



Canção e psicanálise: ousadia ou possibilidade do mais além em uma escuta psicanalítica, a que se destina?¹

Ana Beatriz Wanzeler Tura*

Introdução

A canção popular brasileira porta uma fala em linguagem coloquial dotada de liberdade poética. Inicialmente livre, em seguida preencherá a melodia nos brindando com a alegria da canção que nos acompanha desde o ninar. Ela nos afeta, o que quer nos dizer? O que quer que diga, toca cada um de modo distinto, o sentido da palavra no som, o tom da voz, o humor. Tais indagações parecem coincidir com as que fazemos ao nos colocarmos a escutar “por trás” da fala de um sujeito em análise. Ali também ouvimos uma fala não mais com liberdade poética, mas associativa, lá onde o sujeito não pensa mas existe (Lacan), não sabe que sabe (Manonni), a fala do inconsciente, das profundezas do delicado mundo psíquico desvelado pela técnica psicanalítica. A fala do paciente em análise também é coloquial e fala do cotidiano, do dia a dia de seu ser em sofrimento e também em regozijo, pois o tom coloquial também pode ser bem humorado. Torna-se, entretanto, cada vez mais profunda, à medida que deixemos surgir e tomemos em consideração a linguagem própria do inconsciente (Fábio Herrmann).

Na canção existe uma linguagem que se desvela e torna o poeta revelado um sonhador ou um cronista de seu tempo no etéreo ato de criação, sobre o qual dificilmente saberemos, mas que com entusiasmo fruímos e compartilhamos com o poeta. Ao compor, o poeta revela-se: “Uma parte de mim é só vertigem, outra parte linguagem, traduzir uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte?” (*Traduzir-se*, poema de Ferreira Gullar, 1980, musicado por Raimundo Fagner, 1981). Como a canção, a psicanálise possui ritmos, desafinados tempos de resistência e imposição cruel de uma pulsão sem destino, que precisa encontrar uma melodia, na qual caibam as palavras para enchê-la de sentido, ou pelo menos algum capaz de suportar-se.

Pretendemos discutir neste texto, embalados pelo ritmo das

ISS

1 Trabalho aceito no VI Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos (SBPSP, agosto de 2010).

* Psicóloga, psicanalista, especialista pelo Instituto Sedes Sapientiae, pesquisadora visitante de Pós-Graduação em Psicanálise na UFPA e membro do Grupo de Estudos Estética-Arte-Psicanálise na SBPSP.





palavras que querem ensinar e aprender, a analogia, guardadas as devidas proporções, entre a liberdade poética no trabalho de criação de uma canção e a livre associação no trabalho de elaboração em análise, o que implica um processo criativo influenciado pela liberdade com as palavras, tomando a linguagem coloquial, presente tanto na análise quanto na canção, como modelo do brincar com as palavras, através do tom de voz que estabelece uma relação deste brincar com o humor, enquanto capacidade transformadora de afetos. As devidas proporções são guardadas no que se refere especialmente à sublimação: na bela canção há sublimação, na análise não sabemos se haverá, parece haver apenas uma possibilidade criativa como a sustentada pelo psicanalista e pediatra D. W. Winnicott (1975), segundo a qual somos criativos quando conseguimos ser autênticos e neste sentido pode ser que a análise caminhe em uma direção sublimatória para cada sujeito singular, cujo criar venha a ser o viver. Para o compositor, as belas canções, para o sujeito em análise, *Ab! As belas lições*, como nos sugere o título do livro de Radmila Zygouris (1995).

Desenvolveremos nosso tema no campo da criação através da poética de dois artistas cariocas do não longínquo século passado, que emprestarão suas vozes para ilustrar a liberdade das palavras em direção ao processo de criação. Trata-se de Noel de Medeiros Rosa, nascido em 11 de dezembro de 1910, no bairro carioca de Vila Isabel, e falecido precocemente em 04 de maio de 1937, vitimado pela tuberculose. Uma extensa obra composta em curto período de vida, abrangendo o opulento número de mais de 200 canções, algumas delas com parceiros que se destacariam no percurso da moderna MPB, sambistas de alto escalão como Heitor dos Prazeres, Vadico, Almirante, Ismael Silva, além de outros, como Lamartine Babo e Braguinha. Fascinado pela arte popular, subia o morro para misturar-se aos grandes sambistas que ali viviam, cabendo ainda citar seu encontro com o ilustre Agenor de Oliveira, o mestre Cartola (1908-1980) nesta constelação.

