

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Tomás de Campos Andrade Mendes

A fantasia e o Outro como saber no samba: uma via possível para sublimação.

Mestrado em Psicologia Social

São Paulo

2019

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Tomás de Campos Andrade Mendes

A fantasia e o Outro como saber no samba: uma via possível para sublimação.

Mestrado em Psicologia Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social sob a orientação do Prof. Dr. Raul Albino Pacheco Filho.

São Paulo
2019

Banca Examinadora:

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta dissertação de mestrado por processos de fotocopiadoras e eletrônicos.

Assinatura:

Data: ____/01/2019

E-mail: tomas.mendes11@gmail.com.br

AGRADECIMENTOS CNPq

Gostaria de agradecer ao CNPQ pela bolsa concedida, ela foi essencial para a realização dessa pesquisa, **processo N°: 130262/2017-0**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos parceiros e parceiras do samba, em especial aos membros atuais e aos que já fizeram parte do Grupo Recreativo Estudos do Samba – Samba do Bule, em especial ao Cesinha, ao Rafinha e ao Raul, que em 2007, juntamente comigo, iniciaram o movimento de forma despretensiosa mas guiados pela paixão à música e à batucada, que tantas noites e tardes nossas ornaram com delicadeza e generosidade.

Não poderia deixar de mencionar Jorge, Felipe Bardi, Thiaguinho, Duda, Ronaldo, Patrick Paes, Babi, Ana Casemiro, Moreno, Pedro Linguini, Rafael Galante (esse também por sua dedicação obstinada à pesquisa das africanidades desse nosso Brasil) meu primo Mário, que de tanto gosto pela brincadeira arrumou suas malas e foi fazer seus batuques lá no Recôncavo Baiano e a todos que de alguma maneira ajudaram e fizeram parte desse projeto.

Aos coletivos e rodas de samba em geral, mas em especial aos parceiros e parceiras do Sindicato do Samba (RJ), do Batalhão da Vagabundagem (SP) e à Toca do Samba (SP), dentre esses, Nego Washington, Guilherme Lacerda, Camilo, Marcel, Renatinho, Leca, Damião, Armandinho, Pastel (*in memoriam*), entre muitos outros. Muito obrigado! O convívio com vocês foi e é de puro aprendizado e troca musical e afeto. Muito obrigado!

A todos que fizeram e fazem parte da história do samba. Aos mestres e bambas do samba, em especial àqueles com quem pude, em alguns encontros muito especiais, conversar ou batucar junto: Luiz Grande (*in memoriam*), Waldir 59 (*in memoriam*) e Wilson Moreira (*in memoriam*), a chama não se apagou e jamais se apagará! Mas também a outros mestres e mestras que pude encontrar, como Nelson Sargento, Seu Dadinho, Leci Brandao e Edil Pacheco. Muito obrigado!

À minha família consanguínea (Levi, Lú, Miguel, Gabi e Benedito), assim como aos outros integrantes também, que sabem que meus agradecimentos vão para além dessas páginas.

Ao meu orientador, Raul Pacheco, pela generosidade, pelos ensinamentos e também pelas batucadas compartilhadas!

Aos meus amigos do Núcleo de Pesquisa Psicanálise e Sociedade (NUPS), pelas ricas interlocuções, pelos aprendizados e pela parceria!

Ao Vinícius Costa, parceiro que consegue estar junto nas mais diferentes frentes de amizade e começou seu processo de mestrado junto comigo.

A Sonia Borges e a Oscar Cesarotto, pelos valiosos comentários na qualificação e por terem aceitado arguir essa pesquisa.

Aos amigos e interlocutores do campo da psicanálise, entre eles minha supervisora, Clarissa Carvalho, por suas valiosas transmissões e ensinamentos, nos mais diversos casos, que com certeza reverberam nesta pesquisa!

À minha família de consideração, amigos e amigas que não foram citados na passagem em que agradeço aos meus “amigos e amigas do samba”. Não citarei nome a nome, mas vocês sabem que fazem igualmente parte deste processo.

Muito obrigado!

*“A chama não se apagou,
Nem se apagará,
És luz de eterno fulgor, Candeia,
O tempo que o Samba viver,
O sonho não vai se acabar,
E ninguém vai esquecer, Candeia”*

Luiz Carlos da Vila, em samba em homenagem a
Antônio Candeia Filho.

RESUMO

MENDES, Tomás de Campos Andrade. **A fantasia e o Outro como saber no samba: uma via possível para sublimação.** 2019. 120p. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta pesquisa se insere no campo daquelas que efetuam uma articulação entre a arte e a psicanálise. A nossa posição é que as artes invariavelmente têm um saber e um dizer sobre o sujeito na sua relação com o Outro. Elas têm, desse modo, sempre uma importante contribuição para o campo psicanalítico. Não se trata, dessa maneira, de aplicar a psicanálise à arte, mas escutar, observar e pensar a arte, para trazer desdobramentos para o campo da teoria freudiana. Dessa perspectiva, pesquisando sobre o samba e suas características culturais e discursivas, encontramos um rico material para o entendimento da relação de dois importantes conceitos do campo psicanalítico: a fantasia e a sublimação. O sujeito, lido a partir do campo da psicanálise lacaniana, tem na fantasia seu recurso insubstituível para a estruturação de sua realidade e sua inserção no laço social. Esta pesquisa compreende que o saber presente no campo social do samba nos elucida de forma significativa como os significantes que circulam nesse meio, e estão presentes no grande Outro como saber nesse espaço relacional, podem ser transmitidos de um sujeito ao outro, de modo a compor as construções fantasísticas dos mesmos, possibilitando, assim, uma via para o processo sublimatório.

Palavras-chave: Samba. Psicanálise. Fantasia. Sublimação. Transmissão.

ABSTRACT

MENDES, Tomás de Campos Andrade. **The fantasy and the Other as knowing in the samba: a possible way for sublimation.** 2019. 120p. Dissertation (Master in Social Psychology) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

This research pertains to the field of studies which attempt to build a connection between art and psychoanalysis. We support the idea that the arts invariably encompass an understanding and express something about the subject in its relation to the Other. This way they always present an important contribution to the psychoanalytic field. Therefore, what is meant is not to apply psychoanalysis to art, but rather to listen to, to observe and to think art in order to provide developments to the field of Freudian theory. Taking this perspective into account, our research into samba and its cultural and discursive features unfolded a fruitful material to help one understand the relation between two important concepts in the psychoanalytic field : fantasy and sublimation. The subject, understood from the standpoint of Lacanian psychoanalysis, relies on fantasy as an unreplaceable resource for structuring his/her reality and insertion in the social bond. This research perceives that the knowledge contained in the social field of samba remarkably elucidates how the significant which circulate in this environment, and are present in the great Other as knowledge in this relational space, can be conveyed from a subject to the other, so as to compose the fantasy elaborations of the same, enabling this way a route to the sublimatory process.

Keywords: Samba. Psychoanalysis. Fantasy. Sublimation. Conveyance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 Especificidades socioculturais e discursivas do samba	19
2.1 Uma história, muitos tambores	19
2.2 Aspectos discursivos e culturais do samba	26
2.3 Na roda de samba: criação, improvisação e acontecimento	40
3 O Outro como saber, a montagem da fantasia e as construções fantasísticas	51
3.1 O grande Outro como saber	51
3.2 A fantasia em Freud, uma ponte para Lacan	55
3.3 Da montagem da fantasia às construções fantasísticas	58
3.4 Da realidade psíquica ao esquema R	62
3.5 A purpurina que mira: a fantasia e sua nuance rumo à arte	69
4 A sublimação e sua relação com a fantasia	72
4.1 A Sublimação e sua relação com a fantasia	72
4.2 O morro, a Coisa e o belo	77
5 Transmissão e sublimação	86
5.1 A transmissão no ensino da psicanálise	86
5.2 A transmissão da lei simbólica	87
5.3 Sublimação e transmissão	90
5.4 Narrativa e transmissão: da psicanálise ao samba, do samba à psicanálise	93
5.5 O samba e suas transmissões – indícios de um saber-fazer com o mundo	98
6 Considerações Finais	110
REFERÊNCIAS	112
DISCOGRAFIA	118

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se situa no horizonte daquelas que se debruçam sobre a interface entre arte e psicanálise. Consideraremos as letras de samba¹ e os aspectos sociais e discursivos relacionados ao gênero musical em questão como elementos privilegiados para transmitir ao campo psicanalítico um saber sobre a articulação entre o sujeito, a fantasia e a sublimação.

Apoiamos nossa metodologia na compreensão de que, na intersecção entre psicanálise e arte, é incoerente utilizarmos a psicanálise para explicar a arte, pois, como aponta Lacan, o artista sempre está à frente de seu tempo, é de sua natureza revelar um novo olhar pela manobra estética onde a história vislumbrava eternizar o estabelecido:

Evidentemente a noção de historicidade não poderia ser aqui empregada sem a mais extrema prudência. O termo de história da arte é o que há de mais capcioso. Cada emergência desse novo modo de operar consiste sempre em derrubar a operação ilusória para tornar a voltar à finalidade primeira que é a de projetar uma realidade que não é absolutamente a do objeto representado. Na história da arte, pelo contrário, pela própria necessidade que a suporta, há unicamente subestrutura. A relação do artista com o tempo no qual ele se manifesta é sempre contraditória. É sempre contra as normas reinantes, normas políticas, por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente seu milagre (LACAN, 1959-60/2008, p. 172).

Nesse campo, em que se propõe estudar a psicanálise e a arte, tratar-se-á, portanto, não de se aplicar a psicanálise à arte, mas de se contemplar e escutar a arte, para se compreender a psicanálise:

Pode-se pensar que, nesses termos, é a arte que presta serviço à psicanálise e não o contrário. Em outras palavras, a arte pensa através dos dispositivos que a fazem funcionar, cabendo à psicanálise cernir as verdades que anuncia e procurar os meios para formulá-las (BORGES, 2017, p. 8).

Essa também parece ser a posição de Metzger (2017, p.42) ao nos lembrar de que Lacan refuta, em seu artigo “Juventude de Guide” ou “A Letra e o Desejo” (1958a/1998), a

¹ Devido às várias modalidades de samba que existem, é preciso esclarecer-se que toda vez que estivermos usando o termo estamos nos referindo ao denominado samba urbano, aquele que teve seu formato final consolidado nos morros cariocas (como Estácio e Mangueira) no começo do séc. XX e que se tornou gênero musical ícone e amplamente conhecido no país. Gênero que tem entre seus expoentes: Cartola, Ismael Silva, Ataulfo Alves, Silas de Oliveira, Candeia, Adoniran Barbosa, Wilson Batista, Noel Rosa, Batatinha, Geraldo Filme e muitos outros. Como assinala Sodré (1998): “Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais” (SODRÉ, 1998, p. 35).

posição de se aplicar a psicanálise à arte. Metzger aponta que a questão entre a arte e a psicanálise é polêmica e:

Embora as produções artísticas compareçam no texto freudiano de modo incomodamente próximo da tentativa de desvendar o psiquismo dos artistas a partir de suas produções ou de decifrar uma obra a partir da biografia do autor, como encontramos, por exemplo, no artigo sobre Da Vinci entendemos que se trata de uma tentativa arriscada, que facilmente incorreria em petição de princípio (METZGER, 2017, p. 43).

Rivera (2002) também compartilha da ideia de que a arte tem muito mais a contribuir para o entendimento da psicanálise do que o inverso. A autora, assim como Metzger (2017), problematiza certas incursões freudianas no campo da arte (como o caso de “Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância” – 1910/1976), mas entende, entretanto, que no paradigmático “Escritores criativos e devaneios” (1908[1907]/1976) Freud esboça uma teorização na qual “não se trata de explicar a escrita ficcional a partir da psicanálise, mas, ao inverso, de tomar a criação literária como modelo de atividade psíquica” (RIVERA, 2002, p. 32). Posição essa que, a nosso ver, situa Freud, pelo menos nesse caso, dentre aqueles que optam pelo viés de considerar a obra e a atividade artística como elementos que nos auxiliam a desvendar os desdobramentos do campo psicanalítico e não o contrário.

Dessa perspectiva, o presente estudo, auxiliado tanto pelas dimensões socioculturais do samba quanto por algumas de suas letras, tentará apreender as especificidades da relação entre o sujeito, a fantasia e a sublimação da perspectiva desse campo da arte.

Metodologicamente usaremos as letras de sambas como se fossem vinhetas clínicas; narrativas que ilustram e edificam nossas reflexões. Recorreremos às características socioculturais e discursivas² do samba para assinalar as particularidades e implicações da prática do gênero para o sujeito. Assim, paramentados com esse saber, pensaremos a articulação entre a fantasia, a atividade sublimatória e o sujeito a partir do contexto social do samba.

Nosso interesse pela intersecção entre a psicanálise e o samba, em primeiro lugar, está diretamente interligado ao fato de compartilharmos com inúmeros autores do campo psicanalítico, incluindo nesse grupo tanto Freud quanto Lacan, a posição que defende a

² Durante esta pesquisa, sempre que estivermos refletindo sobre os aspectos discursivos do samba, não estaremos articulados ao estatuto que o discurso adquire no ensino de Lacan após o seu seminário “O avesso da psicanálise” (1969-70/1994), e sim à teorização feita por Azevedo (2013) e outros autores sobre as letras de samba.

enorme relevância de se pensar a relação entre a arte e a psicanálise e, conseqüentemente, a relação entre a arte e o sujeito.

A escolha do gênero musical está indubitavelmente relacionada a uma questão biográfica, a saber, nossa participação desde 2007 no Grupo Recreativo Estudos do Samba – Samba do Bule (G.R.E.S.S Bule), conhecido como Samba do Bule, movimento cultural que através da realização das suas rodas de samba, do estudo musical e do histórico de grandes sambistas, da composição de canções e da organização do cordão carnavalesco do movimento procura ser um espaço de preservação, estudo e prática do gênero. Movimento que, por ter sempre em seu horizonte a perspectiva do samba como um movimento social altamente importante para a defesa da cultura popular, sempre procurou manter-se coligado às comunidades de samba e aos sambistas da nova e da velha geração, postura que nos deu a gratificante oportunidade de conversar ou batucar com figuras ilustres como: Nelson Sargento (Nelson Mattos, 1924-), Wilson Moreira (1936-2018), Leci Brandão (1944-), Luiz Grande (1946-2017), Waldir 59 (Waldir de Souza, 1927-2015) e Seu Dadinho (Eduardo Joaquim, 1943-), dentre outros baluartes. Experiências que, apesar de não estarem presentes formalmente na bibliografia, deixam sua marca indelével na escrita deste trabalho.

Desse modo, é também a partir de uma experiência prática que entendemos que o samba, assim como as outras artes, tem muito a elucidar sobre o sujeito e sua relação com o inconsciente.

Nossa opção teórica nesta dissertação foi trabalhar a articulação entre a fantasia, a sublimação e o samba. Compreendemos que as características sociais e semióticas do gênero, compõem um poderoso conjunto de significantes que têm muito a clarificar a articulação entre a fantasia, a sublimação e o sujeito.

No início do segundo capítulo, traçaremos uma pequena perspectiva histórica do gênero. Para tanto, nossas principais referências serão “Partido-alto: Samba de bamba”, Lopes (2005) e “Da cupópia da cúca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)”, de Galante (2015). Em linhas gerais, tais autores têm uma leitura de que a constituição do samba foi um processo mais longo, coletivo e plural do que grande parte da historiografia na área supõe. Esses autores defendem que a gênese do gênero remete a um período histórico bem mais amplo que um reduzido recorte entre o final do séc. XIX e o começo do séc. XX, como pontua significativa parte da historiografia sobre o assunto. Outro ponto medular de tal abordagem histórica é a discordância de que a criação do samba foi efetuada por um grupo de

proeminentes sambistas do começo do séc. XX. Tal perspectiva aponta a necessidade de se compreender as musicalidades africanas transatlânticas para se conceber o aspecto socialmente plural e musicalmente polifônico da constituição do samba. Negligenciar as musicalidades de origem africana anteriores e progenitoras do samba é desconsiderar, para esses autores, a verdadeira essência histórica do gênero e suas profundas implicações sociais.

Chamamos atenção para o fato de que, nesse segundo capítulo, apesar do propósito principal ser a montagem de um panorama sobre as especificidades socioculturais e discursivas do samba, ocorrerão algumas breves indicações do campo da psicanálise, que servirão para se estabelecer algumas conexões com os capítulos seguintes, que conterão o aporte psicanalítico de forma mais substancial.

Em sequência, no segundo capítulo, serão abordadas as características socioculturais e discursivas do Samba. Para tanto, primeiramente utilizaremos a rica pesquisa presente no livro “O abençoado e o danado do samba”, de Azevedo (2013), que descreve os enunciados presentes nas letras de samba como pertencentes a uma produção textual popular estruturada essencialmente a partir de índices da cultura oral, assim como a abordagem de Tatit (2004), que, em seu livro “O século da canção”, traça um panorama da canção brasileira no séc. XX e coloca o samba como o gênero que soube, de maneira particularmente potente, por inúmeras questões sociohistóricas, alçar a fala cotidiana à condição de categoria estética.

Wisnik (2004) e Kehl (2018) também serão autores importantes para traçarmos este horizonte sobre as vicissitudes do samba. O semioticista Muniz Sodré (1998), com seu conciso e incrível “Samba, o dono do corpo”, será também uma literatura fundamental para esse capítulo.

Em uma última parte desse segundo capítulo, traremos uma reflexão sobre a relevância tanto da prática de compor e improvisar quanto do hábito de se realizar rodas de samba para o gênero. Delimitaremos como o partido-alto, uma das mais fundamentais modalidades de samba, que tem por característica principal a improvisação de versos, assim como a realização da roda de samba como um acontecimento em ato, tem muito a nos ensinar sobre certa “Lógica coletiva” trazida por Lacan em “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (1945/1998). Nessa passagem do estudo, traremos algumas sucintas indicações sobre ato³ no campo da psicanálise. Será a primeira vez (haverá mais outras duas) que faremos algumas referências sobre um tema que surge no ensino de Lacan em um período que foge ao recorte principal desta pesquisa, todavia entendemos que essas breves incursões que

³ A concepção lacaniana de ato foi trabalhada principalmente no seminário 15, “O ato psicanalítico” (1967-1968/2003).

efetuaremos sobre conceitos e tópicos formalizados por Lacan em um período posterior ao enquadre central desta pesquisa, feitas com o devido cuidado, só têm a enriquecer o presente trabalho.

No terceiro capítulo, destacaremos inicialmente a noção do grande Outro como saber (LACAN, 1960/1998). Estaremos apoiados, sobretudo, no seminário “O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise” (LACAN, 1954-55/2010) para apresentarmos a noção do grande Outro como rede simbólica inconsciente que determina o sujeito. Como não poderia deixar de ser, tal teorização inclui a presença do esquema L que Lacan utiliza para esclarecer sua perspectiva.

Após apresentarmos a dimensão do Outro em Lacan, será exposto como o arcabouço simbólico presente nesse grande Outro compõe um saber que não deixa de ter determinadas características históricas, com as quais o sujeito se articula para se inserir no laço social. Nessa passagem, Askofaré (2009) será o autor que nos elucidará o aspecto histórico do significante, apesar da natureza trans-histórica tanto da função do significante quanto da estrutura do sujeito. Essa ponderação será essencial para dimensionarmos as possíveis incidências das vicissitudes culturais e discursivas do samba, sobre o sujeito que pratica ou aprecia o gênero e a articulação deste com a fantasia e a sublimação.

Em seguida, faremos uma sucinta recapitulação da trajetória da fantasia na obra de Freud, já tecendo algumas articulações com a leitura lacaniana do mesmo conceito. O percurso da fantasia em Freud inicia-se na teoria do Trauma-sedução, trazida por Freud em obras como “Etiologia da histeria” (1896/1976) e “Meus pontos de vista sobre o papel desempenhado pela sexualidade nas neuroses” (1906/1976), e desdobra-se em um segundo momento no qual a fantasia ganha estatuto de realidade psíquica e meio de realização de desejo. Esse segundo momento da fantasia aparece, entre outras obras, nos seguintes textos freudianos: “Escritores criativos e devaneios” (1908[1907]/1976), “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental” (1911/1976), “Os caminhos da formação dos sintomas” (1917 [1916-1917]/1976) e “Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo da origem das perversões” (1919/1976). Na sequência, efetuaremos a distinção entre a montagem da fantasia e as construções fantasísticas.

Delimitaremos a montagem da fantasia como o processo de estabelecimento da função da fantasia que possibilita a relação do sujeito⁴ com o objeto, devido ao papel da fantasia de

⁴ Neste estudo não abordaremos a psicose (ela será mencionada uma vez ou outra de forma muito tangencial), portanto, na imensa maioria das vezes em que nos referirmos ao sujeito de forma genérica, a reflexão não se aplicará à estrutura psicótica, principalmente nos momentos em que estivermos tratando da fantasia.

anteparo ao real. Para tanto, nos apoiaremos principalmente nos seminários “O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise” (1954-55/2008), “As formações do inconsciente” (1957-59/2008) e “O desejo e sua interpretação” (1958-59/2016), de Lacan, e também no livro “Da fantasia de infância ao infantil na fantasia” (PRATES PACHECO, 2012).

Referendados em “A subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano” (LACAN, 1960/1998), “A descoberta do inconsciente” (QUINET, 2000) e “As formações do inconsciente” (LACAN, 1957-58/1999) discorreremos sobre as construções fantasísticas, que nada mais são do que as fantasias dos sujeitos posteriores à montagem da fantasia fundamental. Esta diferenciação é crucial pois, ao lidarmos com os sambas como provedores de significantes para os sujeitos produzirem seus roteiros fantasísticos, não estamos nos referindo à fantasia fundamental, que no início da vida do sujeito viabiliza sua relação com o objeto e sua entrada no laço social, e sim às fantasias posteriores a esse momento inaugural.

Para consolidarmos nossas reflexões sobre a fantasia como organizadora da realidade do sujeito, observaremos detalhadamente a passagem do Seminário “As formações do inconsciente” (1957-58/1999), em que Lacan expõe pontos cardinais de sua concepção de realidade psíquica, assim como traremos o esquema R proposto por Lacan em “Uma questão preliminar a todo tratamento da psicose” (1957-58/1998).

Em uma última etapa nesse terceiro capítulo, para concluirmos nossa abordagem sobre a fantasia, delinearemos o aspecto dual que a fantasia estabelece com o campo do real, perspectiva que será necessária para as elaborações ulteriores da presente pesquisa. Nesse momento, para cumprimos esse propósito, precisaremos trazer algumas curtas colocações que dizem sobre um conceito formalizado por Lacan em uma etapa de sua obra, posterior ao enfoque desta pesquisa. Apoiados em Lacan (1957-58/1998), Miller (1988) e Metzger (2017), traçaremos alguns comentários sobre o objeto.*a*

O quarto capítulo será dedicado ao conceito de sublimação e sua relação com a fantasia. Estaremos apoiados, principalmente, no Seminário “A Ética da Psicanálise”, de Lacan (1959-60/2008), nos artigos “Escritores criativos e devaneios” (1908[1907]/1976), de Freud, e “A coisa e o belo”, de Quinet (2003), e nos livros “A sublimação no ensino de Lacan”, de Metzger (2017), e “Psicanálise Entre Artes”, de Borges (2017).

Nesse quarto capítulo desenvolveremos a noção de “das Ding” em Lacan, movimento essencial para trazermos a concepção lacaniana da sublimação como destino pulsional e como atividade que “eleva um objeto [...] à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-60/2008, p. 137). Em seguida, iremos nos debruçar sobre a articulação existente entre a sublimação e a fantasia,

situando tanto os pontos em que ambas estabelecem uma colaboração quanto os pontos nos quais esses dois conceitos incidem de maneira diversa sobre o objeto.

Na sequência desse capítulo, apresentaremos algumas letras como obras que transmitem um saber acerca do sujeito e a ocorrência da sublimação. Refletiremos, nesse momento, sobre a possibilidade do significante morro, que exerce papel protagonista em várias letras, ter sido elevado à dignidade da coisa pelos sambistas e apreciadores do samba em geral.

Em um último momento desse quarto capítulo, na esteira de nossa perspectiva de entender o samba (suas letras e seus hábitos) como um gênero musical que elucida o processo sublimatório e sua relação com a fantasia, articularemos como a função do belo (LACAN, 1959-60/2008) se insere nesse contexto.

No quinto capítulo, discorreremos sobre a transmissão e sua importância para o processo sublimatório. A nossa hipótese é que a transmissão, tanto do ponto de vista da psicanálise quanto da perspectiva do samba, será a via derradeira para encadarmos o desenvolvimento teórico de nosso estudo. É com base nessa ponderação sobre a transmissão que poderemos ilustrar como as especificidades do contexto do samba e de suas canções podem nos ensinar sobre o sujeito circunscrito na articulação entre a fantasia e a sublimação.

No primeiro momento desse capítulo, discorreremos sobre a transmissão no campo da psicanálise. Destacaremos aspectos sobre a transmissão no ensino da psicanálise, apoiados em Quinet (2009), assim como apresentaremos a questão da transmissão simbólica a partir de Prates Pacheco (2004).

Em seguida, ainda nesse quinto capítulo, apropriados dessas duas dimensões da transmissão na psicanálise, especificaremos detidamente como a transmissão opera no campo da arte, considerando que a particularidade dessa área passa justamente pela questão da sublimação.

Em sequência, faremos uma breve explanação sobre o termo narrativa e algumas de suas especificidades, tanto na psicanálise (LACAN, 1956-57/1995) quanto no campo social do samba (AZEVEDO, 2013; BENJAMIN, 1993). Esta digressão será fundamental pois a narrativa será o elo que nos permitirá concatenar certas relações entre a transmissão no samba e a transmissão na psicanálise, seja a transmissão da lei simbólica (PRATES PACHECO, 2004), seja a transmissão em seu ensino (QUINET, 2009).

Por fim, em face às indicações feitas, realizaremos uma articulação que retomará como o samba detém um conjunto de saberes e práticas que podem transmitir um modo de dizer e saber-fazer com as questões que emergem para o sujeito na relação com o Outro, que muito

nos elucidam sobre a articulação entre fantasia e sublimação. Na derradeira passagem de nossa pesquisa, apoiados nessa perspectiva de que o samba carrega um saber-fazer que possibilita o sujeito sublimar, faremos nossa última incursão para um momento do ensino de Lacan que ultrapassa o recorte principal desta pesquisa: apresentaremos algumas sucintas reflexões sobre o quanto esse saber-fazer do samba nos evoca a ideia de “bem dizer o sintoma”, concepção desenvolvida por Lacan na década de 1970, presente principalmente em seu seminário “O Sinthoma” (1975-76/2007). Nessa última digressão, estaremos apoiados em Borges (2017), Lacan (1975-76/2007), Metzger (2017), Quinet (2000) e Soler (2016).

2 ESPECIFICIDADES SOCIOCULTURAIS E DISCURSIVAS DO SAMBA

2.1 Uma história, muitos tambores

A seguir, traçaremos uma sucinta história do samba e pontuaremos que acerca de sua gênese existem visões conflitantes. Uma dessas vertentes muito nos contempla e reforça ainda mais o porquê da presença do samba neste estudo.

Em seu livro “Partido-alto: Samba de bamba”, Lopes (2005)⁵ nos traz um precioso estudo sobre a história do partido-alto, que, assim como o samba urbano, foi um desdobramento ou segmento musical do samba de morro. Lopes (2005), ao tecer um estudo sobre a história do partido-alto, concomitantemente nos fornece uma perspectiva histórica do samba urbano, uma vez que ambos se constituíram de forma contemporânea. Assim sendo, a trajetória histórica de ambos é inseparável e se homologa quase em sua totalidade.

Lopes (2005) fez seu estudo alicerçado na trajetória histórica da comunidade afrodescendente brasileira: do sistemático tráfico escravocrata por parte dos portugueses, entre os sécs. XVI⁶ e XIX, até o começo do séc. XX, período da consolidação do samba urbano como gênero.

O estudo de Lopes (2005) enfatiza inicialmente aspectos da derrocada dos reinos da diáspora africana frente ao expansionismo português. O autor coloca como marca desse movimento a derrota do antigo reino do Congo⁷, conhecido à época como Ambundo Ndongo, tido como o último dos grandes reinos africanos a resistir aos ataques da potência militar portuguesa, em 1761. Após muitos anos de resistência africana às investidas portuguesas, o antigo reino do Congo foi, por fim, submetido ao império português e foi fundado “O Reino Português de Angola”.

⁵ Nei Lopes, que é também sambista e compositor da mais “alta patente”, além de grande estudioso da cultura afro-brasileira e suas musicalidades, tem inúmeros livros publicados como “O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias”. Rio de Janeiro: Pallas, 1992; “Sambeabá: o samba que não se aprende na escola”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003 e “Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana”. São Paulo: Summus, 2004.

⁶ Mesmo não sendo o enfoque deste estudo, vale lembrar que o tráfico negreiro, em sua dimensão atlântica, data de antes do séc. XVI: “Quando o Brasil foi descoberto, em 1500, havia mais de cinquenta anos que os portugueses “filhavam” (sequestravam) e traficavam negros por resgate ao longo da costa da África ocidental, desde o rio Senegal (Cabo verde-Guiné) até a altura do rio Zaire ou Congo (São Tomé-Costa da Mina), tendo transportado para seu entreposto distribuidor de Lisboa perto de 150 mil escravos” (TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.p.15).

⁷ Que atualmente se localiza na República popular de Angola.

A importância, conforme colocado por Lopes (2005), da derrocada do antigo reino do Congo ocorre porque além de ter sido o último grande bastião⁸ a resistir aos colonizadores portugueses, a região tornou-se o epicentro do tráfico escravagista, que cresceu enormemente durante os séculos XVII e XVIII, e ocupava uma grande área na qual havia imensa diversidade cultural e musical, que veio para o Brasil junto com as pessoas raptadas do continente africano.

Essa pequena digressão histórica não é gratuita, pois uma perspectiva como a de Lopes (2005), que considera a relevância da história centro-africana para se compreender as especificidades das musicalidades brasileiras, além de muito mais condizente com a complexidade da gênese do samba urbano, traz uma dimensão mais ampla da composição do saber desse grande Outro, presente no campo social do samba.

Na sequência de seu livro, Lopes (2005) descreve como a migração da população afrodescendente no Brasil acompanhou os ciclos econômicos da colônia até a república, uma vez que essa parcela da população compunha a mão de obra do sistema escravagista.

