O umbigo do samba: a interpretação analítica na obra de João Gilberto

The navel of samba: psychoanalytic interpretation in the art of João Gilberto

Bernardo Costa Couto de Albuquerque Maranhão
Guilherme Massara Rocha

Resumo

Neste artigo, tratamos 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 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 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; e a constituição de um estilo na práxis do psicanalista.

Palavras-chave: Gaia ciência, Jacques Lacan, Lalangue, Interpretação, Sintoma, Estilo.

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 gaio 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 intelecção 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” (LAURENT, 2018, p. 72-73).

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 ao uso engenhoso das modulações tonais próprias da língua chinesa. O analista pode se inspirar nessa modalidade cantável de leitura, por

um lado, para tomar o significante em sua “moterialidade” (LACAN, 1975) de modo a “fazer soar outra coisa, outra coisa que não o sentido” (LACAN, 1976-1977, s.p.)¹ 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).

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) 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, do que como um *performer*, em ressonância com as modulações da matéria fônica do significante. Essas duas figuras, sugeridas aqui de modo 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; 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 lalíngua” (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, p. 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

1. LACAN, J. *Seminário 24: L'insu qui sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Disponível em: www.staferla.free.fr.

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 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 vadiagem, da malandragem – como expressão da resistência de um povo à escravidão e às formas de vulnerabilidade social pós-abolição, observa Maria Rita Kehl (2018).

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*”, de modo a sugerir uma aproximação entre o gaio 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 (2007, p. 230), “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”.

Nesse artesanato, a habilidade mais importante é 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 microcósmino 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?

“Melhor do que o silêncio, só João”²

João Gilberto é a principal referência da canção brasileira. 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

2. Último verso da canção *Pra ninguém*, de Caetano Veloso (no disco *Livro*, de 1997).

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 Mammì (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 (MAMMÌ, 2017, 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 (MAMMÌ, 2017, 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). Parafraseando 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.

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”.³ Ao empregar o verbo “falar” em vez de “cantar”, comenta Zuza Homem de Mello (2001, p. 43), “João Gilberto dá uma dica do que mais valoriza num cantor: saber falar”. Em outro trecho da entrevista, João se detém mais longamente sobre sua própria maneira de cantar:

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 [...] 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.⁴

No modo como João interpreta as canções, destaca Lorenzo Mammì (2007, p. 21), 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’”.⁵ A intuição fundamental de João Gilberto é que se pode empregar o *rubato*, retardando ou acelerando

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

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

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

do 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 (MAMMÌ, 2007, 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 convencional 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, p. 67), “o psicanalista só consegue acertar o alvo se se mantiver à altura da interpretação operada pelo inconsciente, já estruturado como uma linguagem”. 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” (LAURENT, 2018, p. 67).

A partir desses apontamentos 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, p. 166) sobre o que está em jogo quando se trata da *performance* vocal.

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 linguísti-

cos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo... [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 (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);⁶ 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, p. 130): “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” (grifo do autor).

6. LACAN, J. Seminário 24: *L'insu qui sait de l'une-bévue s'aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Inédito. Disponível em: www.staferla.free.fr.

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

Esse “trabalho microcósmico” (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 (FREUD, [1900] 1977, 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, p. 318):

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).

Em comentário a esse relato, Mladen Dolar (2006, p. 142) 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”. A irrupção fugaz e fulgurante do inconsciente nesse sonho é propiciada, diz Dolar, por um aspecto do significante que não contribui para a significação,⁷ um aspecto que o autor, jogando com os termos “*hearsing*” e “*hearsay*”, caracteriza como “o elemento do cantar no dizer”. A análise é sempre baseada em *hearsay*, isto é, em boatos, mas é preciso, em meio ao *hearsay*, dar ouvidos ao *hearsing*, ou seja, “*give hearsing a hearing*” (DOLAR, 2006, 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 mesmo passo, contudo, 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” (DOLAR, 2006, 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, p. 177) manifesta em suas considerações sobre *O afreudisíaco 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.

A mecânica freudiana do chiste não é sem paralelo com a química silábica de João Gilberto. Para João, interpretar implica decompor a canção e recompô-la à sua maneira, e isso talvez possa ser levado à conta dos processos de análise e síntese a que se refere Freud em sua nota sobre a química silábi-

7. 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).

ca. 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, p. 25), “[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”.

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, p. 45) – 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.

Essa aura de “uma espontaneidade conseguida”⁸ 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

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

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,⁹ seja, com um pouco mais de imaginação, na zona de indistinção, em certa medida crepuscular,¹⁰ 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

9. Conforme indica David Bernard, referindo-se à epifania em Joyce: “A epifania consiste nesse efeito de 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 cuja 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, p. 47): “A linguagem, propõe Lacan [no *Excursus*], é um ‘*cumulus* de gozo’, com seus ‘efeitos de chuva’, seus ‘efeitos de raviná’, que fixarão no inconsciente do falante sua condição de letrado [...]”.

10. 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.

um golpe de caratê, e a letra não perca sua coerência poética.¹¹

Em João, vão juntas a figura do herme-neuta, 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 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 con-

cepção de interpretação, convém voltar com mais vagar ao texto de Jacques-Alain Miller (2015, p. 34), 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 recalcado, 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* (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*,¹² 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

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

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

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” (MAMMÌ, 2017, 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 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 mató” (p. 31). E quanto a João Gilberto, pontifica Mammì (2017, p. 31: “bem, este conseguiu a façanha de não existir”.