O branco Noel de classe média carioca misturou-se aos negros e abraçou o morro sem preconceito para aprender a “caximba” e a “ginga” crioula e devolver uma verdadeira obra-prima popular e musical, carinhosamente denominada por ele de “bossa”, representação da inspiração para o genial Rosa. Composições do breve período de sua adolescência até sua morte aos 26 anos de idade, Noel brinca desde o começo compondo o que nomeou *Coração* (Samba Anatômico, 1931), inspiração dos





tempos do curso de medicina que em seguida abandonou para cair nos braços do samba:

*Coração grande órgão propulsor, transformador do
sangue venoso em arterial*

*Coração de sambista brasileiro, quando bate no pul-
mão faz a batida do pandeiro*

Seria preciso um tempo maior de vida para tantas canções, compostas muitas delas em parcerias e ao sereno, “poeta muito soturno”, como cantou. Soturno, entretanto, em nome da paixão, pela música e pelas musas, a poética noelina pode ser classificada como humorística, sendo o cronista de um nascente Brasil republicano e capitalista, que trouxe o samba do morro para o asfalto, o nascente asfalto da urbanização brasileira. Sua criação é implicada em sua biografia pungente e assim não poderia deixar de ser; é este o modelo que Freud nos propõe em sua estética, ao analisar as obras de artistas, como no texto sobre Leonardo Da Vinci (1910).

Esta poética nos ajuda a corroborar que em Freud humor não é somente contar piadas, nem tampouco apenas descarga psíquica. É, para além disso, uma possibilidade transformadora de afetos que aponta destinos sublimatórios. Freud postulou em seu livro sobre os chistes que o humor é a economia de um afeto, para ser utilizado de outro modo, transformado em fruição humorística, prazerosa (Freud, 1905/2006a, pp. 212, 218). Também seria a ocasião em que o adulto volta a brincar (Freud, 1908[1907]/2006b, p. 36). Neste ponto, Winnicott concorda com Freud e diz que na clínica com adultos o brincar apareceria, dentre outros elementos na transferência, nas inflexões vocais. Winnicott amplia o ato da criação: criar é estar vivo (Winnicott, 1975, p. 98). Segundo Sérgio Gouvêa Franco, “precisamos compreender que a noção de criatividade que Winnicott introduz não está primeiramente ligada às artes; trata-se de uma criatividade na vida. O que destaca Winnicott é a vida que é vivida de modo criativo. A marca desta vida criativa não é belos quadros ou belos textos; a marca é uma sensação interior. O viver criativo nasce da sensação de estarmos vivos e de sermos nós mesmos” (Franco, 2004, p. 36). Isto nos permite articular humor, criação poética e elaboração psicanalítica.





A herança bem-humorada de Noel aponta diversos artistas brasileiros que revelam essa poética a um suficientemente atento ouvido musical, como é o caso do outro compositor que nos serve nessa análise da criação da canção: João Batista de Nogueira Júnior (1941-2000). Como disse em uma de suas canções, “nascido no subúrbio nos melhores dias”, é do Meyer que surge este artista que, como Noel, dignificou o samba, poetizando-o e tornando-o sábio. João Nogueira, belo mulato, nos presentearia com uma poética da criação, apontando esta difícil façanha de desvelar o ato criativo na canção. Em um samba considerado um de seus grandes sucessos, revela-se também tipicamente humorado e inteligente, demonstrando o quanto o artista elevou este ritmo musical surgido em nosso país na trilha do lundu, da modinha e do maxixe.

*Sou nó na madeira, trabalho é besteira o negócio é
sambar*

*O samba é ciência e com consciência, só ter paciência
que eu chego até lá*

Segundo Ruy Godinho (2009), a letra de *Nó na Madeira* foi escrita no início da década de 1970 pelo poeta e compositor pernambucano José Eugênio Monteiro da Silva (1943), com intuito de reanimar João, que se encontrava em má fase da vida pessoal e profissional. Godinho traz à baila mais uma vez a questão da autoria e da parceria ou coautoria, assunto desde sempre delicado na música, e na popular, desde Noel. No caso de João, a pendenga se deu com Miltoninho² em relação ao samba *Chinelo Novo*. Composto por ele, mas gravado por Miltoninho, fez enorme sucesso sem nenhuma referência ao nome de João. O compositor, entretanto, não fez confusão e ainda diria: “Parceria é parceria”. Assim, sem ir além de um ponto ou uma vírgula na contribuição da letra, bem como na música, Miltoninho levou os louros do sucesso que depois foi referido em partes e retomou o ocorrido na criação poética, no samba *Nó na Madeira* que virou um grande sucesso na voz de João, neste caso ele mesmo o objeto da criação e autor de sua melodia.