Inicialmente estabelecida no nordeste do país, durante o ciclo do açúcar (entre os sécs. XVI e XVII), a população afrodescendente migrou para Minas Gerais por conta do ciclo da mineração (ocorrido durante sec. XVIII) e, por fim, para São Paulo e Rio de Janeiro no período do ciclo do café (que durou do séc. XIX ao começo do séc. XX).

Foi no século XIX que existiu uma grande migração de negros para o Rio de Janeiro, por uma série de fatos históricos como o fim do ciclo da mineração; a ascensão do ciclo do café; a independência do Brasil, em 1822; a proibição do tráfico escravagista, em 1850 (o que aumentou muito o tráfico intraprovincial); o fim da guerra do Paraguai em 1870 (e o consequente retorno ao Brasil de um exército majoritariamente composto por negros libertos pelo seu vínculo militar); a Lei Áurea, em 1888, e, finalmente, em 1889, a Proclamação da República.

Assim na cidade do Rio de Janeiro acabou-se:

Estabelecendo a linhagem descendente do partido-alto, desde esses batuques dos povos bantos de Angola e do Congo, vamos encontrar, como já vimos em nosso livro *Sambeabá* (2003): primeiro, o lundu bailado, dando origem ao lundu puramente canção dos salões imperiais, aos samba rurais da Bahia e de São Paulo, a um lundu campestre ainda dançado, e a outras manifestações; depois, todas essas expressões (com a chula do samba baiano ganhando *status* de manifestação autônoma) confluindo para o que chamaremos de samba da “Pequena África da Praça Onze”, onde o núcleo irradiador foram as festas da comunidade baiana; depois ainda, o samba maxixado da “Pequena África”, dando origem ao samba de morro; e,

⁸ Tal derrota não significa o fim da resistência de movimentos insurgentes que atravessam toda a história da região. Lutas que, por fim, resultaram, em 1975, na independência de Angola.

finalmente, esse samba de morro se dicotomizando em samba urbano (a partir do Estácio), próprio para ser dançado e cantado em cortejo, e em partido-alto, próprio para ser cantado em roda (LOPES, 2005, p. 19).

É nesse movimento de migração para a capital que:

[...] baianos, chegados ao Rio na segunda metade do século XIX, vão constituir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem (LOPES, 2005, p. 47).

De modo que da Praça Onze à região do porto e da Gamboa à Saúde, e Santo Cristo, eram áreas de grande concentração de negros e de prática da cultura afrodescendente. Localidades onde ficavam também as famosas casas das tias baianas, como Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, e Perciliana Maria Constança, a Tia Perciliana. Tias baianas que viviam em casarões com vários quartos, que se assemelhavam aos cortiços, e mantinham a prática de receber e manter nas casas os baianos recém-chegados ao Rio de Janeiro, propiciando um ambiente de ativa vida comunitária, que incluía a prática das religiões afrodescendentes e suas musicalidades.

O pesquisador destaca como as casas das tias baianas são consideradas espaços fundamentais para o surgimento do samba urbano, que após a Era do Rádio, na década de 1930, tornou-se sinônimo de identidade nacional e desde então é praticado massivamente por rodas de samba Brasil afora. É imprescindível ressaltar também o movimento de ocupação dos morros cariocas, que juntamente com a zona portuária são os outros dois principais territórios onde se consolidou o samba urbano (LOPES, 2005).

A ocupação dos morros, definitivamente, não aconteceu de maneira pacífica e se concretizou muito em decorrência do “bota abaixo” realizado pelo governo brasileiro em 1910. Como aponta Lopes (2005), com o pretexto de promover a reorganização urbanística do centro do Rio de Janeiro e a erradicação das doenças epidêmicas do período, como a varíola, o estado expulsou compulsoriamente todos aqueles pertencentes às classes menos favorecidas do centro da cidade, fechando inúmeros cortiços e consagrando a política higienista, racista e classista do então presidente Rodrigues Alves.

Não tendo nenhuma alternativa oferecida pelo governo, apesar da grande revolta, a população pobre do centro carioca, composta em grande parte por negros advindos de outras partes do Brasil e da África, subiu os morros cariocas e lá se instalaram de maneira abrupta e precária, inaugurando os bairros que depois ficaram conhecidos no léxico popular como favelas.

Nesse movimento floresceram as atuais matrizes do samba, sítios de onde germinaram a cultura do samba: a região entre o Mangue de São Diogo e os Morros de Santos Rodrigues, de São Carlos e Catumbi, este último também conhecido na época como Estácio de Sá, berço do primeiro rancho carnavalesco “Deixa Falar”. Essa região, que já apresentava algum movimento econômico, finalmente deslanchou em 1910, com a construção da Avenida Salvador de Sá, que desemboca no Largo do Estácio, sendo que no seu entorno já havia sido construída, em 1907, a “vila operária” que lá permanece até hoje (LOPES, 2005).

Já na década de 1930, o bairro do Estácio (principalmente o largo) já experimentava grande movimentação de comércio e pessoas, a pequena burguesia da rua Maia Lacerda. Área da cidade onde se observava “uma malta de malandros, jogadores, cafteens e operários que moravam nas ruas à esquerda ou frequentavam os Largos de São Carlos e Estácio de Sá” (F. Duarte, JB, 12/02/79 apud LOPES, 2005, p. 50), que era, também, “ponto de reunião, de noitadas de samba de partido-alto, violão, prato-e-faca, palma-de-mão e muita cantoria improvisada, brigas e criação de sambas” (p. 50). Foi nesse contexto que:

[...] entre 1923 e 1930, entre o Largo do Estácio e a subida do Morro de São Carlos, nas esquinas das Ruas Machado Coelho e Estácio de Sá, no Beco D.Paulinha, subida da Rua Maia Lacerda ou descida da Pereira Franco rumo à zona do meretrício, nasceu o samba carioca, o samba urbano como hoje conhecemos (LOPES, 2005, P. 50).

Assim como o Estácio, as comunidades de Mangueira e Tijuca, um pouco depois, Salgueiro, Serrinha e Oswaldo Cruz, entre outras matrizes de nosso atual samba urbano, floresceram nos morros e subúrbios cariocas nesse período. Dos seus cordões vieram as escolas e, com esse processo, inúmeros sambistas que compuseram o mosaico de canções do samba.

O amplo período histórico abarcado por Lopes (2005) para discorrer sobre a gênese do partido-alto tem vínculo com certa concepção sobre o “nascimento” do samba. Abordagem essa que, além de entendermos como a mais fundamentada, converge e colabora em muito com a atual pesquisa.

O estudo que complementarará a perspectiva sobre a gênese do samba em que nos apoiamos ao desenvolver nossa pesquisa é a dissertação de mestrado defendida por Rafael B. F. Galante, em 2015, na pós-graduação em História Social pela Universidade de São Paulo: “Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (séc. XIX e XX)”.

O estudo de Galante (2015) traz um rico registro sobre o desenvolvimento organológico, musical e histórico da cuíca e dos tambores de fricção. Em seu estudo, o autor, também intermediado pela trajetória histórica desses instrumentos, articula seu entendimento de como sucedeu-se a “organização técnica, estética e ideológica do sistema musical que convencionamos chamar ‘samba carioca’⁹” (GALANTE, 2015, p.20).

O que nos interessa nesse valioso estudo de Galante (2015), sobre as musicalidades afrodescendentes oriundas da África Central que ganharam dimensão atlântica devido à colonização no Brasil, é sua posição ético-política em relação à “criação” da cuíca e à gênese do samba.

Galante (2015) se opõe a uma historiografia, que descreve tanto o surgimento da cuíca quanto do próprio samba carioca, baseada eminentemente nos sambistas mais conhecidos¹⁰. Ou seja, defende uma posição que despersonalize o advento do samba carioca e da cuíca e também considere os fatos e marcadores históricos constitutivos do samba para além do período entre o final do séc. XIX e o começo do séc. XX, conforme mostra o trecho a seguir:

Cabe lembrar que a vasta historiografia sobre o samba carioca vem apontando, pelo menos desde os anos 1960 do século XX, uma ideia que queremos demonstrar equivocada, de “criação” da cuíca como resultado unicamente da inventividade de algum dos “primeiros” sambistas, entre eles provavelmente o “lendário” João de Mina. Não se trata de desqualificar a agência deste ou de outros sambistas na formatação do instrumento musical contemporâneo, mas sim de historicizar este fenômeno [...] de maneira a entender sobre quais matrizes culturais se assentou o processo de transformação organológica e ressignificação musical, compreendendo quais caminhos e escolhas eram possíveis a estes agentes culturais (sambistas) no contexto de seu tempo. Justamente para não incorrer no equívoco simplificador que, do nosso ponto de vista, Carlos Sandroni também comete ao apontar em seu livro que teriam sido os sambistas do Estácio os “inventores” da cuíca (GALANTE, 2015, p. 20).

O mesmo autor pontua que uma abordagem que reduza a origem do samba carioca a um pequeno número de proeminentes sambistas acaba reproduzindo uma narrativa histórica baseada no sucesso de alguns “ilustres heróis”, que negligencia todo um gradual e coletivo processo de persistência e resistência da musicalidade africana durante os séculos, o que possibilitou o surgimento do samba urbano:

Exemplo gritante disto é o desinteresse com que são tratados, ainda hoje, desde uma perspectiva histórica, os estudos sobre as musicalidades negras da música popular

⁹ A nomeação “samba carioca” é outra terminologia usada para denominar o “samba urbano”.

¹⁰ Como exemplo dessa historiografia citemos, CABRAL, Sérgio. A mpb na Era do Rádio. São Paulo: Moderna, 1996 e SANDRONI, Carlos. Feitiço decente-transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor/UFRJ, 2001.

nacional. Como já apontamos antes, por conta desse recalque¹¹, salvo raras exceções, ainda se desconsidera sistematicamente no Brasil a possibilidade de historicizar-se, por exemplo, a maneira pela qual estas musicalidades tradicionais negras informaram substancialmente o polifônico processo de gênese do samba urbano (GALANTE, 2015, p. 65).

Ora, essa visão da gênese do samba, que coloca a formação desse gênero muito mais sob a ótica de processos coletivos do que sob a influência de poucos pioneiros, colabora decisivamente para expressar a forma e a importância da circulação do saber no campo social do samba.

Essa visão historiográfica aponta como os gêneros progenitores do samba eram processos coletivos fundamentais para as comunidades afrodescendentes. Adicionaríamos ainda a possibilidade de que justamente pela sua importância no laço social tais musicalidades atravessaram anos e anos de opressão para, entre outras coisas, serem elementos constituintes do samba urbano.

Para encerrarmos essa breve perspectiva histórica, trazemos algumas letras de samba que mostram elementos importantes da trajetória do gênero:

História da capoeira – Geraldo filme

Oilalá, Oilelê
meu avô me chamava
"Vem cá meu filhinho aprender capoeira pra se defender"

Meu avô preto de Angola
sentado na sua esteira
contava pra criançada
história da capoeira

Foi brinquedo de criança
veio lá de sua terra
em defesa do seu povo
já virou arma de guerra

Oilalá, Oilelê
meu avô me chamava
"Vem cá meu filhinho aprender capoeira pra se defender"

Ele me falou também
que em busca da liberdade
negro se refugiavam
no Quilombo de Palmares

Quando eles defrontavam
opressor que lhes seguia
era perna que jogava

¹¹ Entendemos que o autor utiliza o termo recalque a partir de sua definição no léxico popular, não pretendendo abarcar toda a complexidade que o mesmo evoca dentro do campo psicanalítico. O que não diminui em hipótese alguma o valor crítico que o termo exerce nesta citação.

era gente que caía

Meu avô preto de Angola
sentado na sua esteira
contava pra criançada
história da capoeira

Foi brinquedo de criança
veio lá de sua terra
em defesa do seu povo
já virou arma de guerra.

Lamento do negro – Caboré/Onofre/Heitor dos Prazeres Filho

Canto do negro é um lamento
Na senzala do senhor...

O negro veio de Angola
Fazendo sua oração
Na promessa da riqueza
Só ganhou a escravidão...

Canto do negro é o lamento
Na senzala do senhor...

Depois de duro trabalho
De maus tratos e sofrimentos
Chibata comia toda hora
Sem roupa, sem água e alimento...
Canto do negro é o lamento
Na senzala do senhor...

E com risos e brincadeiras
Paciência ele esperava
Capoeira dava aviso
Quando alguém se aproximava...

Canto do negro é o lamento
Na senzala do senhor...

Encontramos, em ambos os sambas, elementos que se farão presentes em várias canções. A existência de tais temáticas nos sambas nos informa bastante sobre essa constituição histórica plural, gradual e comunitária do samba, que a supracitada abordagem histórica indica. Com esses dois sambas, temos referência ao quilombo, à capoeira, à luta frente à escravidão, ao lamento, ao aviso, à brincadeira, ao corpo, à “perna que jogava” e ao “corpo que caía”. Encontramos, igualmente, a ideia de uma transmissão transgeracional de procedimentos e traços que demarcam a perpetuação de uma tradição africana, que atravessou a barbárie do sistema colonial e manteve seus fundamentos.

Ou seja, é possível notar como certos significantes alcançam uma posição no conjunto das canções que compõem a cultura do samba, na qual concentram uma vasta gama de

sentidos, valores, símbolos, narrativas e afetos, como a capoeira, que é brincadeira ao mesmo tempo em que é arma de guerra. Com isso, queremos destacar como o samba nos ensina sobre a força estética e social do signifiante quando inserido no campo da arte.

2.2 Aspectos discursivos e culturais do samba

O autor Ricardo Azevedo (2013), em seu livro “O sagrado e o danado do Samba”, traz uma ampla análise das características das letras de samba, que, segundo o autor, fazem parte de um discurso circunscrito eminentemente em certos paradigmas de construção de texto guiados pela oralidade.

Azevedo (2013), respaldado em autores como Benjamin (1993), Candido (2004) e Levinas (1988), em antropólogas como Goldwasser (1975) e Zaluar (2000), em estudiosos da cultura oral como Havelock (1996) e Zumthor (1997), circunscreve os sambas como predominantemente atrelados a temas de interesse coletivo, do cotidiano e do senso comum, atravessados pela dimensão relacional e dialógica dos fenômenos, pautados pelas filosofias e valores originados da experiência prática, pela pessoalidade e pela noção de performance.

A seguir, expomos uma letra de samba analisada por Azevedo (2013) para exemplificarmos a prevalência da oralidade na canção sambista.

Nervos de Aço – Lupicínio Rodrigues

Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?
 E por ele quase morrer?
 E depois encontrá-lo em um braço,
 Que nem um pedaço do seu pode ser [...]
 Eu não sei se o que trago no peito
 É ciúme, é despeito, amizade ou horror.
 Eu só sei é que quando a vejo
 Me dá um desejo de morte ou de dor [...]

Na letra, de Lupicínio Rodrigues, o autor destaca que, como esperado no samba, o tema é abordado de maneira contextualizada, com linguagem e imagens acessíveis, “capazes de gerar identificação na maioria das pessoas, independentemente de classes sociais ou grau de instrução, e que parece ter sempre como pressuposto construtivo a relação face a face” (AZEVEDO, 2013, p. 591). O mesmo autor indica, também, o que no presente estudo é muito relevante: a canção aborda o tema de forma transitiva, ou seja, o eu-lírico da música narra “a partir” e “do interior” da experiência concreta. Ainda sobre o assunto, Sodré (1998) afirma:

Essas características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso *transitivo*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência social, na medida em que a linguagem aparece como meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia também é uma linguagem de transformação) do mundo em seu plano de relações sociais” (SODRÉ, 1998, p. 44).

Compreendemos que a forma transitiva com que as canções do gênero tratam seus temas vincula-se a outra essencial característica dos sambas: a narratividade. Azevedo (2013) discorre que o samba sempre se apresenta como uma narrativa na qual um elemento ou acontecimento da letra está conectado a outro de forma clara e linear, de modo a facilitar a transmissão do conteúdo da letra.

Apesar da acessibilidade das letras e da narratividade dos sambas, Azevedo (2013) faz uma defesa contundente de que tais traços das canções não reduzem em nada a riqueza artística e discursiva das mesmas. O autor refuta veementemente abordagens que situam a arte erudita, assim como a música moderna, como mais sofisticadas e superiores à arte e à música popular tradicional (leia-se: os gêneros arraigados na cultura oral, como o próprio samba, o coco e o samba chula, por exemplo). Para sustentar tal posição, Azevedo (2013) traz algumas reflexões que ressaltam a exuberante riqueza da cultura popular, que inevitavelmente reflete-se poeticamente nas letras dos sambas.

Azevedo (2013) argumenta que os aforismas presentes nos ditados populares contêm um consistente conhecimento sobre a vida, que muitas das vezes são considerados pouco profundos por serem populares. O autor elenca alguns desses ditados que exprimem:

[...] noções como “tempo de vacas magras e tempos de vacas gordas”, “depois da tempestade vem a bonança”, “um dia é da caça outro é do caçador”, “em terra de cego quem tem um olho é rei”, “quem ganha na palha perde no fogo” (e vice-versa), “mais vale viver pobre do que morrer rico”, “uma mão lava a outra”, “quem vê cara não vê coração”, “antes ser martelo que bigorna”, “dia de pouco véspera de muito”, “quando o rico mata o pobre, o defunto é que vai preso” e assim por diante (AZEVEDO, 2013, p. 45).

Todos esses ditados, aparentemente despretensiosos, portam inestimável saber, muitas vezes desconsiderado pelo *establishment* social, mas tais noções:

Fazem parte de um precioso e popular acervo do conhecimento humano empírico (e não científico) ou de uma *teoria implícita*¹², como sugeriu John Searle, que veremos

¹² “sabemos o que significa o sorriso e o choro. Sabemos identificar a dor. Sabemos que a água molha, que o fogo pode ser perigoso e queima, que o trabalho cansa e que a união costuma fazer a força. Para Searle, o imenso conjunto de conhecimento representado pela “teoria implícita” constitui um substrato fundamental do comportamento humano. Tal teoria naturalmente só poderia ser construída num processo de longa duração a partir de noções e princípios do senso comum” (AZEVEDO, 2013, p. 480). Azevedo traz que Searle (1984)

melhor mais adiante. Além disso são, como ensinam muitos estudiosos, pressupostos de toda uma mentalidade e de certa moral, ambas essencialmente práticas (AZEVEDO, 2013, p. 45).

Atentemo-nos agora para o efeito poético-estético que ocorre quando compositores inscrevem esse saber popular na forma de sambas como:

O mundo é um moinho – Cartola

Ainda é cedo, amor
Mal começaste a conhecer a vida
Já anuncias a hora de partida
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar

Preste atenção, querida
Embora eu saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és

Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinhos
Vai reduzir as ilusões a pó

Muita atenção, querida
De cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notares estás à beira do abismo
Abismo que cavaste com os teus pés.

Minha Filosofia – Aloísio Machado

Vai passar
Esse meu mal-estar
Esse nó na garganta
Deixe estar...
O próprio tempo dirá
Água demais mata a planta

Tudo que é muito, é demais
Peço: me perdoe a redundância
Entrelinhas só quero lembrar
Que a terra fértil um dia se cansa
É uma questão de esperar
Relógio que atrasa não adianta
E o remédio que cura
Também pode matar
Como água demais mata a planta.

alega que, por esse conhecimento ser derivado do senso comum, as pessoas muitas vezes o classificam como algo sem valor, uma teoria popular que teria que ser substituída por uma explicação mais científica e sistemática, postura que o filósofo não concorda, pois “esses princípios implícitos e fundamentais relativos à conduta humana, quero ressaltar, foram concebidos e construídos longe de universidades, laboratórios, modelos teóricos ou pesquisas e estatísticas científicas, mas, sim, de forma espontânea, Empírica, assistemática e intuitiva, à *la bricoleur*, por meio das relações, das trocas e da acumulação de experiência entre os homens ao longo do tempo” (AZEVEDO, 2013, p. 481).

A flor e o espinho – Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha.

Tire o seu sorriso do caminho
 Que eu quero passar com a minha dor
 Hoje pra você eu sou espinho
 Espinho não machuca a flor
 Eu só erreí quando juntei minh'alma à sua
 O sol não pode viver perto da lua

É no espelho que eu vejo a minha mágoa
 A minha dor e os meus olhos rasos d'água
 Eu na sua vida já fui uma flor
 Hoje sou espinho em seu amor.

Nos três sambas percebe-se a presença de um saber popular escrito em forma de poesia. Temos no samba do Cartola tanto a ideia de que “a vida é um moinho” e de que “em pouco tempo não serás mais o que és” alertando tão lindamente o destinatário da canção sobre a volatilidade e a transformação implacável da vida por um lado, quanto a reflexão sobre uma possível falta de resignação do emissor do samba em “já anuncias a hora de partida/sem saber mesmo o rumo que irás tomar”.

Na canção de Aluísio Machado, o próprio título “Minha filosofia” já conflui para a perspectiva que estamos salientando: que o samba se apropria dessa filosofia da cultura popular, retirada dos adventos concretos da vida, e a transforma em obra de arte. A letra de “Minha filosofia”, interessante, de certa maneira, parece até invocar um tempo de reflexão e contemplação através do seu “deixa estar”, que no contexto da narrativa do samba vem com a transmissão de um saber em “vai passar/esse meu mal-estar/esse nó na garganta/deixa estar/o próprio tempo dirá/água de mais mata planta”.

Tais sambas acabam por dizer sobre esses impasses universais do sujeito através de suas letras. Dizem sobre a imprevisibilidade da vida, sobre as dosagens de atitudes e afetos necessárias no encontro com as outras pessoas, seja nas relações pessoais, institucionais ou públicas. Tomamos medidas, mas “água demais continuará mantando a planta” e “remédio que cura, continuará sendo capaz de matar”. Nunca teremos certeza se “de cada amor tu [eu, você, nós, eles] herdarás só o cinismo” ou o que herdaremos ou recolheremos de cada encontro em nossa vida. É como se os sambas oferecessem uma possibilidade de gramática ao nosso desejo e uma via de dizer e expressar-se sobre a relação de objeto que estamos vivenciando em determinado contexto, por mais que não nos atentemos a isso.

Os sambas criam lindas formas para dizermos e falarmos dos desencontros radicais da vida: “eu só erreí/quando juntei minh'alma à sua/o sol não pode viver perto da lua”. Eles também podem trazer uma narrativa que, inclusive, reivindique poeticamente um espaço para

se viver e elaborar esse mal-estar: “tire seu sorriso do caminho/que eu quero passar com a minha dor”.

Observamos, assim, nesses breves parágrafos acima, que as letras dos sambas nos transmitem um saber, indireta ou diretamente, sobre tópicos caros à psicanálise, como a relação de objeto, a presença do desejo no discurso e o mal-estar da civilização. Esse último, oriundo, entre outras coisas, das inevitáveis divergências entre os desejos e as expectativas das pessoas, lembrando-nos de que, como diz o poeta, “a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”¹³. Tópicos que, apesar de não serem parte do enfoque principal desta pesquisa, estarão de diversas formas, mesmo que indiretamente, presentes nas nossas posteriores reflexões sobre a fantasia, a sublimação e o samba.

Outra obra que traz importantes contribuições para delimitarmos os aspectos discursivos e culturais do samba é o livro “O século da canção”, de Luiz Tatit (2004). O autor destaca alguns aspectos do samba que nos ajudarão a compor nosso panorama do gênero, que uma vez delimitado será essencial para sustentarmos a especificidade da relação entre a fantasia, o sujeito e a sublimação a partir do samba.

Tatit (2004) apresenta uma proposta para se compreender melhor o processo de consolidação da canção brasileira no séc. XX. O autor sugere um modelo semiótico para se analisar a canção brasileira, no qual ela seria estruturada por uma “configuração da sonoridade a partir do formato ‘melodia e letra’” (TATIT, 2004, p. 13).

O autor destaca, ainda, a predominância da “oralidade como a principal marca do mundo sonoro brasileiro” (TATIT, 2004, p. 13). Além disso, disserta sobre o “surgimento do cancionista brasileiro como o sujeito de um modo de dizer¹⁴ cujos princípios requerem critérios especiais de avaliação” (TATIT, 2004, P.13).

De modo que, ao se aprofundar na gênese e nas características da canção e do cancionista brasileiro do séc. XX, Tatit (2004) descreve as características de várias dicções¹⁵ presentes no vasto cenário musical brasileiro, e, por consequência, acaba por nos dizer muito sobre o samba.

O autor assinala que:

O grande feito – sempre intuitivo – dos sambistas, maior do que a estabilização da sonoridade, foi um encontro do lugar ideal para manobrar o canto na tangente da fala. Ao mesmo tempo que atribuíam independência à melodia, unificando suas

¹³ Trecho da canção “Samba da benção”, de Vinícius de Moraes.

¹⁴ O modo de dizer é o modo pelo qual o cancionista organiza a semântica da letra junto à sonoridade da música, de maneira a entreter o seu ouvinte (TATIT, 2004).

¹⁵ Dicção é homóloga ao modo de dizer (TATIT, 2004).

partes com dispositivos musicais, conservavam seu lastro entoativo para dar naturalidade à elocução da letra (TATIT, 2004, p. 42).

Mais adiante, Tatit (2004) descreve como o percurso de estabelecimento do samba foi fundamental para propiciar um cenário onde havia:

[...] melodistas e letristas em pleno processo de geração de uma música popular, centrada na voz do intérprete, apta para elevar assuntos mais prosaicos da conversa cotidiana à categoria de manifestação estética¹⁶ (TATIT, 2004, p. 145).

Outra reflexão relevante que faz Tatit (2004) é a ideia de que o samba, além de protagonizar, nesse período, o importante movimento de transformação de narrativas cotidianas em obras de arte (manifestações estéticas), teve também a capacidade de versar sobre as questões da vida sem o excesso de passionalidade presente nos boleros¹⁷. Deslocamento que traz certa leveza e dinâmica, mesmo na transmissão de histórias com conteúdo dramático.

Dessa maneira, o samba urbano colocou-se dentro de um espectro em que não se posicionava nem como uma canção “hiperpassionalizada”, como os boleros, nem como uma canção que recorre a recursos semânticos mais abstratos e a letras com menos narratividade, como a música popular brasileira (MPB)¹⁸, localizando-se “entre” esses dois momentos da canção brasileira no séc. XX.

Em “O século da canção”, Tatit (2004) pôde nos apresentar um cenário no qual fatos históricos, como a Era do Rádio e a fixação da canção em LP, criaram um espaço onde os sambistas do morro, dotados dessa dicção que eleva a fala cotidiana à condição de categoria estética, cravassem seu lugar e firmassem a posição do samba como gênero medular da música nacional, levando à expansão e à prática do gênero na grande maioria do território brasileiro.

¹⁶ Entendemos como problemática uma leitura dessa passagem que compreenda que somente com o surgimento do samba urbano os temas cotidianos tenham sido alçados a uma categoria estética, uma vez que outros gêneros e musicalidades há muito tempo já tratavam do cotidiano em suas canções. Destituir essas outras vertentes de uma categoria estética é algo com o que não concordamos. De qualquer maneira, interpretamos que essa não é a linha de argumentação do autor, que parece estar implicado em mostrar como o samba urbano fez esse movimento em sua época e a importância desse fato para a proposta do livro.

¹⁷ Bolero é um gênero musical que fazia grande sucesso no começo do séc. XX, mas que à época da ascensão do samba urbano já se encontrava em decadência quanto à sua popularidade.

¹⁸ Claro que isso não significa dizer que na MPB não há letras mais acessíveis e com uma construção de texto mais narrativa e linear. De qualquer modo, existem muitas canções do gênero que detêm uma construção textual não linear e que não abordam um tema de forma direta e transitiva, o que, segundo Sodré (1998) e Azevedo (2013), não acontece no samba. De maneira alguma trata-se aqui de uma compara o da virtude artística de cada gênero, essas são apenas algumas reflexões para caracterizarmos as especificidades que marcam o samba, trataremos mais disso adiante.

Wisnik (2004), por sua vez, também tem significativas contribuições. Dentre elas, a interessante ideia de que a música popular sempre nos traz recados:

A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem (WISNIK, 2004, p. 170).

O autor destaca que essa porosidade da música popular não nos permite situá-la “como se ela tivesse um uso puramente estético-contemplativo” (WISNIK, 2004, p. 174), como uma peça de museu. A canção popular tem uma diversidade de funções e escutas. A música se encontra arraigada no cotidiano brasileiro, nos rituais, nas festas, no canto ou no assobio do trabalhador em determinados contextos. Temos, “em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (WISNIK, 2004, p. 177).

Wisnik (2004) nos assinala, também, o papel do samba como discurso contra-hegemônico, que se opunha à ordem estabelecida, através de seus elementos culturais, suas letras e seu estilo de vida. Pensando a partir desta perspectiva da música popular como mensageira, o autor discorre que o samba realiza a transmissão de significantes e ideais, que nem sempre são bem-vindos para os parâmetros da ordem instituída. O autor, referindo-se ao crítico Gilberto Vasconcelos (1997), afirma que o mesmo defende que a:

[...] tradição da malandragem na música popular, especialmente aquela que atravessa a história do samba, a instrumenta para contrapor à ordem repressiva um contradiscurso, mesmo que cifrado. E exemplifica a autoconsciência desse processo com a música, “festa Imodesta”, feita por Caetano Veloso para o disco *Sinal Fechado* [1974], de Chico Buarque. Filigranando a sua apologia imodesta do compositor popular com citações de Assis Valente e de Noel Rosa, a letra canta: “Tudo aquilo/que o malandro pronuncia/que o otário silencia/passa pela fresta da cesta/e resta a vida” (WISNIK, 2004, p. 169).

Para Wisnik (2004), dessa maneira, a música popular tem essa capacidade de transmitir um recado, de forma poética, mesmo que “pela fresta da cesta”, trazendo muitas vezes dizeres não tão bem quistos pela moral e pelos costumes vigentes.

Kehl (2018, p. 55-56) também aborda a capacidade do samba de transmitir ideias e valores que se contrapõem à ordem estabelecida. A autora, em seu ensaio intitulado “A preguiça na cadência do samba”, pensa como o tema da vadiagem se referia a um determinado estilo de vida que acarretava determinadas formas de sociabilidade. A existência de estilo de vida malandro/vadio não decorre unicamente de questões econômicas, a:

[...] preguiça no samba é um *discurso*, e assim deve ser entendida. O elogio da boemia, da vadiagem e da malandragem seduz o ouvinte de classe média não apenas pela ginga, pela cadência, pela sensualidade e pelo remelexo do samba, mas também pela figura carismática do malandro, que escolhe uma vida de prazeres ao preço de muita pobreza, mas despreza a disciplina, o trabalho e até mesmo o dinheiro (KEHL, 2018, p. 77).

