacan como metáfora paterna. Como observa Marco Antônio Coutinho Jorge (2000), é por intermédio da metáfora paterna que se dá, na escala da cultura, o surgimento da linguagem e, na escala do sujeito, o recalçamento originário, do qual advém o sujeito do inconsciente. “A metáfora paterna representa o protótipo de toda e qualquer metáfora e, logo, da *condição essencialmente metafórica da linguagem*” (Jorge, 2000, p. 92, grifos do autor).

análise, podemos vislumbrar como ressoa *lalíngua* no corpo do sujeito para além da fonetização a que se submeteu ao longo de sua vida (s.p.).

A busca pela memória do balbucio infinitamente variável do qual emergem as várias línguas é o que move o compositor francês Philippe Kadosch em seu disco *BabelEyes: música das línguas virgens*,³⁵ que tem como cantora Tetê Espíndola. *BabelEyes*, afirma Kadosch, é todo composto com “sílabas de línguas mortas ou em vias de desaparecimento”.

Sou um compositor apaixonado por etnologia e linguística, que se pergunta como é possível que, de seis mil línguas faladas na Terra, a humanidade cause, com suas ações, a morte de uma língua a cada quinze dias! Quis levar as línguas aonde elas nunca vão, aonde elas perdem seus sentidos, para fazê-las renascerem sob uma outra forma em vez de desaparecerem sob nossos olhos.

....

Se todas essas sonoridades me guiaram à criação de *BabelEyes*, é talvez porque, no mundo da arte, exista um outro tipo de semântica que adquire toda a sua significação e todo o seu valor artístico quando não a compreendemos, quando ela nos ultrapassa. É isso o que sucede a todos quando em viagem a um país estrangeiro do qual não se fala a língua. Procura-se então se entender de outra maneira e sentir o ambiente com todos os outros sentidos. Essa gramática paralela tem, para mim, tudo a ver com a semântica musical.³⁶

Do fato de que cada língua emerge desse balbucio indistinto e imemorial decorre que uma língua seja “uma elucubração de saber sobre *lalíngua*” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 190), e que caiba nessa língua uma infinidade de equívocos.

A esse respeito, afirma Lacan (1972/2003) em *O aturdido*:

Esse dizer provém apenas do fato de que o inconsciente, por ser estruturado como uma linguagem, isto é, a *lalíngua* que ele habita, está sujeito a equívoco pelo qual cada uma delas se distingue. Uma língua, entre outras, não é nada além da integral dos equívocos que sua história deixou persistir nela. É o veio em que o real – o único, para o discurso analítico, a motivar sua saída, o real de que não existe relação sexual – se depositou ao longo das eras (p. 492).

Nessa integral dos equívocos, ganha destaque a gama de discrepâncias entre a fala e o escrito, das quais resultam combinações que, para um determinado ouvinte, têm um sentido e um apelo especiais. Essa equivocidade inerente a uma língua é um dos recursos de que se serve o psicanalista ao interpretar o discurso do analisando ou, no dizer de Miller, ao “ler um sintoma” de modo a encontrar “o escrito na fala”, a exemplo do célebre episódio da substituição de *Gestapo* por *geste-à-peau*.³⁷

35 O subtítulo do disco na edição francesa é *Musique des langues vierges*. Na edição em inglês, *Disappearing languages*.

36 Depoimento de Philippe Kadosch sobre *BabelEyes*. Recuperado de http://babeleyes.free.fr/babeleyes_fr/DisappearingLanguages/index.html.

37 Ver depoimento de Suzanne Hommel no documentário *Rendez-vous chez Lacan*, de Gérard Miller (2011). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pn8x8uQbRRQ>.

Em *A regra do jogo*, Michel Leiris procura descrever o modo como o sujeito habita a linguagem antes de ser alfabetizado, e põe em destaque a figura dos “monstros orais”³⁸ resultantes de vínculos que fogem à ordem lexical, com “interferências, assonâncias, recortes singulares, sendo que a frase mais banal pode tornar-se, porque se a escuta de forma enviesada, a sentença mais obscura que jamais possa ter escapado dos lábios do oráculo” (Miller, 2012, p. 13). O mais interessante é que Leiris associa os monstros orais ao efeito das canções, ao charme das canções em que há um jogo entre letra e música, canções nas quais

se amalgamam, em enigmas insolúveis, ritmo, conteúdo sonoro, valor significativo das palavras, melodia. As frases embebidas de música adquirem um fulgor especial, que as separa da linguagem comum com a aura de um prodigioso isolamento³⁹ (Leiris citado por Miller, 2012, p. 13).

Um exemplo extremo da proliferação de equívocos que pode resultar de um discurso é a valsa *Nonsense*, de Guinga e Paulo César Pinheiro.⁴⁰ Essa canção explora o campo das homofonias de um modo bem particular, em que o entoar da letra, em português, produz uma profusão de ecos da língua francesa:

Nonsense

Guinga – Paulo César Pinheiro

Longe Tentar-se persuadi-la A que não se flagele Hoje que já viver nem quer, Matando a mansa pele E dela murcha um som de paz Que lhe há Esse finito romance

Vague Se tudo é já perdido Sem que um dono vele Vague, revida, musa, a dor, Capaz que a dor debele E vague, se lance no que finge ver Vague, madame, sem se deter

E vá por revanche Errando e manche Tudo em torno a si O que já dela vi E que hoje vejo-lhe cessar

Vá, bela e difame Corpo e nome que já reparti Mas cessa a longa marcha E vê que geme O verso em mim que geme Por quase ver-se toda a si, Se aflige e teme

Dorme, Sonha que voa lá No sono um voo enorme Acorda E no torpor se lança E no ar Quer ver seu corpo, Que morre, Voar

38 Ver exemplos de monstros orais retirados da obra de Leiris em *O escrito na fala* (Miller, 2012). O cancionário nacional também é fonte de alguns monstros orais famosos, como o da canção do Djavan, “mais fácil apedrejar pôneis em Braille” ou o da de Belchior, “é você que é mal passado e que não vê”. Curiosa coincidência: Noel Rosa denominava “letra-monstro” o texto provisório, com grande carga de *nonsense*, que utilizava na preparação das letras de seus sambas, para conservar, num tempo em que era difícil dispor de um gravador, a melodia que lhe fora apresentada por seu parceiro Vadico (Ver: Tatit, 2007).

39 Uma tentativa de apreensão desse “prodigioso isolamento” a partir da psicanálise provavelmente engajaria o conceito de sublimação, em sua capacidade de “elevar um objeto à dignidade da Coisa” (Lacan, 1959-60/1997, pp. 140-141). E no domínio literário, sem prejuízo do interesse do texto de Leiris, a obra de Pascal Quignard é talvez a mais expressiva que há no que concerne às interseções entre a música e a palavra. Ver, quanto a isso, os artigos “Quignard e Lacan I – música e letra” e “Quignard e Lacan II – alteridade, letra, transmissão”, no livro *Olho Clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*, de Guilherme Massara Rocha (2008).

40 *Nonsense* foi gravada por Miúcha em 1988, no disco *Quarenta anos*, e por Mônica Salmaso em 2014, no disco *Corpo de baile*.

A caracterização lacaniana da língua como integral dos equívocos possíveis propiciados por *lalíngua* é algo que aponta para a sobreposição de ressonâncias e camadas de sentido que um dado dito pode comportar. No entanto, *lalíngua* é também o campo de um gozo da fala que não necessariamente engaja a dimensão semântica. Esse gozo assemântico da entoação emerge em nosso cancionário, por exemplo, em *Taj Mahal*, de Jorge Ben, e *Bim bom*, de João Gilberto. E, já de volta à semantização das homofonias, há quem⁴¹ ouça o nome de *lalangue* na lalação com que Caetano canta a palavra “*long*” em *It’s a long way*. Em qualquer dos casos, canções como essas evidenciam o gozo que emerge a cada vez que *lalíngua*, entoada, ressoa.

E as formas de expressão que buscam amplificar essa ressonância de *lalíngua* no corpo – como a canção, a poesia oral e a tagarelice cotidiana – parecem querer enfatizar, realçar, a dimensão de gozo que toda fala comporta e comemorar um tempo anterior à primeira muda, um tempo em que o som ainda não havia sido tão amplamente colonizado pelo sentido.⁴² A propósito desse gozo da fala, observa J.-A. Miller (2009), “o *parlêtre* é essencialmente o ser que fala de seu gozo, digamos mesmo isso em complemento de objeto direto, o ser que fala seu gozo, o ser cujo gozo é a razão última de seus ditos” (s.p.).

É ainda *lalíngua* – tomada como o real da língua e como o elemento de gozo no uso da palavra – que responde pela união entre o corpo e a fala no corpo falante, que é o outro nome do *parlêtre*. Em diálogo com Miller, Bassols retoma a sexta meditação de Descartes, de modo a evidenciar que, na metafísica cartesiana, a união entre a alma e o corpo constitui um mistério que, poupado à dúvida metódica, resta inquestionado. Na perspectiva lacaniana detalhada por Bassols (2015) e por Miller (2015), a união entre a *res cogitans* e a *res extensa*, ou seja, entre a substância pensada e a substância corpórea, constitui uma terceira substância, uma substância gozosa, que corresponde ao que Lacan (1972-1973/1985, p. 178) denomina “o mistério do corpo falante”. É essa substância gozosa, diz Bassols, que se encontra no ensino de Lacan, a partir do *Seminário 20: Mais, ainda*, como o significante que se transforma cada vez mais em letra.⁴³ “É aí que se coloca o problema do real da linguagem, que amarra o corpo

41 Thiago Amud (comunicação pessoal).

42 E aqui, sugere Guilherme Massara Rocha (comunicação pessoal), parece pertinente pensar numa persistência de lugares da memória onde o som não foi colonizado pelo sentido, com apoio na imagem dos *fueros* que, na *Carta 52*, Freud (1892/1996) evoca a propósito de conteúdos psíquicos que ele supõe não terem sido atingidos pela censura e pelo recalque.

43 O conceito de *lalíngua*, na medida em que corresponde ao real da linguagem e, conseqüentemente, à materialidade do significante, faz interseção com a voz, por um lado, e com a letra, por outro. Um exemplo da maneira como *lalíngua* assume função de letra é encontrado em *Lituraterra*, quando Lacan (1971/2003, p. 22) se refere aos efeitos de sulcagem e erosão do solo provocados pela chuva, como alegoria dos efeitos de *lalíngua* sobre o corpo do ser falante. E uma expressão notável do empenho em fazer passar a voz à letra, em literatura, é a obra de Pascal Quignard. Ver a esse respeito, mais uma vez, os artigos “Quignard e Lacan I –

imaginário e o simbólico da realidade psíquica. É o real como terceiro que, não obstante, produz uma amarração” (Bassols, 2015, p. 14).

Retomando a afirmação de Lacan (1972-1973/1985, p. 178) no *Seminário 20: Mais, ainda*, de que “o inconsciente é o mistério do corpo falante”, a qual Miller (2015, p. 34) reformula como “o real do inconsciente é o corpo falante”, Bassols (2015) pondera que “o termo ‘*parlant*’ na expressão ‘*le corps parlant*’ tem o valor daquilo que em gramática se denomina o particípio presente, equivalente, em alguns casos, ao gerúndio” (p. 13). A prevalecer essa interpretação, seria o caso de traduzir *le corps parlant* por “o corpo falando”. Por outro lado, observa o autor catalão, o substantivo “*parlante*”, no espanhol falado na Argentina, tem sentido de “alto-falante”, e isso faz recordar, prossegue Bassols (2015), que o lugar onde se ouve alguém que fala não é o lugar de onde esse alguém fala. O autor precisa ainda: “cremos que é o corpo que fala, mas na realidade essa crença pode terminar por ser uma loucura. O corpo é, antes, um alto-falante. É o ser que fala, o ser na medida em que fala com o corpo e é escutado pelo falante” (Bassols, 2015, p. 13). Caberia ainda acrescentar que, sob a rubrica do entoar, reúnem-se a fala e o canto, com *lalíngua* de permeio. Assim, o corpo entoando, a partir de um lugar outro que não aquele onde o ouvimos, seria um modo de designar o real do inconsciente.

REFERÊNCIAS

- Bassols, M. (2015). Scilicet, le corps parlant de l’AMP. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l’inconscient au XXI^e siècle*. 9-14. Paris, France: École de la Cause Freudienne.
- Bassols, M. (2016). Lo femenino, entre centro y ausencia. Recuperado de <http://mujeres.jornadaselp.com/textos-de-orientacion/textos-de-orientacion-lo-femenino-entre-centro-y-ausencia/>.
- Didier-Weill, A. (1999). *Invocações*. Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud. (D. D. Estrada, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud.
- Didier-Weill, A. (2011). Quelques remarques sur le passage du son au sens. *Insistance*, 5(1), 11-13. Paris, France: Érès. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-11.htm>.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Freud, S. (1996). Carta 52. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 1). (pp. 281-287). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Carta datada de 06 dez.1896).
- Heller-Roazen, D. (2010). *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. (F. A. Durão, trad.). Campinas: Ed. Unicamp.

- Jorge, M. A. C. (2000). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais* (Vol. 1). Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Lacan, J. (1975). Conferência em Genebra sobre o sintoma. Inédito. Trechos reproduzidos Fingermann, D., & Ramos, C. (Orgs.). (2009). *Lalíngua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan. Stylus: Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, RJ, n. 19, pp. 121-158. Recuperado de <https://doi.org/10.31683/stylus.vi19.863>.
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido em 1964).
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido entre 1972-1973).
- Lacan, J. (1997) *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. (A. Quinet, trad., 2a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido entre 1959-1960).
- Lacan, J. (2003). Lituraterra. In J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 15-25). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1971).
- Lacan, J. (2003). O aturdido. In J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 448-497). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1972).
- Miller, J.-A. (2009). *L'orientation lacanienne: choses de finesse en psychanalyse IX*. Cours du 11 fév. 2009. Recuperado de <https://www.causefreudienne.net/choses-de-finesse-en-psychanalyse/>.
- Miller, J.-A. (2012). O escrito na fala. (A. Harari, trad.). *Opção Lacaniana online, nova série*, São Paulo, SP, ano 3, n. 8, jul. 2012.
- Miller, J.-A. (2013). Jacques Lacan e a voz. (L. A. M., R. Ceccheti, trad.). *Opção Lacaniana online, Nova série*, ano 4, n. 11, jul. 2013. (Trabalho original publicado em 1994).
- Miller, J.-A. (2015). *Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle. Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. (pp. 21-34). Paris, France: École de la Cause Freudienne.
- Quignard, P. (1996). *La haine de la musique*. Paris, France: Calmann-Lévy.
- Quignard, P. (2015). *La leçon de musique*. Paris, France: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1987)
- Rocha, G. (2008). *Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*. Belo Horizonte, MG: Scriptum.
- Solberg, H. (2009). *Palavra Encantada*. DVD. 86 min. Rio de Janeiro, RJ: Biscoito Fino.
- Soler, C. (2012). *Lacan, o inconsciente reinventado*. (P. Abreu, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud.
- Tatit, L. (2002). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Tatit, L. (2007). *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha.
- Vivès, J.-M. (2012). *La voix sur le divan*. Musique sacrée, opéra, techno. Paris, France: Aubier.
- Vorcaro, A. (2017). Um refrão surdo ressoa no corpo. In G. Burgarelli. (Org.), *Padecer do significante: a questão do sujeito*. (pp. 115-147). Campinas, SP: Mercado de Letras.
- Wisnik, J. M. (2004). A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In J. M. Wisnik. *Sem receita: ensaios e canções*. (pp. 213-240). São Paulo, SP: Publifolha.

ARTIGO 3

O DIVÃ DE ITAPUÃ: NOTAS SOBRE O GAIO SABER EM PSICANÁLISE E NA CANÇÃO BRASILEIRA

THE DIVAN FROM ITAPUÃ: NOTES ON THE JOYOUS KNOWLEDGE IN PSYCHOANALYSIS AND IN BRAZILIAN SONG

Resumo

Neste artigo, comento a oposição lacaniana entre o afeto da tristeza e o gaio saber, a partir de uma passagem de *Televisão* em que Lacan elabora uma breve teoria dos afetos. O percurso do comentário compreende os seguintes passos: uma apreciação preliminar das reformulações conceituais operadas por Lacan ao longo dos últimos anos de seu ensino; uma revisão dos principais aspectos em jogo nessa breve teoria dos afetos exposta em *Televisão*; uma discussão do trecho em que, nesse mesmo contexto, o gaio saber é mencionado por Lacan; um ensaio de aproximação entre essa versão lacaniana do gaio saber e a “gaia ciência brasileira” a que se refere José Miguel Wisnik em seu ensaio *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*.

Palavras-chave: Gaio saber. *Lalangue*. Interpretação. Canção.

Abstract

In this article, I make comments on the Lacanian opposition between the affect of sadness and *gai savoir*, the joyous knowledge, based on a passage of *Television* in which Lacan develops his brief theory of affects. The route of this commentary comprises the following steps: a preliminary evaluation of the conceptual reformulations made by Lacan along the last years of his teaching; a revision of the main aspects at stake in this brief theory of affects exposed in *Television*; a discussion of the sketch in which, in this same context, *gai savoir* is mentioned by Lacan; an intent to build bridges between this Lacanian version of *gai savoir* and the Brazilian joyous knowledge mentioned by José Miguel Wisnik in his essay *The joyous knowledge: literature and popular music in Brazil*.

Keywords: *Lalangue*. *Gai savoir*. Interpretation. Song.

A pulsação do corpo falante⁴⁴

Nos últimos anos de seu ensino, a partir de achados clínicos que desvelam cada vez mais a dimensão do gozo, Lacan promove uma série de deslocamentos conceituais: o conceito

⁴⁴ Esta seção é composta, em parte, por trechos do seguinte artigo escrito durante o doutorado: Maranhão, B., & Rocha, G. M. Todos entoam: a canção, modo de se haver com *lalíngua*. In Lasch, M., Trocoli, F., & Leite, N. V. A. (Orgs.). (2020). (pp. 27-38). *Da sublimação à invenção*. Campinas, SP: Mercado de Letras.

de sujeito cede lugar ao de *parlêtre*, a linguagem passa a ser concebida como um derivado de *lalíngua* e a ideia de sintoma passa a ter um contraponto na figura do *sinthome*. Ao fim das contas, o próprio conceito de inconsciente é reformulado. Se, nos primeiros anos da obra lacaniana, o inconsciente é “estruturado como uma linguagem”, ele se torna depois – marcadamente a partir do *Seminário 20: Mais ainda* – o inconsciente, que é “um saber-fazer com *lalíngua*” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 179) e o inconsciente, que é “o mistério do corpo falante”⁴⁵ (Lacan, 1972-1973/1985, p. 178).