A melodia, segundo o músico e crítico Luiz Tatit, vem antes da palavra e a sustenta, dá suporte para seu aparecimento. Tatit interessa-se pela fala na canção, um vínculo com a fala produto de uma dicção: “E mais que pela fala explícita, passei a me inte-

² Miltoninho (1928) entrou, segundo Godinho, na parceria com João como a figura do “caitituador”, ou seja, aquele que, na linguagem atual, aparecia na mídia com a canção e a gravava, gravando também seu nome na autoria, mesmo que só interpretasse a canção. Imaginem como isso se complicou ainda mais em nossos tempos atuais de pirataria e veiculação via internet.





ressar pela fala camuflada em tensões melódicas” (Tatit, 1996, p. 12). É nossa velha conhecida essa fala por detrás de outra na linguagem do inconsciente, aproximando a fala na canção com a fala na livre associação em busca de sentido. Como surge uma canção, de onde vem?

O autor destaca que “as letras mais festejadas da canção brasileira brotaram de sua respectiva melodia e não de um assunto geral previamente escolhido ou de uma vivência pessoal do compositor” (Tatit, 1996, p. 138). Interessante notar que o conteúdo da canção vai surgindo, segundo o autor, dos acentos e divisões melódicas em formas de palavras isoladas, frases desconexas, rimas puras, tudo isso conduzido por uma ordenação sonora. É no momento da conclusão que o artista contará com a colaboração de seus sentimentos internos e experiências de vida: “Tudo começa com um modo melódico de dizer e, só no final, o autor define aquilo que de fato será dito” (Tatit, 1996, p. 139).

Ao falar de Noel, Tatit conta que ele ia à casa de Vadico que lhe mostrava uma nova melodia ao piano e logo fazia o que é conhecido como “monstro” (pois à época, sem gravador, era impossível guardar a melodia) – além da parca experiência com a escrita musical que marca muitos dos nossos geniais cancionistas –, isto é, um texto instantâneo cujo objetivo era assinalar os recortes silábicos e os pontos de acento que deveriam orientar a criação do texto definitivo.

Tomemos esse “monstro” como metáfora da fala em análise. O que ela quer dizer, qual o desejo do sujeito? Nosso trabalho refere-se a um mais além da clínica psicanalítica, à ideia de uma livre associação que persegue a melodia do tom da voz na busca de um sentido. O vencedor do Oscar 2011, o filme *O discurso do Rei*, mostra um terapeuta vocal ajudando piedosamente o rei inglês gago a superar sua limitação, incentivando-o em uma das cenas a cantar o que não consegue falar: “transforme em canção o que quer dizer, cante!”, exclamava ele. Do divã vem uma voz que, quase um canto, com tons melódicos dramáticos ou bem humorados, nos remete a canções. Certamente não é uma canção que surge, mas poderia ser se pensarmos o trabalho de sublimação do inconsciente empenhado em trabalho de análise.

Seguimos a trilha da autora Vera Besset quando pergunta: até onde a investigação da sublimação na obra de Freud permite avançar no que se refere ao destino da pulsão na direção do tratamento psicanalítico? Ela julga interessante tomar a capacidade para sublimar como aptidão para o trabalho em análise. “Não há na análise, como premissa, renúncia à satisfação libi-





dinal direta? Assim, a capacidade para sublimar seria prévia ao tratamento, condição para o exercício da atividade intelectual da associação livre” (Besset, 2000, pp. 10 e 11). Em *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910/2006c), Freud questiona esse paradigma ao pensar o destino do erotismo pulsional na criação artística e na científica. Aproximamos o trabalho da análise ao paradigma da arte e temos no humor um modelo privilegiado que remete-nos à capacidade de brincar com as palavras na análise de adultos e à brincadeira na análise de crianças, enquanto recursos próprios do psiquismo rumo a modos criativos de subjetivação.

A canção incidental no título de nosso texto assim como a fala de um sujeito em análise podem apontar na direção de uma mesma pergunta: “Existirmos: a que será que se destina?” (*Cajuína*, Caetano Veloso, 1979). Emprestamos de Tatit a reflexão sobre a prática de composição popular e os processos que são desencadeados no momento da criação. Com o auxílio luxuoso da Psicanálise, estabelecemos interlocução fecunda com a compreensão do humor como emblemático da criação, para sustentarmos finalmente a tese de que a fala na canção, como a fala na análise, porta um estatuto de liberdade, poética naquela e associativa nesta, tendo o tom coloquial como auxiliar na busca de sentido através da palavra. O tom aí presente, na fala, como na melodia, como no humor, remete-nos a um campo estético que pode ser pensado de modo ampliado e implicado aos moldes de uma proposição estética presente desde os tempos de Freud na dimensão cultural, adentrando a dimensão clínica.