Destacamos que nesse momento histórico (entre as décadas de 1920 e 1930), no qual Kehl (2018) circunscreve esse “discurso” da preguiça, o modo de existência social do samba era profundamente comunitário, aspecto que irá se alterar com o advento do LP, da Era do Rádio e da ascensão da indústria da música, mas que de modo algum se findará, como veremos adiante com Sodré (1998).

Completa Kehl (2018):

Ao contrário do proletário, cujos interesses estão ligados aos aspectos materiais da vida (e, se fizer a revolução será em nome deles), o boêmio é antifilisteu. Sua pobreza não resulta do salário baixo nem de qualquer forma de abnegação, e sim da experiência positiva com tudo aquilo que *o dinheiro não pode comprar*. A começar pela liberdade. O boêmio é capaz de trocar tudo, até o amor, só para não deixar a tal da “orgia” (p. 77).

Essa concepção pode ser notada no samba de Ismael Silva, “O que será de mim”, mencionado por Kehl (2018, p.76), que versa: “se eu precisar algum dia/de ir pro batente/não sei o que será/pois vivo na malandragem/e vida melhor não há”.

A autora relembra que Oswald de Andrade um dia escreveu que o oposto do burguês não é o proletário e sim o boêmio: “só ele encarna o despreço pelo conforto e pelo dinheiro, a recusa de se deixar explorar, a aceitação da pobreza como preço pago pelo encantamento de uma vida livre ligada à orgia, à poesia, ao amor e à música” (KEHL, 2018, p. 79).

Kehl (2018) ressalta que Noel Rosa foi um dos sambistas que mais compôs letras nas quais o narrador é um malandro/boêmio com pouco dinheiro. Noel muitas vezes preteriu a narrativa do grande malandro, optando por falar “das pequenas malandragens do cidadão em meio à grande miséria geral” (KEHL, 2018, p. 79).

Esse movimento pode ser notado, por exemplo, no samba “O orvalho vem caindo”, que traz a passagem: “o orvalho vem caindo/ vai molhar o meu chapéu/e também vão sumindo/as estrelas lá do céu/tenho passado tão mal/a minha cama é uma folha de jornal”, assim como na segunda parte desse mesmo samba, que diz na forma de ironia: “meu cortinado é o vasto céu de anil/e o meu despertador é o guarda civil/que o dinheiro ainda não viu”.

Mas é no seu samba “Filosofia” que Noel Rosa faz sua defesa mais contundente do poeta/malandro/boêmio:

Filosofia – Noel Rosa

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome
Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia.

A autora discorre:

A que “filosofia” se refere o título? À do vagabundo pobre, que não vende sua liberdade nem se curva para bajular os endinheirados. Apesar do lamento daquele que vive “numa prontidão sem fim”, o samba termina com uma orgulhosa confissão de superioridade: “Quanto a você da aristocracia/que tem dinheiro, mas não compra alegria/ há de viver eternamente sendo escravo dessa gente/ que cultiva a hipocrisia (KEHL, 2018, p. 79).

Esse lugar do samba, de contraposição ao instituído, modifica-se, apesar de não se encerrar, com sua gradativa aceitação e, posteriormente, até exaltação pela sociedade em geral. Essa forma como o samba incide sobre o contexto social, definitivamente, não é um processo linear, livre de paradoxos, confluências e conflitos, como parece demarcar Sodré (1998).

Muniz Sodré (1998), em seu livro “Samba o dono do corpo”, ao pensar a representatividade e a função social do samba, pensa seu papel de resistência, que muito se expressa pelo ritmo e pela corporeidade: “o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 11). Independentemente do contexto:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social

(escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1998, p. 12).

O autor aponta que, diante da opressão do sistema escravagista, a música africana passou por um processo de “mestiçamento”, muito devido à realização de táticas que foram essenciais pra garantir a preservação e a perpetuação das musicalidades e costumes africanos, mesmo que a contragosto da elite colonial:

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira (SODRÉ, 1998, p. 13).

Essa impressionante resiliência do povo negro, para manter suas raízes, superou tanto a escravidão quanto o período pós-abolição, no qual essa mesma parcela da população foi deixada em condição de total desamparo social pelo governo, sem nenhum tipo de encaminhamento público após a sua libertação. A marginalização de grande parte das pessoas libertas, somada à valorização da cultura branca, como oficial e benquista pelas classes dominantes, e ao concomitante menosprezo pela cultura negra, impôs uma conjectura na qual se fazia necessário, pela sobrevivência e pela manutenção do laço social, que “as pessoas de cor no Rio de Janeiro reforçassem as suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras, que atravessaram incólumes séculos de escravatura” (SODRÉ, 1998, p. 14).

Por essas razões, e por outras já apontadas neste estudo, como a existência das casas das tias baianas (polos de preservação e irradiação das africanidades), o samba no começo do séc. XX “já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SÓDRE, 1998, p. 16).

O autor, em sua reflexão sobre o samba, como já afirmado, traz também a questão do ritmo. O mesmo é apontado como elemento musical que organiza o som. É algo fundamental no samba pois, diferentemente da musicalidade ocidental, a musicalidade africana detém um formato rítmico com uma predominância de compassos pares, que produz um efeito sonoro “capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo” (SODRÉ, 1998, p. 19).

Esse efeito é fruto da síncopa, que descreveríamos como uma variação da célula rítmica que produz um efeito de um tempo “em falso”, um “tempo manco”, que gera uma “ausência” rítmica que, se escutada isoladamente, pode causar um estranhamento, como se tivéssemos ouvindo um tropeço, mas se escutamos no conjunto da obra (compassos inteiros executados na sequência) causa um efeito sonoro envolvente. É este recurso musical que confere ao samba, entre outras musicalidades, seu balanço, seu *swing*.

Sodré (1998) defende que a síncopa é:

[...] uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso (SODRÉ, 1998, p. 25).

No que toca as características das letras de samba, Sodré (1998), assim como Azevedo (2013), pontua que as letras de samba têm um caráter de crônica, de narrativa. O autor fala também em um saber proverbialista, um conhecimento complexo e pedagógico edificado da experiência concreta e contido nas canções, que pode eventualmente cumprir a função de orientar as formas de convivência em grupo, e acabam por perpetuar a sabedoria ancestral de uma cultura oral e comunitária. Como visto anteriormente, o eu-lírico da música se situa de forma transitiva, posição que fala a partir da experiência e não sobre a experiência, e carrega, por conseguinte, um aspecto linguístico de intervenção direta na realidade, seja como crítica, seja como reflexão. De qualquer modo, não há nenhum distanciamento discursivo do sujeito da música em relação a seu objeto, o tema da canção (SODRÉ, 1998, p. 43-44).

Esse procedimento textual da letra de samba pode ser visto em:

De qualquer maneira – Candeia

De qualquer maneira
 Meu amor eu canto
 De qualquer maneira
 Meu encanto, eu vou sambar
 Com os olhos rasos d'água
 Com o sorriso na boca
 Com o peito cheio de mágoa
 Ou sendo a mágoa tão pouca
 Quem é bamba não bambeia
 Falo por convicção
 Enquanto houver samba na veia
 Empunharei meu violão

De qualquer maneira...
 Sentado em trono de rei
 Ou aqui nesta cadeira
 Eu já disse, já falei
 Seja qual for a maneira
 Quem é bamba não bambeia
 Falo por convicção
 Enquanto houver samba na veia
 Empunharei meu violão.

Para deixar clara essa forma de construção textual que predomina no samba, como delineiam Sodré (1998) e Azevedo (2013), vejamos uma canção que não seja um samba para exemplificarmos:

Acaí – Djavan

Solidão de manhã
 Poeira tomando assento
 Rajada de vento
 Som de assombração
 Coração
 Sangrando toda palavra sã
 A paixão, puro afã
 Místico clã de sereia
 Castelo de areia
 Ira de tubarão, ilusão
 O sol brilha por si
 Açaí, guardiã
 Zum de besouro um ímã
 Branca é a tez da manhã
 Açaí, guardiã
 Zum de besouro um ímã
 Branca é a tez.

Nota-se que a música de Djavan, sem demérito artístico nenhum, abrange o tema de sua canção de maneira menos direta. A letra da canção traz “solidão/de manhã/poeira tomando assento/rajada de vento/som de assombração/coração/sangrando toda palavra sã”. Por esse início, interpretamos que o tema da canção pode ser a solidão ou alguma espécie de sofrimento. Ou, ainda, faria parte daquelas canções que inseriríamos dentro da temática do desamor. Evidentemente não há a necessidade de delimitar-se o tema da canção de maneira cristalina, isso não é uma vantagem nem uma desvantagem, é uma característica da construção linguística da música em questão.

Mais adiante a música se desdobra de “ira de tubarão/ilusão/o sol brilha por si” para seu refrão: “açaí guardiã/zum de besouro/ímã/branca é a vez da manhã”. Parece notável que Djavan vai encadeando uma série de figuras de linguagem que provocam efeitos semióticos, nos quais ele dá indícios sobre qual é seu objeto, mas não o delimita de forma evidente. Pelo

contrário, parece ser a intenção do artista brincar com essa cadeia significativa, propiciando uma fruição artística para o ouvinte, na qual essa não delimitação clara de seu objeto gera um efeito poético e estético pra quem ouve a música.

Reiteramos que essas breves reflexões sobre as músicas de Candeia e de Djavan não são, em hipótese alguma, uma comparação do valor estético-artístico entre as duas canções, a nossa ideia é tentar explicitar a maneira textualmente diversa com que cada canção aborda seu tema. O samba de Candeia versa sobre a ideia de que, sob qualquer condição, o eu-lírico samba e canta. A canção aborda de forma direta e dialógica essa ideia central. Isso não a faz nem melhor nem pior do que a canção de Djavan. O ponto que procuramos deixar claro é que as letras de samba, em sua grande maioria, têm esse tipo de construção textual. A nossa leitura sobre as obras de Sodré (1998) e Azevedo (2013) é a de que, inclusive, esse modo de compor é um dos índices centrais que fazem uma canção pertencer ao gênero. Essa caracterização do modo de construção textual do samba, assim como as outras especificidades elencadas neste capítulo, serão retomadas posteriormente para a interlocução com o campo da psicanálise.

Outro aspecto importantíssimo que Sodré (1998) destaca é a transformação que o samba sofre a partir do momento em que ele começa a ser gravado em LPs e comercializado. Com a entrada do samba na esfera do mercado e da indústria, surge o sambista que se profissionaliza e começa a viver do samba. Simultaneamente, muitas das canções, que então tornaram-se produtos e foram vendidas no mercado fonográfico, perderam seu caráter comunitário, uma vez que, a partir de então, foram judicialmente institucionalizadas como pertencentes a determinado autor. O modo de produção capitalista insere o samba, dessa maneira, em sua lógica e em seu ritmo do “espetáculo” (SODRÉ, 1998).

Esse processo causou uma espécie de disjunção no samba, assim como fez com outras musicalidades. A inserção do gênero na indústria cultural provocou uma transformação na forma como o samba incide no campo social. A canção perdeu parte de seu valor de uso, que se verifica na sua capacidade de promover uma sociabilidade de natureza presencial e comunitária, e adquiriu valor de troca como objeto comercializado e consumido no âmbito da vida privada, onde os sambas são mais ouvidos do que cantados. Todavia, seria imprudente:

[...] conceber esse movimento como um destino irrecorrível, resultante de um poder absoluto e sem alternativas. Setores ponderáveis do pensamento contemporâneo (cf. Michel Foucault)¹⁹ têm-se dado conta que nenhum poder se exerce sem resistência. Talvez seja melhor dizer *resistências*: os incontáveis lugares que rompem as

¹⁹ Sodré (1998) não cita nenhuma bibliografia específica, desse modo entendemos que é uma referência ao conjunto da obra de Michel Foucault. Todavia, citaríamos “A microfísica do poder Foucault” (1979/2007) como um exemplo de bibliografia do referido autor que traz uma contribuição significativa desse recorte.

opacidades sociais e individuais instituídas pelo poder. Embora essas resistências – táticas, funcionamentos, matrizes de sentido – possam estar no interior do campo do poder, deste não são redutíveis à maneira de uma contrapartida lógica, de uma classe negativamente complementar (SODRÉ, 1998, p. 55).

O samba, como tática de resistência cultural, não pode ser colocado em oposição a determinado segmento da cultura ou em assimetria pura à classe dominante, como se contrapõe o proletário ao capital. Ele é um discurso que opera inserido “no interior do campo ideológico do modo de produção dominante” (SODRÉ, 1998, p. 56), ao passo que também participa do mercado fonográfico, comercializa suas canções, suas escolas de samba realizam desfiles midiáticos etc. Dessa maneira, o gênero contém contradições, progressos e retrocessos, como “todo discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros” (SODRÉ, 1998, p. 56).

Isso é, apesar da participação do samba no mercado e de suas formas de inserção no campo hegemônico de poder, seu espírito comunitário e suas específicas formas de trocas sociais e simbólicas permanecem vivas em diferentes localidades: espaços paralelos aos das grandes produções, onde se pratica e se vivencia o samba urbano da mesma maneira desde que o mesmo consolidou sua forma estética, no começo do séc. XX. A existência e a manutenção desta maneira tradicional de se fazer- o samba evidencia-se pelas posturas reativas de alguns sambistas (Nei Lopes e Paulinho da Viola, por exemplo) ao modelo midiático e industrial das escolas de samba, assim como pela maneira negra de compor, tocar e improvisar que se perpetua nessas matrizes do samba alternativas às produções inseridas no grande mercado (SODRÉ, 1998).

Desse modo, o samba, apesar da indústria cultural, continua sendo praticado no seu formato tradicional e comunitário, “nos botequins, nos fundos dos ‘palácios dos samba’, nas reuniões entre amigos” (SODRÉ, 1998 p. 58) e nas comunidades e coletivos de samba, produzindo uma forma de sociabilidade e laço social que tem uma dimensão divergente e alternativa às formas de sociabilidade norteadas pelos movimentos de massa e pela lógica do consumo, pois o samba:

[...] é muito mais que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e um lugar de troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste a uma expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba [alternativo à indústria fonográfica] é *selvagem* com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma jóia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos (SODRÉ, 1998, p. 59).

Compreendemos, a partir das reflexões de Sodré (1998) e dos outros autores trazidos, que essas características das letras de samba (como a posição sempre dialógica e transitiva do eu-lírico da música) e os aspectos culturais do gênero (como a sua forma de sociabilidade extremamente comunitária) propiciam um contexto no qual a transmissão dos significantes de um sujeito ao outro acaba facilitada. Essa conjuntura, juntamente com a acessibilidade das letras, oportuniza e potencializa a identificação de pessoas de todas as classes sociais com as letras das canções.

Freud (1921/1976), no seu clássico “Psicologia das massas e análise do eu”, traz reflexões que contribuem muito para entendermos a força dos sambas como promotores da circulação de um saber e da formação de laços entre as pessoas pela identificação. Nesse texto, Freud (1921/1976) explora bastante o papel do líder na formação de certos grupos, nos quais o líder ascende ao posto de ideal de eu e todos os integrantes acabam por se identificar com ele a partir de determinados traços, seguindo-o apaixonadamente e criando os movimentos de massa. Segundo Freud (1921/1976), muitas vezes esse tipo de formação de grupo pode produzir ações pouco críticas e pouco civilizadas que se desdobram em consequências nefastas, como as guerras e as violências contra a diversidade humana. O autor, de todo modo, também indica que as identificações podem passar por outros elementos que não o líder. Diz-nos Freud (1921/1976, p. 163): “cada indivíduo, portanto, partilha de numerosas mentes grupais – as de sua raça, classe, credo, nacionalidade etc”.

Ou seja, para além da identificação vertical produzida pela adoração ao líder, existe a possibilidade de uma identificação mais horizontalizada, intermediada por outros elementos socioculturais, por ideias ou até mesmo por “uma tendência comum, um desejo” (FREUD, 1921/1976, p. 127).

Esse prisma da identificação é crucial para o presente trabalho, pois nos atenta ao processo que o samba nos mostra com toda força por meio de suas letras e suas especificidades socioculturais. Como elementos da cultura, por estarem situados nas obras de arte, podem contribuir para a existência de contextos sociais que produzem laços identificatórios entre os sujeitos, assim como atividades coletivas em torno de certas demandas eventualmente presentes em determinado segmento social.

2.3 Na roda de samba: criação, improvisação e acontecimento

Os últimos tópicos a serem abordados neste capítulo são absolutamente relevantes para a delimitação dos aspectos linguísticos e culturais do samba, pois analisamos que os mesmos exercem função fundamental tanto na prática como na forma de sociabilidade do

samba. Referimo-nos à criação, seja na forma de improvisação, seja na forma de composição, e ao hábito fundamental da realização da roda de samba.

Primeiramente, abordemos a composição. Vale ressaltar-se a particular relevância que o costume de se compor em parcerias tem no samba, como aponta Azevedo (2013), Lopes (2005) e Sodré (1998), entre outros. Em outros gêneros também se compõe em parceria, mas no meio social do samba encontramos uma acentuada característica de se compor em duas ou mais pessoas. Outro traço importante a ser ressaltado é o hábito de se compartilhar as novas composições, seja nas escolas, nas comunidades ou nos coletivos de samba. Existe uma circulação marcadamente comunitária das canções, como se pode observar no depoimento de Elton Medeiros (2006), presente no documentário “Cartola: música para os olhos”:

Quando eles lançavam um Samba novo, o autor chegava e distribuía as letras, as pastoras formavam um círculo, deixando o centro livre, onde ficava só o diretor de harmonia e algum auxiliar de harmonia, aí entrava dois violões, um cavaquinho e um pandeiro, cantando o samba que ia ser lançado. Ninguém podia cantar, a única coisa que podia fazer era um ligeiro movimento com o corpo. Quando eles cantavam exaustivamente e viam que as pastoras estavam ansiosas porque já tinham apreendido a música, aí o diretor de harmonia dava um apito longo. O coro entrava, junto com a bateria que estava parada, você se arrepiava todo, aí todo mundo cantando e cantando com vontade, porque é feito um cavalo ganhão que está preso na cerca: soltou ele faz miséria²⁰.

Esse depoimento de Elton Medeiros explicita-nos a maneira comunitária com que o samba é exercido e perpetuado, endossando a ideia de que existe uma forma muito específica e potente de constituição e circulação de um saber no meio social do samba. Perspectiva essa que corrobora a magnitude da força que o samba, como movimento cultural espontâneo, tem de engendrar os sujeitos em torno de um fazer artístico no qual pode-se dizer e cantar sobre as coisas da vida, da morte, do amor, do rompimento, da raça e da opressão, entre outras temáticas.

Falemos agora do improviso, que é tão caro ao samba por ser ele o traço fundamental do partido-alto, segmento/componente do gênero que, para nós e outros autores, como Lopes (2005), é um dos maiores alicerces do samba urbano.

Lopes e Simas (2015), em “Dicionário da história social do samba”, ao definirem o partido-alto, assinalam que o mesmo é:

Uma das formas do samba carioca. A expressão foi outrora usada, a partir da Bahia, para conotar excelência, alta qualidade. Por exemplo, “baianas do partido-alto” eram aquelas destacadas por seu porte, sua elegância e a riqueza de seus balangandãs.

²⁰ “Cartola – música para os olhos” (2006), Direção: Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

Conceituação – No passado, o samba de partido-alto ou simplesmente partido-alto era uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada chamada “chula” (em virtude da qual também era denominado samba-chulado ou chula-raiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão [...]. O partido-alto é, em resumo, aquela variedade em que, depois de entoado em coro o refrão, estribilho ou primeira parte, dois ou mais cantadores, alternadamente, improvisam ou interpretam de memória solos constantes preferentemente alusivos ao tema inicial, após o que o coro retoma sua parte. E assim sucessivamente. Talvez uma das últimas manifestações do folclore musical tipicamente carioca, essa qualidade de samba nasceu da interação de outros estilos e gêneros musicais, de várias regiões do país, para constituir-se num modelo de cantoria, assim entendida a arte ou ação de cantar e *tirar versos*, quase sempre em caráter de disputa ou desafio, praticada pelos cantadores populares do Brasil (LOPES; SIMAS, 2015, p. 211).

Compreendemos que a prática do partido-alto, principalmente no que toca ao improviso, pode propiciar um interessante processo de subjetivação, visto que todos que desejam improvisar, em geral, improvisam. Constata-se que o lugar da fala é posto em circulação e alterna, assim como o lugar de espectador, de escuta do discurso, já que enquanto um versa todos os outros ouvem. Mesmo levando-se em conta a malícia, a picardia e o tom de desafio e escárnio que muitas vezes o verso de partido-alto toma, continuamos a achar legítima a interpretação de que o sujeito encontra na roda um valioso espaço para dizer e para escutar. Mesmo o escárnio e o humor sambista acabam por criar um ambiente no qual, ao se entrar no lúdico, é possível apontar a inconsistência do Outro. A falta estrutural fica passível de ser evocada, consolidando-se um contexto no qual, ironizando ou sendo ironizado, é patente a incompletude do sujeito. Assim sendo, delimita-se um fazer artístico no qual o sujeito, que na psicanálise não se reduz a idealizações, realizações e qualidades, mas é principalmente um ser faltante, pode ser criticado, ironizado ou elogiado, de todo modo, a cada nova roda, rearticulado de forma singular pela palavra dos versadores e pessoas presentes.

Como exemplo de samba de partido-alto temos:

Recordações de um batuqueiro – Xangô da mangueira/ J. Gomes

Cantei muito samba
Eu já fui batuqueiro
E na roda de samba
Fui diretor de terreiro

Quando eu entro na roda do samba
Faço minha trapalhada
Quando eu chego no trabalho
Tô cansado não dou nada

Eu cantei muito samba
Eu já fui batuqueiro [...]

Arranjei uma cabrocha
É que samba, trabalha e cozinha
Ela faz seu reco-reco na costela da galinha

Eu cantei muito samba
Eu já fui batuqueiro [...]

Me chamaram pra cantar
Com o Pedro Malaquias
Cantei sexta, cantei sábado.
Domingo até meio-dia.

Eu cantei muito samba
Eu já fui batuqueiro [...]

Quando eu passo lá na Praça Onze
O que me faz recordar
Era a velha balança
Aonde eu ia batucar

Eu cantei muito samba
Eu já fui batuqueiro [...]

Nesse exemplo, observa-se que temos um refrão, “cantei muito samba/eu já fui batuqueiro/e na roda de samba/fui diretor de terreiro”, e quatro segundas partes que versam sobre as lembranças do batuqueiro. A canção fala de ir para o samba e ficar cansado para o trabalho, sobre a cabrocha que além de trabalhar e cozinhar “era de samba” e até fazia da costela da galinha um instrumento de percussão (reco-reco). A música traz também a lembrança dos batuques da Praça Onze e a força da roda de samba, que, quando começa, é difícil de terminar: “cantei sexta/cantei sábado/domingo até meio dia”.

São essas segundas partes que são substituídas por improvisos quando os cantadores decidem começar a improvisar e não mais cantar as estrofes originais da canção. Como exposto por Lopes e Simas (2015), os versos de improviso tratam preferivelmente sobre o tema de refrão, mas podem se desdobrar livremente para outras temáticas.

O próprio partido-alto de Xangô da Mangueira e J. Gomes mostra a diversidade das direções que o verso pode tomar: em uma parte é exaltado o samba que dura de sexta a domingo, em outro as lembranças dos batuques da Praça Onze, em outra o eu-lírico diz que encontrou uma mulher que “era de samba”. Ou seja, o refrão opera como um disparador da narrativa que pode derivar para os mais variados assuntos.

A dimensão da criação (composição/improvisação) juntamente com o hábito de realizar a roda de samba são práticas que detêm um saber sobre a relação entre o sujeito e o

Outro que merece ser destacado, pois o mesmo corroborará significativamente nossa caracterização do samba como esclarecedor das questões levantadas neste estudo.

A maneira como ocorre o partido-alto elucidada-nos muito sobre certa “lógica coletiva” que Lacan (1945/1998) defende existir entre os sujeitos. Essa esfera fica clara no samba, muito em decorrência de a roda e as improvisações acontecerem presencialmente: um acontecimento em ato. A seguir, desenvolveremos esses pontos.

É em seu texto “O tempo Lógico e a asserção da certeza antecipada” que Lacan (1945/1998) traz o famoso apólogo dos três prisioneiros para desenvolver uma meditação sobre importantes especificidades que atravessam o sujeito na sua relação com o Outro.

Prates Pacheco (2012) descreve o apólogo dos três prisioneiros desse modo:

[...] diante de três prisioneiros, apresentam-se cinco discos, sendo *três brancos e dois pretos*. O diretor lhes anuncia que será colocado um disco nas costas de cada um, de modo a que seja possível ver o disco dos companheiros, mas não possa ver o seu. Será libertado aquele que descobrir primeiro qual a cor de seu próprio disco. O primeiro raciocínio que se poderia fazer, de saída, seria o seguinte: se o prisioneiro A visse dois discos pretos nos companheiros, logo, por exclusão, seu disco seria branco (já que só há dois pretos). Entretanto, o que ele vê são dois discos brancos e, assim, cria-se um paradoxo: já que suas chances de ser preto ou branco continuam as mesmas, cria-se um indecível. O único modo de apreender algo sobre a cor de seu disco é interrogar como os outros o veem, observando a reação deles [...] (PRATES PACHECO, 2012, p. 226)

É relevante destacar-se que nesse momento do impasse, no qual se faz inevitável interpretar o Outro para uma tomada de decisão, revela-se uma perspectiva de que o sujeito, mais do que dependente do Outro, só consegue tanto advir quanto se situar enquanto tal, a partir da posição que ocupa em relação ao Outro. O autor prossegue:

O que torna o jogo mais interessante é pensar que cada um dos prisioneiros está, por sua vez, fazendo esse mesmo raciocínio que A. De acordo com o primeiro raciocínio lógico, se houvesse dois discos pretos, o portador do disco branco certamente já teria saído. Se ninguém saiu imediatamente é porque ninguém viu dois pretos nas costas dos companheiros. Mas, como vimos, o prisioneiro A está vendo que os outros dois são brancos; portanto, só ele mesmo poderia ser preto. Ainda seguindo essa lógica, o sujeito pensa que, se ele fosse preto, os outros dois, seguindo o mesmo raciocínio, se saberiam brancos e sairiam. Assim, a própria hesitação dos outros, faz com que o sujeito perceba que ele também é branco. Todos seguem essa mesma lógica e fazem simultaneamente o movimento de sair. Isso provoca uma escanção que suspende a ação. O sujeito deduz, então, que se os outros tiveram intenção de sair, ele deve ter concluído errado. Mas como os outros igualmente recuam, por estarem fazendo o mesmo raciocínio, cada um conclui que estava certo e deve precipitar-se a sair rapidamente. Saem, então, os três prisioneiros simultaneamente (PRATES PACHECO, 2012, p. 226).

Lacan (1945/1998) assinala, a partir desse sofisma, que é possível apreender-se certa “lógica coletiva”, que, não obstante seu caráter coletivo, mantém a função singular e individual de cada sujeito: “nessa corrida para verdade, é apenas sozinho, se não sendo todos, que se atinge o verdadeiro, ninguém o atinge, no entanto, a não ser através do outros” (LACAN, 1945/1998, p. 212). É na segunda hesitação dos sujeitos, na qual o sujeito A percebe que seu disco é branco, pois se fosse preto os outros prisioneiros teriam se antecipado para saída²¹, que se localiza o “tempo de compreender”: tempo no qual o sujeito pode se preparar para se inscrever²² como tal, a partir da leitura lógica que faz da atitude do Outro, inscrição essa que será realizada por fim no “momento de concluir”, quando ele se precipita, juntamente com os outros prisioneiros, e se dirige à saída da sela.

É necessário destacar-se que o sofisma dos três prisioneiros remete à ideia de Lacan de que para a constituição e a continuidade da existência do sujeito o mesmo deve dispor de algo do seu ser, pois, uma vez que o campo do inconsciente lhe escapa, ele não consegue apreender-se inteiramente a partir do pensamento racional e da percepção, o sujeito não é aquilo que ele descreve como eu, aquilo que ele pensa ser:

Essa relação é a relação do sujeito com o significante, na medida em que aí o sujeito não pode se designar, se nomear como sujeito. Essa falta ele tem que compensar pagando, se me permitem, com sua pessoa. Estou tentando ser o mais imagético possível, e o que proponho nem sempre são os termos mais rigorosos (LACAN, 1958-59/2016, p. 394).

Podemos pensar também a partir do elementar texto de Lacan (1949/1998) “O estúdio do espelho como formador da função do eu”, no qual o autor designa o movimento que a criança faz de se desvencilhar da unidade imaginária, que inicialmente experimenta e supõe compor com a mãe, como decisivo para a constituição do sujeito. O sujeito advém dessa perda

²¹ Se o sujeito portasse um disco preto, os outros dois prisioneiros estariam vendo um disco preto e um branco cada um e optariam o quanto antes por sair e declarar que possuíam um disco branco, devido ao dobro de chance de acertarem: se temos 3 discos brancos e dois pretos e por acaso você vê um prisioneiro com disco branco e outro com preto, existem ainda dois discos brancos e um preto restando. Portanto, a chance nessa situação de seu disco ser branco é da ordem de dois discos brancos para um preto. Como destaca Lacan no começo desse artigo, será necessário que a conclusão do sofisma “seja fundamentada em motivos de lógica, e não apenas de probabilidade” (1945/ 1998, p. 198), ou seja, é um problema eminentemente lógico, mas a probabilística não está excluída.

²² Quando descrevermos uma passagem como um momento de inscrição do sujeito, referimo-nos a uma conjuntura na qual o sujeito lido a partir da psicanálise (o sujeito do inconsciente) pode ser temporariamente circunscrito, seja por intermédio das formações do inconsciente (sonho, sintoma, ato falho e chiste), ou através de um ato, como é o caso do apólogo dos três prisioneiros. Como já dito, não nos aprofundaremos na teoria psicanalítica nesta etapa da pesquisa, é a partir do segundo capítulo que estará presente a maior parte do aporte teórico da psicanálise desta dissertação, que viabilizará os desdobramentos teóricos desses primeiros apontamentos feitos neste capítulo inicial.

de algo, que em outro momento mítico era seu próprio ser, ele se constitui “pagando uma parte de si”, uma escolha forçada, como a dos três prisioneiros.