Em breves linhas, o inconsciente é reconsiderado para incluir sua dimensão de real, ou seja, o fora de sentido do gozo do corpo, um gozo que não se reduz ao significante, mas a ele permanece enlaçado. De maneira correlata, a linguagem, correspondente até então à própria estrutura do inconsciente, passa a ser concebida como “elucubração de saber sobre *lalíngua*” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 179) e a concepção de sujeito do inconsciente vem a ser substituída pela de *parlêtre*, a fim de dar evidência a um falar que enlaça o verbal e o gozo. No mesmo passo, o sintoma deixa de ser tomado apenas como metáfora a ser decifrada e passa a ser encarado como acontecimento de corpo que pode ensejar, por meio da experiência analítica, a constituição de um *sinthome*, rearranjo pulsional correlato de um bem dizer, pelo próprio sujeito, do modo de gozo que o singulariza.

O termo “*parlêtre*” propicia o equívoco entre *ser falante* e *ser de letra* e põe em evidência um corpo que funciona como campo de gozo. Se, na concepção de sujeito⁴⁶ – definido como “o que um significante representa para outro significante” e caracterizado pela falta a ser – a articulação do significante com o corpo é posta de lado, o conceito de *parlêtre* diz respeito a um ser cuja lógica de gozo se dá em função dessa articulação. O *parlêtre* corresponde, portanto, a “um ser ao qual não se aplica mais a dicotomia entre a fala e o corpo, tampouco entre apresentar e representar. O corpo está presente na representação e o significante não se distingue do gozo que o acompanha” (Caldas, 2007, p. 20).

O *parlêtre*, diz Lacan (1975 citado por Vinciguerra, 2015, p. 228), é “o ser carnal . . . devastado pelo verbo”. Tomado isoladamente, o ser carnal pode corresponder ao animal, que é um corpo e goza de si mesmo. O humano, contudo, não é um corpo: graças ao verbo, ele tem um corpo. O corpo do humano, devido à prematuração que caracteriza seu desenvolvimento,

45 A frase completa: “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 178). No original: *Le réel c'est le mystère du corps parlant, c'est le mystère de l'inconscient*. Recuperado de www.staferla.free.fr.

46 Embora essa formulação “clássica” do sujeito lacaniano exclua de fato a articulação do significante com o corpo, é preciso reconhecer que, desde os primeiros tempos de sua obra, Lacan (1953/1998) é sensível a essa articulação. Um exemplo é a caracterização do sintoma como significante em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (*Escritos*, pp. 238-324).

“é precedido por um ‘guisado’ de matéria sonora e, como tal, é marcado por dizeres parasitas que não podem fazer senão traumatismo, *sin*, pecado, falta no gozo do corpo: numa palavra, *sinthome*” (Vinciguerra, 2015, p. 228). A partir de um dizer, um traço de gozo no corpo se isola e se deposita na *moterialidade* (Lacan, 1975) de *lalíngua*. Esse traço fora da cadeia significante faz furo. Através desse furo,

o corpo goza de si mesmo, separado do ser carnal que é o corpo animal, separado também do outro sexo. Esse corpo não é mais especificado por orifícios ou bordas. Há aí um real, ‘um mistério do corpo falante’ (Vinciguerra, 2015, p. 228).

Essa reformulação do conceito de inconsciente operada por Lacan nos últimos anos de seu ensino não é sem consequência sobre o modo como se concebe a interpretação. O analista, ao levar em consideração os sedimentos de *lalíngua*, é convocado a fazer intervenções que jogam não com o sentido, mas com o equívoco e o corte, buscando tocar no sintoma como acontecimento de corpo, ao fazer ressoar aquilo que do significante afeta o corpo em sua dimensão de fora de sentido. A interpretação, em lugar de visar a verdade, passa a visar o gozo.

A interpretação é um dizer que visa o corpo falante, para nele produzir um evento, para *passar pelas entranhas*, dizia Lacan. Isso não se antecipa, mas se verifica *a posteriori*, porque o efeito de gozo é incalculável. Tudo o que a análise pode fazer é se acordar à pulsação do corpo falante para se insinuar no sintoma (Miller, 2015, p. 34, grifos do autor).

Nesse sentido, Lacan (1976-1977) refere-se à interpretação analítica como “essas forçagens por meio das quais um psicanalista pode fazer soar outra coisa, outra coisa que não o sentido” (s.p.).⁴⁷ O autor sugere que a interpretação analítica, considerada sob essa perspectiva, pode ter como referência a escritura poética – mais especificamente, a poesia tradicional chinesa.

As modulações tonais presentes na língua chinesa são exploradas nessa tradição poética de uma maneira que torna impossível, ao que parece, distinguir o poema da canção. Com efeito, por ser o chinês uma língua tonal, cada sílaba é marcada por diferentes tons, de modo que “a língua falada é eminentemente cantante”, observa François Cheng (1977/1996, p. 28). O autor, que é o mestre de Lacan em assuntos chineses, indica que “isso deu lugar, na poesia, a um trabalho erudito de contraponto tonal”⁴⁸ (p. 28), e destaca:

47 Lacan, J. (1976-1977). *Seminário 24, L’insu qui sait de l’une bévue s’aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Seminário inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

48 Ver em *L’écriture poétique chinoise*, de François Cheng, a seção dedicada ao contraponto tonal na poesia clássica chinesa. O autor comenta e representa graficamente diversos esquemas em jogo nesse contraponto

Toda a poesia dos Tang⁴⁹ é um canto escrito, bem como uma escrita cantada. Através dos signos, sempre obedecendo a um ritmo primordial, uma palavra floresceu e transbordou por todos os lados seu ato de significação (Cheng, 1977/1996, pp. 11-12).⁵⁰

Acerca da poesia tradicional chinesa, diz Lacan (1976-1977):

Há aí alguma coisa que dá o sentimento de que eles [os acentos tonais próprios à língua falada] não estão ali reduzidos, é que eles cantarolam, é que eles modulam, é que há isso que François Cheng enunciou diante de mim, a saber, um contraponto tônico, uma modulação que faz com que isso cante (s.p.).

Também para a gaia ciência, esse saber alegre que acompanha a arte dos trovadores medievais, o poema não se separa da canção.⁵¹ Com efeito, um dos aspectos em questão no cultivo desse gaio saber é o desenvolvimento da técnica do *entrebescar*, isto é, do entrelaçar com engenho as palavras, o que implica a trama não só das palavras umas com as outras, mas também da palavra com o canto. A esse respeito, são bem sugestivos os versos de Bernart Marti, trovador occitano do século XII: “*C’aïssi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant / lengu’entrebescada / es en la baizada*”.⁵²

tonal, esquemas de alternância entre o tom plano, que é o primeiro dos quatro tons da língua chinesa, e os tons oblíquos, que são os três outros – tom ascendente, tom “de partida” e tom “de reentrada” (Cheng, 1977/1996, p. 63).

O autor resume nos seguintes termos os processos em jogo nessas formas de contraponto: “Tudo se passa então como se, sob a rede das sílabas – a sílaba é, recordemo-lo, a unidade de base do chinês, ao mesmo tempo fônica e significante –, como para contestá-las, se desenrolasse um movimento inquieto, oscilando entre um polo estático ou estável (o tom plano) e um polo dinâmico (os tons oblíquos). O contraponto tonal constitui assim o primeiro dos múltiplos níveis do sistema de oposições internas que é o [poema] *lu-shi*” (Cheng, 1977/1996, p. 66).

Para mais esclarecimentos sobre a língua, a escrita e a poesia chinesas e suas implicações na psicanálise lacaniana, ver também: Andrade, C. (2016). *Lacan chinês*. Maceió, AL: Ed. UFAL.

Já para uma extraordinária coletânea de poesia clássica chinesa traduzida para o português, ver: Campos, H. (2009). *Escrito sobre jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos*. São Paulo: Ateliê Editorial.

49 Dinastia Tang (618-906).

50 No original: *Toute la poésie des Tang est un chant écrit, autant qu’une écriture chantée. Au travers des signes, tout en obéissant à un rythme primordial, une parole à éclaté et a débordé de toutes parties son acte de signification.*

Com exceção das citações baseadas em edições brasileiras, todas as traduções do francês neste artigo são de minha responsabilidade. Transcrevi no rodapé o texto original dos trechos nos quais, como neste de Cheng, a tradução me pareceu mais delicada.

51 Nos séculos XII e XIII, tempo em que floresce na Europa Ocidental a arte dos trovadores, e até o início do século XIV, a arte poética é indissociável da música. Ver: Perloff e Dworkin (2009, p. 5).

52 “Assim vou trançando / as palavras e o som afinando / como, num beijaço, / a língua se entrelaça”. Tradução nossa, a partir do original em occitano e da tradução para o francês de Gérard Zuchetto (1996, p. 16).

Os versos originais de Bernart Marti: *C’aïssi vauc entrebescant / los motz e-l so afinant / lengu’entrebescada / es en la baizada*.

A tradução de Gérard Zuchetto: *Ainsi je vais enchevêtrant / les mots et affinant les mélodies / comme la langue est enlacée / dans le baiser*.

Essa estrofe faz ressoar, em minha memória afetiva tão permeada por canções, o verso de Caetano, “gosto de roçar a minha língua na língua de Luís de Camões”, que abre a canção *Língua*, a mesma que tem por arremate,

A arte dos trovadores floresce na Europa medieval a partir do século XI. Os versos mais antigos de que se guarda registro são os de Guilhem de Poitiers, escritos em occitano. A tradição dos trovadores medievais, que se desenvolve sobretudo nas regiões que hoje correspondem ao sul da França, à Catalunha e ao norte da Itália, conserva da Antiguidade o rigor de métrica, ritmo e rima na composição dos versos e estrofes, comporta ampla variedade de gêneros (*cansos, serventes, tensos, planhs*, entre outros) e de estilos (*trobar clus, cobert; trobar car, clar*) e versa sobre os mais diversos temas. Como observa Gérard Zuchetto (1996):

Educação sentimental, artística e cultural: os trovadores se metem em todos os temas, abertamente: criticam os reis, amam suas damas, denunciam a Inquisição, participam das cruzadas no Oriente ou fazem peregrinações a Compostela. Suas canções estão no coração da vida social e a vida social está no coração de seus cantos (pp. 13-14).

Um ramo dessa tradição que se aproxima mais da língua portuguesa é representado pela obra do trovador e jogral galego Martín Codax, que viveu entre meados do século XIII e início do XIV. A parte conhecida⁵³ de sua obra é toda voltada para as cantigas de amigo e foi transcrita por José Miguel Wisnik e Carlos Núñez no disco *Sem mim*⁵⁴ (2011), trilha para um balé do Grupo Corpo, com participação de Milton Nascimento, Chico Buarque, Mônica Salmaso, entre outros. Esse disco impressiona, entre outros aspectos, por entrelaçar nos arranjos feitos para as canções de Codax uma infinidade de ressonâncias do saber poético-musical do povo brasileiro: modinha, lundu, repente, coco, maracatu, baião, canto de lavadeiras, samba de roda e mais. Logo à primeira escuta, *Sem mim* dá a ouvir, se não a herança direta, a vasta gama dos ecos possíveis entre o gaio saber dos trovadores medievais e a gaia ciência brasileira.

A expressão “gaio saber”⁵⁵ – *gai saber*, em occitano, *gay sçavoir* em francês medieval – é originária de Toulouse, terra da *Sobregaia Companhia de Tolosa*, indica Zuchetto (1996, p. 14). E, conforme observa Michel Bousseyroux (2009, p. 27), a mais antiga sociedade literária da Europa é *La Compagnie du Gai Sçavoir*, fundada em Toulouse, em 1323, e

é bom lembrar, a pergunta: “o que quer, o que pode esta língua?”.

53 O que se conhece da obra de Martín Codax tem por base o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana, compilação do século XV, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal, do século XVI, e, especialmente, o Pergaminho Vindel, de fins do século XIII ou início do XIV. Esse pergaminho foi encontrado por acaso, em 1914, pelo comerciante de livros Pedro Vindel, na guarda interior de um volume de sua biblioteca, um exemplar do *De Officiis*, de Cícero, feito no século XIV e com encadernação do século XVIII. Diferentemente dos dois cancionários acima mencionados, que contêm somente os versos das canções, esse pergaminho contém sete cantigas de amigo de Martín Codax, com notação musical em seis delas (Fonte: *Wikipedia*).

54 Ver ficha técnica completa em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/sem-mim-ballet-para-o-grupo-corpo>.

55 A versão mais conhecida dessa expressão é provavelmente aquela posterior, derivada, encontrada em *A gaia ciência*, de Nietzsche. No entanto, ao que tudo indica, o gaio saber que Lacan tem em vista é de fato aquele dos trovadores medievais.

transformada, em 1694, na Academia de Jogos Florais,⁵⁶ até hoje em funcionamento no Hôtel d'Assézat, naquela cidade.

O gaio saber se vincula também ao que na Idade Média era designado “a língua dos pássaros”. Trata-se de um uso codificado da língua, baseado na homofonia entre as palavras, com capacidade para burlar a censura eclesiástica. A língua dos pássaros era cultivada por segmentos sociais como os artesãos das catedrais, os boticários, os filósofos, os diplomatas e os trovadores (Malgouyres, 2009, p. 29). Essa exploração sistemática da homofonia e do *double entendre*, própria à língua dos pássaros, é recorrente na obra de Rabelais. Um de seus personagens mais famosos, Gargantua, ouve dizer de seu pai, Grangousier: “Oh, mas você é cheio de bom senso, meu pequeno bom homem; um destes dias próximos te farei doutor em Gaio Saber, juro por Deus! Porque você tem mais razão do que idade” (Rabelais citado por Malgouyres, 2009, p. 32).⁵⁷

O fato de o nome Freud significar “alegria” em alemão⁵⁸ incita a imaginar possíveis reverberações do gaio saber sobre o legado freudiano. Essa fabulação pode se apoiar também no termo alemão “*Witz*”, que designa o chiste, tão caro a Freud. Afinal, como observa Daniel Kupermann (2005): “Se a palavra *Witz*, em alemão, remete ao verbo *wissen*, que significa saber, teríamos, com o humor, uma boa definição para o gaio saber que move o psicanalisar” (p. 45). Desse modo, é possível correlacionar o gaio saber à alegria freudiana – uma alegria compatível com a dor, o desencanto e a aceitação da morte – e, mais especificamente, à importância do humor e do chiste para a psicanálise.

Efeitos que são afetos⁵⁹

Lacan (1974/2003) aborda a gaia ciência em uma passagem de *Televisão*, na qual articula o saber dos trovadores à ética da psicanálise e à ética do bem dizer. Nessa passagem, o autor responde às críticas de seus contemporâneos – como Laplanche e Green – que o

56 A Academia de Jogos Florais de Toulouse mantém na internet um *site* em que é possível conhecer um pouco de sua história e das atividades que tem mantido. A julgar pelo conteúdo do *site*, a instituição tem hoje um viés bastante conservador, beletista, saudoso da monarquia. Ver: www.jeuxfloraux.fr.

57 No original, do *Quarto livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel*, de Rabelais (1548): *Oh, dit Grangousier, que tu es plein de bon sens, mon petit bonhomme; un de ces jours prochains je te ferai docteur en Gay Sçavoir; pardieu! Car tu as de la raison plus que tu n'as d'années.*

58 Freud parece expressamente sensível e receptivo a essa significação de seu nome, a ponto de incorporá-la ao seu senso de identidade, como nos faz crer um conhecido trecho da correspondência com sua noiva Martha: “A alegria é feita para os judeus e o judeu é feito para a alegria”.

59 Esta seção é composta, em parte, por trechos do seguinte artigo escrito durante o doutorado: Maranhão, B., & Rocha, G. M. (2021). Afeto, saber, virtude: os afetos em Lacan e a gaia ciência. *Estudos de Psicanálise*, n. 55, pp. 171-180. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372021000100016&lng=pt&tlng=pt.

acusam de pretender tudo reduzir à dimensão do significante e, por isso mesmo, excluir da experiência analítica o campo dos afetos. O argumento de Lacan nessa resposta avança no sentido de dissolver a acostumada antinomia entre o intelectual e o afetivo, ao indicar que o afeto é indissociável do pensamento e ao afirmar que o corpo é afetado precisamente porque sobre ele incide o significante. A fim de exemplificar suas teses, Lacan evoca alguns afetos, entre os quais se destaca, em oposição à tristeza, não a alegria, simplesmente, mas o gozo saber.

Nesse trecho de *Televisão*, Lacan (1974/2003) desenvolve, pode-se dizer, uma pequena teoria dos afetos. Embora continue a recusar qualquer abordagem psicológica ou psicofisiológica do tema, Lacan admite que é preciso “passar pelo corpo” para pensar o afeto e que os afetos são todos acompanhados de alguma manifestação corporal, a exemplo da descarga de adrenalina por ele mencionada.

Reconhecer que o afeto passa pelo corpo, que ele perturba as funções corporais, deixa em aberto a questão de “saber quem é o afetante e quem é o afetado” (Soler, 2011, p. 49). Acredita-se de bom grado que o afetado é o sujeito, dado que é ele quem experimenta toda a gama das paixões humanas. Por outro lado, é no real do corpo – ou seja, no corpo que abriga o gozo, no corpo pulsional, suscetível aos sintomas – que incidem os efeitos da linguagem, os quais repercutem no sujeito e são por ele vividos como satisfações ou insatisfações. Pode-se dizer, então, que o afetado é antes de tudo o corpo, e não apenas o corpo em sua consistência imaginária permeada pelas significações e normas dos discursos que circulam na cultura, mas principalmente o corpo em sua capacidade de gozar, o corpo como substância gozosa.

O afetante é, pois, a linguagem, da qual o gozo leva a marca. Na espécie humana, o corpo é civilizado por intermédio da linguagem. Sob essa perspectiva, comenta Soler, são generalizáveis os fenômenos de conversão postos em evidência por Freud em sua abordagem da histeria. “O corpo se corporiza de maneira significativa”, diz Lacan (1972-1973/1985, p. 35). Além disso, comenta Soler (2001), “os gozos do falante são gozos *convertidos* para a linguagem – dito de outro modo, *afetados* pela cifração do inconsciente, sendo o afetado o indivíduo corporal em sua carne” (p. 51, grifos da autora).

Essa discussão tem como pano de fundo a hipótese proposta por Lacan (1972-1973/1985) no *Seminário 20: Mais, ainda*, acerca da relação entre a linguagem e o corpo: o significante afeta o indivíduo corporal que, então, se faz sujeito. Em outras palavras, deriva da linguagem um “efeito sujeito”. Efeito de perda, desde logo, no processo de constituição do sujeito, com um menos-de-gozar resultante da incidência da lei simbólica – perda compensada, sempre parcialmente, pela proliferação dos objetos mais-de-gozar. Desse

primeiro efeito sujeito são solidários os efeitos da linguagem sobre o real do corpo que dizem respeito à regulação do gozo no sintoma. Assim, se, por um lado, a linguagem produz um esvaziamento em relação ao gozo, por outro, ela abre ao sujeito possibilidades de regulação desse gozo. A linguagem constitui, sob essa perspectiva, um “aparelho” do gozo, como se verifica no sintoma, que conjuga os elementos verbais do inconsciente e a substância gozosa do corpo.