Noel a João: humor à criação

Noel (que quer dizer nascimento) nasceu “a fórceps” em um difícil parto que deixou uma marca: o queixo torto. Marca, segundo seus biógrafos, que doía e o deixava taciturno e isolado, submisso aos caldos pela mastigação ruim, hálito desagradável e muitas dores. Para compensar, cigarros e boemia para o tímido e lúcido Noel, capaz de enxergar a anos luz de seu tempo.

Compõe com graça, humor e “ocupa a comissão de frente do movimento segundo o qual a alegria dignifica o homem”, no dizer de Daniel Kupermann (Kupermann, 2010, p. 25). A ideia da importância da presença da comicidade em nossa vida mental é tratada com desdém e, paradoxalmente, com entusiasmo,





pois a alegria e o riso próprios ao humor são bem-vindos como modos subjetivos de enfrentamento da sofreguidão humana. Freud demonstrou que assim são desde o último capítulo do livro sobre *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905. Nesta obra, vê-se Sigmund muito à vontade em todo o seu rigor científico, postulando o cômico e suas subespécies, entre elas, os chistes e o humor, uma vez que para ele seria incompleto não tecer comentários sobre o humor ao se tratar da comicidade.

Desde o livro sobre os chistes, Freud atenta para quem produz humor, tendo na experiência estética de quem o usufrui um modelo do prazer humorístico que seria semelhante ao que se dá em quem o produziu. Desse modo, o ouvinte compartilharia com o autor o dito ou ato humorístico. O humor para Freud, entretanto, seria raro e precioso, sendo para muitos sequer possível usufruí-lo. Produziria um prazer menos intenso que os chistes e o cômico, porém seria de uma nobreza distinta destes.

Neste instante Freud se interessa pela questão econômica do humor³ e encontra nos chistes a descarga – através do riso – de um excesso pulsional, sendo a contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Na segunda tópica, Freud retoma de forma espetacular o humor, e agora somente ele, em seu célebre artigo *Der Humor* (1927). Neste texto, sustenta a economia de afetos em detrimento do prazer humorístico da primeira tópica e localiza-o no supereu, de modo surpreendente, e internaliza o humor, situando-o no interior do aparelho psíquico. Defendemos, a partir do percurso freudiano, o humor como elemento psíquico revelado artisticamente pelo humorista, ou seja, aquele que expressa o modelo humorístico presente no psiquismo de quem possui humor, levando à manifestação por excelência da alegria do humor expressa através do riso. Concordamos com Freud quanto ao humor ser raro, vide o estado depressivo que toma conta destes mesmos humoristas, os quais revelam serem dependentes de “algum remédio que lhes dê alegria” (Cazuza) e do riso do outro quando contam suas piadas.

Freud mantém a ambiguidade do humor, localizando-o paradoxalmente na instância severa, herdeira do complexo de Édipo, mas que no humor brinca, proferindo palavras amáveis ao eu, uma vez que a pilhéria não é o essencial, mas a intenção que transmite, agindo quer em relação ao eu, quer a outras pessoas, e significa: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria!” (Freud, 1927/2006d, p. 194). E con-

3 Último capítulo do livro sobre *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), seção VII.





clui: “E finalmente, se o superego tenta, através do humor, consolar o ego e protegê-lo do sofrimento, isso não contradiz sua origem no agente paterno” (Freud, 1927/2006d, p. 194).

Responsável pela derrocada do ego na melancolia, no humor o superego brinca com o ego, tratando-o como uma criança e demonstrando sua superioridade para com essa criança, considerando triviais seus desejos nada ameaçadores a um superego assim investido. Do mesmo modo que nos chistes, o humor contribuiria com o cômico pela intervenção do superego. O humorista, então, burlaria a censura psíquica de modo criativo, mostrando que pode subtrair do afeto, prazer e, além disso, criar? O jocoso humorista inglês Charles Chaplin disse certa vez ao receber a estatueta de premiação cinematográfica: “O humor preserva a sanidade”. Seu célebre personagem, um vagabundo hilário, suscita o prazer humorístico na abordagem das vicissitudes da vida.