Esse sofisma de Lacan diz respeito a essa posição inexorável do sujeito na qual ele tem que dar algo de si para poder se constituir, para poder prosseguir, e, no caso desse sofisma, libertar-se. Não seria a roda de samba de partido-alto uma preciosa alegoria dessa condição do sujeito? Pois ali os sambistas “pagam” com os versos, eles fornecem algo do singular de cada um para poderem estar juntos desfrutando, para poderem estar no laço social: análogo aos três prisioneiros, que detinham uma decisão particular a fazer, que só seria exitosa, intermediada pelo desejo do Outro, como indica Lacan, uma decisão apoiada numa “casualidade mútua” (LACAN, 1945/1998, p. 205). Dito de outra forma, de maneira impressionantemente confluyente com o presente estudo: “O [eu], sujeito da asserção conclusiva, isola-se por uma *cadência de tempo* lógico do outro, isto é, da relação de reciprocidade. Esse movimento de gênese lógica do [eu] por uma decantação de seu tempo lógico é bem paralelo a seu nascimento psicológico” (LACAN, 1945/1998, p. 208). Haveria lugar mais potente para aprendermos como o sujeito “isola-se por uma *cadência de tempo* lógico do outro” (LACAN, 1945/1998, p. 208), que uma roda de samba?

A roda de samba e a prática do improviso no partido-alto são, em nossa opinião, uma demonstração esplêndida dessa “lógica coletiva” indicada por Lacan, tanto pelos seus fundamentos e procedimentos quanto pelo seu caráter presencial, que remete à potência do acontecimento em ato²³.

Sabemos da magnitude da dimensão do ato no campo lacaniano e não é nosso propósito trazer esse conceito de forma pormenorizada, pelo contrário, pretendemos fazer somente algumas breves sinalizações, que, de todo modo, contribuem significativamente para o presente trabalho. Assinala-nos Lacan: “o ato (puro e simples) tem lugar por um dizer, e pelo qual modifica o sujeito. Andar só é ato desde que não se diga apenas “anda-se”, ou mesmo “andemos”, mas faça com que “cheguei” se verifique nele” (LACAN, 1967-68/2003, p. 371). O ato é algo que incide na relação entre o sujeito e o Outro, na maneira como eles se articulam e se modificam reciprocamente, como no exemplo do apólogo dos três prisioneiros: o ato de se movimentar a partir da interpretação do Outro altera a condição de todos os sujeitos em cena. Portanto, o ato transmite algo, ele tem um caráter marcadamente simbólico:

Essa é uma pedra inaugural para tocar o tema: o caráter simbólico de todo ato. Porém, o fato de haver uma inscrição simbólica do ato não é uma invenção da

²³ A concepção lacaniana de ato foi trabalhada no seminário 15 “O ato psicanalítico” (1967-1968).

psicanálise. Essa relação já está posta no próprio uso comum de linguagem que determina bem a diferença entre o ato e a ação, esta última associada à ideia de motricidade (TORRES, 2010, p. 21).

É valoroso delimitarmos que, além do caráter simbólico, o ato detém um não-saber que o constitui: “ao falar do ato analítico, será que posso ser aquele que sabe dele? Com certeza, não. Não há nada fechado no que abro como interrogação concernente ao que se passa com nesse ato” (LACAN, 1968-69/2008, p. 341). O ato não é um movimento premeditado, que advém de um saber pré-estabelecido, ele, pelo contrário, “apresenta-se como uma incitação ao saber” (LACAN, 1968-69/2008, p. 333). O “ato, portanto, não só se apresenta em sua dimensão simbólica, mas evidencia uma fratura na razão, indicando, no âmago do sujeito, um saber que não se sabe” (TORRES, 2010, p. 22).

Esses aspectos elencados sobre o ato buscam endossar a força do caráter presencial e comunitário da prática do samba. Essa dimensão de “um saber que não se sabe” do ato está relacionada, do nosso ponto de vista, com a potência social de um acontecimento que se constitui de uma forma espontânea, não dirigido de forma vertical e não premeditado por uma racionalidade alheia ao evento em questão, e sim articulado horizontalmente pelos sujeitos que dele participam. Compreendemos que o samba, em sua dinâmica social, consegue propiciar, em muitas oportunidades, essa alternativa de devir social.

A respeito dessa abordagem, a autora Ritheé Cevasco (2014), ao refletir sobre o ato e o saber na “lógica coletiva”, traz importantes contribuições para nosso estudo. A autora argumenta que a “lógica coletiva” presente na psicanálise, ao resguardar eticamente a singularidade do sujeito, carrega uma dimensão política que pode se desdobrar em ações nas quais os atores políticos em jogo realizem “uma prática vinculada sempre às reivindicações que são particulares, mas sustentadas em uma vontade de aplicá-las sobre o conjunto do tecido social” (CEVASCO, 2014, p. 118, tradução nossa)²⁴.

Como já salientado, o próprio Freud (1921/1976), em “Psicologia das massas e análise do eu”, indica que as identificações entre as pessoas não acontecem somente por intermédio de um líder, mas também por questões de raça, classe, religião e ideias. Tais elementos podem vincular os sujeitos por um desejo comum e os engajar para determinada direção. Essa é uma dimensão da identificação que opera de maneira predominantemente horizontal, diferente da forma vertical que se encontra na identificação com o líder.

²⁴ “Una práctica vinculada a reivindicaciones siempre particulares pero sostenida en una voluntad de aplicar sobre el conjunto del tejido social” (CEVASCO, 2014, p. 118).

Se as especificidades socioculturais do samba o situam atuando muito mais no plano da identificação que incide de maneira horizontal, a “lógica coletiva” trazida por Lacan (1945/1998), defende Cevasco (2014), tramitaria igualmente nessa perspectiva. A autora indica a relevância de se manter uma tensão entre o acontecimento social que emerge de forma mais horizontal, que carrega uma espontaneidade particular de determinada conjuntura, e as formas de organização coletiva que desse evento irão surgir, no intuito de evitar que esses movimentos que surgem como acontecimentos sejam submetidos à direção de lideranças “que pretendam se colocar como possuidores de um saber previamente estabelecido” (CEVASCO, 2014, p. 121)²⁵. Ocorrência que colocaria novamente determinado coletivo de pessoas sob lógica da identificação vertical com o líder e sob alienação da psicologia das massas indicada por Freud (1921/1976).

Cevasco (2014), se propõe a pensar a ação coletiva de uma posição que, não obstante a intrínseca necessidade organizacional de todo movimento social, resguarde a heterogeneidade dos sujeitos que compõem um determinado grupo²⁶, ao mesmo tempo que conflua para um caminho que sustente “um desejo vitalista de viver juntos” (2014, p. 121)²⁷.

A proposta da autora é também pensar que as reflexões de Lacan acerca do ato podem estender-se para outros campos como o político ou o artístico, por exemplo. Cevasco (2014), para tanto, recorre ao texto supracitado “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (LACAN, 1945/1998) para destacar a ideia de uma “relação – não antagônica, mas sim separável – entre o saber e o ato” (CEVASCO, 2014, p. 121)²⁸.

Essa condição de um não-saber intrínseco ao ato, que “evidencia uma fratura na razão, indicando, no âmago do sujeito, um saber que não se sabe” (TORRES, 2010, p. 22), é a condição que garante a força do ato no campo sociopolítico, segundo Cevasco (2014). Pois, diferentemente de uma ação dirigida por um saber pré-estabelecido, que pode produzir um discurso que sobrepuje a singularidade de cada contexto e de cada sujeito desse contexto, por uma técnica já premeditada, o ato traz em sua concepção essa função ética de ser um dizer

²⁵ “que pretendam se situarse como poseedores de un saber previamente estabelecido” (CEVASCO, 2014, p.121).

²⁶ Sobre essa perspectiva locada por Cevasco (2014) e sua relação com o tema de nossa dissertação, é interessante trazer que Silva (2000), em sua pesquisa sobre os movimentos musicais e musicalidades negras no Brasil dos anos 1970/80, exprime como as canções conseguem disponibilizar em um movimento social uma espécie de circuito discursivo, de base, onde se há espaço para inscrição de considerável heterogeneidade de narrativas, que oportunizam, de certa maneira, a existência das singularidades subjetivas de cada um: “os grupos negros organizados em certo grau às coletividades, pelas suas tendências normativas, não conseguem abarcar toda multiplicidade de noções de pertencimento construídas nesse campo. As canções na sua concretude podem, por sua vez, revelar uma base social, de onde o artista extrai os elementos culturais e estéticos com os quais confecciona sua criação que extrapola os limites do próprio aprendido” (SILVA, 2000, p. 8).

²⁷ “un deseo vitalista del vivir juntos” (CEVASCO, 2014, p. 121).

²⁸ “relación – no antagônica, pero sí separable – entre el saber y el acto” (CEVASCO, 2014, p. 121).

sobre uma verdade que emerge, como a conclusão lógica dos três prisioneiros, que diz sobre um desejo comum, que naquele contexto específico articula aqueles sujeitos sob uma “lógica coletiva”.

Compreendemos que a prática do samba e suas características, tais quais a improvisação e a roda como um acontecimento em ato, asseguram ao gênero a condição de fenômeno social que carrega na sua espinha dorsal uma forma de laço social, que tem parte significativa de sua sustentação encampada por essas duas frentes: de um lado uma identificação horizontal agenciada por uma série de significantes, ideias e elementos que circulam no meio social do samba, e do outro uma tradição de procedimentos ritualísticos, linguísticos e atitudinais, que imprimem em sua prática algo muito perto de uma “lógica coletiva”, que viabiliza a existência das singularidades de cada um, ao mesmo tempo em que nos rememora incessantemente que um “ato libertador só é possível mediante à ação recíproca entre vários sujeitos” (CEVASCO, 2014, p. 123)²⁹.

Retomando a hipótese central deste estudo, pensamos que o samba, com todo o saber que está presente em suas especificidades culturais e em suas letras, pode fornecer aos sujeitos uma série de significantes que os mesmos podem utilizar para construir suas fantasias e, eventualmente, a partir dessa conjuntura, sublimar.

Desse modo, vale a pena um panorama rápido sobre os principais pontos que foram destacados sobre esse saber presente no samba. Ressaltamos que o gênero teve uma constituição histórica plural, gradual e coletiva, e não foi realizada por um grupo de proeminentes artistas entre o final do séc. XIX e começo do séc. XX. Fato que demarca a transmissão de um conhecimento ancestral, musical e cultural africano, que atravessou séculos de opressão e está presente na “organização técnica, estética e ideológica do sistema musical que convencionamos chamar de ‘samba carioca’ [samba urbano]” (GALANTE, 2015, p. 20). A presença de uma série de significantes, como a capoeira e o quilombo, nas letras atesta tanto a importância de se considerar esse processo histórico em toda a sua extensão, quanto a capacidade que o samba e as musicalidades de descendências africanas demonstram de utilizar a função do significante para que determinado elemento represente todo um espectro de valores, símbolos e narrativas.

Trouxemos também, neste capítulo, que a forma predominante de construção textual do samba é carregada de narratividade e aborda seus temas de forma dialógica, direta e

²⁹ “acto liberador, sólo es posible a partir de la acción recíproca entre vários sujetos” (CEVASCO, 2014, p. 123).

“transitiva” (AZEVEDO, 2013; SÓDRE, 1998), características que de forma alguma diminuem seu valor estético-artístico.

Abordamos, também, como o samba em sua prática e perpetuação, de sua origem até a atualidade, pode representar e produzir um discurso contra-hegemônico e realizar uma forma de sociabilidade que se contrapõe à lógica produtivista de nossa sociedade e efetua a manutenção e continuidade da cultura e dos valores africanos (SODRÉ, 1998).

Por fim, trouxemos o que a roda, como um acontecimento em ato, e o hábito da improvisação dizem-nos sobre a possibilidade de inserção do sujeito em uma “lógica coletiva” (LACAN, 1945/1998; CEVASCO, 2014), que promove uma forma de laço social e uma circulação do saber entre os sujeitos que carrega um teor político e social específico.

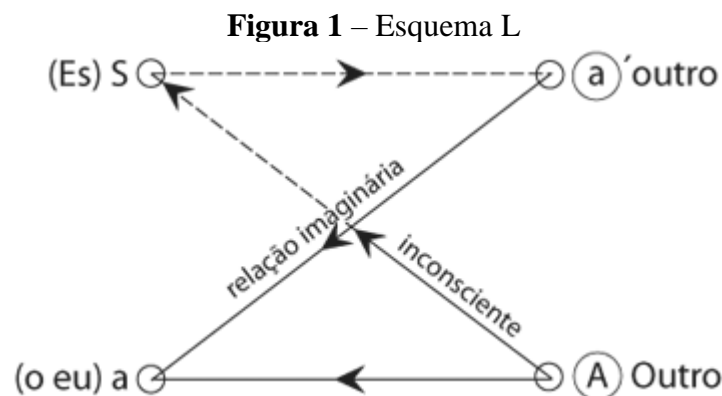
Essa rede simbólica, composta por costumes e elementos da cultura do gênero, compõe o que Lacan denomina “o grande Outro”. Esse grande Outro, com o qual o sujeito se articula, constitui-se como um saber que os sujeitos empregam para se relacionar uns com os outros. O processo psíquico que viabiliza o emprego desse saber pelo sujeito, para o mesmo se situar no laço social, é justamente a fantasia. Portanto, no próximo capítulo, delimitaremos a concepção do grande Outro como saber (LACAN, 1960/1998) e, na sequência, discorreremos sobre a fantasia. Dessa maneira, pretendemos traçar uma perspectiva que demarque que esse grande Outro, presente no “universo” do samba, é um poderoso interpretador de como a articulação entre os sujeitos, operacionalizada pela função da fantasia, pode se desdobrar para a realização da sublimação, processo esse que será desenvolvido nos capítulos quatro e cinco.

3 O OUTRO COMO SABER, A MONTAGEM DA FANTASIA E AS CONSTRUÇÕES FANTASÍSTICAS

3.1 O grande Outro como saber

Para consolidarmos a ideia de que os simbólicos concedem significantes ao sujeito, incrementando seu fantasiar, temos que especificar a noção lacaniana do Outro como saber (LACAN, 1960/1998), assim como reafirmar o caráter histórico que carrega esse saber, apesar da trans-historicidade da estrutura do sujeito (ASKOFARÉ, 2009).

É no Seminário “O eu na teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise” (1954-55/2010) que Lacan traz sua noção de grande Outro, que colaborará para sua crítica a uma psicanálise que baseia seus manejos clínicos e interpretações numa concepção imaginarizada e idealizada da instância do eu, deixando de considerar a primazia do significante sobre a dinâmica inconsciente:



Fonte: Lacan (1954-55/2010, p. 130)

Apesar da crítica a uma abordagem psicanalítica que pauta sua clínica na ideia desse ego ideal e imaginário, que seria alcançado no decorrer da análise segundo essa vertente, Lacan (1954-55/2010, p. 330) não deixa de ressaltar o papel fundamental de operarmos na relação com outro supondo essa organização imaginária mínima entre o eu (a) do sujeito e o eu do outro (a'). Essa relação está exposta no esquema L no vetor diagonal da esquerda inferior para a direita superior. Seria essa a relação que está inserida no campo da consciência, da linguagem, da imagem e do reconhecimento escópico. Essa relação compõe o que Lacan chama de muro da linguagem.

Porém, ao dirigir-se ao outro (a'), o sujeito defronta-se com infinitas variáveis que se articulam em um campo bem menos acessível. Para além desse pequeno outro, existe o tesouro dos significantes – o grande Outro (A) –, composto por todo um grupo de

significantes característicos de um período histórico, e também por uma série de registros mnêmicos simbólicos acumulados durante a vida do sujeito, que dão uma gramática a esse investimento de afetos na imagem do outro (a[∧]):

O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido (QUINET, 2012, p. 20)

O grande Outro é essa rede simbólica, que, em última instância, determina os rumos do sujeito, o que de maneira alguma restringe ou fixa a incidência do sujeito do inconsciente, pois esse tem sua mobilidade irrestrita garantida por seu ontológico caráter evanescente:

Não se define o sujeito, ao contrário, por definição ele é indefinível. Ele é, por exemplo, homem, médico, flamenguista, paulista, de esquerda etc., sendo que cada um desses significantes o representa para outro ou outros significantes: ele é homem em relação à mulher, ou em relação a uma criança, ou em relação a um marciano; ele é médico em relação a um engenheiro ou em relação ao paciente; ele é flamenguista em relação a um fluminense ou a todos times de futebol etc. Assim o sujeito vai deslizando de significante em significante pelo conjunto da linguagem que compõe o Outro (QUINET, 2012, p. 23).

Dimensão que também é verificável quando Lacan reflete sobre a situação analítica:

A análise consiste em fazê-lo [o sujeito] tomar consciência de suas relações não para com o eu do analista, mas para com todos esses Outros, que são seus verdadeiros fiadores, que respondem por ele, e que ele não reconheceu. Trata-se do sujeito descobrir progressivamente a que Outro ele verdadeiramente se endereça, apesar de não sabê-lo, e de ele assumir progressivamente as relações de transferência no lugar que está, e onde, de início, não sabia que estava (LACAN, 1954-55/2010, p. 334).

O discurso do inconsciente é o discurso do Outro, aponta Lacan, é a diagonal que vem da direita inferior à esquerda superior no esquema L, do A ao S, do grande Outro ao sujeito.

O sujeito se supõe um eu (a) que se dirige a um outro eu (a[∧]), mas, para além do espelho da consciência desse “anteparo ao inconsciente” (QUINET, 2012, p. 16), dessa “cortina à determinação simbólica” (QUINET, 2012, p. 16), o sujeito se dirige a “esses Outros, que são seus verdadeiros fiadores, que respondem por ele, e que ele não reconheceu” (LACAN, 1954-55/2010, p. 334), mas o determinam.

Porém, se o esquema L representa a estrutura trans-histórica do sujeito, Askofaré (2009) argumenta que é preciso marcar o caráter histórico dos significantes que compõem o saber de cada época. A articulação do caráter histórico do significante será indispensável para

localizar como o samba é rico para ilustrar e explicar a articulação entre a sublimação, a fantasia e o sujeito.

Em seu artigo “Da subjetividade contemporânea”, Askofaré (2009) discorre sobre a legitimidade de se articular a inserção do sujeito na sociedade levando-se em conta as vicissitudes de cada momento histórico, apesar das inexoráveis características trans-históricas da estrutura psíquica.

O autor disserta que se optarmos por “reduzir o ‘sujeito humano’ ao puro sujeito do significante e o Outro à estrita sincronia de significantes assemânticos” (ASKOFARÉ, 2009, p. 168), acabaríamos por “fazer do sujeito um conceito de um homem abstrato, universal, sem cultura, sem história e sem diferença” (ASKOFARÉ, 2009, p. 168).

Ou seja, o sujeito detém uma estrutura invariável, entretanto, os significantes presentes no grande Outro, em que o mesmo se circunscreve, são múltiplos e atravessados pelas características sociais de cada tempo, de cada contexto.

Apoiado nessa perspectiva, o autor elenca três pontos que “contestam a não historicidade do sujeito e abrem para uma perspectiva de articulação da estrutura e da história” (ASKOFARÉ, 2009, p. 169).

Um primeiro aspecto que o autor coloca para assinalar esta relação entre a história e a estrutura é que a canônica tese lacaniana do inconsciente estruturado como linguagem apoia-se justamente na ideia de que o discurso inconsciente é o discurso do Outro. Portanto, esse grande Outro, desfiladeiro dos significantes, no qual o sujeito se ampara para existir socialmente, também é o lugar de onde o sujeito captura o “saber”.

E, convenhamos, se trans-historicamente o sujeito está fadado a um inviolável embate com a castração, os recursos discursivos de que o humano se utilizou para lidar com esse embargo certamente variaram entre o Império Romano e o séc. XX, por exemplo.

O segundo ponto trazido por Askofaré (2009) exemplifica e endossa o primeiro:

Não se pode falar de *sujeito da ciência* a não ser porque há ou houve um *sujeito da magia* e um *sujeito da religião*; em outras palavras, é porque o sujeito se situa “por uma relação com o saber” (LACAN, 1988/ 1960, p. 808) que ele se deduz, enquanto que suposto, dessa cadeia significante também chamada de saber (ASKAFORÉ, 2009, p. 169).

Dessa forma, a estrutura do sujeito delimitada pelo esquema L permanece irretocável. Por outro lado, outros elementos da estrutura são determinados pelos saberes de cada época.

Seria possível, assim, demarcar-se uma “forma histórica e determinada de traços, de posições e de valores” (ASKOFARÉ, 2009, p. 170), característica de uma dada época. O

exemplo trazido pelo autor para ilustrar esse saber compartilhado entre diferentes sujeitos de nossa atualidade é precisamente, ao que tudo indica, o grande tributário e mantenedor do *status quo* de nossos dias: o discurso científico.

O terceiro ponto colocado por Askofaré (2009) explora a questão posta entre o indivíduo e o individualismo. O primeiro seria uma das maneiras de se referir ao sujeito. A noção de indivíduo comporia o espectro da “multiplicidade do sujeito lacaniano”, relativa à “inter-definição do sujeito e do indivíduo no ensino de Lacan” (ASKOFARÉ, 2009, p. 171).

Já o individualismo seria “a ideologia do *indivíduo* como ‘valor’ – é uma das condições históricas da emergência do sujeito³⁰” (ASKOFARÉ, 2009, p. 171). Segundo o autor, que toma por base o livro de Luis Dummont “Ensaio sobre o individualismo” (1983/1985), perpassamos um momento histórico no qual “existe uma ‘ideologia moderna’ que se caracteriza pela subordinação da totalidade social ao indivíduo enquanto ser moral, independente e autônomo” (ASKOFARÉ, 2009, p. 171).

Lembremos, para reiterar a relevância do aspecto histórico do significante, que o próprio Lacan, em vários momentos de sua obra, utiliza-se de movimentos, acontecimentos ou obras datadas historicamente para uma interlocução com a teoria psicanalítica, apontando a importância histórica do surgimento desses eventos e seus respectivos significantes. No próprio seminário “O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise”, Lacan (1954-55/2010, p. 324) evoca a revolução teórica causada pela descoberta do campo unificado newtoniano como um advento que transformou o paradigma da teoria física e passou a influenciar decisivamente a interpretação sobre a interação entre sujeito e os corpos. Já no seminário “A ética da psicanálise”, por exemplo, Lacan (1959-60/2008) aponta o movimento literário do “amor cortês” como paradigmático para ilustrar a relação entre o sujeito, o objeto, a sublimação e a arte, datando esse movimento como inaugurador de certa maneira de se relacionar com o objeto feminino.

Entretanto, é no livro “Tango Malandro”, de Cesarotto (2003), que encontramos um exemplo especialmente convergente com a presente pesquisa para indicar a importância de se pontuar a historicidade do significante.

No livro citado, o autor faz um estudo sobre o Lunfardo, dialeto criado na periferia de Buenos Aires no começo do séc. XX, como um recurso de linguagem “entre os ladrões para ocultar suas intenções das potenciais vítimas, ou da polícia” (CESAROTTO, 2003, p. 33). O

³⁰Nos parece evidente que não se trata, aqui, da existência do sujeito em si, e sim da consolidação de um contexto epistemológico no qual o sujeito do inconsciente pode ser discursivamente nomeado, enquanto tal, a partir da experiência freudiana.

Lunfardo nasceu, concomitantemente ao tango, no seio da malandragem portenha e do meretrício, “agindo sem pudor como *calão*, nomeou o que a moral e os bons costumes não queriam ouvir” (CESAROTTO, 2003, p. 33).

Por muito tempo esse dialeto argentino foi negligenciado e censurado:

Todavia, o problema parece ser outro, desde que o dito até agora, por mais verdadeiro que seja, não explica seu destino histórico. Afastado cada vez mais das raízes, permeando insidiosamente o dia-a-dia da cidade, espalhando-se por todos os setores sociais, ele se tornou, aos poucos, a forma trivial de se comunicar no cotidiano, não apenas entre os marginais (CESAROTTO, 2003, p. 34)

Encontramos assim, em Cesarotto (2003), um exemplo emblemático para o nosso estudo, pois o Lunfardo tem sua origem intrinsecamente ligada ao tango, gênero musical que se consolidou na Argentina no mesmo período em que o samba urbano se consolidou no Brasil, e que também surgiu das classes menos favorecidas. Fica claro, desse modo, a inalienável pertinência de se considerar os aspectos históricos na atual pesquisa para se entender que, muitas vezes, a incidência de certo grupo de significantes:

Longe de se restringir a uma ocorrência isolada, não poderia ser patrimônio de alguém, ou exclusividade de poucos. Pelo contrário, funciona como um dizer coletivo de uma entidade plural que, mesmo não podendo ser circunscrita, inscreve as mesmas determinações significantes em qualquer sujeito singular que dela faz parte (CESAROTTO, 2003, p. 31).

A rede simbólica do grande Outro, dessa maneira, ao mesmo tempo em que exerce sua função estrutural de conferir “significação às relações imaginárias, em função daquilo que denomino discurso inconsciente do sujeito” (LACAN, 1954-55/2010, p. 346), tem também um irrevogável caráter histórico.

3.2 A fantasia em Freud, uma ponte para Lacan

Todo mês de fevereiro, de norte a sul do território brasileiro, milhares de pessoas vão às ruas para “pular” o carnaval ou para desfilar pelas escolas de samba. Numa ruptura do cotidiano, essas milhares de pessoas vestem fantasias e desfrutam de dias de festa nos quais muito da ordem estabelecida se afrouxa perante o movimento da massa. Mas, como diria o poeta, “o que será desse mundo de branco e de azul/quando a voz das pastoras emudecer? Quando o som da batida do surdo parar/igual a um coração para de bater?”³¹. Curiosamente,

³¹ Trecho do samba “Dia seguinte”, de Carlinhos Vergueiro e Jota Petrolino.

se a fantasia é o nome que se dá às roupas que adornam os corpos durante o carnaval, sendo elemento estrutural para a realização do mesmo, é a fantasia, agora no sentido psicanalítico, elemento estrutural para existência do sujeito em sociedade. Tanto para Freud quanto para Lacan, a fantasia é a produção psíquica que dá roupagem, uma carcaça possível, para o desejo inconsciente circular sem a destruição do laço social, permitindo que a vida prossiga depois que “a batida do surdo parar”³².

Lacan defende, do início ao fim de seu ensino, a insustentabilidade de uma acepção puramente objetiva da realidade, como pode ser verificado já em *Além do princípio de realidade* (LACAN, 1936/1998). Não há outra realidade que não a psíquica, assinala Lacan (1954-55/2010). A pretensão de uma apreensão total do objeto pela via empírica, defendida pelo discurso científico, foi desmoronada pelo advento da experiência freudiana. Segundo o psicanalista francês, o sujeito já não se homologa com uma concepção idealizada do eu como objeto do estudo científico (LACAN, 1954-55/2010). Isto é, se não existe uma apreensão puramente objetiva da realidade para o campo freudolacanianiano, a fantasia é justamente o recurso psíquico que possibilita a organização de uma realidade que consiga integrar a dimensão do real sem a desarticulação completa do laço social.

A fantasia aparece no ensino de Freud desde o início de sua produção. Já em “Estudos sobre a histeria” (1893-1985/1976) é constatada a presença dessa e sua relevância no adoecimento psíquico. Inicialmente, Freud articula a fantasia à teoria da sedução sexual. Essa teoria versa que em um primeiro momento a criança vivenciaria, na sua tenra infância, uma situação de proximidade e afetividade com um adulto; situação essa que não traria nenhuma consequência para ela nesse período.

Em um segundo momento, após o afloramento da sexualidade e a consolidação das mudanças corporais causadas por essa, as lembranças desses primeiros contatos afetivos ressurgiriam por meio de associações entre algo do presente e algum registro mnêmico de situações passadas.

Essas lembranças começam então a trazer grande desprazer ao sujeito, pois reaparecem como uma representação intolerável que evoca uma situação de grande prazer com um familiar. O aspecto incestuoso dessa lembrança provoca um grande mal-estar, fazendo com que essa representação seja recalçada e, por fim, reapareça no sintoma como retorno do recalçado. Tal perspectiva pode ser averiguada em obras de Freud como “A etiologia da histeria” (FREUD, 1896/1976) e “Meus pontos de vista sobre o papel

³² Ibid.

desempenhado pela sexualidade na etiologia das neuroses” (FREUD, 1906/1976). Nesse momento da obra de Freud, a fantasia seria justamente a produção psíquica que tenta impedir a presença da cena de sedução na consciência. O papel do processo analítico seria justamente desarticular essa fantasia para se chegar na cena factual de sedução, de modo a extinguir o sintoma.

Porém, é num segundo momento que a fantasia ganha toda sua magnitude na teoria psicanalítica. Se, inicialmente, Freud considerava a fantasia como algo que deveria ser totalmente desmontado para se chegar aos fatos históricos de como a sedução da criança aconteceu pelo adulto, isso se modifica quando o mesmo compreende que a fantasia é uma forma de escamotear a vida sexual infantil e que, nela, muito do que é dito é uma construção que altera os fatos ocorridos em função do desejo do sujeito (FREUD, 1911/1976).

Seguindo os últimos desdobramentos do pensamento de Freud, Lacan nunca defendeu que a cura psicanalítica passaria por se esmiuçar as fantasias dos sujeitos até se chegar a uma descrição sobre o que realmente acontecera na cena traumática. A verdade não pode ser alcançada em sua completude, a sua importância reside na sua função de causa e não como fato verificável, “é a causa: não causa como categoria lógica, mas como causando todo efeito” (LACAN, 1966/1998, p. 883). A própria “cena primitiva é reconstruída a partir dos entrecruzamentos que se operam no prosseguimento da análise, ela não é revivida. Nada surge na memória do sujeito” (LACAN, 1954-55/2010, p. 238). Como bem aponta Freud ao dizer que o ofício do psicanalista guarda certa semelhança com o do arqueólogo, o psicanalista trabalha com restos, com fragmentos, assim como o arqueólogo, que sempre:

[...] está lidando com objetos destruídos, dos quais grandes e importantes partes certamente se perderam, pela violência mecânica, pelo fogo ou pelo saque. Nenhum esforço pode resultar em sua descoberta e levar a que sejam unidas aos restos que permaneceram. O único recurso que se lhe acha aberto é o da reconstrução, que, por essa razão, com frequência só pode atingir um certo grau de probabilidade (FREUD, 1937/1976, p. 294).

Só temos o caminho da reconstrução. Freud, diz Lacan (1954-55/2010), “se dá conta, então, de que a perspectiva do passado do sujeito talvez seja apenas fantasística” (p. 306).

É nesse segundo momento que Freud abandona a teoria da sedução sexual e começa a trabalhar a fantasia como realização de desejo e organizadora da realidade psíquica. Essa começa a ser considerada uma atividade subjetiva que edifica a leitura dos ocorridos a partir de sua articulação com o desejo do sujeito.