Um dos desdobramentos dessa hipótese se condensa na substituição do termo “sujeito” pelo termo “*parlêtre*” no ensino de Lacan. Essa nova designação, comenta Soler (2011), é proposta “para dizer que o operador linguagem, pela via da palavra, toca na substância gozosa não somente para negativá-la, mas para regulá-la e para positivá-la de outro modo” (pp. 54-55). Verifica-se, de modo correlato, uma mudança na própria concepção do inconsciente, em que o inconsciente decifrável, estruturado como uma linguagem, cede lugar ao inconsciente que é mistério do corpo falante. No limite, dissolve-se a heterogeneidade entre a linguagem e o gozo, que passam a constituir um amálgama: “coalescência do verbo e do gozo, nos dois sentidos: gozo do corpo por efeito do simbólico sobre o real do vivente, mas também gozo do próprio verbo” (Soler, 2011, p. 54). O gozo passa, portanto, ao significante por ele investido, e goza-se do inconsciente. Eis aqui um passo novo, pois, embora Lacan tenha reconhecido, bem cedo em sua obra, que a linguagem produz efeito sobre o gozo, a dimensão da linguagem permanecia até então heterogênea à dimensão do gozo.

No entanto, essas duas dimensões passam a ser concebidas como homólogas quando Lacan formula a concepção de *lalíngua*, “aparelho de condução do gozo” (Soler, 2011, p. 56), e admite a hipótese de uma substância gozosa, bem como a possibilidade de gozar do inconsciente, na medida em que se goza de um corpo, e de um corpo que é simbolizado pelo Outro. Diz Lacan (1972-1973/1985): “proponho-lhes sopesar . . . o gozar de um corpo, um corpo que o Outro o simboliza, e que comporta talvez algo da natureza a fazer pôr em função uma outra forma de substância, a substância gozante” (p. 35).

Em suma, na hipótese formulada por Lacan, a dinâmica do afeto envolve três termos: a linguagem, o corpo e o sujeito. A linguagem é o afetante que, com apoio no corpo de gozo por ela afetado, passa do simbólico ao real. Essa afetação tem como efeito um sujeito, que é o afetado pelo estatuto desse gozo. Soler (2011) ensina:

O afeto se desdobra então entre gozo afetado pelo significante – essa seria uma possível definição do sintoma – e um sujeito correlativamente afetado sobre o eixo satisfação-insatisfação. Um sujeito como tal não tem nada a ver com o gozo, diz Lacan, mas pelo fato de gozar do inconsciente, ele próprio é afetado por uma “outra satisfação”, diversa de suas necessidades, ligada ao que é dito e não dito, como

se, por uma espécie de capilaridade, o gozo ferido obtivesse sua revanche ao se insinuar no espaço do verbo (p. 57).

Em outras palavras, o gozo do ser falante está não apenas nos sintomas, tomados como “acontecimentos de corpo”, mas em toda parte; não apenas na vida de vigília, mas também no sonho; não apenas nos efeitos de afeto próprios da canção e da poesia, mas também na fala cotidiana, na tagarelice – o que nos leva a considerar sob um prisma renovado o que está em jogo na associação livre. A própria materialidade das palavras – sua *moterialidade*, dirá Lacan (1975) – é objeto de gozo a cada vez que se diz algo. Soler (2011) observa: “Fora de questão, portanto, opor palavra e gozo e imaginar que se possa, ao falar, reduzir o gozo em prol do puro desejo. Deslocar o gozo, sim; fixá-lo, também – mudar, pois, sua economia – mas reduzi-lo, não” (p. 58).

O dispositivo analítico tem por horizonte operar modificações na economia do gozo de um sujeito, ao propiciar que ele construa a seu modo arranjos sintomáticos novos, mais consoantes com a tônica do desejo. Ganha destaque nesse processo, em sintonia com a ética do bem dizer que norteia a *práxis* psicanalítica, a singularidade da invenção de que cada um é capaz, às voltas com sua própria história. Contudo, a economia de gozo é também função da História maiúscula: há sintomas e afetos comuns a uma dada época, ao mesmo tempo que parece haver algo de trans-histórico nas paixões humanas. Os discursos que em cada época presidem a civilização dos corpos e a normatização das relações de indivíduos, classes e povos uns com os outros inscrevem-se na realidade social e no inconsciente, como o indica o aforismo lacaniano “o inconsciente é a política”.⁶⁰

Ainda no que concerne à ética, é o caso de destacar que, embora o afeto seja concebido como efeito, trata-se não de um efeito automático, mas de uma resposta que, por ser variável, modulável, põe em jogo a responsabilidade do sujeito. A esse respeito, comenta Soler (2011):

60 Lacan, J. (1966-1967). *Seminário 14: A lógica do fantasma*. Aula de 10 maio 1967. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

O trecho em que Lacan enuncia esse célebre aforismo é o seguinte: “. . . se Freud escreveu em algum lugar que ‘a anatomia é o destino’, há talvez um momento em que se terá retornado a uma sã percepção disso que Freud descobriu para nós, e se dirá – não digo nem que ‘a política é o inconsciente’, mas, bem simplesmente – o inconsciente é a política! Quero dizer que o que liga os homens entre eles, e o que os opõe, é precisamente o que motiva aquilo cuja lógica tentamos nesse momento articular”.

No original: “. . . si Freud a écrit quelque part que ‘l’anatomie c’est le destin’, il y a peut-être un moment où, quand on sera revenu à une saine perception de ce que Freud nous a découvert, on dira – je ne dis même pas que ‘la politique c’est l’inconscient’ – mais, tout simplement: l’inconscient c’est la politique! Je veux dire que ce qui lie les hommes entre eux, ce qui les oppose, est précisément à motiver de ce dont nous essayons pour l’instant d’articuler la logique.

Os afetos engajam a ética do sujeito . . . como uma posição em face do real – e não em face dos valores do Outro como se crê comumente – da parte de um ser que sofre os efeitos da estrutura. Ou seja, a estrutura não faz lei, somente condição necessária que não cessa de se escrever, ao passo que a condição complementar está do lado do sujeito (Soler, 2011, p. 63).

Mais de uma década antes de *Televisão* – no *Seminário 10: A angústia* –, Lacan (1962-1963/2005) indica que o campo dos afetos é atinente à relação do sujeito com o Outro, relação articulada pelo significante. A esses dois termos, o significante e o Outro, é preciso, diz Miller (1986/2016, p. 108), acrescentar um terceiro: o gozo. Sob essa perspectiva, os afetos não derivam de uma relação direta do sujeito com o mundo, mas de uma relação mediada pelo desejo, e consistem em efeitos de gozo produzidos pela linguagem no corpo desse sujeito. Em síntese, diz Miller (1986/2016), “o que Freud denomina a separação entre a cota de afeto e a ideia se torna, para nós, a articulação do significante e do objeto *a*” (p. 109).

Em *Televisão*, Lacan (1974/2003) inscreve expressamente os afetos no campo da ética. Ao tratá-los como “paixões da alma”, na esteira de Platão, Aristóteles e Tomás de Aquino, afasta-os das visadas psicológicas e psicofisiológicas próprias da contemporaneidade e, sem deixar de reconhecer que eles têm uma ancoragem no corpo, toma os afetos em consideração a partir da relação que eles possam guardar com o problema do bem, ou do soberano bem. Não se trata, contudo, de transportar para a psicanálise a questão do soberano bem, tão cara ao pensamento antigo e medieval, mas de indicar que “é nessa abordagem tradicional da questão que a psicanálise encontra sua orientação” (Miller, 1986/2016, p. 109).

Oposto à tristeza, o gaio saber⁶¹

É eloquente, quanto a essa consideração dos afetos sob uma perspectiva ética, o exemplo da oposição evocada por Lacan entre a tristeza e o gaio saber. Em seu comentário, Lacan convoca Dante e Spinoza,⁶² os quais, cada um a seu modo, qualificam eticamente as paixões e reconhecem no afeto da tristeza, notadamente, uma falta, um pecado. Essa oposição entre a tristeza e o gaio saber é amplamente lastreada nas doutrinas médicas e filosóficas da Antiguidade e da Idade Média (Agamben, 1977/2007), que associam a tristeza ao pecado mortal da acídia – posição demissionária do sujeito em face do soberano bem – e reconhecem

61 Esta seção é composta, em parte, por trechos do seguinte artigo, escrito durante o doutorado: Maranhão, B. (2021). O real do inconsciente e a gaia ciência: saber fazer com *lalíngua*. *Almanaque online*, vol. 14, n. 27, ago. 2021. Recuperado de <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/index.php/maranhao>.

62 Ver: Regnault, F. (2004). Passions dantesques. *La Cause freudienne*, 58, 128-143. Ver também: Teixeira, A. (2008). Depressão ou lassidão do pensamento? Reflexões sobre o Spinoza de Lacan. *Psicologia Clínica*, 20(1), 27-41.

no gaio saber – ramo da arte do bem dizer – um remédio para esse mal que nem a religião, nem a filosofia, nem a medicina sabem curar.

Desse par de opostos herdado da tradição, Lacan faz uma apropriação à sua maneira. A tristeza constitui para Lacan um problema ético – e é para dar evidência a esse ponto que, nessa passagem de *Televisão*, ele recusa expressamente o termo “depressão”, próprio ao campo semântico de uma abordagem psicofisiológica dos afetos. Já no que concerne à gaia ciência, virtude de um saber alegre que se encontra em oposição ao vício do saber faltoso da acídia-tristeza, Lacan a considera não somente como a arte de entrelaçar com engenho as sílabas às notas musicais e as palavras umas às outras, mas também como uma arte de “gozar do deciframento” (Lacan, 1974/2003, p. 525), um modo de dar lugar ao gozo no exercício do saber, de propiciar alguma reconciliação entre o saber e o gozo. Como observa Miller (1986/2016),

[o] gaio saber admite a extimidade do gozo, ele admite que esse gozo não é, decerto, absorvível no saber, mas que tampouco lhe é exterior. Notemos, quanto a esse aspecto, que o saber alegre não é o saber onipotente, mas aquele que faz passar da impotência ao impossível. A tristeza é a impotência [do saber], ao passo que o gaio saber é o impossível do saber. Por essa via, ele toca no real (pp. 110-111).

Referir-se à passagem da impotência para a impossibilidade é uma maneira de descrever o processo em jogo no final de análise. A travessia da fantasia deixa um resto não simbolizável, uma parcela irreduzível de gozo sintomático, um ponto de real com o qual o sujeito passa a saber se virar. Por esse caminho, o sujeito neurótico abandona a impotência queixosa ante um desejo sempre inacessível ou insatisfeito e aprende a se haver com o impossível desse real de seu modo singular de gozo. Esse é um movimento animado pelo gaio saber, que leva o sujeito a “inventar o saber”⁶³ que lhe convém quanto a esse modo de gozo e, conseqüentemente, a bem dizer seu sintoma.

O impossível é, portanto, o outro nome do real. E de que maneira o saber alegre toca no real? As palavras de Lacan (1974/2003) no trecho de *Televisão* em que ele se refere ao gaio saber propiciam o vislumbre de uma resposta a essa questão:

No polo oposto da tristeza existe o gaio issaber [*gay sçavoir*], o qual, este sim, é uma virtude. Uma virtude não absolve ninguém do pecado – original, como todos sabem. A virtude que designo como gaio saber é o exemplo disso, por manifestar no que ela consiste: não em compreender, fisgar [*piquer*] no sentido, mas em roçá-lo tão de perto quanto se possa, sem que ele sirva de cola para essa virtude, para

63 A expressão é de Lacan (1973/2003), na *Nota italiana*, retomada por Didier Castanet (2009), que observa: “Trata-se de inventar o saber que lhe convém, no que tange ao gozo. Na ‘Nota italiana’, Lacan escreve: ‘Naturalmente, esse saber não está nada cozido. Porque é preciso inventá-lo’” (p. 46).

isso gozar com o deciframento, o que implica que o gaio saber, no final, faça dela apenas a queda, o retorno ao pecado (p. 525).⁶⁴

Ao explicar em que consiste a virtude do gaio saber, Lacan recorre a imagens de movimento – roçar, não fisgar, queda, retorno – e se refere a um gozo do deciframento. O movimento que ele descreve é, se ousar dizê-lo, como o voo rasante da garça sobre a “tensão flutuante do rio”⁶⁵ da fala, roçando o sentido tão de perto quanto se possa sem fisgá-lo. Contudo, o gozo desse fluir que aflora o som e trisca o sentido não deixa de abarcar em certo momento o gozar com o deciframento, que é por onde se recai no pecado original. Pecado esse que redundou em nossa entrada na dimensão da linguagem, onde um símbolo “cavou entre nós, dentro em nós esse estranho jardim”.⁶⁶ Não mais o jardim “de quem mantém toda a pureza da natureza, onde não há pecado nem perdão”,⁶⁷ mas um jardim outro, feito com palavras, “o jardim que o pensamento permite”.⁶⁸

É certo que Lacan (1974/2003) se serve, à sua maneira e para seus próprios fins, da referência ao gaio saber. No entanto, sua apropriação é fiel ao espírito dos trovadores medievais quando situa o gaio saber em oposição à tristeza e quando o caracteriza como *virtude, saber e afeto*.

Considerado como *virtude*, o gaio saber em Lacan (1974/2003) afirma-se como fidelidade ao dever de bem dizer a causa do desejo. Com apoio em Dante e em Spinoza, o autor caracteriza a tristeza como “lassidão moral”, isto é, como um abandono, por parte do sujeito, em face de um dos deveres éticos fundamentais. Para Lacan, esse dever ante o qual o sujeito se omite não é, como quereria o filósofo seiscentista, o de bem dizer o supremo bem divino, mas o de encontrar seu próprio lugar na estrutura, ou seja, sua posição em face do inconsciente, e, desse modo, bem dizer a falta que constitui causa de desejo. Dito de outro

64 No original: *À l'opposé de la tristesse, ce qu'il y a c'est le "gay sçavoir", lequel est – lui – une vertu. Une vertu d'ailleurs n'absout personne du péché, originel comme chacun sait. La vertu que je désigne du "gay sçavoir" en est l'exemple, de manifester en quoi elle consiste: non pas "comprendre", piquer dans le sens, mais le raser d'aussi près qu'il se peut sans qu'il fasse glu pour cette vertu, pour cela jouir du déchiffrage, ce qui implique que le "gay sçavoir" n'en fasse au terme que la chute, le retour au péché.* Recuperado de www.staferla.free.fr/Lacan/television.htm.

Na tradução de Antônio Quinet: “Oposto à tristeza há o gaio saber, que é, ele, uma virtude. Uma virtude não absolve ninguém do pecado – original, como cada um sabe. A virtude que designo por gaio saber é um exemplo disso, por manifestar em que ela consiste: não é compreender, morder no sentido, mas raspá-lo o máximo possível sem que ele se torne um engodo para essa virtude, para tal, gozar do deciframento, o que implica que o gaio saber, no final, faça dela apenas a queda, o retorno ao pecado.” In Lacan, J. (1993). *Televisão*. (A. Quinet, trad.). (p. 44-45). Rio de Janeiro, RJ: Zahar.

65 É feliz o modo como esse verso da canção *Menino do Rio*, de Caetano Veloso (no disco *Cinema transcendental*, de 1979), joga com a freudiana atenção flutuante.

66 Da canção *Estranho jardim*, de Wisnik (ouvir o disco *Ponte aérea*, de Eveline Hecker, com canções de Zé Miguel Wisnik, de 2003).

67 Da canção *Alguém cantando*, de Caetano Veloso, cantada por sua irmã Nicinha (no disco *Bicho*, de 1977).

68 A frase é de Maria Gabriela Llansol.

modo, o gaio saber é aquele que reconhece que o real de *lalíngua* impõe um limite ao que se pode saber e dizer, e inscreve a relação entre o saber e o gozo no campo de uma ética do bem dizer.

Nesse sentido, observa Miller (1986/2016):

A ética do bem dizer consiste em discernir, em circunscrever, no saber, aquilo que é impossível de dizer. . . . Quando o saber é triste, ele é impotente para pôr o significante em ressonância com o gozo; esse gozo permanece exterior (p. 111).⁶⁹

Logo, como um *saber*, a gaia ciência lacaniana corresponde a uma maneira de dar lugar ao gozo no exercício do saber, de propiciar alguma reconciliação entre o saber e o gozo e, assim, “gozar com o deciframento” (Lacan, 1974/2003, p. 525). Trata-se de um saber fazer com o real de *lalíngua*.⁷⁰ Esse saber se desenvolve entre o oral e o escrito, uma vez que visa “o escrito na fala” (Miller, 2012), ao explorar a equivocidade resultante das homofonias próprias à linguagem falada. Além disso, esse saber se aproxima das regiões em que a fala confina com o canto, na medida em que explora as ênfases e entoações próprias da linguagem oral.

Tomado como *afeto*, por fim, o gaio saber se apresenta como alegria, em oposição à tristeza-acídia que acompanha o abandono, pelo sujeito, da relação com a causa de seu desejo. “Oposto à tristeza, há o gaio saber”, diz Lacan (1974/2003, p. 525). E, quanto a essa alegria que há no gaio saber, é expressivo o fato de que onde o francês contemporâneo escreveria *gai savoir*, Lacan opta por uma grafia atenta à origem provençal e pré-moderna da expressão: *gay sçavoir*. Essa grafia, sugere Michel Bousseyroux (2009, p. 20), permite ler que “há o *ça* da pulsão nesse saber que torna gaio [àquele que o cultiva], alegre como um moleque, *gay* com um *y* vindo do provençal e do gótico, língua em que *gaheis* quer dizer ‘livre, vivo, impetuoso’”.⁷¹

69 Disso não decorre, contudo, um completo fechamento do gaio saber à dimensão da tristeza. Nesse ponto, o gaio saber se aproxima do humor freudiano, no que tem de “volta por cima”, isto é, de afirmação do desejo em face de circunstâncias desfavoráveis. Ver: Maranhão, B. (2015). Do *Witz* ao *gay sçavoir*: contribuições à psicologia do humor. *Reverso*, 37(69), pp. 35-44. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952015000100004. Do mesmo modo, é possível reconhecer a presença do gaio saber na estética do *blues* ou nos sambas tristes de Nelson Cavaquinho.

70 Convém aqui justificar o uso dessa construção inusual “saber fazer com”, indicando que ela tenta traduzir uma locução verbal própria da língua francesa – *savoir-y-faire* – usada por Lacan para se referir a um saber prático como o do artista ou como aquele que o sujeito em análise é chamado a desenvolver no trato com a singularidade de seu gozo (Ver: Lima, 2009, p. 27).