Através do humor inferimos a indicação de um funcionamento psíquico inédito na metapsicologia psicanalítica, apontando para uma modalidade de defesa do eu com potência criativa, sustentado pela complacência de um superego generoso e protetor de uma herança cultural, para além de mera defesa maníaca, conforme podemos encontrar em estados melancólicos. Como um pai brincalhão, protege e acalanta, deixando o eu liberado ao processo de criação, como a criança a brincar, representando ludicamente seu desejo de ser adulto. Para Freud, o humor do adulto demarca uma continuidade do psiquismo infantil:

Como adulto, pode refletir sobre a intensa seriedade com que realizava seus jogos na infância, equiparando suas ocupações do presente, aparentemente tão sérias, aos seus jogos de criança, pode livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo humor. (Freud, 1908 [1907]/2006b, p. 136)

A concepção freudiana de humor demonstra a íntima relação entre o sublime e o seu contrário representado em uma figura “desidealizatória”. Avançamos essa posição com Besset que debate a função da sublimação como técnica de defesa frente ao mal-estar, na clínica. O humor também exerceria essa função de expulsar o mal-estar, trocando-o por algo não exatamente





sublime, mas prazeroso e compartilhado socialmente. A autora recorda um episódio da clínica freudiana, no qual uma paciente sonha que escutara pessoas elogiando o livro de Freud sobre os chistes, mas em seguida aparece algo como um canal. Ela associa posteriormente este sonho a um chiste sobre a rixa entre franceses e ingleses, envolvendo o canal que separa os dois países: “Do sublime ao ridículo há apenas um passo, um canal” (Freud, 1905/2006a, p. 550). Neste caso, o chiste menospreza os ingleses como representantes do ridículo⁴, porém o mais importante, segundo Besset, é a ideia de um rebaixamento no sublime, quando de seu desvio da pulsão sexual. “O mais alto e o mais baixo estão sempre juntos um do outro na esfera da sexualidade...” (Freud citado por Besset, 2000, p. 8).

Na poética de Noel há essa clareza entre o sublime e seu bem-humorado contrário. Eis em seguida, um trecho com rimas para ilustrar, por um lado, uma queixa se divertindo com ele próprio, essa a maior característica do humor, rir de si mesmo em um momento difícil. O fato de levar um calote mostra, por outro lado, toda sorte de dificuldades a que Noel ficava exposto pela relação descompassada com a questão financeira. Segundo Tatit: “A noção de malabarismo aplica-se bem a Noel Rosa” (Tatit, 1996, p. 29). O autor refere-se a um tripé composto de habilidade, naturalidade e profundidade: “Noel resolveu a equação da canção popular brasileira, produziu o que um bom compositor leva quarenta anos para concluir e lançou um dos modelos mais fecundos para as futuras gerações de cancionistas” (Tatit, 1996, p. 29). “Com Noel (não exclusivamente, mas principalmente com ele), a canção abriu seu campo sonoro às questões humanas de maior alcance, sobretudo no plano afetivo” (Tatit, 1996, p. 36).

Cordiais Saudações

Estimo que este mal traçado samba
 Em estilo rude, na intimidade
 Vá te encontrar gozando saúde
 Na mais completa felicidade
 Em vão te procurei
 Notícias tuas não encontrei
 Eu hoje sinto saudades
 Daqueles dez mil réis que te emprestei
 Sem mais, para acabar
 Um forte abraço queira aceitar

⁴ “*Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas...Oui, le pas de Calais.*” Enquanto os franceses consideram o espaço marítimo que separa os dois países como Passo de Calais, um braço de mar, os ingleses o consideram um canal, o Canal da Mancha.





De alguém que está com fome
Atrás de algum convite pra jantar
Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo, manda-me algum
Rio, sete de setembro de trinta e um

Lembremos do célebre exemplo utilizado por Freud ao falar de humor: em uma segunda-feira um vagabundo sendo levado ao patíbulo para ser decapitado, perdendo literalmente a cabeça, profere em tom zombeteiro: “É, a semana está começando otimamente” (Freud, 1905/2006a, p. 213). E mais adiante “pede um lenço para cobrir a garganta de modo a não pegar um resfriado” (Freud, 1905/2006a, p. 213). Freud fica intrigado: como alguém pode ainda brincar neste momento fatal? O que acontece neste psiquismo bem-humorado?