É no conhecido “Escritores criativos e devaneios” que Freud nos traz uma de suas mais preciosas definições do conceito:

É como se ela [fantasia] flutuasse entre três tempos – os três momentos atingidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente na infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (FREUD, 1908[1907]/1976, p.153).

A fantasia, portanto, ocupa posição de protagonismo na teoria psicanalítica. Ela é o recurso que temos para lidar com a emergência das representações do inconsciente que remetem aos nossos desejos inconciliáveis com nossas relações sociais estabelecidas. O fantasiar carrega certo papel universal na composição de nossa leitura sobre os fatos:

É absolutamente impossível estabelecer uma distinção válida entre as fantasias inconscientes e essa criação formal que é o funcionamento da imaginação, se não virmos que a fantasia inconsciente é desde sempre dominada, estruturada, pelas condições do significante (LACAN, 1957-58/1999, p. 263).

A realidade observada, para Lacan, já é uma construção subjetiva; nenhum discurso existe sem os atravessamentos afetivos da interação humana e sem o atravessamento do inconsciente. Não é por outra razão, a nosso ver, que Lacan coloca a função de “criação formal” da imaginação do homem como próxima à função da fantasia inconsciente, com a diferença de que a última deve ser sempre interpretada e identificada a partir da lógica do significante.

Debruçar-nos-emos, agora, sobre a diferença entre a montagem da fantasia fundamental e as construções fantasmáticas produzidas pelo sujeito durante a sua vida, passo essencial para contextualização do conceito de fantasia dentro de nosso estudo.

3.3 Da montagem da fantasia às construções fantasísticas

A montagem da fantasia é o estabelecimento da fantasia fundamental. Prates Pacheco (2012) indica que “o conceito lacaniano de fantasia fundamental enquanto enquadre da realidade responde a uma questão antiga e polêmica na psicanálise, qual seja, a da possibilidade de distinção entre realidade e fantasia” (p. 237). A fantasia fundamental,

demarca Lacan (1958-59/2016), garante uma “estrutura mínima ao suporte do desejo” (p. 393).

O sujeito interditado pelo trauma da entrada na linguagem, dissipado da completude originária e sem acesso integral ao objeto, edifica sua fantasia fundamental para simular a presença do objeto e viabilizar seu vínculo com o Outro. A montagem da fantasia equivale à entrada do sujeito na relação de objeto, diz Lacan (1958-59/2016, p. 393), como bem parece ilustrar o próprio matema da fantasia: $\$ \diamond a$ ³³, respectivamente, sujeito dividido, punção e objeto.

Ou, ainda, como aponta Prates Pacheco (2012) ao versar sobre a fantasia e a relação de objeto:

O *fort-da* passa a ser tomado, então, por Lacan como o paradigma da relação de objeto determinada pelo par presença ausência própria da “negatividade material” do significante – e será retomado em todos os desdobramentos posteriores que ele elabora no conceito de “fantasia fundamental” (PRATES PACHECO, 2012, p. 240).

Tem-se, então, que a montagem da fantasia é simultânea à entrada do sujeito na linguagem e equivalente à inserção do mesmo na relação de objeto³⁴. As construções fantasísticas, portanto, referem-se a todas as fantasias posteriores à instauração da função da fantasia, que nada mais é que a montagem da mesma. O fantasiar e as construções fantasmáticas têm, desse modo, a essencial função de mediar a relação entre o sujeito e o objeto e, por consequência, propiciar a articulação entre o sujeito e o Outro.

Apesar de já termos diferenciado a montagem da fantasia das construções fantasísticas, delinear a relação da fantasia com a demanda e o desejo faz-se necessário para a compreensão da função da fantasia.

Em seu clássico artigo “A subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano”, Lacan (1960/1998) destaca que “não há demanda que não passe de algum modo pelos desfilamentos do significante” (p. 826). A demanda se apresenta sempre como uma fala, que requisita, que pede por algo. Ela atua no campo simbólico, articulada pelo significante. Quinet (2000) expõe que a demanda não é saciável, pois é demanda de amor, demanda da presença, seus objetos se substituem *ad infinitum* na cadeia significante. A demanda não tem

³³ A punção \diamond , presente no matema da fantasia, é composta por dois símbolos da lógica \vee e \wedge . Rodriguez (2011, p. 27), traz-nos que é o \vee equivalente à operação de disjunção e o \wedge equivalente à operação de conjunção. Desse modo, a punção \diamond , situada entre o sujeito dividido ($\$$) e o objeto (a), no matema da fantasia, representa as oscilações e as possibilidades de articulação que a fantasia engendra entre o sujeito e o objeto, uma vez que condensa em um só símbolo a conjunção e a disjunção.

³⁴ Pelo menos no que toca a situação do sujeito neurótico.

objeto específico (QUINET, 2000, p. 86), em oposição à necessidade que tem: se a pessoa está sedenta, ela bebe água e sua sede é saciada³⁵.

Quinet (2000) também nos assinala que sempre tem algo para além desse caráter insaciável da demanda, que nada mais é que o desejo. O desejo é a falta-a-ser por traz da sentença da demanda, ele é o que a mobiliza. O desejo “está submetido, em sua instância, sua apropriação, em suma, em sua normalidade, aos acidentes da história do sujeito (a ideia do trauma como contingência)” (LACAN, 1960/1998, p. 826); o trauma circunscreve a falta e funda o desejo, que é puro movimento.

Se o desejo circula através do discurso é porque ele “é o responsável por essa operação, de transferência de significante a significante, sendo inclusive definido por Lacan como ‘pura ação significante’³⁶” (QUINET, 2000, p. 80). O desejo é o intervalo entre os significantes, que causa o movimento metonímico em busca do objeto. Ele “vai do vazio do objeto à satisfação verbal” (QUINET, 2000, p. 81). Ele está alhures porque é o responsável por essa deslocação inconsciente para além do enunciado da demanda, o desejo está no nível da enunciação, é o vetor nos bastidores do pedido e “está fora do significante” (QUINET, 2000, p. 90), mas não existe sem a interpretação, o desejo é a própria interpretação (QUINET, 2000). Nas palavras de Lacan:

Que o sujeito chegue a reconhecer e nomear seu desejo, eis aí a ação eficaz da análise. Mas não se trata de reconhecer, algo que estaria aí, já dado, pronto para ser cooptado. Ao nomeá-lo, o sujeito cria, faz surgir uma nova presença no mundo. Ele introduz a presença como tal e, da mesma feita, cava a ausência como tal. É apenas nesse nível que a ação da interpretação é concebível (1954-55/2010, p. 309).

O sujeito, ao constituir-se como ser falante, age no mundo sob a rubrica do desejo inconsciente; como falta-a-ser, ele endereça demandas ao Outro no anseio de obter amor, obter a presença do objeto. A fantasia incide como o “fantasma da onipotência, não do sujeito, mas do Outro que se instala sua demanda” (LACAN, 1960/1998, p. 828).

A construção da fantasia tem essa constituição imaginária, que flerta com a obtenção do objeto, com essa onipotência, essa completude que seria realizada pelo Outro. Essa encenação é necessária, pois ela aloja o desejo como falta e o objeto como perdido, mas a

³⁵ Apesar de Quinet (2000) fazer essa comparação entre a necessidade e a demanda a partir de seus modos de relação com o objeto e tal comparativo ser esclarecedor, é bom lembrar a não existência de uma necessidade pura: “Aqui encontramos uma coisa que se pode chamar de necessidade, mas desde logo chamo de desejo, por que não existe estado originário nem estado de necessidade pura. Desde a origem, a necessidade tem sua motivação no plano do desejo, isto é, de alguma coisa que se destina, no homem, a ter uma certa relação com o significante” (LACAN, 1957-58/1999, p. 227).

³⁶ (LACAN, 1958, p. 629 apud QUINET, 2014, p. 81).

fantasia não concretiza esse flerte, pois ocorre “seu refreamento pela lei” (LACAN, 1960/1998, p. 828), pelo simbólico, representado pelo S (\mathbb{A}) (significante da falta), que rememora a castração do Outro (\mathbb{A}) e ratifica o não acesso à destrutividade real.

A organização da fantasia se apresenta, assim, “como o imaginário aprisionado num certo uso de significante” (LACAN, 1957-58/1999, p. 421), e seus termos, $\mathbb{S} \diamond a$, articulam-se de uma maneira específica:

A fantasia, em sua estrutura por nós definida, contém o (- ϕ), função imaginária da castração³⁷, sob uma forma oculta e reversível de um de seus termos a outro. Quer dizer que, à maneira de um número complexo, ela imaginariza (se nos permitem este termo) alternadamente um desses termos em relação ao outro (LACAN, 1960/1998, p. 840).

A fantasia tem uma ordenação que “imaginariza alternadamente um desses termos em relação ao outro” (LACAN, 1960/1998, p. 840). O sujeito situa-se fastasmaticamente nos perímetros do gozo³⁸ diante do Outro, ora se coloca como o pobre coitado, ora como a pessoa destemida que vai resolver tudo, ora goza do sofrimento ou euforia do Outro, ora do seu sofrimento ou euforia. Essa alternância entre a posição de sujeito (\mathbb{S}) e objeto (a), entre a posição de observador e observado, é pedra angular da estrutura da fantasia, como nos deixa claro Freud (1919/1976a), em seu artigo “Bate-se numa criança”, e reafirma Lacan (1957-58/1999, p. 241-257) em sua análise desse mesmo artigo freudiano. A fantasia tem essa

³⁷ Não nos aprofundaremos nessa questão, mas vale delimitar que, ao falar-se da função imaginária da castração, o psicanalista francês refere-se à função do falo como significante, e não como órgão. A castração imaginária se trata de ter ou não ter o falo simbolicamente. Infundáveis elementos podem assumir uma posição fálica na cadeia significante. O falo “nunca está realmente ali onde ele está, e nunca está completamente ausente ali onde não está” (LACAN, 1956-57/1995, p. 197). Discorre Lacan: “A primeira virtude do conhecimento é ser capaz de enfrentar o que não é evidente por si. O fato que seja a falta, aqui, o desejo principal, talvez fiquemos um pouco preparados para admiti-lo se admitirmos que esta também é a característica da ordem simbólica. Em outras palavras, é na medida em que o falo imaginário desempenha um papel significante principal que a situação se apresenta dessa forma. O significante não é inventado por cada sujeito conforme seu sexo ou suas disposições, ou suas estripulias no nascimento. O significante existe. O fato de que o papel do falo como significante seja subjacente não deixa dúvida, já que foi necessária a análise para descobri-lo, mas nem por isso ele é menos essencial” (LACAN, 1956-57/1995, p. 194). Cabe destacar-se que o falo é uma das três formas que o objeto adota (as outras duas seriam o objeto pré-genital e a voz), como aponta Lacan (1958-59/2016, p. 409-416). Por conta disso que o autor ressalta a presença da função imaginária da castração na fantasia (LACAN, 1960/1998).

³⁸ “Lacan estabelece uma distinção entre prazer e gozo, pois o gozo apresenta uma tentativa constante de ultrapassar os limites do princípio de prazer, numa busca incessante, repetitiva, da Coisa perdida, que falta no lugar do Outro e representa por isso uma causa de sofrimento. Contudo, o sofrimento jamais vai eliminar completamente a busca do gozo situado mais além do princípio de prazer e, logo, vinculado à pulsão de morte. Por isso, Lacan vincula como verdadeiramente equivalentes o mal sadiano e o bem kantiano, pois o gozo se sustenta pela obediência do sujeito a uma injunção que o leva a se destruir na submissão ao Outro e ao abandono de seu desejo” (JORGE, 2010, p. 245).

função de mediar a relação entre o sujeito e o objeto e, para tanto, toma a forma de uma história:

Essa própria obra [a fantasia] não se apresenta como uma investigação dos instintos, mas como um jogo que o termo imaginário estaria muito longe de bastar para qualificar, uma vez que é uma obra literária. Estamos nos referindo a cenas, ou melhor, a roteiros – o que está, portanto, profundamente articulado no significante. Pois bem, toda vez que falamos de fantasia, não convém desconhecemos o aspecto de roteiro ou de história, que constitui uma de suas dimensões essenciais. Ela não é uma imagem cega do instinto de destruição, não é uma coisa em que o sujeito – por mais que eu mesmo me esforce para criar imagens para lhe explicar o que quero dizer – se enfureça diante de sua presa, mas é algo que não apenas o sujeito articula num roteiro, como no qual ele próprio se coloca em cena (LACAN, 1957-58/1999, p. 421).

Pensamos que a diversidade de narrativas presentes nas letras de samba contempla tanto o caráter ficcional da fantasia quanto a dialética de sua lógica; temos dos sambas melancólicos aos eufóricos, dos sambas revoltados aos pacíficos. Os eu-líricos dos sambas não fogem dessa função imaginária e oscilante da fantasia, pois ora o eu-lírico se posta na posição de executor da ação, ora se posta na posição de atingido pela mesma.

3.4 Da realidade psíquica ao esquema R

Olhemos agora, mais de perto, alguns pontos da relação entre realidade e fantasia em Lacan para compormos nosso entendimento sobre o essencial papel da fantasia.

É no seminário “As formações do inconsciente”, onde Lacan (1957-58/1999) faz sua crítica à escola inglesa de psicanálise por não considerar a primazia do significante na sua abordagem sobre a realidade, a fantasia e a relação de objeto, que, em nossa opinião, o assunto fica substancialmente claro.

Lacan (1957-58/1999, p. 222) inicia sua argumentação pontuando que se por um lado a polaridade entre o processo primário e o secundário equivale em parte à oposição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, essa aproximação não pode ser feita sem se considerar as condições estruturais do processo primário (deslocamento e condensação) como condicionadoras do princípio de prazer, como postulado por Freud (1900/1976) em “Interpretação dos sonhos”. Para Lacan, toda abordagem que negligenciar a centralidade dos mecanismos de linguagem da metáfora e da metonímia está condenada a não ultrapassar o plano do imaginário e propiciar uma série de implicações problemáticas para a experiência analítica, como veremos a seguir.

Nesse momento, essa crítica é endereçada a Rycroft³⁹, que, segundo Lacan, descreve o processo primário como:

[...] um mecanismo originário, primordial – quer vocês o entendam como etapa histórica ou como subjacência, fundamento –, sobre o qual alguma coisa diferente teve que se desenvolver. Ele seria uma espécie de base, de profundidade psíquica, ou, entendido no sentido lógico, um ponto de partida obrigatório da reflexão. Em resposta à incitação pulsional, haveria sempre, no sujeito humano – é evidente que não poderia tratar-se de outra coisa, mas esse ponto não é lá muito definido –, uma tendência à satisfação alucinatória do desejo. Essa seria uma possibilidade virtual e como que constitutiva da posição do sujeito perante o mundo (LACAN, 1957-58/1999, p. 222).

Se o sujeito, segundo o autor criticado, possui esta capacidade de satisfazer-se por meio de um processo alucinatório que evoca uma situação de gratificação anterior, Lacan (1957-58/1999, p. 223) indaga por que o sujeito então não se satisfaz? É justamente porque existe um fator que incide para além da casualidade da imagem, que nada mais é do que a primazia da função do significante, que amplia as possibilidades de significação do objeto ao infinito, pois o desejo do humano passa pela fala, pela palavra, algo não reduzível à fixidez da imagem.

Para fundamentar mais sua posição, Lacan continua a explorar a perspectiva a qual se opõe, destaca agora a visão de Malaine Klein, que, segundo o autor, sustenta que:

[...] toda a aprendizagem, por assim dizer, da realidade pelo sujeito é primordialmente preparada e sustentada pela constituição essencialmente alucinatória e fantástica dos primeiros objetos, classificados como objetos bons e maus, na medida em que eles fixam uma primeira relação primordial que, na sequência da vida do sujeito, fornecerá os tipos principais de seus modos de relação com a realidade (LACAN, 1957-58/1999, p. 223).

A concepção de Klein estaria, dessa maneira, apoiada na ideia de que a construção da realidade pelo sujeito seria toda sustentada nesses resquícios mnêmicos ilusórios vivenciados como “bons” ou “maus” em sua relação com o objeto primordial. A experiência da análise, ou simplesmente o amadurecimento da pessoa, deslocaria o sujeito dessa posição irreal, projetiva e constitutiva do mundo da fantasia para outra em que ele esteja desvincilhado desse contexto fantasioso e situado no campo que é “objetivamente definível como correspondente a uma certa realidade” (LACAN, 1957-58/1999, p. 224).

Podemos observar, acompanhando as ponderações de Lacan, o quanto sua concepção de fantasia difere da escola inglesa. Se o psicanalista francês reivindica que a fantasia edifica

³⁹ RYCROFT, Charles. Symbolism and its to the primary and secondary processes. **International Journal Psychoanal**, v. 37, n. 2-3, p. 137-46, mar./jun. 1956 apud LACAN, 1957-58/1999, p. 221).

a realidade ao promover uma cobertura ao real e um lugar ao desejo, é por defender veementemente que o advento da descoberta freudiana joga por terra toda tentativa da ciência em estabelecer uma realidade objetiva compartilhada por todas as pessoas. A psicanálise opera com as formações do inconsciente (sintoma, ato falho, chiste e sonho) e a falta estrutural do sujeito. Existe sempre algo que está para além da função da percepção. O inconsciente nos obriga a lidar com os efeitos da presença estrutural do real que está para além da representação. Tais efeitos do real incidem de maneira determinante e particular para cada sujeito. A tentativa de se estabelecer uma referência empírica que retifique um padrão de realidade para todos os sujeitos é fadada ao fracasso. Segundo a perspectiva lacaniana, o sujeito “perde seu sentido nas objetivações do discurso” (LACAN, 1953/1998, p. 282).

É exatamente esse arriscado caminho que a escola inglesa nos aponta, pois considera que a fantasia não estrutura a realidade e sim a deturpa, criando uma ilusão que nos desloca da “verdadeira realidade”. Portanto, a constituição do sujeito e sua inserção no laço social passariam exatamente pelo seu movimento de sair desse lugar inaugural de irrealidade imaginária, pautado pela ambivalência da frustração-satisfação com o objeto primordial, para a realidade do “mundo propriamente dito”.

Antes de adentrar na sua perspectiva de forma pormenorizada, Lacan ainda dialoga com Winnicott, precisamente sobre seu texto *Primitive Emotional Development*, publicado no volume 26 do *Internacional Journal of Psycho-analysis*⁴⁰. Em tal artigo, segundo Lacan, Winnicott dedica-se “a identificar o motivo do surgimento do mundo da fantasia” (LACAN, 1957-58/1999, p. 225) e por perceber que a concepção da gênese do princípio de realidade, baseado na ambivalência afetiva com a mãe, não é suficiente para explicar o porquê da existência da fantasia, acaba por enveredar por um paradoxo.

Lacan (1957-58/1999) ressalta que Winnicott percebe que há uma disparidade entre a dita satisfação alucinatória da necessidade e o objeto ofertado pela mãe. E se dentro da concepção lacaniana é justamente no vácuo deixado por essa diferença que o sujeito se utiliza da função do significante, não para se satisfazer ilusoriamente, mas para ancorar minimamente seu desejo e manter uma organização psíquica, o caminho de Winnicott tem outra direção. Lacan pontua que Winnicott, na tentativa de sustentar sua posição, chega ao seguinte impasse:

Suponhamos que o objeto materno chegue na hora exata para satisfazer a necessidade. Mal a criança começa a reagir para ter o seio, que a mãe o ofereça para

⁴⁰ WINNICOTT, Donald. *Primitive emotional development*. International Journal Psychoanal. (1945;26(3-4):137-43 apud LACAN, 1957-1958/1999, p.225).

ela. Winnicott detém-se, com justa razão, e levanta um problema: o que permite à criança, nessas condições, estabelecer uma distinção entre a satisfação alucinatória de seu desejo e a realidade? Em outras palavras, com esse ponto de partida, chegamos estritamente à seguinte equação: na origem, a alucinação é absolutamente impossível de distinguir do desejo completo. O paradoxo dessa confusão não tem como deixar de impressionar (LACAN, 1957-58/1999, p. 225).

Devido a essa consideração, o psicanalista francês alega que Winnicott acaba por colocar em contradição a perspectiva que indica o processo primário como capaz de satisfazer o sujeito por meio da alucinação. Como fica evidenciado, se pensarmos na situação hipotética do exemplo supracitado, não teríamos como distinguir a satisfação alucinatória daquela realizada com a presença do objeto:

Numa perspectiva que caracterize rigorosamente o processo primário como devendo ser naturalmente satisfeito de maneira alucinatória, chegamos a que, quanto mais satisfatória é a realidade, menos ela constitui uma experiência da realidade – daí a ideia de onipotência na criança fundamental, na origem, em tudo que pode haver de bem sucedido na realidade (LACAN, 1957-58/1995, p. 225).

Ou seja, ao não conceber a via do significante para edificar um arranjo entre a presença, a imagem e a ausência do objeto, a mencionada escola inglesa de psicanálise acaba por colocar a fantasia na condição de um fenômeno inexorável, mas patológico. Desse prisma, portanto, a fantasia deve ser reduzida ou extinguida para que o sujeito possa desfrutar do harmonioso mundo da realidade objetiva.

Para tanto, tal abordagem tem que sustentar, por um lado, uma capacidade organizadora do processo alucinatório (como satisfação) e, por outro, uma capacidade desorganizadora da presença efetiva do objeto: “quanto mais satisfatória é a realidade, menos ela constitui uma experiência da realidade” (LACAN, 1957-58/1995, p. 225). Evidencia-se, assim, a delicada situação de uma perspectiva que optou por uma leitura do texto freudiano que, além de negligenciar a primazia do aspecto linguístico da teoria psicanalítica, ao não trabalhar com a lógica do significante, ignora o grande perigo teórico e ético de se situar o estatuto da realidade e da fantasia mediante uma referência universal de percepção da realidade e, por consequência, da normalidade.

Lacan prossegue e questiona novamente essa suposta capacidade de satisfação da necessidade pela alucinação no processo primário, afirmando que aquilo que se denomina necessidade ele nomeará desejo, pois uma necessidade pura inexistente. O sujeito, uma vez forjado por sua inscrição na linguagem, já estaria operando no âmbito do desejo sob a lógica do significante:

[...] quer a cadeia significante já tenha imposto suas exigências na subjetividade dele [o sujeito], quer, bem na origem, ele só encontre sob a forma disto: de ela estar desde logo constituída na mãe, de ela se impor, na mãe, sua exigência e sua barreira. O sujeito, como vocês sabem, depara inicialmente com a cadeia significante sob a forma do Outro, e ela desemboca nessa barreira sob a forma de mensagem (LACAN, 1957-58/1999, p. 227).

Não há um plano fantasioso da realidade que emerge em decorrência da necessidade. Para Lacan, o que existe é uma relação entre o sujeito e o objeto com um inerente caráter fantasístico, que não é exclusividade de situações excepcionais de deflagrada desorganização mental. Essa forma fantasmática do sujeito se articular com o objeto está sempre em jogo. Ela se arma sempre de maneira singular, apoiada em uma cadeia significante que se apresentará metafórica ou metonimicamente, de modo a presentificar a ausência do objeto no discurso.

Na carta 52 de Freud a Fliess, o mesmo consente que a “inscrição mnêmica que corresponderá alucinatoriamente à manifestação da necessidade não é nada mais que um signo” (LACAN, 1957-58/1999, p. 228). Essa relação com o signo, no campo psicanalítico, não se restringe à imagem. Para cada ausência do objeto as possibilidades para se metaforizar aquela falta são incontáveis; existe sempre algo alhures da imagem propriamente dita que configura verdadeiramente a estrutura inconsciente na qual se inscreve o sujeito.

Para demonstrar a dimensão significante do desejo, Lacan (1957-58/1999, p. 229) relembra quando Freud relata o sonho que a pequena Anna Freud teve com morangos e framboesas na noite do dia em que não lhe fora permitido ter acesso a eles. Destaca que esse sonho carrega um traço de excesso, de uma opulência que remete exatamente a esse movimento que ultrapassa a questão da simples satisfação da necessidade. É esse excesso que estabelece o lugar do simbólico, pois ele imprime a marca da proibição e faz valer a função do significante, que pode ser elucidada se considerarmos que:

Com efeito, tudo que acontece no registro da identificação baseia-se numa certa relação com o significante no Outro – significante que, no registro da demanda, é caracterizado em seu conjunto como o sinal da presença do Outro. Aí se institui também algo que deve ter uma relação com o problema do desejo, isto é, que o sinal da presença passa a dominar as satisfações trazidas por essa presença. É isso que faz com que, tão fundamentalmente, de maneira muito extensa e muito constante, o ser humano tanto se satisfaça com palavras quanto com satisfações mais substanciais, ou, pelo menos, numa proporção sensível, muito ponderável, em relação a estas últimas (LACAN, 1957-58/1999, p. 351)

A inesgotável amplidão semântica passível de ser operacionalizada pela lógica do significante acaba por decretar a verdadeira natureza do movimento do princípio de prazer que não se encerra no simples encontro com a imagem.

A função do significante é o que possibilita a conexão entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, é a infinita capacidade combinatória que um significante tem de se representar a outro significante, que produz a significação e a conseqüente construção, pela fantasia, de uma realidade minimamente organizada para o sujeito.

Para Lacan, temos a relação da mãe com a criança como a primeira perspectiva de realidade. Mesmo nesse primeiro momento, o *infans* não responde diante da presença ou ausência do objeto de forma binária, já existe uma articulação triangular na qual a criança se posiciona tanto mediante a presença-ausência do objeto quanto em relação ao desejo da mãe, que, por sua vez, também se relaciona com outros objetos no mundo. Tal conjuntura inaugura, desde sempre, o papel do símbolo (LACAN, 1957-58/1999, p. 232). O que a criança vai atribuir como desejo da mãe a partir da relação escópica com essa nunca é algo exato, retificado e correspondido integralmente pela imagem.

Temos nesse primeiro momento o encontro do sujeito:

[...] com aquilo que é propriamente uma realidade e, ao mesmo tempo, não o é, ou seja, com uma imagem virtual, que desempenha um papel decisivo numa certa cristalização do sujeito à qual dou o nome da sua *Urbild*. Coloco isso em paralelo com a relação que se produz entre a criança e a mãe. Grosso modo, é disso mesmo que se trata. A criança conquista aí um ponto de apoio dessa coisa no limite da realidade, que se apresenta para ela de maneira perceptiva, mas que, por outro lado, podemos chamar de imagem, no sentido que a imagem tem a propriedade de ser um sinal cativante que se isola na realidade, que atrai e captura uma certa libido do sujeito, um certo instinto graças ao qual, com efeito, um certo número de referenciais, de pontos psicanalíticos no mundo, permite ao ser vivo ir organizando mais ou menos suas condutas (LACAN, 1957-58/1999, p. 233).

Esse contexto preambular⁴¹ fornece essa via imaginária na qual a criança vai pouco a pouco se apropriando dos limites do seu corpo e da ideia de uma unidade de seu ser. O pequeno sujeito edifica esse movimento apoiado em uma “realidade virtual, irrealizada, captada como tal, a ser conquistada” (LACAN, 1957-58/1999, p. 234).

Essa relação imaginária entre a criança e a mãe é basilar, mas, como mencionado, o processo de simbolização, desde o início, faz incidir o enigma do desejo da mãe sobre a criança. A primeira resposta da criança perante o impasse do desejo de seu objeto primordial é se identificar com o falo para tentar satisfazer o desejo da mãe. Uma vez que a mãe não corresponda maciça e irrestritamente à demanda da criança, assegurando a esta que ela não é o falo e nem seu único objeto de desejo, a criança começa a ter que se haver com seu desejo e começa a se identificar com outros elementos no seu mundo:

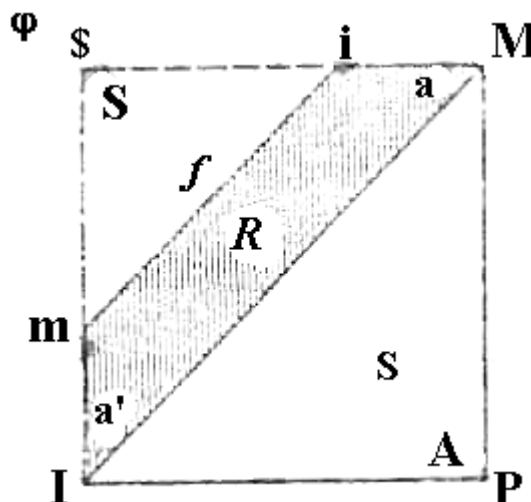
⁴¹ Esmiuçado por Lacan em seu clássico artigo O estádio do espelho como formador da função do eu (1949/1998).

[...] a própria criança assume o papel de uma série de significantes, leia-se aqui, de hieróglifos, tipos, formas e representações que pontuam sua realidade com um certo número de referenciais, para fazer dela uma realidade recheada de significantes (LACAN, 1957-58/1999, p. 235).

Essa abertura do mundo simbólico para a criança é viabilizada pela inscrição da metáfora paterna, que é efetuada quando o pai, ou outra pessoa que eventualmente esteja nesse momento inicial da vida da criança, interdita o acesso ilimitado da mesma ao desejo da mãe. Processo esse que revela que a mãe é castrada, pois procura o objeto que não possui, e que a própria criança também é faltante, pois não pode ser o falo que completa a mãe.

É com o esquema R abaixo que Lacan procura explicitar a relação do sujeito com a realidade:

Figura 2 – Esquema R



Fonte: LACAN (1957-58/1998, p. 559)

Lacan (1957-58/1998, p. 559) indica que o campo da realidade está assinalado pelo quadrilátero *MimI*, onde os “dois vértices *i* e *m* representam os dois termos imaginários da relação narcísica, ou seja, o eu e a imagem especular” (LACAN, 1957-58/1998, p. 559). Dessa maneira, a partir da relação com a mãe (**M**) e sua imagem especular (*i*), a criança tem sua primeira experiência na realidade, onde intermediado pela imagem conquista seu primeiro ponto de apoio. Nesse momento a criança se identifica com o falo (ϕ) no intento de completar o desejo da mãe.

Como colocado anteriormente, é nessa passagem que a função paterna, representada no esquema R por **P**, cumpre seu papel de interditar o desejo da mãe, possibilitando à criança

não se identificar com o falo e dirigir, intermediada pelo Ideal do eu (**I**), seu desejo a outros objetos no mundo, realizando suas primeiras identificações:

É com isso [ideal do eu] que o sujeito se identifica, ao ir em direção ao simbólico. Ele parte do referenciamento imaginário – que é, de certo modo, institutivamente pré-formado na relação dele mesmo com seu corpo –, para enveredar por uma série de identificações significantes cuja a direção é definida como oposta ao imaginário, e que o utilizam como significante. Se a identificação do Ideal do eu se faz no nível paterno, é precisamente porque, nesse nível, o desapego é maior no que concerne à relação imaginária do que no nível da relação com a mãe (LACAN, 1957-58/1999, p. 235).