71 Sob outra perspectiva, a adoção da grafia antiga, “*gay sçavoir*”, endossa a potencial aproximação dos estudos de gênero à temática do gaio saber, tendo por elemento de conexão, entre outros, o campo semântico do termo “gay”. Como observa Guilherme Massara Rocha (comunicação pessoal), “a discussão sobre a melancolia de gênero, em Butler, renderia um terreno fértil para o aprofundamento de um resgate da alegria – em ato e palavra – no lugar onde a norma heterossexual ceifa, do gozo, toda dissonância em relação aos imperativos

De Toulouse a Itapuã: o gaio saber lacaniano e a gaia ciência brasileira

A partir do que diz Lacan sobre o gaio saber, é possível extrair um paradigma para a interpretação analítica: “não compreender, físgar no sentido, mas roçá-lo tão de perto quanto se possa” (Lacan, 1974/2003, p. 525). E se há uma forma pela qual o analista pode performar, pôr em ato, uma interpretação formulada sob essa divisa, tal forma parece se inclinar para aquilo que Éric Laurent (2018) recorta do ensino lacaniano sob a rubrica da interpretação como jaculação.⁷² A partir das indicações dadas por Laurent, é possível supor que a jaculação se liga menos ao conteúdo semântico de determinado significante que a “um efeito de sentido real” (Laurent, 2018, p. 70) produzido pela maneira como esse significante é veiculado pelo analista. Em suas palavras: “Essa interpretação não é o acréscimo de um significante dois com relação a um significante um. Ela não visa à concatenação ou à produção de uma cadeia significante” (p. 71). Trata-se, como explica Laurent mais adiante nesse mesmo texto, de um significante que seria novo em razão de sua capacidade de desencadear um despertar, o qual se conecta “à produção de um efeito de sentido real como produção de um acontecimento de corpo” (p. 71).

Dos contextos de uso da ideia de jaculação recortados da obra lacaniana por Laurent, destacamos dois, por sua pertinência ao tema do gaio saber. O primeiro deles diz respeito a *Poordjeli*, palavra-valise inventada por Serge Leclair de modo a formalizar, em final de análise, vários aspectos de sua fantasia. Lacan qualifica esse invento como “uma jaculação secreta,⁷³ uma fórmula jubilatória, uma onomatopeia” (Lacan, 1964-1965).⁷⁴ O segundo contexto é o do uso do termo “jaculação” para dar conta da força do texto poético. As referências específicas identificadas por Laurent nesse segundo contexto são aquelas feitas à poesia de Píndaro e à de Angelus Silesius. No entanto, podemos imaginar Lacan às voltas com a raiz etimológica do termo “jaculação”, não muito distante, possivelmente,⁷⁵ do latim

‘tonais’ impostos às identidades do ser e às suas escolhas”.

72 Esse termo remete ao disparo, ao arremesso e tem entre suas acepções a de “expulsão vigorosa” e a de “franca expressão do ímpeto, ao falar” (*Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2007).

73 Além do verbete “jaculação”, o *Houaiss* (2007) traz também “jaculatória”, substantivo feminino, com as seguintes acepções: 1. oração breve, pronunciada ou rezada mentalmente, freq. numa única frase, em que o fiel invoca a Deus com humilde confiança . . . 2. cada uma das rezas populares usadas para situações determinadas (p. ex., para espantar cobra no mato, para livrar-se de entalo na garganta, para agradecer a comida na mesa etc.).

74 Lacan, J. (1964-1965). *Seminário 12: Problemas cruciais para a psicanálise*. Aula de 27 jan. 1965. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

75 Em todo caso, o *Dicionário Houaiss* (2007) menciona o substantivo “jaculador” e indica, em sua etimologia, o termo *jaculator*, com “a”. Esse substantivo tem entre suas acepções “aquele que atira, que arremessa” e “o que pesca com rede”. A sinonímia entre “arremessar” e “jogar” no uso cotidiano da língua, em todo caso, permite pensar numa reaproximação entre o *jaculator* e o *joculator* – o arremessador e o jogral –, ainda mais quando se tem em conta que um e outro podem ser, cada qual a sua maneira, “o que pesca com rede”, sendo a

joculator (de *jocus*: jogo), termo que derivou, nos séculos XI e XII, para o nome dado, em diversas línguas latinas, a uma figura-chave da cultura dos trovadores medievais (Zumthor, 1987/2001, p. 56), o jogral, esse que em suas andanças cantava coisas como:

Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs,

vergiers, plais, plans, tertres e vaus;

e'il votz dels auzels son'e tint

ab doutz acort maitin e tart:

so'm met en cor q'ieu colore mon chan

d'un'aital flor don lo fruitz si'amors

e jois lo grans e l'olors de noigandres.

Um dos vestígios que nos chegaram da “catedral” (Agamben, 1977/2007, p. 157) de versos e melodias construída pelos trovadores medievais da Europa ocidental, esse par de estrofes do *Canto XI*, de Arnaut Daniel (1150-1210),⁷⁶ exemplifica bem um modo, próprio da gaia ciência, de saber fazer com o gozo de *lalíngua*. Ainda que a melodia tenha se perdido, ainda que a língua nos seja estranha, é possível perceber como esses versos se prestam a uma fruição que se dá não só no pensamento, às voltas com as camadas de deciframento do sentido, mas também no corpo, afetado pelo ritmo de cada verso, pela vibração de cada palavra, pelo timbre de cada fonema.

E embora a gaia ciência medieval pareça remota e inacessível à sensibilidade contemporânea, pode-se dizer que ela encontra uma espécie de ressurgência entre nós, brasileiros, na canção que aqui se tem produzido, sobretudo desde a segunda metade do século XX, como sugere José Miguel Wisnik (2004). Como manifestação cultural de um país, a canção brasileira constitui um caso ímpar no mundo. Além de sua evidente riqueza musical e poética, o amplo e diversificado repertório do arco que vai, digamos, de Dorival Caymmi às mais novas gerações de cancionistas, passando pela bossa nova, pela tropicália e pelos anos

rede do jogral aquela tecida com a arte e o engenho do *entrebescamen*, de que trata o gaio saber.

⁷⁶ Ver: Campos, A. (2003). *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*. São Paulo, SP: Arx.

de maior relevância nacional da MPB – e voltando a predecessores ainda atualíssimos, como Noel Rosa –, tem como marca o fato de constituir, como talvez em nenhum outro país, um quadro de referência para a memória coletiva e para a atribuição de sentido ao cotidiano. Talvez em razão do pouco letramento que caracteriza até hoje a sociedade brasileira, a canção veio a constituir no país um território no qual se encontram e se entrelaçam a literatura e a oralidade, a cultura erudita e a popular, e em que, sob a forma de uma teia de recados que as canções trocam entre si, é tecido o debate dos problemas nacionais. Nesse sentido, afirma José Miguel Wisnik (2004), “podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma de ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental” (p. 218).

Por um lado, essa refinada educação sentimental é implicada no saber poético-musical posto em ato pelos cancionistas, sejam eles compositores, sejam intérpretes. Por outro, ela também se processa no público que consome as canções – e as incorpora ao seu cotidiano, à sua história de vida, como o atesta o belíssimo documentário *As canções*, de Eduardo Coutinho (2011). Em qualquer dos casos, nossa educação sentimental é refinada ao modo brasileiro e, portanto, apesar de seletiva, é pouco afeita aos ideais iluministas, eurocêntricos, de purificação e sublimidade. Seu refinamento é aquele capaz de abarcar a invenção, a bricolagem, a antropofagia oswaldiana.⁷⁷ Seu referencial estético se equilibra perfeitamente na tensão entre as forças contrárias da triagem – cuja referência principal é a bossa nova – e da mistura – encarnada por excelência pelo gesto tropicalista, como ensina Luiz Tatit (2004).

No que interessa particularmente ao discurso analítico – num país onde, mais do que em outros, “todos entoam” (Tatit, 2007) –, a gaia ciência brasileira parece oferecer, a quem se deixa tocar pelas várias vozes que a compõem,⁷⁸ um caminho para sentir-pensar o modo como *lalíngua* ressoa no corpo, uma via régia para o real de *lalíngua*. E, assim como o gaio saber dos trovadores medievais é “oposto à tristeza” (Lacan, 1974/2003, p. 525), a gaia ciência brasileira constitui, em grande medida, um antídoto contra os aspectos melancólicos – porque racistas, autoritários, predatórios, escravagistas, negacionistas – do laço social brasileiro.

⁷⁷ Ver a premiada tese de Luciana Cavalcanti Torquato *Decifra-me ou devoro-te: conexões, afastamentos e hibridizações entre antropofagia e psicanálise*, orientada pelo Prof. Guilherme Massara Rocha e defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG, em 2020.

⁷⁸ Vozes entre as quais se reconhecem as do *rap* e do *slam*, intensamente presentes sobretudo para a juventude que vive na periferia das grandes cidades do país.

Desde que o samba é samba, a tristeza é senhora. Mas é ainda o samba que, com seu grande poder, transforma a dor.⁷⁹

Ao revisitar, em *Estâncias*, a tradição dos trovadores medievais, Giorgio Agamben (2007) evidencia a amplitude com que as doutrinas médicas e filosóficas da Antiguidade – em especial, a teoria do fantasma e a do pneuma – permeiam o saber e o fazer poético nessa tradição e influenciam o tratamento que ela dá ao problema da melancolia. Para a filosofia e a medicina da Antiguidade e da Idade Média, a melancolia, associada à bile negra e ao temperamento saturnino, é uma doença difícil de circunscrever e de tratar. Para a religião, é um pecado mortal de difícil remissão. O único lugar onde a cultura ocidental consegue, de certo modo, acolher a melancolia, diz Agamben (2007), é na *stanza*, isto é, na estrofe da poesia dos trovadores. Em seu comentário ao argumento de Agamben (2007), observa José Miguel Wisnik (2020):

Agamben não ressalta, no entanto, o fato de que o gênero poético em questão seja a *canção*, isto é, implícita ou explicitamente *música* e, portanto, *voz*. Mas é ali que se instala e se instaura a doutrina do *pneuma*: a canção é inspirada pela força cósmica do ar que se respira, capaz de ativar a fantasia e acolher o impossível do desejo – a palavra insuflada de ar e acolhida na *stanza*, a estrofe (s.p.).

Quando Agamben (2007) se pergunta se é possível atualizar em nosso tempo o gesto do trovador medieval em face da melancolia, sua resposta já está dada de antemão. No entanto, propõe Wisnik (2020), uma outra estância é possível:

A certa altura ele [Agamben] indaga, numa pergunta que se quer retórica, porque já pressupõe a resposta, algo assim: quem, hoje, remontando à força inspiradora do *pneuma*, perdida pelo Ocidente, seria capaz de, num salto à frente, retomá-la? Em vez de responder “ninguém”, como a pergunta sugere, minha resposta é: “Dorival Caymmi!” [risos]. Sim, Dorival Caymmi, como exemplo daquela experiência luminal da canção que também desponta em Guimarães Rosa (s.p.).

Uma amostra desse feito na obra de Caymmi é a canção *Coqueiro de Itapuã*. Seus correlatos na obra de Guimarães Rosa são a canção de Siruiz, em *Grande Sertão: Veredas*, e a canção de Laudelim, no conto *O recado do morro*.

“Coqueiro de Itapuã – coqueiro; areia de Itapuã – areia; morena de Itapuã – morena; saudade de Itapuã – me deixa”. Caymmi insufla ar, *pneuma*, em cada palavra, fazendo os lugares (coqueiro, areia, morena, Itapuã) presentes e ausentes, em parceria com o vento que “faz cantigas nas folhas / no alto do coqueiral” – fazendo um pacto com o vento e jogando uma flor no colo da morena ausente, enquanto acolhe a impossibilidade do desejo no colo da canção. Ou seja, é a *stanza* o lugar onde está acolhida luminosamente a melancolia. E é assim na canção de Siruiz e na canção de Laudelim, com as

79 Da canção *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso (no disco *Tropicália 2*, de 1993).

propriedades misteriosas envolvidas nesse jogo entre os sentidos e os sons musicais da palavra, esse som que cai mas que vem na voz (Wisnik, 2020, s.p.).

Nessa passagem, as “propriedades misteriosas do jogo entre os sentidos e os sons musicais da palavra” evocadas por Wisnik parecem corresponder, em dialeto lacaniano, aos efeitos – que são afetos – produzidos por *lalíngua* nessa substância gozosa que constitui o “mistério do corpo falante”, outro nome do inconsciente. Do mesmo modo, a articulação do significante com o objeto *a*, a que alude Miller (1986/2016, p. 109) quando se refere à relação entre a ideia e o afeto, parece encontrar uma designação mais poética na menção feita por Wisnik a “esse som que cai mas que vem na voz”. Também é possível ensaiar uma aproximação entre o impossível do real lacaniano e a “impossibilidade do desejo” a que se refere Wisnik, e sugerir que, em ambos os casos, o impossível aí em questão é, no limite, o real faltoso, desencontrado, da não relação sexual.

Para além dessas possíveis correspondências, em que mais a canção pode interessar à psicanálise ou, mais especificamente, a uma reflexão sobre a interpretação analítica? Ora, a canção, fruto do gaio saber do trovador ou do cancionista, pode servir como referência para a interpretação tal como Lacan a conceitua nos últimos anos de seu ensino. Afinal, sob essa perspectiva, a interpretação se aproxima da canção na medida em que o ato interpretativo toma a forma da jaculação e se afigura como o meio hábil para “fazer soar outra coisa que não o sentido”, para “passar pelas entranhas” do analisando e para produzir em seu corpo um acontecimento que tenha “efeito de sentido real” e que seja capaz, no limite, de debelar o sintoma.

Se não, voltemos aos versos que emolduram a canção de Caymmi:

coqueiro de Itapuã – coqueiro
areia de Itapuã – areia
morena de Itapuã – morena

Cada repetição de nome é mais do que uma ecolalia, uma vez que, na repetição, os nomes que evocam cada um destes objetos – coqueiro, areia, morena – são entoados alguns graus acima na escala, de uma maneira que parece dimensionar espacialmente a distância a que esses objetos se encontram, e quem entoa assume a inflexão de quem quer chamá-los para perto. E se, na poesia clássica chinesa que François Cheng ensinou a Lacan, a trama dos ideogramas parece fazer cantar o texto,⁸⁰ no *Coqueiro de Itapuã*, inversamente, é a entoação

⁸⁰ A propósito dessa aproximação entre a sílaba cantada e o ideograma na poesia chinesa, diz François Cheng (1977/1996): “O fato de que cada sílaba de que um ideograma é dotado constitui uma unidade viva, unidade de som e de sentido, e de que, ademais, o número de sílabas diferenciadas em chinês, em razão dos múltiplos

dos nomes por Dorival Caymmi que parece sulcar ou pigmentar no corpo do ouvinte, como ideogramas, algo da presença dos objetos que esses nomes evocam.⁸¹ Ao cantar esses ecos, o *joculator* – se é que podemos assim chamar a Caymmi, o nosso Buda Nagô – insufla ar, vida, *pneuma*, em cada palavra e presentifica um traço do objeto ausente – reconhecendo, em todo caso, a impossibilidade do encontro. Seu parceiro nessa façanha é o próprio vento, que faz cantiga nas folhas no alto do coqueiral, o vento que ondula as águas, o vento a quem Caymmi confia que nunca teve saudade igual. E é o vento que, a pedido de Caymmi, traz boas notícias da terra distante e joga uma flor no colo de uma morena em Itapuã. Essa flor, como a própria canção em que ela flutua, dá testemunho da invenção de que o sujeito é capaz quando acolhe na estância da canção o encontro faltoso, a saudade sem igual, de modo a bem dizer a causa de desejo.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. (S. J. Assmann, trad.). Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG. (Trabalho original publicado em 1977).
- Bousseyroux, M. (2009). Le vice du vice. *L'en-je lacanien*, n. 13, pp. 17-28, 2009/2. Paris, France: Érès. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2009-2-page-17.htm>.
- Caldas, H. (2007). *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa.
- Cheng, F. (1996). *L'écriture poétique chinoise*. Paris, France: Seuil. (Trabalho original publicado em 1977).
- Coutinho, E. (Diretor). (2011). *As canções*. Rio de Janeiro, RJ: Videofilmes. DVD. Documentário, 1h31min.
- Kupermann, D. (2005). Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença. In A. Slavutzky, & D. Kupermann. (Orgs.). *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. (pp. 19-49). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Lacan, J. (1975). Conferência em Genebra sobre o sintoma. Inédito. Trechos reproduzidos Fingermann, D., & Ramos, C. (Orgs.). (2009). Língua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan. *Stylus: Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, RJ, n. 19, pp. 121-158. Recuperado de <https://doi.org/10.31683/stylus.vi19.863>.
- Lacan, J. (1976-1977). *Seminário 24, L'insu qui sait de l'une bévue s'aïlle à mourre*. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

casos de homofonia, é espantosamente reduzido, dá à sílaba um valor fônico e 'afetivo' altamente significativo, próximo daquele que se atribui a cada som em uma interpretação musical num instrumento antigo" (p. 27).

⁸¹ Essa menção à maneira como Caymmi presentifica os objetos por ele evocados – o coqueiro, a areia e a morena – como verdadeiros ideogramas cantados, eu a ouvi de José Miguel Wisnik em uma aula dada por ele em Belo Horizonte, há alguns anos. Perdi o caderno com minhas anotações da aula, mas guardei lembrança dessa parte, entre outras.

- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido em 1972-1973).
- Lacan, J. (1993). *Televisão*. (A. Quinet, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1993. (Trabalho original publicado em 1974).
- Lacan, J. (2003). Televisão. In J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 508-543). Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2003. (Trabalho original publicado em 1974).
- Laurent, É. (2018). L'interprétation événement. *La cause du désir*, 100(3), pp. 65-73. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-3-page-65.htm>.
- Lima, M. (2007). Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In M. M. Lima, & M. A. C. Jorge. (Orgs.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (pp. 15-29). Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud.
- Malgouyres, P. (2009). Rabelais et le gay sçavoir, ou le sécond antidépresseur de Lacan. *Revue L'en-je lacanien*, n. 13, *Éthique du gay sçavoir*, 2009/2, pp. 29-37, Paris, France: Érès. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2009-2-page-29.htm>.
- Miller, J.-A. (2012). O escrito na fala. (A. Harari, trad.). *Opção Lacaniana online, nova série*, São Paulo, SP, ano 3, n. 8, jul. 2012.
- Miller, J.-A. (2015). Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. (pp. 21-34). Paris, France: École de la Cause Freudienne.
- Perloff, M., & Dworkin, C. (2009). *The sound of poetry / the poetry of sound*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Soler, C. (2011). *Les affects lacaniens*. Paris, France: PUF.
- Tatit, L. (2004). *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Tatit, L. (2007). Cancionistas invisíveis. In L. Tatit, *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. (pp. 54-58). São Paulo, SP: Publifolha.
- Vinciguerra, R.-P. (2015). Parlêtre. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. (pp. 227-229). Paris, France: École de la Cause Freudienne.-
- Wisnik, J. M. (2004). A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In J. M. Wisnik. *Sem receita: ensaios e canções*. (pp. 213-240). São Paulo, SP: Publifolha.
- Wisnik, J. M. (2020). Entrevista a Roberto Zular. (Inédita). Versão preliminar gentilmente cedida pelo autor. São Paulo.
- Wisnik, J. M., & Núñez, C. (2011). *Sem mim: sobre canções de Martín Codax*. Grupo Corpo Cia. de Dança. CD.
- Zuchetto, G. (1996). *Terre des troubadours*. Paris, France: Max Chaleil.
- Zumthor, P. (2001). *A letra e a voz*. (A. Pinheiro, J. P. Ferreira, trads.). Rio de Janeiro, RJ: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1987).