Winnicott e Freud concordam quanto ao humor ser uma forma do adulto voltar a brincar e que ele apareceria na clínica através das inflexões vocais, dentre outros elementos, na transferência:

O que quer que se diga sobre o brincar de crianças aplica-se também aos adultos; apenas a descrição torna-se mais difícil quando o material do paciente aparece principalmente em termos de comunicação verbal. Sugiro que devemos encontrar o brincar tão em evidência nas análises de adultos quanto o é no caso de nosso trabalho com crianças. Manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor⁵. (Winnicott, 1975, p. 61)

Através deste autor abordamos o estatuto da criação, como algo que envolve o brincar e portanto o humor, o brincar do adulto. Além disso, ao destacar a importância da inflexão de voz, ou seja, um tom próprio ao humor, seu pensamento coincide com nossa ideia de aproximar a fala e o canto no tom coloquial, tipicamente humorístico. Ao empreender uma exposição teórica sobre o brincar, o psicanalista inglês sustenta a continuidade entre o humor do adulto e o brincar da criança, demarcando uma relação do humor com o infantil. O autor persegue o brincar enquanto atividade criativa,

⁵ Termo normalmente utilizado pelos ingleses para falar do humor: *sense of humor*.





postulando que “é no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação” (Winnicott, 1975, p. 79).

A partir do texto freudiano sobre o paralelo entre o escritor criativo e a criança que brinca podemos concluir que brincar, para o psiquismo, equivaleria a criar e vice-versa. Vamos ao texto de 1908 no qual o mestre analisa o brincar infantil, questionando se aí estariam as raízes da criação poética: “Será que deveríamos procurar já na infância os primeiros traços de atividade imaginativa? A ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou os jogos” (Freud, 1908[1907]/2006b, p. 135). Neste texto, Freud situa o fantasiar como continuidade do brincar: “A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o brincar infantil do fantasiar” (Freud, 1908[1907]/2006b, p. 135).

Para ele, o humor seria a ocasião de examinar essa clara oposição entre o brincar e a realidade, ocasião, no entanto, na qual desapareceria:

Existe uma outra circunstância que nos leva a examinar por mais alguns instantes essa oposição entre a realidade e o brincar. Quando a criança cresce e pára de brincar, após esforçar-se por algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida seriedade, pode colocar-se certo dia numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade. (Freud, 1908[1907]/2006b, p. 136)

Como citamos anteriormente, essa situação se dá exatamente quando o adulto frui humor. Poderíamos considerar, a partir das assertivas freudianas, que o que distinguiria o fantasiar do neurótico seria ele guardar a sete chaves suas fantasias proibidas, ao contrário do humorista ao nos contar uma piada ou da criança que brinca em nossa frente ou, ainda, o poeta que cria e nos apresenta suas fantasias, pois estes saberiam supostamente distinguir entre o real e a fantasia? “O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece





na apresentação de suas fantasias” (Freud, 1908[1907]/2006b, p. 142), é o que nos diz Freud. Estariam a criança ao brincar e o adulto ao fruir humor seguindo a mesma trilha?

Já Winnicott ressalva a capacidade do humano em devanear suas fantasias proibidas, criando no mínimo um teatro privado. Desse modo indica: “mesmo no caso mais extremo de submissão, e no estabelecimento de uma falsa personalidade, oculta em alguma parte, existe uma vida secreta satisfatória, pela sua qualidade criativa ou original a esse ser humano” (Winnicott, 1975, p. 99). Estamos muito longe de compreender o pensamento de D. W. Winnicott em toda a sua clareza profunda, entretanto permitimo-nos avançar em sua teoria sobre o brincar, à medida que brincamos na clínica psicanalítica com as crianças e experimentamos o brincar como “coisa em si”, como nos sugere o autor, e podemos ver o efeito da criatividade na livre associação do brincar. Essa ideia de livre associar na fala em análise, no brincar em análise, bem como na criação musical nos tomou e é isso que sustentamos neste trabalho, acompanhando agora João Nogueira em sua trilha viva e criativa apontando-nos a direção do paradigma da criação. Vejamos alguns trechos da canção:

Poder da Criação (1980)

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação
Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração
Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração
Chega a nos angustiar
E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar, lá laia laia

Ambas as poéticas nos contam uma história, quase sempre entranhada nos meandros de uma biografia, que sofre uma metamorfose e tem como destino final o prazer de quem canta entendido a quem escuta e pode também cantar, bem aos moldes do humor, da escrita criativa e do brincar na infância, que em última instância serviria para transformar o primitivo modo de





funcionamento infantil ao defrontar-se com o enigmático mundo adulto, onde deverá encontrar amparo e sustentação para um dia a ele ascender sem entretanto perder a graça. Quando João nos adverte que força nenhuma no mundo interfere sobre o poder da criação, faz lembrar Winnicott: “Não se trata, naturalmente, de que alguém seja capaz de explicar o impulso criativo” (Winnicott, 1975, p. 100). Sendo possível, sem dúvida, ele conclui, estabelecer utilmente um vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito. João disse em seus versos na canção Espelho: “Pois me beijaram a boca e me tornei poeta”.