Quando a inscrição da metáfora paterna não ocorre, a consequência é a constituição de um sujeito psicótico que vivencia a relação com o Outro de maneira problemática, ora se sente muito invadido pelo Outro, ora se relaciona com um Outro radicalmente despedaçado e oscilante. Ou seja, seu mundo simbólico opera de maneira divergente dos sujeitos neuróticos. O campo de sua realidade só é passível de ser organizado por meio de seus delírios, uma vez que a função da fantasia não opera no psicótico, como acontece no neurótico.

Temos, assim, considerando-se os pontos levantados, a fantasia como estruturadora da realidade do sujeito. Este utiliza-se, por um lado, de elementos imaginários, que têm “a propriedade de ser um sinal cativante que se isola na realidade” (LACAN, 1957-58/1999, p. 233) e, por outro, dos significantes que se encadeiam intervindo sobre esse conjunto de imagens, produzindo ininterruptamente roteiros que orientam a ação do sujeito no mundo.

3.5 A purpurina que mira: a fantasia e sua nuance rumo à arte

Cabe a nós uma última reflexão sobre a função da fantasia para encadearmos com solidez o desenvolvimento desta dissertação para o próximo capítulo, sobre a sublimação e sua relação com a fantasia.

Resta-nos assinalar certa duplicidade da fantasia em relação ao registro do real. Se até o momento demarcamos como a fantasia edifica a realidade ao tamponar o real, é preciso indicar que a mesma também aponta para o real da estrutura do sujeito, justamente pela sua natureza intrinsecamente oscilante. Portanto, se por um lado a fantasia é uma estrutura imaginário-simbólica que aloja o real, faz tela ao mesmo, concomitantemente essa mesma produção psíquica, em suas nuances, também alude ao real, permitindo que o mesmo se faça presente, pois jamais conseguirá recobrir por completo o vazio da estrutura.

Isso nos leva às teorizações lacanianas que ultrapassam as fronteiras principais deste trabalho, mas, como já foi pontuado na introdução, essas breves incursões para reflexões advindas de seminários posteriores ao seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), ocorreriam para consolidarmos alguns pontos importantes da argumentação do presente estudo.

No próprio artigo “Uma questão preliminar a todo tratamento da psicose”, Lacan (1957-58/1998), em uma nota anexada posteriormente à escrita desse texto, explana sobre a relação da fantasia com o real, utilizando seu conceito de objeto *a*, que só foi trazido na década de 1960.

O objeto *a* como causa do desejo só foi formalizado por Lacan (1962-63/2005) em seu seminário “A angústia”. Diríamos que ele é um conceito que foi fruto de seu aprofundamento teórico sobre o registro do real⁴². Nessa nota de rodapé supracitada, o psicanalista francês afirma:

É interessante localizar⁴³ nesse esquema R o objeto *a*, para esclarecer o que ele traz para o campo da realidade (campo que o barra). Qualquer que tenha sido a insistência que desde então emprenhamos para desenvolvê-lo – enunciando que esse campo só funciona ao se obturar pela tela da fantasia (LACAN, 1957-1958/1998, p. 559, n. 16).

A fantasia é a tela que engoda o real e edifica a realidade, permitindo a existência do sujeito do desejo, $\$$, que só “se sustenta pela extração do objeto *a*” (LACAN, 1957-58/1998, p. 559, n. 16). A entrada do sujeito na linguagem constitui o real e produz esse pequeno *a*, que se apresenta em diferentes formas⁴⁴ e se articula ao sujeito pela fantasia, que, por sua vez, edifica a realidade desse mesmo sujeito. É essa extração do *a* que inaugura o vazio da estrutura, que sustenta a realidade, como diz Lacan.

Acerca do objeto *a*, Metzger discorre:

⁴² Como afirma Metzger, “seria a partir de 1959, no seminário VII, que surgiria, no ensino de Lacan, das Ding, objeto que traz em si o estatuto real do objeto que, pouco tempo depois, seria formulado como objeto causa de desejo” (METZGER, 2017, p.52). Vale lembrar a noção precursora do objeto *a*, *das Ding*, será aprofundada no próximo capítulo.

⁴³ Apesar da presença dessa citação ser devido à relação do objeto *a* com a realidade, e a presença e a localização do mesmo no esquema R não ser essencial para o nosso estudo, vale deixar a passagem que discrimina tal posição do objeto *a* no esquema: “queremos dizer que somente o corte revela a estrutura da superfície inteira, por poder destacar nela os dois elementos heterogêneos que são (marcados em nosso algoritmo ($\$ \diamond a$) da fantasia) o $\$$, $\$$ barrado da banda, a ser esperada aqui onde ela efetivamente surge, isto é, recobrando o campo R da realidade, e o *a*, que corresponde aos campos I e S” (LACAN, 1957-58/1998, p. 559, n.16).

⁴⁴ No seminário 6, “O desejo e sua interpretação”, Lacan (1958-59/2016), ainda antes da formalização do objeto *a* como um conceito, referia-se a um objeto pequeno a minúsculo que poderia tomar forma em três modalidades, o objeto pré-genital, o falo e o delírio (que se apresenta pela voz) (LACAN, 1958-59/2016, p. 409-418).

O objeto *a*, criação lacaniana, é diferente do que propõe Freud como objeto: enquanto para este qualquer objeto pode ser a princípio objeto da pulsão, para Lacan, desde o seminário VII, a pulsão – bem como o desejo – tem um objeto definido – *mas definido na condição de vazio*: o objeto *a*, que define um lugar, um oco que pode ser *ocupado* por qualquer outro objeto, desde que se trate de um objeto causa de desejo – definição lacaniana do objeto *a* (METZGER, 2017, p.53).

O estatuto de causa do objeto *a* vincula-se à sua natureza opaca, vazia, e está relacionado à sua condição de vácuo e de posição que pode vir a ser exercida pelos mais diferentes elementos. Tais elementos, ao se situarem nesse lugar do objeto, cumprem a função de semblante e se articulam ao sujeito dividido a partir da atividade fantasística, representada pelo matema $\$ \diamond a$.

Tendo em mente esses aspectos sobre o objeto *a*, voltemos a pensar no duplo caráter da fantasia. Miller afirma que a fantasia “corresponde tanto à manifestação do desejo do Outro como, ao mesmo tempo, à manifestação de uma falta no campo do significante” (1988, p.109). Ou seja, como havíamos colocado, ela cumpre o papel de proteção ao real, “como o que recobre a angústia suscitada por esse desejo do Outro” (MILLER, 1988, p. 106), ao mesmo tempo em que designa “uma falta no campo do significante” (MILLER, 1988, p. 109), que demarca o vazio da estrutura e o objeto *a* como falta, causando o desejo.

Essa dualidade da atividade da fantasia também procede no campo da arte. Como nos afirma Borges (2017): “Lacan aponta que o sujeito, ainda que permaneça diante do mesmo objeto que suportou sua fantasia de forma a assegurar seu desejo, pode ter essa experiência de inadequação, que é sofrida pelo sujeito do conhecimento, o falso sujeito do ‘eu penso’ (p. 111).

Isso é, no campo da arte, fantasia não deixa de ter seu papel de ordenadora da realidade psíquica do sujeito, mas exerce igualmente seu papel de assinalar o campo do real, digamos, com especial tenacidade. Essa inadequação que causa a obra de arte diz respeito exatamente à essa oscilação da fantasia que assesta para o campo do real. Essa dualidade da função da fantasia será retomada no próximo capítulo, no qual trataremos da sublimação.

4 A SUBLIMAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A FANTASIA

4.1 A Sublimação e sua relação com a fantasia

Uma vez que delimitamos algumas dimensões socioculturais e semióticas do samba, a perspectiva do Outro como saber e a função da fantasia como estruturadora da realidade do sujeito, discorreremos agora sobre a relação entre a sublimação e a fantasia, para finalmente, no próximo capítulo, refletirmos sobre a relação entre a transmissão e a sublimação.

É no seminário “A ética da psicanálise” que Lacan (1959-60/2008) se dedica a precisar sua leitura sobre a sublimação. A concepção sobre sublimação exposta nesse seminário tem na ideia de *das Ding* (a Coisa)⁴⁵⁴⁶ seu principal articulador teórico.

O *das Ding*, segundo Lacan (1959-60/2008), tem um papel elementar para a estrutura do sujeito, porque ele é nada mais que o objeto primordial cingido do sujeito quando esse se constitui ao entrar na linguagem⁴⁷. Ele é o vazio inaugurado pela falta, que, a partir de então, vai determinar “o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a quê? Ao mundo de seus desejos” (LACAN, 1959-60/2008, p. 67).

Das Ding, a Coisa, tem a característica de ser êtimo, carrega essa ambiguidade de ser simultaneamente o elemento mais estrangeiro e o mais nativo do sujeito, é a causa do estranhamento e da fascinação num só movimento.

É em relação ao objeto perdido que ocorre toda a “organização do mundo no psiquismo” (LACAN, 1959-60/2008 p. 74). Essa organização é pautada pelo princípio do prazer e pela “tendência de reencontrar, que, para Freud, funda a orientação do sujeito em direção ao objeto” (LACAN, 1959-60/2008, p. 74), mas, entretanto, “*das Ding*, enquanto Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade” (LACAN, 1959-60/2008, p. 68). A Coisa como correlata do Outro absoluto, a mãe, articula tanto a estrutura do laço social, pela inacessibilidade do objeto incestuoso, quanto a função do significante, pois é em oposição à indeterminação fundante da Coisa que S1 (significante mestre) se instala, inaugurando a cadeia significante.

⁴⁵ Quinet (2003) destaca : “Lacan, em seu seminário, livro VII, A *Ética da psicanálise*, aborda a questão da arte e da sublimação a partir do conceito de *Coisa* articulando a definição de Coisa em si de Kant, sua utilização por Heidegger e a descrição que dela fez Freud, na medida que situa a Coisa no âmago da economia libidinal de todo sujeito” (QUINET, 2003, p. 105).

⁴⁶ Freud aborda a noção de Coisa em seu texto “O “estranho” (1919).

⁴⁷ Como indicado anteriormente, é nesse seminário que Lacan começa a desenvolver com mais precisão a dimensão real do objeto. Essa teorização se dá a partir da noção de *das Ding*, que, como sabemos, posteriormente irá resultar no conceito de objeto *a*.

A satisfação está fundamentalmente não em encontrar o objeto, mas sim em contorná-lo; o princípio do prazer regula a busca da pulsão pelo objeto, determinando sua maior proximidade ou distância do mesmo, movimento que garante sua tendência de eterno retorno, “mas por outro lado não regula seus trajetos” (LACAN, 1959-60/2008, p. 75).

É diante desse movimento pulsional de busca pelo objeto que aparece a sublimação como possível destino da pulsão. Um destino que implica a hiância da estrutura do sujeito ao invés de recalá-la. Define Lacan: “a sublimação eleva o objeto [...] à dignidade da Coisa” (1959-60/2008, p. 137). A função sublimatória é a possibilidade de se criar uma obra, uma produção, que por meio de sua estética faça alusão ao impossível do real, sem que isso desarticule o sujeito de forma radical. O sujeito, no campo da sublimação, localiza-se temporariamente na sutil e saborosa posição que não está nem situada na angústia perturbadora do real, nem totalmente absorvida à rede imaginária-simbólica da fantasia.

Quinet (2003) discorre:

A sublimação, que transforma um objeto qualquer em um objeto artístico, é uma forma de abordar a Coisa, na medida em que eleva um objeto à dignidade da Coisa. Para que um objeto empírico se torne digno de nosso interesse e nos provoque a sensação de gozo como arte, é preciso que sua “coisicidade” sobressaia, indicando uma recuperação de gozo como aparece no prazer artístico (p. 113).

Desse modo, a sublimação estabelece uma relação muito específica com a Coisa e com o vazio da estrutura – com o campo do real, por assim dizer. Lacan (1959-60/2008, p. 156) marca que o campo da arte possibilita essa organização em torno do vazio, enquanto o campo da religião traz uma postura que evita o vazio, remetendo toda causa a um pai criador, e o da ciência rejeita o vazio, reivindicando uma perspectiva na qual tudo possa ser explicado, tudo possa ser representado.

Borges (2017) ressalta que Lacan:

Afirma que toda criação, e não só de Deus, é *ex-nihilo*, isto é, toda criação é criação do nada, o nada pode ocupar o lugar de causa e ter efeitos⁴⁸. Importa a ele denunciar o fato de que a ciência mantém-se na tradição metafísica criacionista, isto é, não acredita que algo possa surgir do nada. Essa denegação ou forclusão do nada tem como efeito uma “enorme objetivação construída pela ciência que permitirá ao sujeito esquecer sua subjetividade”⁴⁹. Para Heidegger⁵⁰, a função do nada diz respeito ao *daisen*, que contrapõe ao ente, de que a ciência se ocupa. Lacan se apropria destas ideias para falar do vazio ou do nada como causa nos processos de sublimação e criação (p. 20).

⁴⁸ Heidegger (1954 apud Borges, 2017, p. 20).

⁴⁹ Lacan (1953, p. 283 apud Borges, 2017, p. 20).

⁵⁰ Heidegger (1954 apud Borges, 2017, p. 20).

É muito importante ressaltar-se em qual ponto Lacan se opõe a Freud acerca da sublimação. Lacan (1959-60/2008, p. 117) diverge incisivamente da ideia de que a sublimação seja um processo que terá seu efeito apaziguador apoiado num desvio de meta que “dessexualizaria” a pulsão. Um desvio que direcionaria essa para a produção de objetos artísticos valorizados pela sociedade, como exposto em “Três ensaios sobre a sexualidade” (FREUD, 1905/1976). Desse ponto de vista, a produção artística adquiriria o status de bem, ganharia um caráter comercial de troca, por corresponder a valores já estabelecidos, atingindo a condição de algo imaculado moralmente e comercialmente valorizado.

Tal acepção normalizadora da dinâmica da sublimação está muito vinculada a determinada visão de como ocorre a relação entre o sujeito e a Coisa. Lacan (1959-60/2008) ressalta que a psicanálise de cunho desenvolvimentista posiciona a relação do sujeito com a Coisa fazendo prevalecer a dimensão do objeto. Porém, tanto a questão da relação entre o sujeito e a Coisa quanto a questão da sublimação passariam não pela prevalência do objeto, mas sim da tendência. Ao passo que pouco importa a face (o objeto) que toma a Coisa para a presentificação do vazio, o crucial é justamente a capacidade que determinada produção humana tem de semblantear a Coisa e fazer alusão ao vazio.

A problematização passa pela apreensão de que existe uma tendência de retorno à Coisa, e no campo da sublimação é a criação que determina os caminhos da pulsão para o processo sublimatório, é ela que determina os elementos que ganharam força artística e contornarão o furo do real belamente. Não são os objetos que guiarão a tendência, é a tendência que “pressionará” pela criação.

O objeto, quando alçado à dignidade da Coisa, mantém-se em parte indeterminado. Sua caracterização é sempre de uma silhueta. Assim, os traços imagéticos do objeto não são a mola do processo sublimatório e sim seu caráter anamórfico⁵¹ que mantém a tendência de busca e reafirma o vazio do desejo. Quanto às pulsões, o “objeto a ser reencontrado lhes dá sua lei invisível, mas por outro lado não é ele que regula seus trajetos” (LACAN, 1959-60/2008, p. 74). Ou seja, a Coisa é a causa, mas não determina os trajetos e as coordenadas da pulsão, tampouco é a ordem social estabelecida quem define os meandros a serem seguidos pela pulsão. Pelo menos no nível da sublimação é a criação quem exerce essa função. O sujeito, ao criar, pode elevar o objeto à dignidade da Coisa e destinar a pulsão a um contorno beirando o vazio da estrutura, realizando, assim, a sublimação.

⁵¹ Lacan define o objeto da anamorfose como “toda uma espécie de construção feita de tal maneira, que, por transposição ótica, uma certa forma, que não é perceptível à primeira vista, se reúne em uma imagem legível. O prazer consiste em vê-la surgir de uma forma indecifrável” (1959-60/2008, p. 164).

Metzger defende:

A dimensão ética apresenta-se na sublimação na medida em que esta última criaria valores que seriam, só então, socialmente reconhecidos. Criações a partir do vazio. A subversão Lacaniana da sublimação está no entendimento de que o reconhecimento social é *criado* pela sublimação; não se trata de criar algo, uma obra de arte ou qualquer outro objeto, que se encaixe em um crivo social já estabelecido – e seja, portanto, “comercializável”. Aqui, a sublimação ganha contornos bastante específicos; sublimar não estaria do lado da adaptação, mas ao lado da criação. Criação cujo reconhecimento é uma exigência ética e não adaptativa-comercial, na medida em que é criação a partir do nada, ex-nihilo (MATZGER, 2017, p. 118).

Um dos exemplos centrais de atividade artística trazido por Lacan (1959-60/2008) no seminário “A ética da psicanálise”, para nos elucidar sobre a sublimação, é o movimento literário do “amor cortês”, que, em pleno séc. XI, inaugurou uma prosa de ultravalorização do objeto feminino, da dama, em um período feudal no qual:

Ela é, propriamente falando, o que as estruturas elementares de parentescos indicam – nada mais do que um correlato das funções de troca social, o suporte de um certo número de bens e de sinais de potência. Ela é essencialmente identificada com uma função social que não deixa lugar algum para a sua pessoa e para a sua liberdade própria – salvo com respeito ao direito religioso (LACAN, 1959-60/2008, p. 179).

Lacan aponta que esses poetas do séc. XI, ao produzirem uma prosa na qual denotavam grande louvor e submissão diante das damas, sublimavam elevando o estatuto do objeto feminino à dignidade da Coisa. Lacan enfatiza também que na poesia do “amor cortês” a dama, personagem destinatária das poesias, era impreterivelmente inacessível e poderosa; esse caráter inalcançável da dama assegura a dimensão da sublimação que bordejia a Coisa, mas não a atinge. Sustenta-se assim a “demanda derradeira de ser privado de alguma coisa de real” (LACAN, 1959-60/2008, p. 182) e o prazer preliminar que marca o processo sublimatório (LACAN, 1959-60/2008, p. 185). Outro aspecto da dama na literatura do “amor cortês” é que a mesma possuía algo de objeto não predicado – como a Coisa –, apesar de existirem diversas poesias, pareciam todas destinadas à mesma pessoa (LACAN, 1959-60/2008, p. 181). Havia algo de indiferenciável, indecifrável e indeterminado acerca dos traços concretos da dama. Essa parcela incognoscível do objeto da poesia mantinha um furo no discurso (ou um discurso em volta do furo) e assegurava uma estrutura estética que ostentava o vazio do real em sua poética.

Se a sublimação, para Lacan, é esse movimento que providencia um destino outro à pulsão, ao elevar o objeto à dignidade da Coisa, qual será a natureza de sua articulação com a fantasia?

Diríamos que se a fantasia é uma construção *sine qua non* para o sujeito estabelecer sua relação com o Outro, por meio de uma tela simbólico-imaginária que aloja o desejo e contém objetos imaginários, com os quais o sujeito se relaciona, a sublimação aparece como uma possibilidade de desdobramento do fantasiar alternativo ao sintoma⁵². A sublimação, como destaca Lacan (1959-60/2008, p. 135), não se insere na economia de substituição do objeto, como o sintoma.

Sendo assim, a sublimação, para realizar seu papel de destino pulsional, emprega o recurso imaginário da fantasia em seus processos:

A sociedade encontra uma certa felicidade nas miragens que lhes fornecem moralistas, artistas, artesãos, fabricantes de vestidos ou de chapéus, os criadores de formas imaginárias. Mas não é apenas na sanção que ela confere a isso, ao se contentar, que devemos buscar o móvel da sublimação. É na função imaginária, muito especialmente aquela a propósito da qual a simbolização da fantasia ($S \diamond a$) nos servirá, que é a forma na qual o sujeito se sustenta (LACAN, 1959-60/2008, p. 123).

Entendemos, assim, que a sublimação alça o objeto imaginário da fantasia à dignidade da Coisa. Nesse contexto, o objeto imaginário perderia seu espectro de completude e se circunscreveria em uma posição na qual faz alusão à Coisa e cumpre a função de semblante, silhueta que se vai em anamorfose sustentando o desejo e dando vazão à pulsão.

Essa colaboração da fantasia para o processo sublimatório parece estar descrita, mesmo sem ser nomeada, como muitas vezes acontece em Freud, no artigo “Escritores criativos e Devaneios”:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor (FREUD, 1908[1907]/1976, p. 150).

Vemos, nessa passagem, como o uso do recurso da fantasia no campo da arte indica uma mudança de destino pulsional, “muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra

⁵² Para uma perspectiva sobre a relação da fantasia com o sintoma ver Os caminhos da formação dos sintomas, Freud (1917 [1917-1916]/1976)”; DELMA, Gonçalves. A fantasia precursora dos sintomas. Pulsional-Revista de Psicanálise-artigos. p.37-41. Ano XIX, n.186, Junho/2006; e MILLER, Jacques-alain. Percurso de Lacan: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

de um artista” (FREUD, 1908[1907]/1976, p. 150). E esse destino pulsional alternativo nada mais é que a própria sublimação.

A expressão “jogo de fantasia”, presente no referido artigo, foi a escolhida por Freud para se referir à fantasia no campo da arte, ao passo que a palavra fantasia, dita sem um complemento, nesse momento da obra freudiana, ainda carregava uma conotação preponderantemente patológica, como podemos constatar em:

Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória (FREUD, 1908[1907]/1976, p. 152).

Porém, o desenvolver do pensamento freudiano e o ensino de Lacan proporcionaram uma espécie de universalização da função fundamental da fantasia; e parece ser ponto pacífico no campo psicanalítico freudolacanianiano, que todos os sujeitos fantasiam. Assim, o fantasiar expande seu campo de incidência, atuando tanto no contexto cotidiano como no artístico, consideração essa essencial para a argumentação da presente pesquisa.

Mas qual exemplo do universo do samba podemos mencionar para clarificar à psicanálise a relação entre a fantasia e a sublimação? É o que tentaremos pontuar a seguir.

4.2 O morro, a Coisa e o belo

Apesar da grande vastidão temática que compõe o conjunto de canções do gênero, optaremos por nos concentrar em um único exemplo, por entendermos que esse tem um caráter tanto emblemático quanto elucidativo. Pensemos na chance do morro ter sido elevado à dignidade da Coisa pelo samba.

Definitivamente não era de grande prestígio social que gozavam as comunidades formadas nos morros cariocas entre a década de 1910 e 1920, na medida em que essa nova organização social não se deu, de modo algum, de forma voluntária. Como visto anteriormente, teve como fator decisivo a expulsão compulsória da comunidade pobre residente do centro do Rio de Janeiro em 1910⁵³, realizada sob o pretexto da necessidade de uma reorganização urbana e da erradicação de epidemias, como a varíola, por exemplo.

Desse modo, as pessoas que foram morar nos morros cariocas eram, em sua grande maioria, pertencentes à população negra e pobre da cidade, parcela do povo absolutamente

⁵³ Evento que ficou conhecido como “bota abaixo”, como visto anteriormente no Capítulo 2 deste trabalho.

negligenciada pelo poder instituído desse período. As comunidades cariocas carentes do começo do séc. XX no Rio de Janeiro guardavam, assim, certa proximidade à posição social das mulheres do séc. XI (as damas do movimento literário do “amor cortês”), na medida em que não detinham reconhecimento social algum pelo poder constituído, a não ser pela sua utilidade básica na engrenagem social como mão de obra. Se a mulher do período medieval não passava de “suporte de um certo número de bens e de sinais de potência” (LACAN, 1959-60/2008, p. 179) e era “essencialmente identificada com uma função social que não deixa lugar algum para a sua pessoa e para a sua liberdade própria” (LACAN, 1959-60/2008, p. 179), poder-se-ia dizer que algo análogo ocorria com os trabalhadores pobres moradores dos morros cariocas dessa época.

E é nesse momento da história, em solo carioca, que se consolidou o denominado samba urbano, ritmo que no decorrer do séc. XX se expandiu por todo o território nacional e atingiu a condição de gênero vertebral no cenário da música brasileira, sendo considerado por inúmeros estudiosos como o mais importante da história do Brasil.

Começam a surgir, então, no seio da produção dessa vertente musical, inúmeros sambas que tratavam daquilo que ninguém queria tratar, a saber: o morro, a favela.

O significante do morro começa a circular, seja como tema principal de alguma canção ou exercendo uma função de destaque na narrativa de determinado samba:

A relação do artista com o tempo no qual ele se manifesta é sempre contraditória. É sempre contra as normas reinantes, normas políticas, por exemplo, ou até mesmo esquemas de pensamento, é sempre contra a corrente que a arte tenta operar novamente o seu milagre (LACAN, 1959-60/2008, p. 172)

O morro vira poesia e, ao que tudo indica, é elevado à dignidade da Coisa e começa por vezes a estar na posição de objeto de anamorfose, que, como visto, é definido por Lacan como:

[...] toda espécie de construção feita de tal maneira que, por transposição ótica, uma certa forma, que não é perceptível à primeira vista, se reúne em uma imagem legível. O prazer consiste em vê-la surgir de uma forma indecifrável (LACAN, 1959-60/2008, p. 164).

A definição refere-se a um exemplo ótico, mas a questão, independentemente do segmento artístico, passa pela função do significante: “a Coisa é ao mesmo tempo a Não-Coisa” (LACAN, 1959-60/2008, p. 166), a engrenagem da sublimação passa por esse jogo do significante de presentificar a ausência. No campo da poesia literária, como sabemos, o

exemplo angular de Lacan é a poesia do “amor cortês”. Nela entendemos que a anamorfose consistiria no prazer de ver a dama “surgir de uma forma indecifrável” (LACAN 1959-60/2008, p. 164), no prazer de testemunhar-se a presentificação parcial de um objeto inacessível, que surge mas se vai como a imagem na pintura que reaparece conforme a posição que você observa o quadro.

Seria impossível imaginar o movimento sublimatório que a poesia do “amor cortês” estabelece com a dama como análogo ao movimento sublimatório que o samba faz com o morro, elevando-o à dignidade da Coisa? Como em “alvorada lá no morro, que beleza, ninguém chora, não há tristeza, não existe dessabor; o sol colorindo é tão lindo, tão lindo e a natureza tingindo, tingindo, tingindo [...]”⁵⁴, ou em “Mangueira, com seu barracões de zinco, quando amanhece, que esplendor”⁵⁵ ou mesmo em “os seus barracos são castelos, na sua imaginação”⁵⁶? Não teria esse morro, como a dama, algo de inacessível e belo? Não estaria em jogo o gozo do artista de bordejar a Coisa ao criar um novo e deslumbrante semblante para o morro a partir do nada (*ex-nihilo*), a partir daquilo que era tratado como indiferente pelo discurso hegemônico do período?

Se no “amor cortês” a dama mantém um aspecto de objeto não predicado, e se tem-se a impressão de que as poesias se dirigem à mesma pessoa (LACAN, 1959-60/2008, p.181), de modo que essa despersonalização estabelece a poesia em torno do vazio, será que o mesmo não ocorre com o morro? Temos diversos sambas que tratam do morro, da comunidade, que parecem estar se referindo ao mesmo lugar. Será que o morro, no samba, como a dama, no “amor cortês”, por vezes ocupou/ocupa um lugar de objeto feminino que fica “esvaziado de toda substância real” (LACAN, 1959/2008, p. 181)? Será que essa perspectiva não nos permitiria averiguar “aqui funcionar em estado puro e móvel do lugar ocupado pela visada tendencial na sublimação, ou seja, que aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar, é ser privado de alguma coisa de real” (LACAN, 1959-60/2008, p. 182)?

Os sambistas, ao comporem diversas formas de se referirem ao morro, efetuam, intermediados pelo recurso do significante e sua capacidade de produzir o efeito de anamorfose, essa “visada tendencial da sublimação”, pois o significante do morro se torna metáfora de várias coisas, de maneira poética e encantadora, e, simultaneamente, continua

⁵⁴ Trecho do samba “Alvorada”, de Cartola, Hermínio Bello de Carvalho e Carlos Cachaca.

⁵⁵ Trecho do samba “Exaltação à Mangueira”, de Enéas Brites e Aloísio Augusto da Costa.

⁵⁶ Trecho do samba “Sempre Mangueira”, de Nelson Cavaquinho.

detendo uma faceta que permanece comum e indeterminada, uma opacidade de algo especial que continua não representado, mas se faz presente.

Desse modo, as cadeias significantes das letras não priorizam os aspectos físicos do morro, o que seria priorizar o objeto e não a tendência. Apesar de certos elementos, como o barracão, o zinco, a ladeira e o morro, aparecerem em diversas músicas e trazerem aspectos físicos, o que rege a poética das letras, em nossa opinião, não é um trabalho descritivo da materialidade do morro, e sim a manobra estética que os sambistas fazem com esses elementos que se repetem, mas se reinscrevem sempre de forma diferente, gerando a cada canção uma fruição estética singular.

O morro da Mangueira pode ser descrito como “um céu no chão”⁵⁷, uma casa ou um barraco, como um “castelo”⁵⁸ ou como um “palácio encantado”⁵⁹; em cada canção encontra-se uma narrativa que provoca efeitos singulares. Em um samba o castelo remete à força da poesia e do samba no lugar⁶⁰, em outro o barracão deixa de ser um palácio encantado, pela partida da companheira⁶¹, já em outro, a alvorada é encarnada pela beleza da amada⁶². Brincando com os significantes, o sambista, mobilizado pelo “princípio do prazer que tende ao reinvestimento da representação” (LACAN, 1959-60/2008, p. 167), provoca através da beleza da poesia esse efeito de semblante da anamorfose, que resvala na utopia, na harmonia entre o sujeito e o objeto, mas não a alcança, pois esse ensaio de completude se desfaz nos versos e acaba escorrendo pelos seguintes significantes da canção. Destaquemos que esse caráter utópico e inatingível do objeto (da Coisa) não significa desesperança, conformismo ou a imobilidade do sujeito, a manutenção desse núcleo inalcançável do real é o que mantém, além da própria existência do sujeito, o sonhador sonhando, o poeta escrevendo e o sujeito agindo. E o expediente privilegiado para tais tarefas entendemos que seja a sublimação.

Faz-se importante retomarmos, nesse momento, a dualidade do papel da fantasia, pois, se a sublimação se apropria da formação imaginária da fantasia para dar um destino outro à pulsão, temos por um lado essa apropriação, gerando o efeito do belo, que por ser uma manifestação estética altera a feição de algo para torná-lo mais admirável e contemplável,

⁵⁷ “Vista assim do alto/mais parece o céu no chão,/em mangueira a poesia/feito um mar se alastrou”, trecho do samba “Sei lá Mangueira”, de Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola.