ARTIGO 4

O UMBIGO DO SAMBA: A INTERPRETAÇÃO ANALÍTICA NA OBRA DE JOÃO GILBERTO

THE NAVEL OF SAMBA: PSYCHOANALYTIC INTERPRETATION IN THE ART OF JOÃO GILBERTO

Resumo

Neste artigo, trato de evidenciar o que a psicanálise pode aprender com a canção – ou, mais especificamente, o que o psicanalista pode aprender com João Gilberto sobre interpretação. Essa discussão tem como pano de fundo uma aproximação entre o *gai saber* dos trovadores medievais, tal como Lacan (1974/2003) o toma ao tratar da interpretação analítica em um trecho de *Televisão*, por um lado, e a “gaia ciência brasileira” a que se refere José Miguel Wisnik (2004) em um de seus estudos sobre música popular e literatura no Brasil, por outro. O argumento avança no sentido de reconhecer, em diversos aspectos da obra e da *performance* de João Gilberto, pontos de referência para uma apreensão do que está em jogo na interpretação analítica, em três frentes principais: o trato com o real da linguagem; a experiência do final de análise; a constituição de um estilo na *práxis* do psicanalista.

Palavras-chave: *Lalangue*. Gaia ciência. Interpretação. Sintoma. Estilo.

Abstract

In this article, I highlight what psychoanalysis can learn from song – or, to be more specific, what the psychoanalyst can learn from João Gilberto about interpretation. The background of this discussion is an approximation between the *gai savoir* of medieval troubadours, as addressed by Lacan (1974/2003) in a sketch of *Television* on the issue of psychoanalytic interpretation, on one side, and the *Brazilian joyous science* referred to by José Miguel Wisnik (2004) in one of his studies on popular music and literature in Brazil, on the other. The discussion proceeds towards recognizing, in many aspects of João Gilberto’s oeuvre and performance, reference points to an apprehension of what is at stake in psychoanalytic interpretation, in three main fronts: the work with the real of language; the experience of the end of analysis; the constitution of a style in the *praxis* of the psychoanalyst.

Keywords: *Lalangue*. *Gai savoir*. Interpretation. Symptom. Style.

Sobre a interpretação, o que pode o psicanalista aprender de João Gilberto? Essa é a pergunta que guia a escrita deste artigo. Antes de ensaiar possíveis respostas a essa pergunta, convém explicitar o caminho pelo qual ela veio a ser formulada. Esse caminho se forma pela confluência de dois outros: de um lado, a consideração da interpretação analítica sob o prisma do *gai saber*, sugerida por Lacan (1974/2003) em uma passagem de *Televisão*; do outro, a

caracterização da canção popular urbana brasileira como uma gaia ciência, proposta por José Miguel Wisnik (2004) em seu artigo *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil*.

O gaio saber dos trovadores medievais é uma referência importante para os analistas de orientação lacaniana, nos debates contemporâneos sobre a interpretação em psicanálise. Isso se verifica, por exemplo, na discussão da noção de interpretação-acontecimento (Laurent, 2018), uma modalidade assemântica de interpretação que trata de evidenciar, para o analisando, a opacidade de seu gozo e o vazio da linguagem. Em vez de apelar à inteligência e ao deciframento do sentido, essa forma de interpretação procura incidir sobre o corpo do analisando de modo a produzir um acontecimento capaz, em última instância, de extinguir o sintoma.⁸²

Entre as referências que evoca para tratar da interpretação-acontecimento, Éric Laurent (2018) destaca um aspecto identificado por Lacan nos poemas clássicos chineses, a saber, a sobreposição que há entre o legível e o cantável nesses poemas, graças a um uso engenhoso das modulações tonais próprias da língua chinesa.⁸³ O analista pode se inspirar nessa modalidade cantável de leitura, por um lado, para tomar o significante em sua “materialidade” (Lacan, 1975) de modo a “fazer soar outra coisa, outra coisa que não o sentido” (Lacan, 1976-1977, s.p.)⁸⁴ e, por outro lado, para explorar o campo polifônico e polissêmico das homofonias por meio de uma escuta que lê “o escrito na fala” (Miller, 2012).

Algo dessa perspectiva pluridimensional, que entrecruza a fala e o escrito ao modo de uma polifonia em contraponto, parece prefigurado por Lacan quase duas décadas antes, numa passagem em que ele se refere às ressonâncias que rodeiam toda cadeia significante:

Mas basta escutar a poesia, o que sem dúvida aconteceu com F. de Saussure, para que nela se faça ouvir uma polifonia e para que todo discurso revele alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura.

Não há cadeia significante, com efeito, que não sustente, como que apenso na pontuação de cada uma de suas unidades, tudo o que se articula de contextos atestados na vertical, por assim dizer, desse ponto (Lacan, 1957/1998, pp. 506-507).

82 No original, *éteindre le symptôme*. Laurent (2018, pp. 72-73) indica haver retirado a expressão da seguinte passagem do *Seminário 24*: “É na medida que uma interpretação justa extingue um sintoma que a verdade se especifica por ser poética”. No original: *C’est pour autant qu’une interprétation juste éteint un symptôme que la vérité se spécifie d’être poétique*. (Lacan, J. (1977). *Seminário 24: L’insu qui sait de l’une-bévue s’aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr).

Com exceção das citações baseadas em edições brasileiras, todas as traduções do francês e do inglês neste artigo são de minha responsabilidade. Transcrevi no rodapé o texto original dos trechos nos quais a tradução me pareceu mais delicada.

83 Diz Lacan, no *Seminário 24*: “Há aí alguma coisa que dá o sentimento de que eles [os acentos tonais próprios à língua falada] não estão ali reduzidos, é que eles cantarolam, é que eles modulam, é que há isso que François Cheng enunciou diante de mim, a saber, um contraponto tônico, uma modulação que faz com que isso cante”. (*Seminário 24: L’insu qui sait de l’une-bévue s’aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr).

84 Lacan, *Seminário 24: L’insu qui sait de l’une-bévue s’aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

Essa maneira como “todo discurso revela alinhar-se nas diversas pautas de uma partitura” (p. 507), Lacan a exemplifica com a palavra “*arbre*”, e declina uma série de associações que dela derivam em sua experiência de falante da língua francesa: o anagrama *barre*, a ressonância vocálica com os nomes do carvalho e do plátano, as significações de força e majestade, as simbologias da árvore na Bíblia hebraica, a sombra da cruz na tradição cristã, o formato arbóreo do Y maiúsculo, signo da dicotomia, a árvore genealógica e sua imagem armorial, a árvore circulatória, a figura da árvore entalhada no casco chamuscado da tartaruga com usos divinatórios nos primeiros tempos da escrita ideográfica, a recorrência da árvore com sentidos variados nas estrofes de poemas e canções, a atravessar tradições tão apartadas uma da outra como a poesia moderna, a canção primitiva eslava e a poesia tradicional chinesa. Ao cabo dessa longa sucessão de deslocamentos, Lacan indica que o que a estrutura polifônica da cadeia significante revela “é a possibilidade que eu tenho, justamente, na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, . . . de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz” (Lacan, 1957/1998, pp. 506 e 507, grifo do autor). Um pouco mais adiante, ele evoca indiretamente a arte dos trovadores medievais, ao dizer que essa função do significante, nomeadamente a metonímia, conta-se “entre as figuras de estilo, ou tropos, de onde nos vem o verbo *trouver*” (p. 509).

A pertinência da interpretação analítica ao território do poema e mesmo da canção também é indicada por Lacan em *Televisão*, quando ele se refere ao gaio saber dos trovadores e caracteriza esse saber como a virtude de “não compreender, fisgar no sentido, mas roçá-lo tão de perto quanto se possa” (Lacan, 1974/2003, p. 525). O analista pode se valer desse saber alegre e virtuoso ao trabalhar com o equívoco, a homofonia, a escansão e o corte, de modo a afetar o ser falante em sua “substância gozosa” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 35; Bassols, 2015, p. 14)⁸⁵ e, assim, propiciar um despertar, derivado da “produção de um efeito de sentido real como produção de um acontecimento de corpo” (Laurent, 2018, p. 71).

Ao interpretar a partir das referências que se condensam nessas menções de Lacan à poesia chinesa e ao gaio saber, o analista age menos como um hermeneuta, às voltas com camadas de deciframento do sentido, que como um *performer*, em ressonância com as modulações da matéria fônica do significante. Essas duas figuras, sugeridas aqui de modo

⁸⁵ Nos últimos anos do ensino de Lacan, indica Bassols, a união entre a *res cogitans* e a *res extensa*, ou seja, entre a substância pensada e a substância corpórea, constitui uma terceira substância, uma substância gozosa, que corresponde ao que Lacan denomina “o mistério do corpo falante” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 178). Comenta Bassols (2015): “É aí que se coloca o problema do real da linguagem, que amarra o corpo imaginário e o simbólico da realidade psíquica. É o real como terceiro que, não obstante, produz uma amarração” (p. 14).

meramente ilustrativo, representam duas maneiras de interpretar postas em ação pelo analista: sob a figura do hermeneuta, a interpretação pela via do sentido, privilegiada por Lacan na primeira década e meia de seu ensino e ligada ao inconsciente estruturado como uma linguagem;⁸⁶ sob a figura do *performer*, a interpretação-acontecimento, assemântica, discutida nos anos finais do ensino lacaniano e ligada ao inconsciente que é um “saber-fazer com a língua” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 179).

Ao longo deste estudo ficará evidente que essas duas maneiras de interpretar têm seu lugar no trabalho analítico. Em todo caso, maior atenção será dada à interpretação tal como a concebe o último Lacan, aqui associada à noção de *performance*, mesmo porque o percurso delineado neste artigo é guiado por uma pergunta sobre o que pode o intérprete analista aprender com um intérprete cancionista.

A gaia ciência brasileira

Essa questão tem um apelo especial no contexto brasileiro. Afinal, a canção popular urbana aqui se desenvolveu com tamanha densidade crítica e estética e com tanta influência sobre as formas locais de subjetividade e de sociabilidade, que engendrou uma verdadeira “gaia ciência brasileira” (Wisnik, 2004, pp. 213-239). A teia de recados que vai se tecendo por meio das canções constitui um espaço de reflexão e debate sobre os problemas sócio-históricos do país, um modo de sentir-pensar o Brasil, ao mesmo tempo que engaja uma refinada educação sentimental na esfera da intimidade. Além disso, na gaia ciência brasileira é possível reencontrar os dois principais aspectos que Lacan destaca no gaio saber dos trovadores medievais: a oposição à tristeza e o trato com o real da linguagem.

“Oposto à tristeza, há o gaio saber”, diz Lacan (1974/2003, p. 525) em *Televisão*. É interessante observar que o que ele considera oposto à tristeza não é a alegria, simplesmente, mas o gaio saber. A tradição dos cancionistas da gaia ciência brasileira também põe em xeque a noção de que a tristeza é um afeto ao qual se opõe a alegria, pura e simplesmente. Além disso, essa tradição não endossa o mito de que o brasileiro é um povo alegre. O samba, a bossa nova, a MPB e suas derivações, o *rap* nacional – para nomear as correntes da nossa música popular urbana que mais se afinam com a ideia de uma gaia ciência brasileira – podem de fato ser tomados como antídoto contra a melancolia que subjaz ao laço social brasileiro no que ele tem de escravagista, repressivo, autoritário e mortífero. No entanto, mais do que uma

86 Reconheço desde logo que a figura do hermeneuta foi escolhida aqui na falta de outra mais apropriada e de modo pouco solidário com o empenho de Lacan em repelir qualquer descrição da psicanálise como uma hermenêutica.

alegria infundada, quase frívola, o que parece estar no cerne dessas expressões poético-musicais é uma alegria temperada pelo desencanto em vista dos aspectos mais ferozes e obscenos da vida social brasileira. É exemplar, quanto a isso, o elogio à preguiça presente em uma infinidade de sambas – sob as figuras da orgia, da boemia, da vadiação, da malandragem – como expressão da resistência de um povo à escravidão e às formas de vulnerabilidade social pós-abolição, observa Maria Rita Kehl (2018). Também em seus desdobramentos posteriores ao samba, a gaia ciência brasileira conserva sua função de antídoto contra a melancolia, e se sustenta na conjugação das forças que se condensam no “otimismo trágico” da bossa nova e no “pessimismo alegre” da tropicália.

Essas duas denominações, recolhidas por Wisnik (2004, pp. 224-225) de uma declaração de Caetano Veloso, designam os polos antagônicos mas complementares entre os quais se estabelece a relação da canção brasileira com as vicissitudes sócio-históricas do país. Nas palavras de Caetano, o otimismo da bossa nova “parece inocente de tão sábio: nele estão resolvidos – provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo” (Veloso citado por Wisnik, 2004, p. 224). Um otimismo como esse, que contém em si todos os males do mundo, é um otimismo trágico, diz o compositor, e acrescenta: “o Brasil precisa chegar a merecer a bossa nova” (Veloso citado por Wisnik, 2004, p. 224). Esse espírito da bossa nova, comenta Wisnik (2004), “depende de sustentar a provisoriedade na satisfação e a satisfação na provisoriedade, vale dizer, o atributo que dá o grão de sal à voz que canta” (p. 255). O otimismo bossanovista, diz ainda Wisnik, significa sobretudo exigência de superação, e só pode ser entendido se tomado em consideração junto com o pessimismo alegre que Caetano atribui a si mesmo e aos tropicalistas.

O tropicalismo corresponderia a “uma descida aos infernos reais, através da qual se desejou abrir uma via de passagem ao encontro da bossa nova, que o precedeu, e na qual já se realiza algo que, contraditoriamente, precisa ser buscado” (Wisnik, 2004, p. 255). A relação entre o pessimismo tropicalista e o otimismo bossanovista não deve ser tomada, pois, como “mera contraposição dual de ânimos positivos e negativos” (p. 255). O pessimismo alegre do tropicalismo e o otimismo trágico da bossa nova são, antes, “cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada” (p. 255).

O equilíbrio delicado que na canção se dá entre a fala e o canto resulta do trato que o cancionista entretém com o real da linguagem, um trato que pode ser definido em termos

lacanianos como um “saber-fazer com *lalíngua*”,⁸⁷ de modo a sugerir uma aproximação entre o gozo saber do cancionista e o saber inconsciente:

A linguagem, sem dúvida, é feita de *lalíngua*. É uma elucubração de saber sobre *lalíngua*. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com *lalíngua*. E o que se sabe fazer com *lalíngua* ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. *Lalíngua* nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de *lalíngua*, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo o que o ser que fala é suscetível de enunciar (Lacan, 1972-1973/1985, p. 190).

Em outras palavras, o saber-fazer com *lalíngua*, esse modo de se virar com o real do gozo de *lalíngua* no corpo, com esses efeitos que são afetos, é algo que caracteriza o inconsciente como um saber. Em grande medida, é desse mesmo saber que se serve o cancionista para entrelaçar melodia e letra de uma maneira que possa convencer e comover o ouvinte. E é de notar que o saber-fazer com *lalíngua* requerido na feitura de uma canção não necessariamente se confunde com a habilidade específica do poeta ou do músico. Afinal, observa Luiz Tatit, “ser um bom músico ou um bom poeta não é requisito para ser um bom cancionista. Há um ‘artesanato’ específico para se criar boas relações entre melodia e letra” (Tatit, 2007, p. 230).

Nesse artesanato, a habilidade mais importante é a de equilibrar, na canção, a voz que canta e a voz que fala. Coisa que João Gilberto faz como ninguém. A canção que João escolhe para interpretar, ele a decompõe e recompõe, no “trabalho microcósico incessante . . . [de] manter o frágil equilíbrio entre a celeridade ruidística e aperiódica da voz falante e os perfis sonoros estabilizados pela música” (Wisnik, 2004, p. 223). Em João, “as fronteiras entre voz que fala e voz que canta vão se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação” (Tatit, 1995 citado por Wisnik, 2004, p. 223). E é nesse ponto minúsculo do grão da voz gilbertiano que se miram os maiores cancionistas brasileiros, em suas variadas maneiras de compor e de cantar (Tatit, 1995 citado por Wisnik, 2004, p. 222). Donde a pergunta: sobre a interpretação, o que pode o psicanalista aprender de João Gilberto?

87 Convém aqui justificar o uso dessa construção inusual, “saber fazer com”, indicando que ela tenta traduzir uma locução verbal própria da língua francesa – *savoir-y-faire* – usada por Lacan para se referir a um saber prático como o do artista ou como aquele que o sujeito em análise é chamado a desenvolver no trato com a singularidade de seu gozo (Ver: Lima, 2009, p. 27).

“Melhor do que o silêncio, só João”⁸⁸

João Gilberto é a principal referência da canção brasileira.⁸⁹ Ao mesmo tempo que ilumina tudo o que vem depois, João dá novo significado à história que o antecede. Em seus discos, além das composições de seus contemporâneos mais próximos (Jobim, Menescal, Lyra), de uma ou outra canção estrangeira antiga e de raras composições próprias, João canta as canções de uns poucos antecessores seus, em especial Ary Barroso, expoente do auge da era do rádio, Dorival Caymmi, inventor de canções que, embora radicalmente modernas, parecem ancestrais, e Geraldo Pereira, herdeiro da veia cronista e humorística de Noel Rosa. A respeito dessas escolhas, observa Lorenzo Mammi (2017):

É como se João Gilberto, em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que por sua vez era baseada na releitura de uma tradição ainda mais antiga (p. 33).

O paradigma de *Chega de saudade* insere, na projeção do país do futuro, uma modernidade que vem de trás. No fundo, é nesse momento, a partir do corte e da recuperação que a bossa nova opera, que se define o conceito de samba clássico e a música popular brasileira começa a ter uma história (p. 34).