Freud, a mulher e a música

Música é feminina, são notas, canções, letras e melodias. Os arranjos e ritmos são masculinos e levam à dança, consequência da música. Gêneros que se encontram nas canções, como Freud encontrou suas históricas na psicanálise e calou-se para ouvi-las, como nos calamos para ouvir o que uma canção quer dizer e nos calamos diante da fala de nosso paciente em sua livre associação, nos calamos para poder escutar uma outra linguagem que se produz e quem sabe à guisa de conclusão nos leva a insistir na ideia de que tanto a fala na clínica quanto a fala na canção impõem ritmos próprios, em busca de sentido e elaboração.

Várias discussões levam a uma psicanálise sem um som: “belezas, dores e alegrias passam sem um som” (*O Homem Velho*, Caetano Veloso). Alguns trechos que retiramos do artigo de Regina Glória Andrade mostram um Freud flertando com a música, trocando correspondências amigáveis com uma cantora parisiense.

Ao traçar a atmosfera que embalava os espetáculos dos nascentes cafés parisienses, a autora aponta o popular café-concerto Eldorado, frequentado por Freud por sugestão de Mme. Charcot. Quando voltou a Paris para participar do Congresso Internacional de Hipnose, que aconteceu no Hospital de la Salpêtrière, foi aconselhado por Mme. Charcot para escutar uma cantora ainda pouco conhecida, Yvette Guilbert. Em 1926, foi a primeira vez que se encontraram em Viena. “Além disso, os espetáculos eram populares por excelência – ao contrário dos teatros, que exigiam uma postura respeitosa, sendo freqüentados pelas famílias. Todos podiam ficar à vontade, beber, fumar, cantar, além de aproveitar o divertimento das conversações” (Andrade, 1992, p. 3). A autora





demonstra o surgimento do nome artístico de Yvette Guilbert, nascida Emma Lauré Esther Lubrez, vedete principal do café Eldorado, a partir de uma personagem de novela: “A novela ‘Yvette’, de Guy de Maupassant, publicada em *La vie populaire*, de dezembro de 1884 a janeiro de 1885, emprestou o nome à carreira artística de Emma” (Andrade, 1992, p. 5).

Eva, a sobrinha de seu marido, estudava psicologia e veio a tornar-se amiga de Anna Freud em Viena, vindo a ser analisada do próprio Freud: “Eva comunicou a sua tia a admiração que há anos Freud sentia por ela e, imediatamente, Yvette enviou a ele retratos com dedicatórias, os quais o pai da psicanálise colocou na parede de seu consultório, ao lado de Lou Andréas Salomé e de Marie Bonaparte, a Princesa da Grécia” (Andrade, 1992, p. 7). Ainda segundo a autora, o primeiro encontro de Yvette com Freud foi em Viena, em 1926, tendo ela a iniciativa de convidá-lo para um chá: “Assim, todas às vezes que ia a Viena, Freud assistia às suas apresentações e enviava flores, acompanhadas de seu cartão; e ela, por sua vez, enviava ingressos como cortesia” (Andrade, 1992, p. 7). Em correspondência a Freud, Yvette o presentearia com o primeiro volume de sua autobiografia *La chanson de ma vie*, conjunto de cartas enviadas por escritores e respeitáveis críticos, com comentários, anedotas e um prólogo no qual ela tentava analisar a essência de sua arte.

Humor e canção: liberdade psíquica, liberdade poética

“Brincalhão” é o termo utilizado por Winnicott para demonstrar o quanto a criança brinca com facilidade quando a outra pessoa se permite ser brincalhona. Já para Freud, a criança é o pai do homem. Concluimos assim com o brincar, como um canto em algum canto de nós, rebuscando pelos cantos de nossa memória (Paulinho da Viola) uma alegria que jamais se pode conter, mas tão somente contar e cantar. Deixo para vocês esta sincera criação a partir de questões que a escuta de meus pacientes me provoca e agradeço essa criação que advém de uma escuta clínica e inspira minha escrita quase como uma canção, pois em minha mente, uma boa e generosa canção jamais se perde, como não se perdem as histórias singulares de cada paciente meu.





