

O divã de Itapuã: notas sobre o gaio saber em psicanálise e na canção brasileira¹

Bernardo Maranhão

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 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.

A gaia ciência: afeto, saber, virtude

Em uma passagem de *Televisão*, Lacan (1974/2003) responde às críticas de seus contemporâneos – como Laplanche e Green – que o acusam de pretender tudo reduzir à dimensão do significante e de, por isso mesmo, excluir da experiência analítica o campo dos afetos. Nessa passagem, o autor menciona a gaia ciência e articula esse saber poético-musical dos trovadores à ética da psicanálise e à ética do bem-dizer. 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 gaio saber.

Nesse trecho de *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 mesmo 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).

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,² os quais, cada um a seu modo, qualificam eticamente as paixões e reconhecem no afeto da tristeza, notadamente,

1. Texto apresentado no XXV CONGRESSO DO CÍRCULO BRASILEIRO DE PSICANÁLISE e na XLI JORNADA DO CÍRCULO PSICANALÍTICO DE MINAS GERAIS, realizada em Belo Horizonte, em setembro de 2023.

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

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 de missionária do sujeito em face do soberano bem – e reconhecem 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 triste da acídia, 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, p. 110-111),

[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.

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”³ 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, p. 525) 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 saber [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, físgar [piquer] no sentido, mas em roçá-lo tão de perto quanto se possa, sem que ele sirva de cola para essa virtude, para isso gozar com o deciframento, o que implica que o gaio saber, no final, faça dela apenas a queda, o retorno ao pecado.⁴

3. A expressão é de Lacan (1973/2003, p. 46), 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’”.

4. 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 déchiffrement, 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.

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, que nem o voo rasante da garça sobre a “tensão flutuante do rio”⁵ 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”.⁶ Não mais o jardim “de quem mantém toda a pureza da natureza, onde não há pecado nem perdão”,⁷ mas um jardim outro, feito com palavras, “o jardim que o pensamento permite”.⁸

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

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 da MPB 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, p. 218), “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”.

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. Seu referencial estético se equilibra perfeitamente na tensão entre a triagem – cuja referência principal é a bossa nova – e a 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,⁹ um caminho

5. 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.

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

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

8. A frase é de Maria Gabriela Llansol.

9. 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.

para sentir-pensar o modo como a língua ressoa no corpo, uma via régia para o real de a língua. 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. Desde que o samba é samba, a tristeza é senhora. Mas é ainda o samba que, com seu grande poder, transforma a dor.¹⁰

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, s.p.):

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.

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

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, s.p.), 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.

Uma amostra desse feito na obra de Caymmi é a canção *Coqueiro de Itapuã* (1959) 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 Siruize na canção de Laudelim, com as 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” (Lacan, 1972-1973/1985, p. 178), 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 se pode 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 o real faltoso, desconstruído, 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 se afigura como o meio hábil para “fazer soar outra coisa que não o sentido” (Lacan, 1976-1977, s.p.),¹¹ para “passar pelas entranhas” (Miller, 2015, p. 34) do analisando e para produzir em seu corpo um acontecimento que tenha “efeito de sentido real” (Laurent, 2018, p. 70) e que seja capaz, no limite, de debelar o sintoma.

11. LACAN, J. (1976-1977). *Seminário 24: Linsu qui sait de l'une bévue s'aïlle à mourre*. Aula de 19 abr. 1977. Seminário inédito. Recuperado de www.staferla.free.fr.

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 entoado 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,¹² no Coqueiro de Itapuã, inversamente, é a entoação 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.¹³ Ao cantar esses ecos, 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

12. A propósito dessa aproximação entre a sílaba cantada e o ideograma na poesia chinesa, diz François Cheng (1977/1996, p. 27): “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 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”.

13. 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 que ele deu em Belo Horizonte, há alguns anos. Perdi o caderno com minhas anotações da aula, mas guardei lembrança dessa parte, entre outras.

ondula as águas, o vento a quem Caymmi confia que nunca teve saudade igual. 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. φ

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

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 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.*

Referências

AGAMBEN, G. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental (1977). Tradução: S. J. Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CHENG, F. L'écriture poétique chinoise (1977). Paris: Seuil, 1996.

COUTINHO, E. Direção. As canções. Rio de Janeiro: Videofilmes. DVD. Documentário, 1h31min. 2011.

LACAN, J. (1985). O seminário, livro 20: Mais, ainda (1972-1973). Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar.

LACAN, J. Televisão (1974). In: _____. Outros escritos. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 508-543.

LAURENT, É. L'interprétation événement. La cause du désir, 100(3), p. 65-73, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2018-3-page-65.htm>.

MILLER, J.-A. Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXIe siècle. Scilicet: Le corps parlant: Sur l'inconscient au XXIe siècle. Paris: École de la Cause Freudienne, 2015. p. 21+34.

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

TATIT, L. Cancionistas invisíveis. In: _____. Todos entoam: ensaios, conversas e canções. São Paulo, SP: Publifolha, 2007. p. 54-58.

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

WISNIK, J. M. Entrevista a Roberto Zular. Inédita. Versão preliminar gentilmente cedida pelo autor. São Paulo, 2020.

Recebido em: 10/10/2023

Aprovado em: 24/11/2023

Sobre o autor

Bernardo Maranhão

Psicólogo.

Psicanalista.

Doutor em psicologia pela UFMG,
na área de concentração Estudos Psicanalíticos.

E-mail: maranhao.bernardo@gmail.com