⁵⁸ “Os versos em mangueira são modestos/mas há sempre força de expressão/nossos barracos são castelos/em nossa imaginação” trecho do samba “Sempre Mangueira”, de Nelson cavaquinho.

⁵⁹ “Não me dá mais prazer em contemplar o luar/pelo buraco do teto do meu barracão/que já não é mais palácio encantado/hoje estou magoado/ferido no coração”, trecho do samba “Transformação”, de Jurandir.

⁶⁰ Como do samba “Sempre mangueira” de Nelson cavaquinho

⁶¹ Como no samba “Transformação”, de Jurandir

⁶² “Você também me lembra alvorada/quando chega iluminando/meus caminhos tão sem vida”, trecho do samba “Alvorada”, de Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho.

análogo à fantasia quando faz uma proteção ao real, e por outro temos, no processo sublimatório, a nuance da fantasia que mira para o impossível do real, horizonte que desenvolveremos agora.

Como salientado anteriormente, a fantasia exerce o papel de fazer uma tela simbólico-imaginária ao real, possibilitando uma organização mínima dos afetos e do discurso do sujeito, ao mesmo tempo em que exerce a atividade de assinalar esse núcleo real da estrutura. Ou seja, a construção fantasística, em suas vicissitudes, também indica onde se localiza o desejo, onde está envelopado o gozo absoluto.

A sublimação, como discorre Lacan (1959-60/2008), é essa atividade criativa que se realiza a partir do nada (*ex-nihilo*); é no entorno do vazio que uma obra emerge e viabiliza a apreciação no campo da arte: seja no fazer artístico ou na contemplação de uma produção.

O efeito dessa criação, para o psicanalista francês, é o belo, que opera concomitantemente como causa da fascinação e última barreira diante da destrutividade do real da Coisa. Destaca Lacan:

A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético propriamente dito uma vez que é identificável com a experiência do belo – o belo em seu brilho resplandecente, esse belo do qual disseram que é o esplendor da verdade. É evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de se ver, que o belo é, se não seu esplendor, pelo menos sua cobertura (LACAN, 1959-60/2008, p. 259).

O belo, como fenômeno estético, exerce a atribuição de ser a última fachada diante do campo do real. Seu erotismo articulado pelo significante produz esse efeito que beira o sublime, a realização total, portando, beira também o horror destrutivo do gozo totalizado da Coisa. Lacan (1959-60/2008) define a Coisa como o que “padece do significante” (p. 144), assim, diante a dimensão do real, do campo de *das Ding*, o sujeito engendrado pelo princípio do prazer vai produzindo significantes no intuito de reaver o objeto primordial, seja criando algo ou tentando tornar algo tão especial quanto ele, na intenção de retornar à plenitude do momento inaugural. Tal dinâmica parece estar expressa na seguinte colocação que indica que a:

[...] função do princípio do prazer é, com efeito, conduzir o sujeito de significante em significante, colocando quantos significantes forem necessários para manter o mais baixo nível possível de tensão que regula todo o funcionamento do aparelho psíquico (LACAN, 1959-60/2008, p. 145).

A função do belo, análogo à da fantasia, também carrega uma duplicidade em sua articulação com o desejo:

Essa relação singular é ambígua. Por um lado, parece ser possível que o Horizonte do desejo seja eliminado do registro do belo. E, no entanto, por um outro lado, ele não deixa de ser manifesto, e como foi dito desde o pensamento da Antiguidade até são Tomás, que sobre isso fornece fórmulas muito preciosas, que o belo tem por efeito suspender, rebaixar, desarmar, diria eu, o desejo. A manifestação do belo intimida, proíbe o desejo (LACAN, 1959-60/2008, p. 284).

É importante assinalar-se que a relação da função do belo assim como a da fantasia com o real e suas respectivas dualidades ficam mais claras se pensarmos que tais processos não deixam de ser atravessados pela dinâmica da pulsão de morte. Lembremos que nesse seminário Lacan (1959-60/2008, p. 254-255) destaca o caráter criador da pulsão de morte. Se a pulsão de morte é uma tendência irreversível à destruição, à harmônica entropia do estado inanimado, uma tendência ao descanso absoluto, como coloca Freud (1920/1976) em “Além do princípio do prazer”, ao mesmo tempo “ela é igualmente vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar” (LACAN, 1959-60/2008, p. 255).

O belo, como a fantasia, por um lado envelopa o desejo, faz barreira ao real, mas por outro mira esse desejo radical, indica esse lugar que beira a Coisa, o núcleo real da estrutura. O belo é o “esplendor da verdade” (LACAN, 1959-60/2008, p. 259), embora a verdade⁶³ não seja tão bonita de se ver. É por essa capacidade de fazer semblante do real que o belo, assim como a fantasia, tem tanta magnitude no campo da sublimação. O belo carrega, ainda, a especificidade de ser um fenômeno estético por excelência, o que o vincula intimamente com a arte.

Se retornarmos às letras de samba, percebemos que muitas canções nos transmitem esse processo sublimatório e sua relação com o belo. Os sambistas, ao comporem canções que falam sobre o morro, muitas vezes, demarcam essa articulação em certas letras. Por um lado, o morro é elevado à dignidade da Coisa, alçado à condição do belo, que faz barreira ao real, mas, por outro, essas mesmas letras assinalam para o campo do real, para o traumático da pobreza e da injustiça social. Como vemos nas seguintes letras:

Opinião – Zé Kéti

Podem me prender
Podem me bater

⁶³ A verdade, como indicado anteriormente, não é atingível nem desvendável. A sua incidência no sujeito é como causa, não como fato verificável (LACAN, 1966/1998, p. 883). Ela compõe o núcleo traumático do real.

Podem até deixar-me sem comer
 Que eu não mudo de opinião
 Daqui do morro
 Eu não saio, não
 Se não tem água
 Eu furo um poço
 Se não tem carne
 Eu compro um osso
 E ponho na sopa
 E deixa andar... deixar andar
 Fale de mim quem quiser falar
 Aqui eu não pago aluguel
 Se eu morrer amanhã, seu doutor
 Estou pertinho do céu

Morro – Mauro Duarte

Morro
 Quase morro
 Sem socorro
 Lá no morro
 Bem pertinho da cidade
 Em luta com a adversidade
 Tentando por todos os meios
 Meios para sobreviver
 No lugar onde a morte é um caminho menos mal
 Mas juro não vou desistir
 Mesmo se ninguém me socorrer
 Apesar de saber que luta é um tanto desigual.

No samba de Zé Keti temos o elemento do morro elevado à dignidade da Coisa. Verifica-se que o morro, uma vez situado no contexto da canção, artisticamente amparado por melodia, ritmo e letra, cumpre a função do belo. Mesmo em sua simplicidade, o poeta se aproveita de sua altura geográfica, cria um valor a partir disso e o localiza próximo do plano celestial: “falem de mim quem quiser falar/aqui eu não pago aluguel/se eu morrer amanhã, seu doutor,/estou pertinho do céu”, mas nem por isso a mesma canção deixa de mencionar a dimensão do real, representada pela desigualdade social que a poesia consegue tangenciar pelos versos: “se não tem água/eu furo um poço/se não tem carne/cozinho um osso/e deixa andar/deixa andar”. A canção bordeja o gozo inatingível da Coisa por meio da cadência de seu significante “se não tem carne/cozinho o osso”. Como se a narrativa da canção evocasse o plano irrepresentável do real ao mesmo tempo em que constrói entorno desse vazio: a vacuidade que a imagem de uma sopa de osso remete é transformada numa obra e vira samba.

O samba de Mauro Duarte também se utiliza da poesia para demarcar a radical incompletude de nossa sociedade, uma canção que nos explica sobre a dualidade da função do belo. A adversidade se torna bela pela canção, fazendo certa tela ao horror da miséria, e simultaneamente a injustiça social continua sendo denunciada: “Tentando por todos

meios/meios para sobreviver/no lugar local onde morte é um caminho menos mal/mas juro não vou desistir/mesmo se ninguém me socorrer/apesar de saber que luta é um tanto desigual”.

Esse samba ainda nos brinda com a monumental equivocidade entre o morro substantivo e o morro verbo. Desse modo, o compositor nos demonstra toda força da sublimação agenciada pela função do significante, pois o morro, do verbo morrer, que remete à pulsão de morte, é também o morro do recomeço, pois a finitude da morte é usada para dizer do morro substantivo, que mesmo sofrido não deixa de ser cantado, logo, muito vivo, tão cedo, muito belo. Essa canção nos remete com toda a força ao que Lacan (1959-60/2008) tenta demarcar acerca da segunda tópica freudiana: que a pulsão de morte é a pulsão por excelência, é a pulsão que mata, mas é a pulsão que cria. Compreendemos que Lacan encontra no campo da arte, por meio da sublimação, uma perspectiva que possa falar de uma ética da psicanálise que se oponha a um maniqueísmo normativo vigente em certas leituras do texto freudiano. Desse modo, o sujeito encontra na sublimação um destino pulsional, no qual o significante joga com a finitude e a incompletude da vida ao invés de engendrar uma narrativa que ofereça um objeto que tenta encobrir imaginariamente a incompletude do sujeito e o mal-estar da civilização.

Não podemos deixar de considerar, também, a possibilidade de outros elementos da cultura presentes no contexto social do samba serem igualmente elevados à dignidade da Coisa, como veremos adiante. Será que o samba não nos transmite pela sua poesia um modo singular de “colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*” (LACAN, 1959-60/2008, p. 123), reafirmando que “é nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem” (LACAN, 1959-60/2008, p. 123)?

O sambista, por meio de sua poética, utiliza-se do caráter anamórfico do significante para criar o belo ali onde estava a indiferença do cotidiano, ali onde nada (*ex-nihilo*) havia de especial; o artista, assim, faz “operar novamente seu milagre” (LACAN, 1959-60/2008, p. 172) e bordeja o vazio da estrutura, viabilizando o escoamento da pulsão pelo processo sublimatório.

Temos, então, seguindo nossa posição, que o sujeito que aprecia, canta, compõe e desfruta os sambas toma emprestado os significantes das canções (do grande Outro do universo sambista como saber) para compor suas fantasias, que dão um roteiro, uma estrutura possível para a circulação do desejo e podem, eventualmente, propiciar um processo sublimatório no qual o objeto é elevado à dignidade da Coisa pela relação entre o sujeito e a obra artística.

Todavia, para finalizarmos nossa argumentação, resta-nos delinear a dimensão da transmissão, que estará presente em nosso próximo capítulo e consolidará o modo como o samba e suas vicissitudes clarificam a relação entre o sujeito, a fantasia e a sublimação no campo da arte.

5 TRANSMISSÃO E SUBLIMAÇÃO

5.1 A transmissão no ensino da psicanálise

Quinet (2009), em seu livro “A estranheza da psicanálise”, dedica uma seção do primeiro capítulo para assinalar os pontos cardinais sobre a transmissão no ensino de Lacan. Marquemos os pontos que garantem uma interlocução com a presente dissertação.

Um primeiro aspecto a ser trazido é a necessidade de se:

[...] desfazer de imediato a ilusão de neutralidade quando se fala sobre transmissão da psicanálise. Todo psicanalista fala a partir do lugar de sua inserção na comunidade psicanalítica, inscrevendo-se a favor ou contra esse lugar, que é determinado para cada um por sua escolha (QUINET, 2009, p. 53).

Dito de outro modo, a neutralidade idealizada pelo discurso científico hegemônico não encontra sustentação alguma no campo psicanalítico.

Outro ponto que destacamos é o inexorável caráter social do inconsciente. Ele se materializa na linguagem como parte “do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito”⁶⁴ (QUINET, 2009, p. 53), aspecto social que, como já vimos, abrange a noção do grande Outro como saber (LACAN, 1960/1998) e reforça a ideia de que “a transmissão da psicanálise é o que dela passa de um sujeito a outro sujeito” (QUINET, 2009, p. 53).

O autor também nos indica que o psicanalista não transmite professoralmente um saber sobre o inconsciente para seu analisante, ele não transmite nem o saber extraído de sua própria análise, nem da análise de outros pacientes para o mesmo, “Na psicanálise não há um saber prévio a ser aplicado em todos os casos, é sempre um a um” (QUINET, 2009, p. 55). Ao seu paciente, cabe o psicanalista assegurar que “uma psicanálise ocorra” (QUINET, 2009, p. 55).

Portanto, a psicanálise como ensino não se transmite do analista ao analisante através do trabalho de transferência, ela se transmite na apresentação de casos ou pelo dispositivo do passe, pela via de uma transferência de trabalho⁶⁵ (QUINET, 2009, p. 55).

Quinet (2009) atesta também que a abordagem lacaniana não opera com um conhecimento pré-estabelecido, pois o “ensino da psicanálise deve ser pensado a partir da

⁶⁴ LACAN (1953, p. 259 apud QUINET, 2009, p. 53).

⁶⁵ Expressão retirada de LACAN, Jacques. (1964). Ato de fundação. In: Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

posição do analisante: quem ensina é o sujeito dividido” (QUINET, 2009, p. 55). Aquele que transmite também é sujeito dividido sob a rubrica da falta e, por conseguinte, o ensinante “é um trabalhador cuja construção de saber é ordenada por aquilo que não sabe, mas interroga” (QUINET, 2009, p. 55).

Para o autor, ter o não-saber como uma referência não:

[...] implica um estímulo à ignorância, mas ao saber que leva a cingir o não-saber como produto e não ponto de partida. Este é da ordem do saber e não da ignorância crassa, pois a acumulação de saber é necessária à formação do psicanalista (QUINET, 2009, p. 56).

É essa perspectiva que, segundo o autor, localiza a formação do psicanalista em lugar radicalmente diferente da “formação profissionalizante, como em uma escola de engenharia” (QUINET, 2009, p. 56), por exemplo.

Depois de estabelecer os parâmetros que delineiam a posição ética da psicanálise como um saber não-todo, o autor destaca que a transmissão da mesma também ocorre pelo saber textual, por meio do comentário, interpretação e questionamento da obra freudiana: “deixar-se conduzir pela letra de Freud por meio de seu comentário literal é o método que Lacan propõe e que igualmente podemos usar em seus escritos” (QUINET, 2009, p. 57).

Antes de continuarmos é preciso trazer outro âmbito da transmissão na psicanálise. Se com Quinet (2009) trouxemos um panorama que enfoca a transmissão no ensino da psicanálise, atentar-nos-emos agora à transmissão da lei simbólica.

5.2 A transmissão da lei simbólica

Prates Pacheco (2004), em seu artigo “Que destino dar à mensagem recebida? Apontamentos sobre a questão da transmissão na psicanálise”, traz-nos uma consistente reflexão sobre o tema. Apesar da problematização do artigo chegar até os seminários de Lacan da década de 1960, restringir-nos-emos às reflexões de Prates Pacheco (2004) referentes aos seminários “A relação de objeto” (LACAN, 1956-57/1995) e “As formações do inconsciente” (LACAN, 1957-58/1999), pois são os apontamentos que condizem com o recorte do presente estudo.

A autora nos lembra que, para além das heranças genéticas, existe a transmissão de uma herança simbólica efetuada através da linguagem e é justamente essa que nos possibilita a construção das nossas normas sociais e nos diferencia dos outros animais.

Para refletir sobre essa herança simbólica, Prates Pacheco (2004) destaca que a existência do humano só é possível a partir da linguagem. A autora relembra Vygotsky, que em seus estudos reivindicava que a constituição do homem resulta exatamente de relações mediadas por uma linguagem que opera em um plano diferente das interações presentes entre os organismos e o meio ambiente. A partir desse prisma, o qual demarca que a diferença do humano para os animais deriva justamente da constituição de um aparato linguístico e simbólico específico, a autora aponta também a grande importância da obra “Estruturas elementares de parentesco”, de Lévi-Strauss (1908/1982), que deixa claro que a “própria linguagem que se transmite é, por sua vez, o meio de transmissão” (PRATES PACHECO, 2004, p. 150), assim como esclarece, no que toca a relação social entre os sujeitos, a “função exercida pelo sobrenome de “marcar um lugar simbólico e sexual na estrutura familiar e social” (PRATES PACHECO, 2004, p. 150).

Outra articulação que compõe o panorama proposto nesse artigo é a diferenciação que faz Saussure entre a fala e a linguagem, algo essencial para pensarmos a transmissão:

[...] se por um lado temos a língua como aquilo que “já está dado”, ou seja, algo que cada novo indivíduo recebe pronto ao nascer; por outro lado, a fala, sendo a vertente individual da linguagem, inclui a dimensão da criação desse indivíduo, na medida em que ele tem poder de criar a partir do código estabelecido, ao qual deve se submeter para se fazer compreender por seus pares. A dimensão da fala, entretanto, afeta aquela da língua, transformando-a continuamente (PRATES PACHECO, 2004, p. 151).

O que parece estar em total consonância com Lacan quando este afirma que: “a análise consiste em jogar com os múltiplos alcances da divisão que a fala constitui nos registros da linguagem: daí decorre a sobredeterminação, que só tem sentido nessa ordem” (LACAN, 1953/1998, p. 292).

Essa divisão que a fala constitui na linguagem está também presente na ideia de que “através da linguagem, o inconsciente passa” (PRATES PACHECO, 2004, p. 151), pois, se os mecanismos da linguagem pelos quais o “inconsciente passa” são conhecidos, a metonímia e a metáfora, a maneira como isso sucede é da ordem da criação do indivíduo, da ordem da fala. E o destino desse movimento do inconsciente não é outro senão o grande Outro, lugar da rede simbólica que sobredetermina o sujeito.

O próprio início da análise, segundo a autora, é um convite ao analisante fazer uma transmissão, a dizer sobre si (PRATES PACHECO, 2004, p. 151). Mas é nas formações do inconsciente – o sintoma, o sonho, o chiste e o ato falho – “que ‘algo’ da verdade do sujeito

passa” (PRATES PACHECO, 2004, p. 151). São as formações do inconsciente que trazem as mensagens do sujeito endereçadas ao Outro.

A autora então se questiona: “será que, quando se trata da constituição de um sujeito, a carta sempre chega a seu destino? Como se recebe o Nome-do-Pai – essa passagem/bilhete que dá acesso ao simbólico?” (PRATES PACHECO, 2004, p. 152).

É no seminário “A relação de objeto” (1956-57/2008), segundo Prates Pacheco (2004), que Lacan trabalha acerca do complexo de Édipo e seu papel de instaurador da ordem e da proibição do incesto, elucidando como a neurose tem seu ponto central relacionado à incapacidade da criança lidar com o complexo de Édipo. Dessa perspectiva, a neurose seria “uma suplência à insuficiência paterna” (PRATES PACHECO, 2004, p. 153), como no exemplo do “caso do Hans”, que precisou de seu objeto fóbico para amparar a insuficiência paterna.

Entretanto, é no seminário seguinte, “As formações do inconsciente”, que Lacan (1957-58/1999) desenvolve em definitivo a ideia do pai como portador da lei (PRATES PACHECO, 2004). A metáfora paterna seria esse “nome no *lugar* propriamente simbolizado pela operação da ausência da mãe” (PRATES PACHECO, 2004, p. 153).

Segundo a psicanalista, Lacan, no Seminário “As formações do inconsciente”, coloca o pai não como criador da lei, mas como mediador da lei que já está historicamente estabelecida; o pai, ou outra pessoa que eventualmente for exercer a função paterna, transmite a lei à criança ao interditar seu acesso ao desejo da mãe e inscrever a metáfora paterna na ausência dessa.

Assim, o pai castra a criança e circunscreve a falta no campo do Outro. Ele o faz fornecendo o falo “enquanto significação possível para o significante da falta do Outro S (A)” (PRATES PACHECO, 2004, p. 155). Completa a autora:

[...] o falo do qual o pai é o portador fará uma suplência simbólica à falta representada pelo enigma (x) do desejo da mãe. Nesse momento da teoria, é a mãe desejante do falo (uma mãe histérica, por assim dizer) que instaura o pai real como agente da castração. Assim, retomando os comentários que fiz sobre o *seminário 4*, eu diria que o que “passa” na metáfora paterna é a significação fálica (PRATES PACHECO, 2004, p. 155).

É a inscrição da metáfora paterna que, ao instaurar a falta no campo do Outro, inaugura a cadeia significante na qual o sujeito sempre se situará naquilo que um significante representa para outro significante. Esse mesmo sujeito sempre se movimentará na direção de tentar restituir a completude originária e sempre fracassará diante do rochedo da castração,

que delimitará a fronteira com o real e manterá o sujeito circunscrito na linguagem. Pelo menos no caso da estrutura neurótica.

De qualquer maneira, se é o pai que transmite o falo como significante com o qual o sujeito se organiza diante da falta, é necessário que o sujeito suporte-o.

Mas acolher o significante fálico é uma escolha que o sujeito faz com bem pouca autonomia, pois a rede simbólica do grande Outro e a estrutura parental já estavam operantes no mundo. A criança, antes mesmo de nascer, já estava sendo dita, portanto a sua única escolha é continuar uma narrativa que ali já existia:

A clínica nos demonstra, em nosso cotidiano, que é essa questão com qual o neurótico tem que se haver em seu processo de análise, ou seja, que ele não tem escolha, a não ser a de responder pela frase que começou antes dele e, quem sabe, poder escrevê-la com uma pontuação inédita (PRATES PACHECO, 2004, p. 155).

Portanto, na psicanálise, temos, por um lado, em seu ensino, a transmissão do saber por meio da transferência de trabalho, como aponta Quinet (2009), e, por outro, a transmissão da lei simbólica realizada por meio da inscrição do significante do nome-do-pai, que funda o sujeito e organiza os termos da nossa relação social.

5.3 Sublimação e transmissão

Não obstante as singularidades das construções fantasísticas de cada sujeito, entendemos que o processo sublimatório propicia a transmissão de um sujeito ao outro de algo (uma experiência, um significante) que pode tocar o singular de cada um, que remete à trajetória particular de cada sujeito, ao mesmo tempo que o comum a várias pessoas:

No nível da sublimação o objeto é inseparável de elaborações imaginárias e, muito especialmente, culturais. Não é que a coletividade as reconheça simplesmente como objetos úteis - ela encontra aí o campo de descanso pelo qual ela pode de algum modo, engodar-se a respeito de *das Ding*, colonizar com suas formações imaginárias o campo de *das Ding*. É nesse sentido que as sublimações coletivas, socialmente recebidas, se exercem (LACAN, 1959-60/2008, p. 123).

Sobre a circulação e a transmissão da obra artística entre o particular e o coletivo na esfera da arte, vale lembrar que Freud (1908[1907]/1976, p. 150) parece ter sido explícito sobre os efeitos da obra do escritor criativo em seus leitores: certo afeto ou vivência que em outro contexto pode ser vivido como doloroso, no campo da arte, temos a alternativa de

experimentalizar como prazeroso. Reflexão que acaba nos indicando sobre a possibilidade do espectador poder sublimar quando está em contato com a obra de arte.

Jorge (2010, p. 238-255), ao tecer reflexões sobre a fantasia e a arte, parece corroborar a posição de que o campo artístico viabiliza a transmissão de um sujeito ao outro, de uma experiência, dito de outra forma, de um significante⁶⁶ que transcenda a habitual dinâmica da fantasia de produzir uma perspectiva que tenta encobrir o real da estrutura do sujeito.

Mesmo não perdendo seu papel de anteparo ao real que organiza a realidade no campo da arte, a fantasia, nesse âmbito, acaba tendo, de nosso ponto de vista, sua faceta que evoca o campo do real intensificada. O fantasiar na arte possibilita ao sujeito um encontro com o objeto, no qual a sua condição de falta-a-ser é transmitida, sem que isso, mesmo nos dramas ou em artes conceituais, nas quais somos expostos à estéticas mais “aflictivas” e desnorteantes, cause uma extrema desorganização mental⁶⁷, como poderia acontecer em outro contexto. Condição essa que, como assinalado anteriormente, é justamente propiciada pela ocorrência da sublimação.

Ao se debruçar sobre a elaboração que Marchel Duchamp faz sobre a atividade artística, Jorge (2010) nos traz muito sobre a especificidade da transmissão no campo da arte. Quando reflete sobre as obras de Duchamp conhecidas como *ready mades*, o autor considera que o:

[...] ato de Duchamps destaca a dimensão inerente ao ato de criação para além do objeto que é criado através desse mesmo ato. Ele mostra o ato. O ato do artista se situa além da imagem que se produz, e por isso o *ready made* exhibe esse ato e nos faz ver o que não é visível no objeto, mas que esteve na origem de sua constituição. Tem-se aí uma potencialização máxima daquilo que, segundo Georgy Battock, referindo-se a Andy Wharol, constitui “uma preocupação intrínseca à arte – estender e redefinir a realidade”⁶⁸ (JORGE, 2010 p. 246).

Há esse “suspiro do real” na transmissão no âmbito da arte, “de fazer ver o que não é visível” (JORGE, 2010, p. 246).

E, como dito anteriormente, o espectador é parte estendida desse processo artístico:

⁶⁶ “trata-se, de uma maneira analógica, ou anamórfica, de tornar a indicar que o que buscamos na ilusão é algo em que a ilusão, ela mesma, de algum modo transcenda a si mesma, se destrói, mostrando que ela lá não está senão enquanto significante” (LACAN, 1959-60/2008, p. 166).

⁶⁷ Claro que certas obras causam tamanho impacto que chegam a causar um vislumbre de angústia, uma sensação de inadequação, que, em nosso entendimento, não é nada mais que fruto da alusão ao real que a obra artística causa. De qualquer modo, tal experiência se distancia claramente de uma situação de intensa disrupção do sujeito, na qual o mesmo vivencia uma angústia devastadora.

⁶⁸ BATTOCK, Gregory (2002, p. 40 apud JORGE, 2010, p. 246).

[...] Duchamp sublinha que o espectador como que repete esse ato criador, e por isso é tão comum na história da arte que os artistas sejam valorizados e apreciados muito tempo depois. Seus *ready-mades* revelam o polo do espectador que é suposto realizar igualmente, na fruição da obra, um ato criador (JORGE, 2010, p. 247).

Nas artes, portanto, a transmissão tem esse caráter peculiar no qual a circulação dos significantes entre os sujeitos, viabilizada pelas obras, pode propiciar, com especial intensidade e prazer, o processo de sublimação. Como visto, essa operação ocorre através da intervenção do significante sobre as formações imaginárias das fantasias. Entretanto, se a transmissão no campo da arte não se homologa, nem à transmissão da lei simbólica (PRATES PACHECO, 2004), nem à transmissão do saber psicanalítico, por meio da discussão de casos e da leitura do texto de Freud (QUINET, 2009), ela, de qualquer modo, parece carregar um pouco dos dois.

Por um lado, quando o objeto é elevado à dignidade da Coisa, reitera-se a incompletude do sujeito, pois a sublimação faz alusão ao real e reafirma o vazio da estrutura que se faz presente, mas se esvanece belamente pelo processo anamórfico da arte. O processo artístico, dessa perspectiva, como a transmissão da lei simbólica, estabelece a falta estrutural e demonstra que há sempre alguma parte que escapa ao sujeito.

Porém, se na situação habitual da transmissão da lei simbólica a fantasia vem para tentar encobrir o furo da estrutura e se esquivar da castração, na arte o recurso imaginário da fantasia não é, predominantemente, empreendido para tamponar o real, e sim contorná-lo. Desse modo, a fruição estética permite bordejar o vazio da estrutura, destinando a pulsão a esse contorno no objeto.

Ou, como assinala Freud (1917[1917-1916]/1976), ao articular a possibilidade da fantasia não desencadear um sintoma:

[...] gostaria, contudo, de chamar-lhes um pouco mais a atenção para um aspecto da vida de fantasia que merece o mais amplo interesse. Isto porque existe um caminho que conduz de volta à realidade⁶⁹ – isto é o caminho da arte (p. 438).

Por outro lado, apesar de não possuir a formalidade da transmissão do saber no ensino da psicanálise (apresentação de caso etc.), a arte detém inegavelmente uma transmissão de saber. A transindividualidade do inconsciente e o Outro como lugar da rede simbólica

⁶⁹ Referimo-nos com certa reserva à passagem “o caminho que conduz de volta à realidade” (FREUD, 1917[1916-1917]/1976), devido a toda a problemática existente na relação entre a realidade e a fantasia, como já assinalado neste estudo. Entretanto, a nossa leitura é que no contexto desse artigo de Freud, esse “retorno à realidade” expressa o movimento do sujeito se afastar de uma vivência mais nociva do seu sintoma, intermediado pela atividade artística.

garantem que os significantes circulem e sejam utilizados no âmbito artístico de modo a propiciar uma transformação estética que viabiliza a alternativa da sublimação.

5.4 Narrativa e transmissão: da psicanálise ao samba, do samba à psicanálise

Compreendemos a noção de narrativa como fundamental para essa etapa do nosso estudo, pois será ela a nossa via privilegiada de encontro entre a transmissão na psicanálise e a transmissão no campo do samba.

Lacan, em diferentes momentos do seu ensino, ao refletir sobre a fantasia, ressaltou seu caráter ficcional, literário e narrativo.

Ao tratar da relação entre o sujeito e os significantes presentes nesse grande Outro do samba, entre o sujeito e os versos das músicas, entendemos que esses significantes, pela característica discursiva do samba, à maneira das fantasias, apresentam-se na forma de roteiros, de narrativas. Dentre as terminologias utilizadas por Lacan para caracterizar o caráter ficcional da fantasia, a narrativa é uma que demanda um pequeno aprofundamento, tanto devido a seu vasto uso no campo das ciências humanas, quanto pela relação que Lacan estabelece entre esse termo e a função do mito. Cabe a nós, por conseguinte, delimitar de qual narrativa estamos falando.

Lacan discorre que o mito possui uma estrutura que se repete, que tem um alcance do individual ao coletivo e que carrega uma característica similar à de uma narrativa:

O que se chama mito, seja ele religioso ou folclórico, em qualquer parte de seu legado que se o considere, apresenta-se como uma narrativa. Pode-se dizer muitas coisas sobre essa narrativa, e tomá-la sob diferentes aspectos estruturais. Pode-se dizer, por exemplo, que tem alguma coisa de atemporal. Pode-se tentar definir sua estrutura quanto às configurações que ela define. Pode-se tomá-la sob sua forma literária, cujo parentesco com a criação poética é surpreendente, ao passo que o mito é, ao mesmo tempo, muito distinto desta, no sentido que demonstra certas constâncias que não estão absolutamente submetidas à invenção subjetiva (LACAN, 1956-57/1995, p. 258).