- Albin, R. C. (2003). *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- Andrade, R. G. (1992). Mais uma mulher: Emma e Freud. Disponível em: <http://www.estadosgerais.org/mundial_rj/download/4b_Andrade_61250903_port.pdf> [Elaboração do artigo Encore Emma, publicado na *Revue du Littoral*, v. 44, 120, ELP, Paris].
- Besset, V. L. (2000). Entre o sublime e o ridículo 'il n'y a qu'un pas...': considerações sobre a sublimação e o mal-estar. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XIII, n. 139, novembro.
- Caldeira, J. (1982). *Noel Rosa. De costas para o mar*. São Paulo: Brasiliense.
- Franco, S. G. (2004). A criatividade na Clínica Psicanalítica. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XVII, n. 178, junho.
- Freud, S. (2006a). Os Chistes e sua relação com o Inconsciente. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Margarida Salomão, trad., Vol. VIII). São Paulo: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (2006b). Escritores criativos e devaneios. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Margarida Salomão, trad., Vol. IX, pp. 133-143). São Paulo: Imago. (Trabalho original publicado em 1908[1907]).
- Freud, S. (2006c). Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Margarida Salomão, trad., Vol. XI, pp. 67-141). São Paulo: Imago. (Trabalho original publicado em 1910).
- Freud, S. (2006d). O Humor. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Margarida Salomão, trad., Vol. XXI, pp. 163-169). São Paulo: Imago. (Trabalho original publicado em 1927).
- Freud, S. (2006e). O Mal-estar na Civilização. In S. Freud. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas Sigmund Freud* (Margarida Salomão, trad., Vol. XXI, pp. 67-148). São Paulo: Imago. (Trabalho original publicado em 1930[1929]).
- Godinho, R. (2009). *Então, foi assim? Os bastidores da criação musical brasileira*. Brasília: Abravídeo.
- Guca, D. (2003). *O jovem Noel Rosa*. São Paulo: Nova Alexandria.





RESUMO | SUMMARY

- Kupermann, D., Ramos, S. (2010). *Alegria*. São Paulo: Dueto.
- Máximo, J., Didier, C. (1990). *Noel Rosa. Uma biografia*. Brasília: UnB.
- Tatit, L. (1996). *O cancionista*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade* (José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre, trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Zygouris, R. (1995). *Ah! As belas lições* (Caterina Koltai, trad.). São Paulo: Escuta.

Canção e psicanálise: ousadia ou possibilidade do mais além em uma escuta psicanalítica, a que se destina? Este artigo propõe uma Psicanálise implicada no âmbito da cultura, através da leitura de uma manifestação popular, a canção conhecida como Música Popular Brasileira. Representada nas vozes dos músicos e compositores Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) e João Batista de Nogueira Júnior (1941-2000), nascidos no Rio de Janeiro e representantes de uma poética humorística e de uma poética da criação, respectivamente – concebidas nos meios populares e tendo o samba como ritmo privilegiado –, à luz da metapsicologia freudiana do humor e da criatividade em D. W. Winnicott, sustentamos que a livre associação na Psicanálise e a licença poética na canção, com suas devidas especificidades, apontam para uma dimensão estética na fala coloquial, que, amparada no humor, pode ser prenhe de sentidos. | *Song and psychoanalysis: audacity or possibility more beyond in the listening, so that it is destined? This article considers a psychoanalysis implied in the scope of the culture, through the reading of popular manifestation, the song known as The Brazilian Popular Music. Represented in the voices of musicians and composers Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) and João Batista de Nogueira Júnior (1941-2000), born in the Rio de Janeiro they are representatives of a poetical humoristic and of a poetical of the creation respectively – conceived in the popular ways and having the samba as privileged rhythm – to the light of the Freud's metapsychology of the mood and of creativity in D. W. Winnicott, we sustain that the free association in the Psychoanalysis and poetical license in the song, with its due specificity, they point with respect to an aesthetic dimension in it colloquial says, that, supported in the mood, it can be pregnant of meanings.*





Psicanálise. MPB. Humor. Clínica Psicanalítica. | *Psychoanalysis.*
BPM. Humour. Psychoanalytic clinic.

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

171

ANA BEATRIZ WANZELER TURA

Rua Minerva, 119/34
05007-030 – São Paulo – SP
tel.: 11 3673-0693
biatura@uol.com.br

RECEBIDO 16.04.2012
ACEITO 27.04.2012