Junto com Tom Jobim, João Gilberto estabelece um “projeto de depuração de nossa música, de triagem estética, que se torna modelo de concisão, eliminação de excessos, economia de recursos e rendimento artístico” (Tatit, 2004, p. 179). O processo de decantação implicado nesse projeto conduz a uma “*protocanção*, uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos ou enunciativos” (Tatit, 2004, p. 81, grifo do autor). Parafrazeando a célebre expressão da interpretação dos sonhos freudiana, pode-se dizer que, com sua maneira de decompor e recompor a canção brasileira em suas linhas de força fundamentais, João Gilberto chega ao umbigo do samba.

Para entender um pouco de como se dá essa façanha, é preciso apreciar o que se passa no violão e na voz – e no indissociável entrelaçamento entre os dois – que caracteriza a

⁸⁸ Esse é o último verso da canção *Pra ninguém*, de Caetano Veloso (no disco *Livro*, de 1997). A canção desfila uma série de nomes de cantoras e cantores brasileiros interpretando composições de outros cancionistas, numa demonstração da amplitude da “teia de recados” que caracteriza a gaia ciência brasileira. Os dois últimos versos da canção dizem: “Melhor do que isso só mesmo o silêncio. Melhor do que o silêncio, só João”.

Para conhecer ou reencontrar as interpretações a que se refere essa canção de Caetano, ouvir, na série *Zuim*, o *podcast Revisão de ‘Pra Ninguém’, de Caetano Veloso* (15 dez. 2020). Recuperado de <https://zuim.org/programa/revisao-de-pra-ninguem-de-caetano-veloso>. O *Zuim Podcast* tem pesquisa, produção e apresentação de Haydée Belda, consultoria de Liliana Onozato e colaboração de David Macaruso.

⁸⁹ Isso para não dizer que ele é o maior ícone cultural do país. Ver, a esse respeito, o ensaio “No mesmo lugar, muito mais à frente (João Gilberto e Miles Davis)”, de Lorenzo Mammi (2017, pp. 29-37). Nesse texto, o autor enfrenta um mistério e a pergunta que dele decorre: “O mistério, no entanto, está no fato de essa poética da subtração, do quase não dito e não feito, ter sido um acontecimento cultural determinante, capaz de marcar com tamanha contundência a identidade brasileira moderna. Como pôde se tornar o maior ícone cultural de um país (porque de fato é isso que João Gilberto é) um homem que só teima em desaparecer?” (pp. 31-32).

música de João Gilberto.⁹⁰ No violão, João incorpora a nova inteligência harmônica que já vinha permeando a música dos anos 1950,⁹¹ “mas a incorpora em acordes compactos que favorecem a condução percussiva” (Tatit, 2004, p. 80). Em sua maneira de tocar, João reproduz, de forma reduzida, sintética, a batucada do samba. O bordão imita o toque do surdo; as demais cordas, tocadas em bloco, reproduzem a batida do tamborim. No bordão, João marca a cabeça dos tempos do compasso binário do samba, com regularidade, como faria o surdo de bateria, mas com uma diferença: o surdo marca o segundo tempo com mais força, ao passo que o bordão uniformiza a intensidade dos toques no primeiro e no segundo tempos. Por efeito dessa uniformização da intensidade no bordão, a síncope típica do toque do surdo é neutralizada: o samba se esfria, e a dança dá lugar a um balanço. As demais cordas, ao reproduzirem a batida sincopada e variável do tamborim, dão a esse balanço uma soltura e uma leveza próprias para acomodar o canto em sua flutuação próxima à prosódia da fala.⁹² Em síntese, diz Walter Garcia (1999):

A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada (p. 123, grifos do autor).

É dessa estrutura que deriva, em grande medida, a opção por uma maneira de cantar próxima da fala. Afinal, o jogo da polirritmia entre voz e violão exige do intérprete uma agilidade e uma precisão no ataque das notas da melodia cantada que são incompatíveis com o vozeirão típico da era do rádio.

João Gilberto ultrapassa a influência recebida de Mário Reis e de Orlando Silva e desenvolve sua maneira única de cantar. Isso se dá, segundo reza a lenda, entre setembro de 1955 e maio de 1956, tempo que João passa hospedado na casa de sua irmã Dadainha, em Diamantina. Nessa temporada em que passa horas experimentando acordes e sílabas no banheiro da casa de Dadainha, conta Ruy Castro (1990), João faz esta descoberta: “Se

90 Além dos estudos de Walter Garcia, Luiz Tatit e Lorenzo Mammì, citados nesta seção, são muito elucidativos da obra e da *performance* de João Gilberto os comentários feitos por Arthur Nestrovski, a convite da revista *piauí*, em uma série de vídeos intitulada *Porque João Gilberto é João Gilberto* (2020). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-V-lZdZDqms>.

91 Essa nova maneira de harmonizar a música se difunde na música brasileira por influência dos filmes de Hollywood, dos discos importados, dos arranjos feitos para a Rádio Nacional por regentes como Radamés Gnattali e Leo Peracchi e pela obra de pianistas como Dick Farney, Johnny Alf e o próprio Tom Jobim, que incorporam as harmonias do *jazz* ao seu modo de tocar (Ver: Tatit, 2004, pp. 79-80).

92 Ver: Garcia, 1999.

cantasse mais baixo, sem vibrato, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando o seu próprio tempo, usando mais o nariz do que a boca” (p. 147).

Além de propiciar agilidade e maleabilidade de ritmo, o cantar próximo da fala também expressa o entendimento, onipresente na obra de João, de que a essência da canção está em um modo de dizer. A esse respeito, seus próprios depoimentos são bastante expressivos. Em entrevista concedida a Tárík de Souza, João declara, a respeito de Orlando Silva: “Ele foi o maior cantor do mundo em sua época. Sabia falar as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música”.⁹³ Ao empregar o verbo “falar” em vez de “cantar”, comenta Zuza Homem de Mello (2001), “João Gilberto dá uma dica do que mais valoriza num cantor: saber falar” (p. 43). Em outro trecho da entrevista, João se detém mais longamente sobre sua própria maneira de cantar:

Uma das músicas que me despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente, foi *Rosa morena*, de Dorival Caymmi. Sentia que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música, sem precisar alterar nada.

Outra coisa que eu não concordava eram as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas, para criar um balanço maior. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos.

Outra vantagem dessa preocupação é que às vezes você pode adiantar um pouco a frase e fazer com que caibam duas ou mais num compasso fixo. Com isso pode-se criar uma rima de ritmo. Uma frase musical rima com outra sem que a música seja artificialmente alterada. Geralmente o cantor se preocupa com a voz emitida da garganta e sobe muito, deixando o violão – ou qualquer outro instrumento de acompanhamento – falando sozinho lá embaixo. É preciso que o som da voz encaixe bem no do violão, com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética. . . . Ele [Dr. Pedro Bloch, foniatra] me ensinou a usar a respiração de uma forma que não interferisse na pronúncia das palavras. Cada letra, inclusive, conforme pronunciada, usando mais a garganta ou o nariz, pode dar um efeito diferente dentro da música.⁹⁴

No modo como João interpreta as canções, destaca Lorenzo Mammi (2007), a essência está “numa determinada inflexão da voz, no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à fala e ao canto. Não por acaso, os únicos dois textos musicados de sua autoria se baseiam em assonâncias sem sentido: ‘Bim Bom’ e ‘Hô-ba-lá-lá’” (p. 21)⁹⁵. O autor reencontra no estilo de João Gilberto uma tendência já observada por Mário de Andrade, por exemplo, na forma popular de cantar o hino nacional, que é a tendência de transformar a pulsação 2/4 no ritmo 6/8, mais macio. Isso não decorre de um capricho estilístico, mas da prosódia natural da

93 O mito sem mistério. *Veja*, 12 maio 1971 citado por Homem de Mello, 2001, p. 43.

94 O mito sem mistério. *Veja*, 12 maio 1971 citado por Homem de Mello, 2001, p. 43.

95 Além de *Bim Bom* e *Hô-ba-lá-lá*, outra música de João Gilberto com essas características mencionadas por Lorenzo Mammi é *Undiú*, composta por João Gilberto e gravada no “álbum branco”, de 1973.

língua. O português falado no Brasil, observa Mammi (2007), é uma língua cheia de sonoridades fluidas, de liquescências, uma língua que resiste às marcações rígidas, tentando arredondá-las. Esse aspecto, “unido à tendência contrária e complementar de reforçar os acentos (sobretudo onde há uma sequência de monossílabos), cria já na prosódia cotidiana um movimento sincopado” (p. 22). Uma prosódia tão demarcada ritmicamente impõe um desafio a quem procura utilizá-la em uma estrutura musical. No trato com essa questão, a intuição fundamental de João Gilberto é que se pode empregar o rubato, retardando ou acelerando o andamento do canto, não com fins dramáticos como faziam os cantores da era do rádio, mas de forma estrutural:

Distribuindo os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da emissão vocal ininterrupta, João Gilberto cria uma dialética suficiente para transformar a melodia num organismo que se autossustenta, que não precisa de apoios externos para se desenvolver. Não podemos dizer, de fato, que o canto de João Gilberto se apoie sobre os acordes do acompanhamento. Muitas vezes, o que se ouve é o contrário, acordes pendurados no canto como roupas no fio de um varal (p. 23).

Em todo caso, a integração entre o canto e o acompanhamento, no seu jogo de polirritmia em “contradição sem conflitos” (Garcia, 1999), dá-se em João Gilberto tão perfeitamente que a impressão que se tem é que “o conjunto de voz e violão é um todo, um som completo, uma forma musical única [e] só assim pode ser ouvido e entendido” (Homem de Mello, 2001, p. 10).

O hermeneuta e o *performer*

A escolha de João Gilberto como referência para este ensaio de pontes possíveis entre a gaia ciência brasileira e a interpretação analítica se deve certamente à posição solar de João no sistema planetário da música brasileira. Contudo, também contribui para essa escolha o fato de que, em sua obra, João tenha sido mais frequentemente intérprete do que compositor. Embora tenha composto algumas canções, e embora sua interpretação implique sempre decompor a canção e recompô-la à sua maneira, João é sobretudo um intérprete. Nesse sentido, sua figura é ideal para um possível paralelo entre o analista e o cancionista, num enquadre que pretende reconhecer que o psicanalista é hoje menos hermeneuta do que *performer*.

Esse enquadre, aliás, requer algumas considerações. A menção ao hermeneuta é aqui feita sem maior compromisso, na falta de uma alegoria mais apropriada, apenas para evocar

uma interpretação que visa o sentido. A rigor, ainda que um filósofo eminente como Paul Ricœur (1965) tenha se debruçado sobre a obra de Freud a fim de caracterizar a interpretação analítica como uma hermenêutica, a analogia entre o psicanalista e o hermeneuta tem um alcance bem restrito. Isso porque, mesmo quando tem em mira o sentido, o analista não visa o sentido convencionado de um texto compartilhado por uma comunidade de leitores, como faria o hermeneuta. Em vez disso, se há um sentido que o psicanalista procura explicitar, é o sentido sexual, insuspeitado, perturbador, desses “textos” heteróclitos que são as formações do inconsciente.

Numa perspectiva mais afeita ao último Lacan, observa Éric Laurent (2018) que a própria noção de interpretação conduz a um mal-entendido. Em suas palavras: “o binário entre o texto e sua interpretação nos desencaminha. Caímos imediatamente na ilusão de que existiria a linguagem do inconsciente e que este convocaria uma metalinguagem, a interpretação” (p. 67). O autor recorda a afirmação, feita por Lacan, de que não existe metalinguagem, e indica que somente com base nessa referência é possível se orientar corretamente na experiência analítica. Desse reconhecimento de que não existe metalinguagem decorrem, no dizer de Laurent (2018), duas proposições fundamentais. A primeira: “o desejo não é a interpretação metalinguageira de uma pulsão confusa e prévia. O desejo é a sua própria interpretação. As duas coisas são do mesmo nível” (p. 67). A segunda proposição é formulada a partir do dito de Lacan (1960/1998): “os psicanalistas fazem parte do conceito de inconsciente, porque constituem o seu ponto de endereçamento”⁹⁶ (p. 848). Nesse sentido, diz Laurent (2018), “o psicanalista só consegue acertar o alvo se se mantiver à altura da interpretação operada pelo inconsciente, já estruturado como uma linguagem” (p. 67). E a linguagem em questão não se reduz à concepção mecânica que dela se possa ter na linguística. “É preciso acrescentar-lhe a topologia da poética. A função poética revela que a linguagem não é informação, mas ressonância, e põe em relevo a matéria que liga o som e o sentido” (p. 67).

A questão inaugural dos seminários de Lacan, recorda Laurent (2018), é “a questão da interpretação como prática de trazer à luz o vazio central da linguagem” (p. 67). E, de fato, as primeiras linhas do primeiro seminário versam sobre a atitude do mestre zen, “que interrompe o silêncio com o que quer que seja, um sarcasmo, um pontapé” (Lacan, 1953/1983, p. 9). Aqui se apresenta, diz Laurent (2018), o heterogêneo da interpretação, o qual, nos termos propostos pelo autor, dará passagem ao avesso da interpretação e, depois, à interpretação como jaculação, entre o oral e o escrito e, por fim, à interpretação como acontecimento.

96 No original: *les psychanalystes font partie du concept de l'inconscient, puisqu'ils en constituent l'adresse.*

O heterogêneo da interpretação, exemplificado pela intervenção abstrusa do mestre zen, é tido por Laurent (2018) como um prenúncio dos caminhos que o conceito de interpretação analítica tomará na obra lacaniana, e como um protótipo da interpretação-acontecimento encontrada no último Lacan. A passagem do heterogêneo para o avesso da interpretação se dá no momento em que, no ensino de Lacan, a interpretação deixa de visar o sentido e passa a se ligar ao fora de sentido. Dito de outro modo, passa-se de uma interpretação assemelhada à tradução a uma outra que tem estrutura de corte. Já a interpretação como jaculação, diz Laurent (2018), pode se expressar em erupções vocais nas quais a matéria do som e o grão da voz têm preeminência sobre a significação, de modo a produzir “um efeito de sentido real” (p. 70) Ao mesmo tempo, a jaculação aproxima-se da palavra poética, abre-se à invenção de significantes novos, palavras-valise que condensam uma pluralidade de significações e que podem fazer despertar o sujeito para um vislumbre do real. A interpretação-acontecimento, por fim, tem lastro nas demais formas de interpretação que a precedem no argumento de Laurent (2018), e se configura como um dizer destinado a se colocar no mesmo nível do sintoma – na medida em que um e outro, o dizer e o sintoma, são concebidos como acontecimento de corpo – a fim de, no limite, extinguir esse sintoma. Na tentativa de elucidar o que pode ser esse dizer capaz de extinguir o sintoma, Laurent (2018) evoca novamente a experiência zen de iluminação súbita e indica que ela apresenta “um espelho sem reflexo” (p. 73). Do mesmo modo, sugere Laurent (2018), o significante novo “vem se inscrever em uma superfície onde nenhum lume de sentido vem se inscrever. Resta o puro traço de um fora-de-sentido que terminou por extinguir as falsas cintilações de uma crença no sintoma” (p. 73).⁹⁷

A partir dessa *démarche* de Laurent em torno de uma interpretação analítica que está além – ou aquém – do sentido, parece pertinente evocar a figura do analista como *performer*. Essa evocação ganha um apelo adicional em face das considerações de Paul Zumthor (1977/2010) sobre o que está em jogo quando se trata da *performance* vocal.

97 No original: *Le signifiant nouveau vient s'inscrire sur une surface où nulle lueur de sens ne vient s'inscrire. Il reste la pure trace d'un hors-sens qui a fini par éteindre les faux chatoiements de la croyance au symptôme.*

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a *performance* é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença (p. 166, grifo do autor).

Embora o referencial das considerações tecidas por Zumthor (1977/2010) em torno da *performance* seja distinto daquele em que se dão as discussões no campo da psicanálise, alguns marcos são, ao que parece, transportáveis de um campo a outro – em especial, a presença do real do corpo, manifestada pela voz, em sobreposição ao simbólico do texto que essa voz entoa.

A caracterização do analista como *performer* também encontra respaldo nas expressões com que Lacan, nos anos finais de seu ensino, refere-se à interpretação analítica. Nos escritos e seminários desse tempo, a interpretação corresponde a “essas forçagens por meio das quais um psicanalista pode fazer soar outra coisa, outra coisa que não o sentido” (Lacan, 1976-1977 citado por Laurent, 2018, p. 72),⁹⁸ o dizer do analista deve “passar pelas entranhas” (Lacan citado por Miller, 2015, p. 34) do analisando, isto é, afetar o ser falante em seu corpo; incumbe ao analista “fazer acordo com a pulsação do corpo falante” (Miller, 2015, p. 34). Sob essa perspectiva, a interpretação analítica tem muito em comum com aquilo que se dá, no campo da canção ou da poesia oral, com a *performance* vocal, a respeito da qual observa Michel Poizat (2001): “a experiência da voz, como toda experiência de gozo, é, com efeito, algo eminentemente corporal: a voz parte de um corpo para *tocar* um outro corpo” (p. 130, grifo do autor).

João e a química silábica

João Gilberto é sensível como ninguém à gama de “efeitos que são afetos” com que um corpo pode ser tocado pela voz de outro corpo. Entre os vários aspectos que singularizam e tornam extraordinária a interpretação em João, destaca-se a precisão infinitesimal com que ele trabalha sobre o timbre, a duração, a intensidade e o ataque de cada sílaba. Como observa

⁹⁸ Lacan, *Seminário 24: L'insu qui sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

Lorenzo Mammì (2007), “para João Gilberto, devemos citar as sílabas, como na música erudita se citam os compassos” (p. 24).

Esse “trabalho microcósico” (Wisnik, 2004, p. 223) com a materialidade fônica do significante, a tratar cada sílaba como um elemento, faz recordar a ideia da “química silábica” a que se refere Freud (1900/1977) no capítulo 6 de *A interpretação dos sonhos*. Ao usar essa expressão, Freud tem em vista um mecanismo típico do chiste, que também aparece com certa frequência nos sonhos, e que consiste na separação e recombinação de sílabas. Em suas palavras: “Na vida de vigília essa mesma espécie de análise e síntese das sílabas [encontrada nos sonhos] – uma química silábica, de fato – desempenha seu papel num grande número de chistes” (p. 317).

A obra freudiana é generosa em exemplos dessa química silábica. O caso mais célebre é provavelmente o trocadilho “familiar”, que Freud comenta em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905/1977). Outro bem conhecido é o esquecimento do nome Signorelli, em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/1977). No entanto, para um exame das relações entre a palavra falada e a palavra cantada, o exemplo mais interessante da química silábica freudiana é possivelmente o que se acha em *A interpretação dos sonhos*, em um sonho de Freud com a palavra “*Hearsing*”.