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 síncopes, 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 bus-

car, 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” (MAMMÌ, 2017, p. 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; 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* com que trabalha o intérprete. Seja ele 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 fugi-

dio, 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 para 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, p. 306), 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”. O *sinthome*, por sua vez, é feito do resíduo de gozo que “não se emenda na significação” (IANNINI, 2016, 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, p.

103), 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”. Em termos jobinianos, “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”.

Abstract

In this article, we 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: *Gai savoir, Jacques Lacan, Langue, Interpretation, Symptom, Style.*

Referências

- BASSOLS, M. Scilicet, le corps parlant de l'AMP. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*. Paris, France: École de la Cause Freudienne, p. 9-14, 2015.
- BERNARD, D. La lettre et la voix. *L'en-je lacanien*, n. 16, p. 45-54, 2011. Toulouse: Érès. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2011-1-page-45.htm>.
- CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. Tradução: J. Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, H. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (1989). In: CESAROTTO, O. (org.), *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- DOLAR, M. *A voice and nothing more*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos* (1900). Direção geral da tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 4).
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). Direção geral da tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 8).
- FREUD, S. *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901). Direção geral da tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 6).
- GARCIA, W. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- HOMEM DE MELLO, Z. *João Gilberto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- IANNINI, G. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KEHL, M. R. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo, SP: Boitempo, 2018.
- LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: _____. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 496-533. (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. Conferência em Genebra sobre o sintoma. Inédito. Trechos reproduzidos Fingerhann, D., & Ramos, C. (Orgs.). (2009). *Lalíngua nos seminários, conferências e escritos de Jacques Lacan*. *Stylus: Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, RJ, n. 19, p. 121-158, 1975. Disponível em: <https://doi.org/10.31683/stylus.vi19.863>.
- LACAN, J. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: Betty Milan. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1986.
- LACAN, J. *O seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973)*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: M. D. Magno. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. Posição do inconsciente (1964). In: _____. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 843-864. (Campo Freudiano no Brasil).
- LACAN, J. *Seminário 24, L'insu qui sait de l'une bévue s'aïlle à mourre (1976-1977)*. Inédito. Disponível em: www.staferla.free.fr.
- LACAN, J. Televisão (1974). In: _____. *Outros escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 508-543. (Campo Freudiano no Brasil).
- LAURENT, É. L'interprétation événement. *La cause du désir*, v. 100, n. 3, p. 65-73, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-3-page-65.htm>.
- LIMA, M. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In: LIMA, M. M.; JORGE, M. A. C. (orgs.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007. p. 15-29.
- MAMMÍ, L. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MILLER, J.-A. Jacques Lacan e a voz (1994). Tradução: L. A. M. R. Cecchetti). *Opção Lacaniana online, Nova série*, ano 4, n. 11, jul. 2013.
- MILLER, J.-A. Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle. *Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXI^e siècle*, Paris, France: École de la Cause Freudienne, 2015. p. 21-34.
- MILLER, J.-A. O escrito na fala. Tradução: Angelina Harari. *Opção Lacaniana online, nova série*, São Paulo, ano 3, n. 8, jul. 2012.

POIZAT, M. *Vox populi, vox Dei: voix et pouvoir*. Paris, France: Métailié, 2001.

QUIGNARD, P. *La leçon de musique* (1987). Paris, France: Gallimard, 2015.

RICOEUR, P. *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris, France: Seuil, 2015.

SOLBERG, H. *Palavra encantada*. 2009. DVD. 86 min. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

TATIT, L. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TEIXEIRA, A. *A soberania do inútil e outros ensaios de psicanálise e cultura*. São Paulo: Annablume, 2007.

TEIXEIRA, A. A interpretação nos tempos do falasser. *Boletim Ecos*, n. 4, 2021. Jornada da Escola Brasileira de Psicanálise - Seção Minas Gerais. Disponível em: <https://www.jornadaebpmg.com.br/2021/a-interpretacao-nos-tempos-do-falasser/>.

WISNIK, J. M. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, SP: Publifolha, 2004. p. 213-240

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral* (1977). Tradução: J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat e M. I. Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Recebido em: 10/04/2022

Aprovado em: 26/04/2022

Sobre os autores

Bernardo Costa Couto de Albuquerque Maranhão

Graduado em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Mestre em Direito pela PUC Minas.

Doutor em Estudos Psicanalíticos no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Professor na Escola do Legislativo de Minas Gerais.

E-mail: maranhao.bernardo@gmail.com

Guilherme Masara Rocha

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

Psicanalista.

Professor-Associado do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Áreas de Investigação: Psicanálise (teoria e clínica) e Filosofia (Ética, Estética e Política).

Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (Fafich-UFMG).

Membro do GT Psicanálise, Política e Cultura/ Anpepp.

Membro do Laboratório de Psicanálise e Psicopatologia da UFMG.

Filiado à International Society of Philosophy and Psychoanalysis (SIPP) e à Fédération Européenne de Psychanalyse (Fedepsy).

E-mail: massaragr@gmail.com