Segue o relato de Freud (1900/1977):

Num sonho confuso que eu próprio tive, de certa extensão, cujo ponto central parecia ser uma viagem marítima, afigurava-se que o próximo ponto de parada se chamava ‘Hearsing’ e o seguinte ‘Fliess’. Esta última palavra era o nome de meu amigo de Berlim, que muitas vezes tinha sido o objetivo de minhas viagens. ‘Hearsing’ era um composto. Uma parte dele se originava dos nomes de lugares na estrada de ferro perto de Viena, que com tanta frequência terminam em ‘-ing’: Hietzing, Liesing, Modling (Medelitz, ‘*meae deliciae*’ era seu antigo nome – isto é, ‘*meine Freud*’ [‘meu deleite’]). A outra parte derivou-se da palavra inglesa ‘*hearsay*’ (boato) p. 318).

Em comentário a esse relato, Mladen Dolar (2006) se concentra no jogo estabelecido por Freud entre “*hearsay*” e “*hearsing*” e se admira: “‘*Hearsing*’ como oposto a ‘*hearsay*’, ‘*hearsing*’ lado a lado com ‘*hearsay*’, inserido em ‘*hearsay*’ – que descrição econômica da maneira como o significante opera no inconsciente” (p. 142). A irrupção fugaz e fulgurante do inconsciente nesse sonho é propiciada, diz Dolar, por um aspecto do significante que não contribui para a significação,⁹⁹ um aspecto que o autor, jogando com os termos “*hearsing*” e “*hearsay*”, caracteriza como “o elemento do cantar no dizer” (p. 142). A análise é sempre baseada em *hearsay*, isto é, em boatos, mas é preciso, em meio ao *hearsay*, dar ouvidos ao

99 E, para evidenciar a presença da voz como objeto pulsional nessa irrupção, convém recordar que uma das definições lacanianas da voz é precisamente “aquilo que, do significante, não concorre para o efeito de significação” (Miller, 1994/2013, p. 6).

hearsing, ou seja, “*give hearsing a hearing*” (p. 142). O emergir do “*hearsing*” em “*hearsay*” marca o ponto em que *lalíngua* reaparece em meio à linguagem que sobre ela se estruturou. No dizer do autor, trata-se do ponto em que a voz toma a frente em relação ao significante. No entanto, a interpretação pode pôr a perder essa irrupção da voz, tão logo procure enquadrá-la de volta no molde do significante, ao atribuir a “*hearsing*” um significado, afirma Dolar (2006). O autor observa ainda: “‘*Hearsing*’ é a alavanca da interpretação analítica, a maneira especial como a interpretação trata o ‘*hearsay*’, mas é também a sua contraparte, uma vez que a interpretação incorre na ressignificação, enquanto ‘*hearsing*’ a elude” (p. 142). No arremate de seu comentário a esse caso exemplar da química silábica freudiana, Dolar recorda que o recurso para se pensar a palavra simultaneamente como significante e como objeto sonoro é o conceito lacaniano de *lalíngua*.

A perspectiva delineada por Dolar leva a crer, e com boas razões, que a concepção lacaniana da voz e o próprio conceito de *lalíngua* já se encontram em forma larvar no texto freudiano. A metamorfose que culmina na formulação dessas ideias na obra lacaniana é catalisada, ao que parece, pelo viés que Lacan decide privilegiar em sua leitura de Freud. A propósito, essa é a impressão que Haroldo de Campos (1989/2010) manifesta em suas considerações sobre *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua*:

Para mim, até onde posso conjecturar, é esse Freud atento ao *design* sintático da linguagem, capaz de debruçar-se com ouvido sutilíssimo (não inferior em acuidade à escuta fonológica de um Jakobson) sobre a trama do som e do sentido, que está sobretudo subentendido na reivindicação mais funda de Lacan; é esse Freud ‘micrológico’, de preferência mesmo àquele outro, dos sempre citados ensaios que tematizam obras literárias e artísticas ou seus criadores (p. 177).

E quem duvida do papel que tem a química silábica na composição da matéria do mundo, que leia esta passagem de um ensaio de Roberto Calasso (2004) sobre as cosmogonias da tradição védica, em que o crítico e editor italiano evidencia a importância da sílaba para essa tradição – lembremos, aliás, o interesse com que Freud relia os *Upanishads* e outros textos da Índia antiga.

De todas as coisas, pode-se espremer um suco, um sabor, *rasa*, diz o *Jaiminiya Upanishad Brahmana*. Mas não da sílaba: porque a sílaba é já o próprio suco de tudo. Por isso subsiste – intacta, inexaurível. E é da sílaba que tudo flui. Aliás, é somente a sílaba que faz que tudo seja fluido, vivo De outra forma, o mundo estaria rígido, paralisado. Esse é o pressuposto da métrica védica, que é silábica, e não quantitativa. Tudo se forma por meio da introdução de ritmos nessas moléculas sonoras. E uma alusão misteriosa nos diz que “o que para os homens é o número, para os deuses é a sílaba” A sílaba é o ponto de encontro da pura vibração e da forma . . . (pp. 108-109, 111).

Como são lindos os iogues,¹⁰⁰ diz o título de uma canção de João. Coincidências à parte, resta a impressão de que a química silábica de João Gilberto se aproxima menos da mecânica freudiana do chiste que da força cosmogônica dos escritos védicos. É verdade que, em alguns momentos, João não hesita em modificar a seu gosto trechos das letras das canções que interpreta.¹⁰¹ Além disso, sua interpretação implica decompor a canção e recompô-la à sua maneira. Tudo isso talvez possa ser levado à conta dos processos de análise e síntese a que se refere Freud em sua nota sobre a química silábica. Mas o trabalho que João Gilberto faz em torno da sílaba se desenvolve sobretudo no campo sonoro de alturas, ataques, durações, intensidades, colorações timbrísticas. Quando João Gilberto canta – e diz – uma canção, o “encontro da pura vibração e da forma” (Calasso, 2004, p. 111) dá-se em cada sílaba de um modo que é ao mesmo tempo ímpar e integrado ao todo da canção, de uma maneira que tem o condão de fazer de cada canção um microcosmo. Sua química silábica vai de par com a aproximação, quase fusão, que ele promove entre a fala e o canto. No dizer de Lorenzo Mammì (2007), “[o] horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontradas a inflexão e a cor exata de cada sílaba” (p. 25).

Com referência a esse horizonte ideal de uma melodia que emerge assim da fala, é de notar que muito do charme de uma canção deriva da impressão de naturalidade que ela transmite. Em um de seus ensaios, James Joyce (1944/1982 citado por Bernard, 2011) – que, assim como Freud, rejubila-se por trazer no próprio nome a alegria – observa:

Uma canção de Shakespeare ou de Verlaine, aparentemente tão livre e tão viva, e também tão distante de qualquer propósito consciente quanto a chuva caindo num jardim ou as luzes do entardecer, não é senão a expressão rítmica de uma emoção que nenhum outro procedimento teria podido comunicar com tamanha perfeição (p. 45).

Essa aura de “uma espontaneidade conseguida”¹⁰² que tem a canção – e que em João Gilberto alcança uma leveza sem igual – é fruto menos das forças naturais que do saber-fazer do cancionista às voltas com o real do gozo de *lalíngua*. Aliás, a presença de *lalíngua* se infiltra nas figuras da naturalidade evocadas por Joyce – a chuva e o entardecer –, seja na chuva de palavras característica da epifania joyceana,¹⁰³ seja, com um pouco mais de

100 Ouvir *Valsa (como são lindos os Youguis)* no disco *João Gilberto* (1973). Essa valsa também é conhecida como *Bebel*.

101 Por exemplo, no disco *João Gilberto – Live in Tokyo* (2004), ao cantar *Lígia*, canção composta por Tom Jobim e Chico Buarque, João troca o verso “esqueci no piano as bobagens de amor que eu iria dizer” por “eu jamais ousaria as bobagens de amor que outro vai te dizer” e, no refrão, abstém-se de cantar o nome “Lígia”.

102 José Miguel Wisnik, em depoimento no filme *Palavra encantada* (2009), dirigido por Helena Solberg.

103 Conforme indica David Bernard, referindo-se à epifania em Joyce: “A epifania consiste nesse efeito de

imaginação, na zona de indistinção, em certa medida crepuscular,¹⁰⁴ que há entre a fala e o canto. Faça chuva ou faça sol, fato é que a aura de espontaneidade em uma canção resulta de um trabalho. No caso de João Gilberto, especialmente, esse trabalho abarca não só o trato minucioso com a materialidade fônica da palavra entoada, mas também uma lida cuidadosa com o sentido de cada letra de música. Pois João, enquanto canta, está a falar e a fazer falar as palavras das canções. Vale lembrar o que ele mesmo diz:

Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. Qualquer mudança acaba alterando o que o letrista quis dizer com seus versos. . . . É preciso que o som da voz encaixe bem no do violão, com a precisão de um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética.¹⁰⁵

Em João, vão juntas a figura do hermeneuta, atento à coerência poética da letra, e a do *performer*, hábil para encaixar a voz no violão com a precisão de um carateca. De modo análogo, o analista intérprete, ainda que siga uma orientação rumo ao real, não pode se descolar completamente do simbólico. A interpretação do sentido das formações do inconsciente tem seu lugar ao longo do processo analítico e cumpre uma função importante sobretudo no estabelecimento da transferência, nos tempos iniciais da análise. No entanto, permanecer apenas no nível das interpretações de sentido corresponde a assumir o horizonte de uma análise infinita que mantém intocado o núcleo real do sintoma. Esse núcleo real é sem porquê, a dialética não o alcança. Acerca desse gozo singular, opaco e irreduzível que constitui o núcleo real do sintoma, observa Antônio Teixeira (2021):

Sua opacidade revela-se no nível de um circuito pulsional encerrado sobre si mesmo, fechado a toda dialética, o qual diz respeito à incidência contingente, sobre o seu corpo, de uma declaração significativa traumática, igualmente desprovida de razão de ser. O real se manifesta nessa palavra sem resolução semântica, que ressoa sobre o corpo do ser falante e da qual ele procura se defender (s.p.).

Tocar no núcleo real do sintoma é tarefa que requer do intérprete uma ação semelhante à do *performer*, uma interpretação concebida como acontecimento, que leve em conta o vazio

chuva do significante, separado do sentido, ouvido em seu grau de equívoco e vindo desde então a afetar o sujeito em seu corpo. Mas ela também é o que impulsionará o jovem Stephen a se voltar para a letra. Pois é pela letra do poema, esvaziada de seu sentido mas entregue à sua voz, que Stephen tentará, a partir de então, se não reencontrar, pelo menos comemorar esse primeiro efeito de chuva pelo qual a linguagem o afetou” (Bernard, 2011, p. 46). Esse efeito de chuva é também mencionado por Lacan numa intervenção feita em Milão em 4 fev. 1973, como recorda David Bernard (2011): “A linguagem, propõe Lacan [no *Excursus*], é um ‘*cumulus* de gozo’, com seus ‘efeitos de chuva’, seus ‘efeitos de ravina’, que fixarão no inconsciente do falante sua condição de letrado . . .” (p. 47).

104 Quanto a esse aspecto, ainda mais significativo que o fim da tarde é o nascer do sol, uma vez que no nome *aurora* se entrevê – ou se entreouve – uma conjugação entre *auris* e *ore*, isto é, o ouvido e a boca, o auditivo e o oral, conforme sugere Pascal Quignard (1987/2015) em suas considerações, precisamente, sobre a aurora do sujeito, ou seja, sobre o processo de sua impregnação pela linguagem.

105 O mito sem mistério. *Veja*, 12 maio 1971 citado por Homem de Mello (2001, p. 43).

central da linguagem, em sua ausência de significação, e que aponte para o sujeito a opacidade de seu gozo. Para entender melhor o que está em jogo nessa concepção de interpretação, convém voltar com mais vagar ao texto de Jacques-Alain Miller (2015), citado antes brevemente, em que o autor diz que é preciso *s'accorder à la pulsation* – entrar em acordo, fazer um acorde, com a pulsação do corpo falante:

A interpretação não é um fragmento de construção sobre um elemento isolado do recalque, como queria Freud. Ela não é a elucubração de um saber. Ela tampouco é um efeito de verdade prontamente absorvido pela sucessão das mentiras. A interpretação é um dizer que visa o corpo falante e, para produzir sobre ele um efeito, para *passar pelas entranhas*, dizia Lacan, isso não se antecipa, mas se verifica a posteriori, porque o efeito de gozo é incalculável. Tudo o que a análise pode fazer é entrar em acordo com a pulsação do corpo falante para se insinuar no sintoma. Quando se analisa o inconsciente, o sentido da interpretação é a verdade. Quando se analisa o *parlêtre*, o corpo falante, o sentido da interpretação é o gozo. Esse deslocamento da verdade para o gozo dá a medida daquilo que se torna a prática analítica na era do *parlêtre* (p. 34, grifo do autor).

Como calcular esse incalculável, portanto, é uma questão que está mais para a rítmica do que para a aritmética, mais para o som do que para o sentido, e que se ilustra exemplarmente no célebre episódio em que, numa sessão de análise, Lacan inverte o acorde ao tomar *Gestapo* por *geste-à-peau*,¹⁰⁶ e faz acompanhar esse passo por um toque suave no rosto da paciente, num autêntico golpe do caratê de João Gilberto.

Estética da elisão

De volta ao comentário de Joyce, ele indica que, numa canção, pode chegar a ser tão perfeita essa disposição dos afetos sobre o eixo do tempo, essa “expressão rítmica de uma emoção”, que desaparece o sujeito que por ela pudesse responder: chove, anoitece, há uma canção. É como se o acontecimento desse objeto comandasse a elisão do sujeito que o propicia.

Esse movimento de elisão – “a arte de mostrar escondendo”, como indica Lorenzo Mammì (2017, p. 30) – é fundante da bossa nova e da obra de João Gilberto. O significado essencial da bossa nova, comenta Mammì, está nessa “suspensão voluntária pela qual o sujeito se mostra ao se esvanecer, se oferece à vista (ou ao ouvido) enquanto se retira do mundo” (p. 31). Esse efeito suspensivo é reiterado pelo lugar preferido pela bossa nova, “à beira mar, dando as costas à cidade, mas sem entrar na água” (p. 31), e pelo tempo, “à tardinha, tarde demais para fazer alguma coisa, cedo demais para sair” (p. 31). E a maneira

106 Ver depoimento de Suzanne Hommel no documentário *Rendez-vous chez Lacan*, de Gérard Miller (2011). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pn8x8uQbRRQ>.

que tem a bossa nova de se afirmar por meio da negação, observa o autor, encontra eco também no perfil de seus protagonistas: o progressivo despojamento de Vinícius, desde sua posição prestigiada como poeta e diplomata até seu mergulho na canção cada vez mais popular, com parceiros cada vez menos conhecidos; a timidez e a nota melancólica de Jobim, “sua vontade de se embrenhar no mato” (p. 31). E quanto a João Gilberto, pontifica Mammì: “bem, este conseguiu a façanha de não existir” (p. 31).

Os principais aspectos da *performance* de João Gilberto são atravessados por essa estética da elisão. No ritmo, ela se dá pelo arredondamento e pelo esfriamento da batida do samba e, sobretudo, pelo uso contínuo e variado das sínopes, de uma maneira em que o pulso fundamental sempre encontra uma pausa em vez de um acento; na harmonia, pela multiplicação de acordes intermediários, de modo a esconder as transições harmônicas; na melodia, pela insinuação de curvas que não chegam a se completar. A elisão, essa arte de mostrar escondendo, dá-se também na emissão da voz, “que parece buscar, mais do que o som, o silêncio” (Mammì, 2017, p. 30). Também em sua relação com o público, João desaparece, deixando em seu lugar a canção: “Quando João Gilberto canta, em nenhum momento sentimos que está buscando um contato conosco. O sujeito já desapareceu, só ficou a canção – aí está a elisão suprema, aquela que justifica todas as outras” (pp. 31-32).

É possível pensar numa aproximação entre a estética da elisão tal como realizada em João Gilberto, por um lado, e o gesto inaugural de Freud ao criar o dispositivo do divã, por outro. É pela presença evanescente de João que enfim se dá, tem lugar, a canção, promessa de felicidade;¹⁰⁷ e é quando Freud se retira do campo de visão que a fala da paciente assoma ao centro da cena de uma *talking cure*. Em ambos os casos, essa subtração da presença visível do intérprete serve ao intuito de modificar a relação entre os participantes do jogo, a fim de que venha ao primeiro plano aquilo que motiva o encontro entre eles. Nesse sentido, a forma e o conteúdo daquilo que se pretende realçar – a canção, num caso; a fala do analisante, no outro – parecem convidar ao movimento de elisão da presença do intérprete. No entanto, esse movimento também expressa uma escolha estilística feita em função da própria materialidade da palavra entoada, ou seja, do próprio *material*¹⁰⁸ com que trabalha o intérprete. Seja ele

107 A expressão “promessa de felicidade” aparece na letra da canção *Lindeza*, de Caetano Veloso, gravada no disco *Circuladô* (1991), em um trecho que diz: “coisa linda / minha humanidade cresce / quando o mundo te oferece / e enfim te dá, tens lugar / promessa de felicidade”. A expressão, observa Wisnik (2004, pp. 223-224), é de Stenhdal, e Nietzsche a cita na *Genealogia da Moral* em oposição à concepção kantiana da beleza como contemplação desinteressada. Wisnik comenta ainda que o verso de Caetano foi certamente o que inspirou Lorenzo Mammì nesta formulação que é chave para o entendimento da música brasileira: “se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade”.

108 A respeito dessa intermediação entre forma e conteúdo promovida pelo material no campo das artes – e, provavelmente, também na psicanálise –, ver a seção *A historicidade do material discursivo: psicanálise entre ciência e arte*, do livro de Gilson Iannini (2013, pp. 263-266).

freudiano, seja gilbertiano, esse intérprete tem por material de trabalho, em última análise, *lalíngua*, com os “efeitos que são afetos” a ela associados. E esse material condiciona o estilo.

Por outro lado, pensando em termos mais marcadamente lacanianos, pode-se supor que essa escolha estilística é também ditada pelo propósito de trazer à cena o objeto – ou, mais propriamente, a falta desse objeto, sua queda. Desse modo, no caso de João Gilberto, mais do que simplesmente a forma e o conteúdo da canção ou a materialidade da palavra cantada, o que está no centro vazio da fruição musical é a voz como objeto fugidio, perdido mesmo, a voz reduzida a seu estatuto de objeto pulsional. A voz que se ouve em João Gilberto é a voz que “parece buscar, mais do que o som, o silêncio” (Mammì, 2017, p. 30). A canção cantada por João paira em meio ao vazio de uma voz áfona que é pura invocação.

Algo semelhante se dá com o intérprete em psicanálise, por ele ocupar no discurso do analista, ainda que como semblante, o lugar do objeto *a*, causa de desejo. A presença do analista põe em função essa voz silenciosa que faz ressoar a fala do analisando. É nessa voz que se sustenta o fluir dos significantes, como miçangas no fio de um colar – ou, retomando a imagem de Mammì para o encontro entre acordes e sílabas na música de João, como roupas num varal.

Estilo e final de análise

Além de causa de desejo, o lugar ocupado pelo analista como semblante de objeto *a* pareceria destinado a ensejar também um mais de gozar, como é próprio desse objeto. No entanto, o trabalho analítico se orienta, em grande medida, para a produção de um menos gozar, sobretudo no final de análise. Essa perda de gozo é inerente aos principais processos em jogo no final de uma análise – a travessia da fantasia e a constituição do *sinthome* – e implica, em ambos os casos, uma queda do objeto. Atravessar a fantasia, diz Gilson Iannini, (2016), é “esvaziar o objeto da consistência imaginária que garantia a ele esse lugar determinante nas formas de gozar próprias a um sujeito. É, portanto, dar lugar ao objeto como causa de desejo, não mais de gozo mórbido. Queda do objeto quer dizer, pois, perda de gozo” (p. 306). O *sinthome*, por sua vez, é feito do resíduo de gozo que “não se emenda na significação” (p. 307), não se harmoniza com a noção de cura. É com isso que resta ao final de uma análise, com esse apanhado de peças soltas, desencaixadas, que incumbe ao ser falante fazer, ao seu estilo, um arranjo singular. Esse arranjo, lembra Antônio Teixeira (2007), é uma “bricolagem decerto precária, posto que por nenhuma lei determinada, mas em cuja invenção se revela o estilo absolutamente singular através do qual cada um pode se haver com sua peça

desconexa” (p. 103). Em termos jobinianos, sintetiza Guilherme Massara Rocha,¹⁰⁹ “é um resto de toco” a partir do qual o ser falante se rearranja como *un-tout-seul*, “um toco sozinho”. E o nome disso dificilmente caberá no diagrama da significação. Pode se condensar num bim bom, num hô-ba-lá-lá, tão micro quanto cósmico, e suficiente para que enfim se chegue a entoar o dito: “é só isso o meu baião”.

REFERÊNCIAS

- Bassols, M. (2015). Scilicet, le corps parlant de l'AMP. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. (pp. 9-14). Paris, France: École de la Cause Freudienne.
- Bernard, D. (2011). La lettre et la voix. *L'en-je lacanien*, n. 16, pp. 45-54. Toulouse: Érès. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2011-1-page-45.htm>.
- Calasso, R. (2004). *A literatura e os deuses*. (J. Batista Neto, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Campos, H. (1989). O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua. In: O. Cesarotto. (Org.), *Ideias de Lacan*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2010.
- Castro, R. (1990). *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Dolar, M. (2006). *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Freud, S. (1977). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 4). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- Freud, S. (1977). Psicopatologia da vida cotidiana. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 6). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1977) Os chistes e sua relação com o inconsciente. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 8). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).
- Garcia, W. (1999). *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, SP: Paz e Terra.
- Homem de Mello, Z. (2001). *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha.
- Iannini, G. (2013). *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Kehl, M. R. (2018). *Bovarismo brasileiro*. São Paulo, SP: Boitempo.
- Lacan, J. (1983). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. (B. Milan, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1983. (Seminário proferido entre 1953-1954).
- Lacan, J. (1998). A instância da letra no inconsciente. In J. Lacan, *Escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 496-533). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1957).
- Lacan, J. (1998). Posição do inconsciente. In J. Lacan, *Escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 843-864). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Trabalho original publicado em 1960).

- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. (M. D. Magno, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Zahar. (Seminário proferido entre 1972-1973).
- Lacan, J. (2003). Televisão. In J. Lacan, *Outros escritos*. (V. Ribeiro, trad., pp. 508-543). Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2003. (Trabalho original publicado em 1974).
- Lacan, J. (1975). Conferência em Genebra sobre o sintoma. Inédito. Trechos reproduzidos Fingermann, D., & Ramos, C. (Orgs.). (2009). *Lalíngua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan*. *Stylus: Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, RJ, n. 19, pp. 121-158. Recuperado de <https://doi.org/10.31683/stylus.vi19.863>.
- Lacan, J. (1976-1977). *Seminário 24, L'insu qui sait de l'une bévue s'aïlle à mourre*. Inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.
- Laurent, É. (2018). L'interprétation événement. *La cause du désir*, 100(3), pp. 65-73. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-3-page-65.htm>.
- Lima, M. (2007). Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In M. M. Lima, & M. A. C. Jorge. (Orgs.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (pp. 15-29). Rio de Janeiro, RJ: Companhia de Freud.
- Mammì, L. (2017). *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Miller, J.-A. (2012). O escrito na fala. (A. Harari, trad.). *Opção Lacaniana online, nova série*, São Paulo, SP, ano 3, n. 8, jul. 2012.
- Miller, J.-A. (2013). Jacques Lacan e a voz. (L. A. M., R. Ceccheti, trad.). *Opção Lacaniana online, Nova série*, ano 4, n. 11, jul. 2013. (Trabalho original publicado em 1994).
- Miller, J.-A. (2015). Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. (pp. 21-34). Paris, France: École de la Cause Freudienne.
- Poizat, M. (2001). *Vox populi, vox Dei: voix et pouvoir*. Paris, France: Métailié.
- Quignard, P. (2015). *La leçon de musique*. Paris, France: Gallimard. (Trabalho original publicado em 1987)
- Ricœur, P. (1965). *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris, France: Seuil.
- Solberg, H. (2009). *Palavra encantada*. DVD. 86 min. Rio de Janeiro, RJ: Biscoito Fino.
- Tatit, L. (2004). *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Tatit, L. (2007). *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo, SP: Publifolha.
- Teixeira, A. (2007). *A soberania do inútil e outros ensaios de psicanálise e cultura*. São Paulo, SP: Annablume.
- Teixeira, A. (2021). A interpretação nos tempos do falasser. *Boletim Ecos*, n. 4. Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise - Seção Minas Gerais. Recuperado de: <https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/a-interpretacao-nos-tempos-do-falasser/>.
- Wisnik, J. M. (2004). A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In J. M. Wisnik. *Sem receita: ensaios e canções*. (pp. 213-240). São Paulo, SP: Publifolha.
- Zumthor, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. (J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat, & M. I. Almeida (trads.)). Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG. (Trabalho original publicado em 1977).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, sobre interpretação, o que pode o psicanalista aprender com o cancionista? Em resumo: saber fazer com *lalíngua*. Dito de outro modo: saber se virar com o real da linguagem. Esse é um saber-fazer que é próprio do inconsciente, no dizer de Lacan. Em suas palavras, a linguagem é uma elucubração de saber sobre *lalíngua*, e o inconsciente é um saber fazer com *lalíngua*. A maneira como *lalíngua*, isto é, o real da linguagem, incide sobre o corpo, com seus efeitos que são afetos, desde a aurora do sujeito, será refletida nas formações do inconsciente apresentadas por esse sujeito: sonhos, sintomas, chistes, atos falhos, lapsos de linguagem. Esse modo de incidência de *lalíngua* sobre o corpo também será perceptível na intensidade com que, por um lado, o sujeito padece das agruras da vociferação superegoica e, por outro, ele se comove no encanto da fruição musical. Em ambos os casos, trata-se de uma experiência ligada não apenas a *lalíngua*, mas também à pulsão invocante. A propósito dessa força que vai na voz, cabe lembrar o dito consagrado por Quignard – “o ouvido não tem pálpebras” – e também a constatação lacaniana de que a experiência da pulsão invocante é a mais próxima do inconsciente.

Se se considera, como foi proposto neste estudo, que o gaio saber do cancionista se assemelha ao saber do inconsciente, na medida em que um e outro se caracterizam como um saber fazer com *lalíngua*, então é de se supor, como aqui foi feito, que convém ao psicanalista aprender do cancionista um pouco sobre o gaio saber, tornar-se mais sensível ao modo como a materialidade fônica da linguagem afeta o corpo e produz efeitos sobre o sujeito. A relevância desse aprendizado se faz mais perceptível na medida em que se passa a conceber a interpretação analítica como uma ação que, mais do que – ou em vez de – produzir sentido para a substância pensante, procura suscitar efeitos reais da incidência de *lalíngua* sobre o corpo do sujeito.

Retomo neste fecho esses argumentos nucleares para explicitá-los como tais, mas também para indicar que para eles convergem os artigos que compõem a tese. A pergunta que guiou o desenvolvimento da tese suscitou em cada um dos artigos um caminho de resposta que parece, por vezes, desvinculado dos demais. No entanto, além dos diversos espelhamentos e interconexões que se possam reconhecer entre uma e outra dessas perspectivas, todas elas se voltam para esse núcleo comum.

Por outro lado, cada um dos artigos permite vislumbrar outros caminhos a serem trilhados em futuras incursões no campo em que eles se situam. Seria possível, por exemplo, a partir das pistas abertas no primeiro artigo, conceber um estudo voltado especificamente para *AmarElo*, trabalho de Emicida (2019) que se desdobra em um disco e dois filmes – um deles, o registro do show no Theatro Municipal de São Paulo; o outro, um documentário que revisita a história brasileira sob o prisma das lutas do povo negro e de suas contribuições para a cultura, a política e a economia nacionais. Esse estudo poderia tomar a obra de Emicida pelo que ela tem de elaboração em torno da memória coletiva, seja como atribuição de novos significados ao passado, ao presente e ao futuro, em sintonia com o quinto elemento que Afrika Bambaataa acrescenta à cultura *hip hop* – o conhecimento –, seja como trabalho de luto sobre as feridas da memória, numa afirmação do gaio saber como antídoto contra os aspectos melancólicos do laço social brasileiro.

O segundo artigo, que evoca um maior número de canções e o faz de modo mais direto e específico, poderia ganhar nova versão lastreada na semiótica da canção, de Luiz Tatit, e no método desenvolvido por esse autor para a análise de canções. No mesmo sentido, uma aproximação entre a semiótica e a psicanálise em torno do tema dos afetos, como aquela proposta por Ravanello, Dunker e Beividas¹¹⁰, talvez pudesse contribuir para tornar ainda mais frutífero o recurso às canções como elementos iluminadores de uma discussão teórico-clínica de cunho psicanalítico.

No terceiro artigo, seria de grande proveito uma exploração mais detida de algumas referências apenas mencionadas. Penso, por exemplo, que conviria recuperar com maior riqueza de detalhes as referências de Lacan a Dante e a Spinoza no que concerne à caracterização da tristeza-acídia como vício moral. Penso, também, que seria interessante um estudo que tomasse as duas canções que mais se destacam na obra de Guimarães Rosa – a canção de Laudelim, em “O Recado do morro”, e a canção de Siruiz, em *Grande Sertão: Veredas* – e as articulasse às discussões lacanianas em torno do final de análise.

O quarto artigo, ao tratar da bossa nova, deixa quase intocado o tema do projeto utópico de um Brasil ao mesmo tempo moderno e ligado às suas raízes, projeto do qual a bossa nova é um dos maiores emblemas. A discussão desse tema, além de recuperar as contribuições do modernismo brasileiro condensadas na Semana de Arte Moderna, de 1922, deveria evidenciar, mais explícita e detalhadamente do que fiz aqui, a centralidade e a amplitude do papel

110 Ravanello, Dunker, Beividas (2018). Para uma concepção discursiva dos afetos: Lacan e a semiótica tensiva. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 38, n. 1, pp. 172-185, mar. 2018.

desempenhado pelos povos da diáspora africana na constituição do que veio a ser a cultura brasileira e, em especial, a música popular brasileira, fruto da nossa gaia ciência.

Por fim, quero reiterar meu agradecimento ao Prof. Guilherme Massara Rocha, que, talvez por também gostar de canções e acreditar que com elas o psicanalista pode aprender algo sobre seu próprio ofício, dispôs-se a me orientar neste périplo e o fez de forma sempre atenta e sensível. Espero que deste nosso trabalho derive alguma contribuição, mínima que seja, para os campos da psicanálise e dos estudos sobre a canção. Espero, sobretudo, que mais e melhores estudos venham a lume a partir das trilhas abertas por esta pesquisa e pelos autores que ela tem por referência.

APÊNDICE

ARTIGOS DERIVADOS DA PESQUISA FEITA DURANTE O DOUTORADO E NÃO INCLUÍDOS NA TESE

1. Da fala ao canto e ao invés: *lalíngua* e o real do inconsciente

Resumo

Este artigo discute a fórmula “o inconsciente é o mistério do corpo falante”, proposta por Lacan em seu seminário *Mais, ainda*. A discussão aqui apresentada parte da consideração, lastreada no conceito de *lalíngua*, de que há continuidade entre a fala e o canto.

Referência da publicação

Maranhão, B., & Rocha, Guilherme M. (2020). Da fala ao canto e ao invés: *lalíngua* e o real do inconsciente. *Reverso*, ano 42, n. 80, pp. 91-100. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952020000200011&lng=pt&tlng=pt.

2. Todos entoam: a canção, modo de se haver com *lalíngua*

Resumo

Este texto, reunião condensada dos achados de uma pesquisa ainda em curso, propõe uma caracterização do saber do cancionista como um saber-fazer com *lalíngua* e trata de discernir possíveis implicações dessa discussão para a práxis psicanalítica. Para tanto, estrutura sua argumentação em torno de três teses: (1) *todos entoam*: essa afirmação, espécie de marco da obra crítica do compositor e estudioso da canção brasileira Luiz Tatit (2007), expressa bem, a nosso ver, um dado fundamental da condição do ser falante, que é o grau de continuidade que há entre a fala e o canto; (2) *a canção é um modo de se haver com lalíngua*: o saber do cancionista, herdado de uma tradição que remonta à Antiguidade, tem por objeto as flutuações e interpenetrações que há entre o som e o sentido na língua e poderia ser traduzido em dialeto lacaniano como um modo de saber fazer com *lalíngua*; (3) *levar em conta o conceito de lalíngua modifica o modo como se concebe a interpretação analítica*: o conceito de *lalíngua* tem um papel de relevo na reformulação a que Lacan, nos últimos anos de seu ensino, submete o conceito de inconsciente, reformulação que não é sem consequência sobre o modo de se conceber a operação interpretativa em psicanálise.

Referência da publicação

Maranhão, B., & Rocha, Guilherme M. (2020). Todos entoam: a canção, modo de se haver com *lalíngua*. In: Flávia Trocoli; Markus Lasch; Nina Virgínia de Araújo Leite (Orgs.). *Da sublimação à invenção*. (pp. 27-38). Campinas: Mercado de Letras.

3. Para um inventário das vozes: nota sobre a voz no ensino de Lacan

Resumo

Este artigo faz um inventário preliminar de usos do conceito de voz na obra de Jacques Lacan e na de alguns de seus comentadores e continuadores. Utilizamos como metodologia a revisão

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

Referência da publicação

Artigo aceito para publicação no periódico *Psicologia em Revista*. Carta de aceite recebida em 16 nov. 2020. Autores: Bernardo Maranhão e Guilherme Massara Rocha.

4. O gaio saber e o real do inconsciente

Resumo

Este artigo discute o trecho de *Televisão* em que Lacan faz menção à gaia ciência, o saber alegre dos trovadores medievais. O que se pretende interrogar é em que medida esse saber pode ser tomado como um referencial, entre outros simultaneamente possíveis, para a interpretação analítica, num contexto em que o inconsciente é concebido, com Lacan, como “o mistério do corpo falante”.

Referência da publicação

Maranhão. B. (2021). O real do inconsciente e a gaia ciência: saber fazer com *lalíngua*. *Almanaque Online*, vol. 14, n. 27, ago. 2021. Recuperado de <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/index.php/maranhao>.

5. Le commun, le monde et ses manières de vivre: Caetano Veloso et l'éthique de la chanson

Resumo

Este artigo aborda alguns dos usos da palavra “mundo” no cancionário de Caetano Veloso. A ideia inicial para este artigo nos veio de um relato de Caetano Veloso sobre suas memórias de infância acerca das festas natalinas em sua cidade de origem. Os presépios feitos nas casas de Santo Amaro da Purificação em seu tempo de criança, “com areia da praia e folhas de pitanga”, diz o artista, presentificavam para ele o mundo. Interessa-nos especialmente o fato de que Caetano tenha mencionado expressamente a obra de Hannah Arendt a fim de especificar a concepção do mundo que ele tinha em mente ao relatar essa experiência de sua infância.

Referência da publicação

Apresentado por Guilherme Massara Rocha e comentado por Bernardo Maranhão no seminário *L' idée de monde en littérature et en philosophie: rencontres virtuelles*, organizado por Pamela Krause e Alexandre Gefen, da Université Paris Sorbonne Nouvelle, e realizado em meio virtual nos dias 19 mar., 2, 9 e 30 abr. e 14 maio 2021. Autores: Bernardo Maranhão e Guilherme Massara Rocha.

6. Afeto, saber, virtude: os afetos em Lacan e a gaia ciência

Resumo

Neste artigo, discutimos a abordagem do tema dos afetos por Lacan em uma passagem de *Televisão* ([1974] 2003). Para tanto, apoiamos-nos sobretudo nas elaborações desenvolvidas por Colette Soler em seu livro *Les affects lacaniens* (2011) e nas considerações feitas por Jacques-Alain Miller ([1986] 2016) no texto *A propósito dos afetos na experiência analítica*. O percurso aqui desenvolvido compreende três etapas. Tratamos inicialmente de retomar, em linhas gerais, os fundamentos freudianos que o próprio Lacan reivindica para sua teoria dos afetos. Em seguida, discutimos a hipótese formulada por Lacan no *Seminário 20: Mais, ainda* acerca da relação entre o afeto, o corpo e a linguagem. Por fim, fazemos uma leitura mais detida da passagem de *Televisão* na qual, em oposição à tristeza, o gaio saber é evocado por Lacan sob o estatuto tríplice de saber, virtude e afeto.

Referências da publicação

Maranhão, B., & Rocha, Guilherme M. (2021). Afeto, saber, virtude: os afetos em Lacan e a gaia ciência. *Estudos de Psicanálise*, n. 55, pp. 171-180. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372021000100016&lng=pt&tlng=pt.

7. Estilo, gaia ciência e final de análise

Resumo

Este artigo aborda alguns aspectos do estilo de Lacan, a fim de destacar a importância da gaia ciência entre as matrizes estilísticas do discurso lacaniano. Como se destaca na conclusão, a gaia ciência, além de influenciar o estilo do ensino de Lacan, serve como referência para o estilo singular que cada um constitui a partir dos restos do final de análise.

Referências da publicação

Artigo submetido à comissão científica da revista *Reverso* em 24 jan. 2022. Aceito para publicação em 5 de abril de 2022. Autor: Bernardo Maranhão.