Essa ponderação que Lacan faz sobre a relação entre o mito e a narrativa nos permite precisar a importância do termo narrativa dentro do contexto de nosso estudo. Por um lado, é trazido que o mito se apresenta como uma narrativa, e que essa narrativa tem um caráter atemporal, literário e poético. Entretanto, apesar do caráter poético da narrativa mítica, ela não abrange a criação poética em todas as suas possibilidades, porque detém “certas constâncias que não estão absolutamente submetidas à invenção subjetiva” (LACAN, 1956-57/1995, p. 258). Isto é, o mito, apesar de seu caráter literário, não possui a elasticidade estética e

semiótica que a criação poética carrega em outros segmentos do campo literário, e esta separação se opera muito pela narratividade presente no mito, que compreendemos também estar presente no samba.

Se retomarmos a análise das características literárias e semióticas das letras de samba feita por Azevedo (2013), temos, entre outros aspectos, que os enunciados das canções do gênero têm uma linguagem acessível, abordam os temas de forma direta, possuem uma narrativa linear, tratam de tópicos universais, muitas vezes ligados a questões coletivas e se colocam sempre sob a égide da coloquialidade e do âmbito situacional.

Desse modo, a poética do samba, do nosso ponto de vista, mantém-se dentro do mesmo espectro literário que o mito. O samba tem essa característica discursiva de transmitir uma mensagem sobre uma situação sem fazer rodeios (AZEVEDO, 2013). A partir de sua narrativa, comunica de uma forma direta um saber sobre determinado contexto, como é o caso do mito de Narciso, por exemplo. Segundo Azevedo (2013), os sambas têm esse modo de sempre passar uma mensagem que evoca um pensar sobre “a moral da história”, como fazem os contos populares. Assim como fazem os mitos: ao achar feio tudo aquilo que não é espelho, Narciso teve um desfecho que evoca um dilema no leitor.

O samba, como o mito, mantém sua beleza literária sem recorrer a inventividades e complexidades semióticas características de outros gêneros literários, que não têm estruturas constantes como as dos mitos.

Como exemplo, citemos a escola de poesia concreta. Essa escola, a nosso ver, pertenceria a um campo da literatura do qual o mito e o samba já não fazem parte, pois ambos já não abarcam todas as alternativas semânticas e hermenêuticas da “invenção subjetiva” (LACAN, 1956-57/1995, p. 258) do movimento literário citado.

Assim, tanto o samba como a narrativa mítica se aproximam muito da própria fala cotidiana, do discurso *sine quan non* com o qual nomeamos nossos afetos. Para Lacan, essa narrativa mítica é a base de uma ficção que sempre está a expressar uma verdade⁷⁰, “a verdade tem estrutura, se podemos dizer, de ficção” (LACAN, 1956-57/1995, p. 259), sentença a máxima lacaniana; e essa ficção nada mais é do que a construção fantasística que definimos anteriormente. A narrativa, portanto, é um termo que Lacan emprega para elaborar suas reflexões sobre as fantasias, como, por exemplo, em: “deixei-os a última vez, neste fenômeno

⁷⁰ Lacan discorre: “nenhuma linguagem pode dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, uma vez que a verdade se funda pelo fato de que fala, e não dispõe de outro meio para fazê-lo” (LACAN, 1966/1998, p. 882). Como já visto neste estudo, a cena originária não é revivida ou descoberta, não é disso que se trata o relevo da verdade, sua importância está no seu estatuto de causa, “é a causa: não causa como categoria lógica, mas como causando todo efeito” (LACAN, 1966/1998, p. 883).

fascinante: a narrativa por Hans da fantasia das duas girafas, onde vemos como uma ilustração, dada ao seminário, a passagem do imaginário ao simbólico” (LACAN, 1956-57/1995, p. 279).

É até impressionante como a característica da estruturação mítica, descrita por Lacan como a “utilização de elementos imaginários para o esgotamento de certo exercício da troca simbólica” (LACAN, 1956-57/1995, p. 290), aproxima-se muito da própria concepção de fantasia que Lacan nos traz em: “a fantasia, nós a definiremos, se vocês quiserem, como o imaginário aprisionado num certo uso do significante” (LACAN, 1957-58/1999, p. 421). Depreendemos, assim, que a função do mito, a narrativa e a fantasia têm relação estreita dentro do campo lacaniano, portanto a ideia de narrativa assume uma importante função nessa articulação entre o samba e a psicanálise, terminologia importante para compreender-se que:

[...] as imagens de nosso sujeito estão basteadas no *texto de sua história*, estão presas na ordem simbólica, em que o sujeito humano é introduzido num momento tão coalescente quanto possam imaginar com a relação original, a qual somos forçados a admitir como sendo uma espécie de resíduo do real (LACAN, 1954-55/2010, p. 348, grifo nosso).

Como visto, a narrativa é um termo caro aos dois campos, que parece unir a poesia dos sambas com a das fantasias dos sujeitos. Prates Pacheco (2004) destacou que o próprio início da análise é um convite ao paciente a fazer uma transmissão, e que muito desse processo implica o sujeito não ter alternativa “a não ser responder pela frase que começou antes dele, e, quem sabe, poder escrevê-la com uma pontuação inédita” (PRATES PACHECO, 2004, p. 155).

Levando-se em conta a natureza textual do samba e a transmissão simbólica como uma inscrição da falta com a qual o sujeito terá que se haver o resto da vida, não é difícil entender as letras dos sambas como um rico conjunto de significantes com o qual o sujeito pode contar para compor suas fantasias para “responder pela frase que começou antes dele e, quem sabe, poder escrevê-la com uma pontuação inédita” (PRATES PACHECO, 2004, p. 155).

A dimensão da narrativa também nos possibilita algumas reflexões entre a transmissão no samba e no ensino da psicanálise.

Para Azevedo (2013), a narratividade presente nas letras de samba sempre subentende uma situação dialógica:

Não se costuma se narrar sozinho ou para ninguém. A narrativa, portanto, seja ela oral ou escrita, tem como substrato e pressuposto básico a comunicação entre pessoas reais, entre o eu e o Outro⁷¹(AZEVEDO, 2013, p. 558).

A narrativa costuma ter um acontecimento, uma causa que desencadeia a história, que, por sua vez, desenvolve-se com transitividade, definida pelo autor como “a tendência de cada segmento do texto ligar-se diretamente ao anterior” (AZEVEDO, 2013, p. 559). A narrativa em geral é construída de forma cumulativa, contínua e clara. Na maioria das vezes, tem “como objetivo contar uma história de interesse geral, abordando temas que permitam uma identificação imediata, um discurso compartilhável construído por meio de uma linguagem familiar e acessível” (AZEVEDO, 2013, p. 559).

Ou seja, o samba tem essa narratividade do dia a dia, de quando contamos “causos” e acontecimentos uns aos outros. Como havíamos salientado anteriormente, o samba tem o caráter de promover a fala cotidiana ao estatuto de categoria estética (TATIT, 2004), aspecto que facilita a circulação e a transmissão de significantes de um sujeito a outro.

Outro aspecto cultural do samba, crucial para pensarmos as relações entre a transmissão no campo social do gênero e a transmissão no ensino da psicanálise, é a maneira de produção do saber característica da cultura oral e, conseqüentemente, do samba. Segundo Azevedo (2013), a construção desse saber é hegemonicamente baseada na experiência de situações práticas, e a técnica para o estabelecimento do mesmo é a do *Bricoleur*, conceito cunhado por Lévi-Strauss⁷²:

Em resumo, o *bricoleur* executa seu trabalho usando meios e expedientes que revelam ausência de um plano ou um programa preconcebido. Recorre a procedimentos espontâneos que podem ser associados à intuição, à empatia, ao pensamento analógico e ao improvisado e que se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Normalmente, trabalha com materiais fragmentários já elaborados ou preexistentes, pedaços, trechos, troças e sobras aproveitáveis e reaproveitáveis encontrados ao acaso. O *bricoleur*, além disso, opera com o tirocínio, a experiência prática, o senso comum, a tradição, e também a sorte e o acaso. O *bricoleur* trabalha a partir de recursos próprios às culturas orais (AZEVEDO, 2013, p. 176).

Se acompanharmos essas últimas reflexões trazidas de Azevedo (2013) temos alguns paralelos a fazer com a transmissão no ensino da psicanálise.

Como visto, tanto o samba quanto a psicanálise se circunscrevem sob a ótica da experiência e, em última instância, da escuta. Tanto o sambista quanto o psicanalista

⁷¹ O autor não usa aqui o termo Outro a partir da concepção lacaniana, apesar das prováveis conexões epistemológicas que se possa fazer entre o Outro ao qual Azevedo (2013) se refere e o Outro do campo lacaniano.

⁷² LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Papirus, 1989.

presumem a presença do próximo, o sambista para ser escutado pelo Outro e o psicanalista para escutar o Outro⁷³.

Ambos também partem de um não-saber, a psicanálise de um não-saber ético em relação à singularidade de cada sujeito, e o samba de um não-saber processual devido à forma de sua produção textual, que, segundo Azevedo (2013), é guiada pela técnica do *bricoluer* e marcada pela oralidade.

De qualquer modo, se ambos se afastam da ciência ao dar prevalência à práxis e não a uma técnica pré-estabelecida, o sambista, em sua transmissão, é um narrador, não se norteia sob os mesmos critérios que o psicanalista.

Como assinala Benjamin (1993) sobre a natureza da narrativa:

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja uma sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção (p. 200).

O sambista, como o narrador, assume, portanto, esse lugar de quem transmite o saber como sugestão, como conselho ou como lição de vida. Esse lugar do mestre, do professor, é justamente onde o psicanalista não deve se situar, toda a força da clínica psicanalítica provém da escuta e não do doutrinação, como evidencia nossa exposição sobre a leitura de Quinet (2009) acerca da transmissão no ensino de Lacan.

Por essa questão, a transmissão do saber na psicanálise, para salvaguardar a clínica, acontece em situações específicas, como nas apresentações de caso, no dispositivo do passe e no comentário da obra de Freud. Contexto de transmissão que, de todo modo, deve pressupor que “o ensino da psicanálise deve ser pensado a partir da posição do analisante: quem ensina é o sujeito dividido” (QUINET, 2009, p. 55).

⁷³ Temos ciência da especificidade e da magnitude do termo escuta no campo da psicanálise. Nossa intenção com essa passagem é destacar que, apesar da diferença, o fato da produção textual do samba ter como pressuposto a presença do Outro o aproxima da psicanálise no sentido de que o cantar no samba sempre implica, pelo seu modelo construtivo, estar cantando para alguém. E sabemos que não é sem efeito dizer quando é subentendido um Outro para escutar. O samba, assim, pode não carregar a vicissitude da escuta analítica, mas entendemos que, por se tratar de um campo da arte, detém uma escuta que se difere da situação cotidiana.

De qualquer modo, lembremos que Quinet (2009) considera que se na clínica acontece o trabalho de transferência, no campo do ensino da psicanálise ocorre a transferência de trabalho. Se no samba não temos o lugar da clínica⁷⁴, não deixamos de constatar a presença inequívoca da transferência de trabalho. Na roda de samba um saber circula; se ele irá incidir sobre o sujeito, como um conselho, “uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1993, p. 200) ou uma interpretação, é algo imprevisível. Mas, considerando-se a dimensão do grande Outro como saber (LACAN, 1960/1998), a possibilidade do sujeito eventualmente ser interpretado ou causado pelo significante da canção é grande.

5.5 O samba e suas transmissões – indícios de um saber-fazer com o mundo

O samba, ao que tudo indica, contém uma série de aspectos que fortalecem demais o processo de transmissão no campo da arte, que, por sua vez, tanto favorece a ocorrência da sublimação. Lembremos que, como Azevedo (2013), defendemos que o sambista carrega o traço do narrador, conforme demarcado por Benjamin (1993). O saber que o samba transmite é “tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1993, p. 201). Nesse artigo sobre o narrador, o que Benjamin (1993) denuncia é o empobrecimento do mundo simbólico contemporâneo e o fim da arte de narrar.

Benjamin (1993) argumenta que a velocidade imprimida no mundo pela revolução industrial operou uma espécie de extinção da arte de narrar, atividade extremamente importante, que foi definida pelo autor como “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 198).

A arte de narrar seria composta, prevalentemente, por dois tipos de saberes: o do viajante (o marinheiro seria seu representante típico), que durante suas viagens compõe seu repertório, e o residente tradicional de uma comunidade (o camponês sedentário seria seu representante típico), que acumularia seu saber através dos tempos de residência na mesma localidade. De qualquer modo, “a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desse dois tipos arcaicos [o marinheiro e o camponês]” (BENJAMIN, 1993, p. 199).

Esse saber do narrador, portanto, é composto pela intersecção entre o conhecimento adquirido de forma itinerante pelo viajante e o acumulado pelos tempos de vivência em um

⁷⁴ O que não significa que a prática da arte não produza seus efeitos benéficos para o sujeito, como este próprio estudo procura destacar.

mesmo lugar do camponês. Atentamos para o fato de que todo esse repertório do narrador é perpetuado justamente pela tradição oral e suas maneiras de transmissão e manutenção do conhecimento. Lembremos que Azevedo (2013) ressalta que é precisamente a tradição oral que se manifesta com toda sua força no samba.

Para Benjamin (1993), a arte de narrar, devido às transformações socioeconômicas do mundo, foi perdendo espaço para outro tipo de comunicação: a informação. A informação opera no mundo contemporâneo como um dado objetivo, rápido, sucinto e explicado de maneira explícita, de modo a cumprir sua função da forma mais rápida o possível. A informação também transmite algo, mas temos diferenças significativas em relação à narrativa.

O “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1993, p. 201).

O narrador traz e transmite algo da marca da experiência presencial que teve com o Outro. Retomemos Wisnik (2004), o qual discorre que a música popular é uma rede de recados que detém uma porosidade social que possibilita essa grande circulação de mensagens. Exemplifica o autor:

O conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, apresenta um mito que, além de bonito, oferece um modelo figurado que serve para interpretar melhor isso que estou falando agora: ali, há um “recado” ouvido por uma eremita, recado que vem do fundo da terra, de “debaixo do barro do chão”, e que passa de boca em boca de forma ininteligível por sete personagens marginais (visionários, crianças, débeis mentais), o sétimo dos quais lhe dá a forma acabada de uma canção – é o cantor popular. Graças à progressiva transmissão do recado, que passa dos estágios de fragmentárias intensidades dionisíacas até sua apolínea forma final, o herói toma consciência de que está sendo vítima de uma cilada, e se salva da morte (WISNIK, 2004, p. 170).

A narrativa, dessa maneira, transita socialmente com essa tessitura imprimida pelos sujeitos, como os sambas, que ao circularem em seu meio social podem sempre receber uma marca do sujeito, pela maneira de cantar, pela escolha do que se quer cantar, pelo verso que se cria e até pelo lapso ou ato falho que pode acontecer.

A narrativa diz sobre o encontro social e a interpretação deste. O “recado do morro” é também composto pelo ouvinte. Diferentemente da informação, que vem imbuída de um anexo explicativo, a narrativa inclui a possibilidade de interpretação pelo Outro que ouve:

Cada manhã rebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de

explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1993, p. 203).

A narratividade do samba, portanto, detém essa transmissão de uma experiência que resguarda a posição daquele que ouve como intérprete, como sujeito do desejo em posição de reciprocidade com aquele que canta e toca.

A transmissão desses saberes e significantes entre os sujeitos nos meios sociais do samba, vale ressaltar, contém um traço indissociável entre a palavra e o corpo, entre o texto e o ato:

Salve o prazer e salve-se o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmo do corpo, da música e da linguagem (WISNIK, 2004, p. 170).

Essa transmissão imbrincada no movimento do corpo aparece exposta também em:

Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro [...] um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros (WILLIAMS, 1961, p. 40 apud SODRÉ, 1998, p. 20).

O samba exprime intensamente a força da transmissão no campo da arte, pela sua forma textual, pelo seu hábito corporal, sua tradição e seus procedimentos, como a roda, o verso de improviso etc. Entendemos que o gênero converge admiravelmente com uma perspectiva que ressalta que: “os índices mais refinados dos comportamentos musicais são uma forma de devir dos grupos humanos” (SILVA, 2017, p. 35).

Esse saber-fazer musical do samba advém de uma constituição histórica plural e coletiva, marcada pela égide de um povo que tinha na música um inquestionável meio de resistência à opressão (LOPES, 2005; GALANTE, 2015), que persistiu diante das mais variadas transformações e adversidades históricas, sempre se adaptando e se reinscrevendo, mesmo quando situado no campo hegemônico de poder, como um vetor de resistência mantenedor da cultura negra e de determinado modo comunitário de fazer e perpetuar as africanidades, que remete a uma via de sociabilidade que difere, muitas vezes, digamos, do ritmo predominante de nossa sociedade (SODRÉ, 1998).

Lembremos, mais uma vez, dois essenciais traços culturais do gênero – o inviolável hábito da roda presencial e a prática do verso de improviso (samba de partido-alto) – como saberes que elucidam tanto sobre uma “lógica coletiva” (LACAN, 1945/1998), que diferentemente da psicologia das massas (FREUD, 1921/1976) consegue mobilizar um grupo por uma causa mútua sem suprimir a singularidade de cada integrante⁷⁵, quanto sobre a força do acontecimento em ato, que por não ser direcionado por nenhum saber ou técnica pré-estabelecida tem a potência simbólica e política de dizer sobre uma verdade que emerge a partir de um desejo comum que se manifesta (CEVASCO, 2014).

A história do samba também nos explicita de maneira avassaladora como um povo, por meio da poesia e da arte, consegue alçar a força do significante em sua máxima intensidade para viabilização da sublimação e do laço social. A sustentação dessa perspectiva remete à “A interpretação do sonhos”, quando Freud (1900/1976) nos traz o mecanismo inconsciente de condensação que consegue conjugar um conjunto de pensamentos oníricos para serem “representados por um de seus elementos ideacionais” (FREUD, 1900/1976, p. 299). O alcance da condensação não é apreensível, não há um limite, mesmo que a interpretação do sonho pareça dar conta inteiramente do mesmo: “resta sempre a possibilidade de que o sonho possa ter ainda outro significado. Rigorosamente falando, então, é impossível determinar o volume de condensação” (FREUD, 1900/1976, p. 297).

Lacan, ao trazer a questão da linguística para o centro da discussão do campo psicanalítico, resgata os mecanismos de condensação e deslocamento trazidos por Freud em “A interpretação dos sonhos” e demarca que esses são os dois expedientes por excelência que articularão “o inconsciente estruturado como linguagem”.

O deslocamento equivale à metonímia e a condensação à metáfora, assinala Lacan. Ao fazer essa guinada teórica, o psicanalista francês traz para o topo da pauta do campo psicanalítico a função do significante, que, para o autor, é a única abordagem capaz de abarcar toda a complexidade e a sofisticação da experiência freudiana. O ponto a que pretendemos chegar indica que o “volume infinito de condensação”, destacado por Freud, corresponde à capacidade de um significante operar em cadeia como metáfora de um sem número de outros significantes e elementos do mundo. Isso traz implicações tremendas para o campo psicanalítico e sua teoria do inconsciente, mas, no que toca este estudo, deixa claro como o samba nos expõe com significativa nitidez, que em suas letras alguns significantes condensam toda uma gama de sentidos, narrativas, elementos e afetos que dizem sobre o movimento do

⁷⁵ A cor do disco de cada prisioneiro é igualmente importante para a resolução do sofisma (LACAN, 1945/1998).

gênero de uma forma ampla, dizem sobre um espectro coletivo, com um alcance que não existe sem gerar uma série de implicações sociais.

Salientamos, anteriormente, como Freud (1921/1976) articula que, para além da identificação vertical com o líder, nós temos: índices da cultura (raça, classe, cor, nacionalidade, gênero etc.), ideias e até um desejo comum como outros elementos que podem cumprir o papel protagonista na formação de um grupo de pessoas, pela via de uma identificação horizontal.

Evidentemente, temos diversos, mas dentro do campo do samba diríamos que o morro é um significante que condensa, de maneira especial, toda uma rede simbólica desse grande Outro da cultura sambista. O significante do morro sintetiza o universo do samba, como poucos outros:

Veja-se a palavra *morro* na expressão *samba-de-morro*: tanto quanto referente geográfico preciso, ela designa um modo de significação, um “lugar” de oposição à *planície* (o asfalto, a cidade). “Quando a polícia apertava a gente num canto, a gente ia para outro. Nós fazíamos samba na *planície*. Quando a polícia vinha, nós nos escondíamos no morro. Lá era fácil de se esconder...” – relata um velho sambista⁷⁶ (SODRÉ, 1998, p. 61).

A colocação de Sodré (1998) demonstra bem como o significante morro pode agenciar uma ampla rede de sentidos e ser metáfora de um lar, de uma reivindica o, de um modo de vida, de um ideal:

Como se pode perceber, o morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade. No samba tradicional carioca, a frequente louva o (por muitos considerada alienante) de aspectos da vida no morro pode ser entendida como a referência a um dispositivo simbólico capaz de minar o sistema de valor da cultura dominante. O morro [...]   a utopia no samba. Utopia não   mero sonho ou devaneio nostálgico, mas a instaura o “filosófica” de uma ordem alternativa, onde se contestam os termos vigentes no real-histórico.   essa utopia que outorga transitividade   promessa, ao sonho,   poesia da letra. “Quatro paredes de barro/Telhado de zinco/soalho de chão/Você, escurinha/  que estava faltando no meu cora o./Sai disso, bobinha,/s  nessa cozinha/levando a pior/L  no morro te levo pro samba/Te ensino a ser bamba/Te faço a maior”⁷⁷(SODRÉ, 1998, p. 64).

Temos muitos sambas que lançam mão do significante do morro como uma forma de evocar uma série de valores e ideias, que, de uma maneira ou outra, combinados com os hábitos e procedimentos do gênero, como as rodas e as improvisa es, compreendemos,

⁷⁶ PEREIRA, João Baptista Borges. O negro e a comercializa o da música popular. São Paulo: Ed. ECA/USP, 1972, p. 10.

⁷⁷ Trecho do samba “Ecurinha”, de Geraldo Pereira.

remetem à viabilidade de um “lógica coletiva” nos moldes indicados anteriormente (LACAN 1945/1998; CEVASCO, 2014).

Encontramos inúmeros sambas para trazermos dentro dessa perspectiva, como o clássico de Zé Keti:

A voz do morro – Zé keti

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões
 De corações brasileiros
 Mais um samba
 Queremos samba
 Quem está pedindo é a voz do povo do país
 Viva o samba, vamos cantando
 Essa melodia pro Brasil feliz
 Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros.

Não poderíamos deixar de mencionar o antológico “Barracão de zinco”:

Barracão de zinco – Luiz Antônio & Oldemar Magalhães

Ai, barracão
 Pendurado no morro
 E pedindo socorro
 A cidade a seus pés
 Vai, barracão
 Tua voz eu escuto
 Não te esqueço um minuto
 Porque sei
 Que tu és
 Barracão de zinco
 Tradição do meu país
 Barracão de zinco
 Pobre tão infeliz.

Poderíamos trazer muitos outros acerca desse significante, mas gostaríamos de destacar como outros significantes, por vezes, operam nesse lugar de metáfora que sintetiza todo um conjunto de ideias e símbolos, como acontece com o próprio samba:

Agoniza mas não morre – Nelson Sargento

Samba
 Agoniza mas não morre
 Alguém sempre te socorre
 Antes do suspiro derradeiro

Samba
 Negro, forte, destemido
 Foi duramente perseguido
 Na esquina, no botequim, no terreiro

Samba
 Inocente, pé-no-chão
 A fidalguia do salão
 Te abraçou, te envolveu
 Mudaram toda a sua estrutura
 Te impuseram outra cultura
 E você nem percebeu
 Mudaram toda a sua estrutura
 Te impuseram outra cultura
 E você nem percebeu.

Algo que também ocorreu em:

Novo viver – Magno Souza & Maurilio de Oliveira

Samba
 Eu o digo com prazer
 Me inspira e tira
 O mal que há em meu viver
 Domina tudo em mim todo o meu ser
 Me faz bem, me quer tão bem
 E traz também um novo viver
 Eu vou tentar me segurar
 Pra não chorar
 De tanto prazer
 A luz que me seduz vem de você

A sua imensidão fisgou meu coração
 Me ensinar a viver em qualquer situação
 Quem tem o samba na veia é mais, muito mais
 Eu agradeço ao meu criador
 A grande força dos nossos ancestrais.

É interessante que em “Novo viver” o significante samba provoca uma série de efeitos no eu-lírico da canção, que dizem respeito a um campo, digamos, “mais subjetivo”. O “samba/inspira e tira/o mal que há em meu viver/que há na vida, ele me faz bem/me quer tão bem/e traz também/um novo viver”. O samba “faz tão bem”: esse movimento da construção textual que “entifica” o samba, como se ele fosse um ser que é capaz de trazer um novo viver, acontece em outras canções também, e mostra como o samba pode funcionar como um significante, que evoca uma maneira de viver, de aprender e perpetuar a ancestralidade e a

herança simbólica presente no gênero, de que o sujeito se apropria para estar no mundo carregado de pertencimento.

Citaríamos também o significante do quilombo exercendo a mesma função em: “Quilombo/pesquisou suas raízes/e os momentos mais felizes/de uma raça singular/e veio/pra mostrar esta pesquisa/na ocasião precisa/em forma de arte popular”; “o negro brasileiro/apesar de tempos infelizes/lutou, viveu, morreu e se integrou/sem abandonar suas raízes” e, ainda, “por isto quilombo fez fila/devolvendo em seu estandarte/a histórias de suas origens/ao povo em forma de arte”⁷⁸.

O morro, o samba, o quilombo, como muitos outros elementos, tornaram-se temas das canções e, como aponta Sodré (1998), puderam cantar a utopia de um mundo alternativo ao real da história.

A poesia e a história do samba nos contam isso. Pois foi a parte da população mais simples e oprimida que fundou o gênero e conseguiu transformar elementos cotidianos em obras de arte, como diz Lacan, conseguiu elevar o objeto à dignidade da Coisa.

Como o Morro da Mangueira que virou a Sala de Recepção:

Sala de Recepção – Cartola

Habitada por gente simples e tão pobre
Que só tem o sol que a todos cobre
Como podes, Mangueira, cantar?

Pois então saiba que não desejamos mais nada
À noite, a lua prateada
Silenciosa, ouve as nossas canções

Tem lá no alto um cruzeiro
Onde fazemos nossas orações
E temos orgulho de ser os primeiros campeões

Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora
E as outras escolas até choram
Invejando a tua posição

Minha Mangueira essa sala de recepção
Aqui se abraça inimigo
Como se fosse irmão.

Nesse samba temos algo singelo que não era valorizado pela ordem social e se torna belo pelo ato do artista. Cria-se valor lá onde, sem a composição da obra, sem a atividade artística, possivelmente não se vislumbraria. Torna-se o singelo tão belo que ele tange o impossível e contorna o real. Afinal, pelo menos de nossa perspectiva, a força da Mangueira

⁷⁸ Trechos do samba “Ao povo em forma de Arte”, de Wilson Moreira e Nei Lopes.

não está em ser a sala de recepção apenas como lugar concreto, mas também como metáfora, é a estação primeira, que acolhe e recebe, estando-se na Mangueira ou não.

É possível notar, na letra de Cartola, o movimento sublimatório empreendendo o recurso estético do belo, que promove o efeito de fascinação, assim como se situa enquanto última barreira diante da destrutividade do campo do real. Entendemos que essa canção alça o morro ao patamar do belo pelo significante da sala de recepção, mas não deixa de aludir ao plano do real, da simplicidade do cotidiano, do tão “pobre que só tem o sol que a todos cobre”.

Demarcaríamos que esta manobra sublimatória, que realizam os sambistas ao transformar elementos de seu cotidiano em obras de arte, mesmo perante uma situação adversa, remete-nos a um desdobramento teórico que Lacan realiza em um momento de seu ensino, posterior ao recorte principal deste estudo. De todo modo, tal desenvolvimento teórico merece algumas breves pontuações, uma vez que o mesmo perpassa a relação entre a psicanálise, a arte e a transmissão.

Esse movimento feito pelos compositores de tornar a simplicidade do dia a dia produções artísticas, de nossa perceptiva, evoca o “bem dizer o sintoma”, trazido por Lacan (1975-76/2007) no seminário 23, O *Sinthoma*.

Primeiramente, cabe contextualizar-se certa relação que alguns autores fazem entre a sublimação e o *sinthoma*, como ressalta Metzger (2017):

A ideia que haveria alguma proximidade ou relação entre os conceitos de sublimação e *sinthoma* não é nova, até pelo fato de comentadores se darem ao trabalho de diferenciar um do outro, como encontramos na pena de alguns comentadores do ensino de Lacan. Além de Quinet (2003), que ao tentar diferenciá-los mantém aberta a possibilidade da sublimação na psicose e Soler (1998), que a partir de sua discussão de Joyce e Rousseau também busca diferenciar a ambos, é esse o caso no artigo de Flores (2010), que propõe um percurso que vai da arte-sublimação à arte-*sinthoma*, gozo da letra – embora não proponha claramente uma articulação entre sublimação e *sinthoma*. Entretanto, a montagem do artigo proposto pela autora sugere que há alguma solução de continuidade entre os dois conceitos (p. 214).

Não é nossa intenção debater essas questões acerca da relação entre a sublimação e o *sinthoma*. De qualquer modo, é interessante indicar que são conceitos que suscitam possíveis aproximações, como indicado acima. No que toca nossa pesquisa, destacamos que a ideia do *sinthoma* envolve uma teorização que faz interface com um campo da arte, assim como nos reafirma a importância da transmissão para o sujeito. Por esses motivos, essa pequena digressão faz-se presente em nosso estudo.

Dito de maneira bem sintética, no seminário 23, O Sinthoma, para pensar a psicose, Lacan (1975-76/2007) teoriza sobre a obra do escritor irlandês James Joyce, indicando que foi a sua escrita que viabilizou uma amarração entre os três registros (real, imaginário e simbólico) que, de maneira surpreendente, situou-o subjetivamente enquanto sujeito inserido no laço social. Um primeiro elemento a se pensar é o fato de que o feito de Joyce de conseguir sua inserção no laço social, a partir de sua obra, deve-se muito a ele poder ter transmitido sua obra, publicado seus livros: “com efeito, Joyce não se contentou com sua escrita sintoma, opaca; por seu dizer ele se instituiu como artista, o único, não um entre outros; restaurou seu ego e se inscreveu no estranho laço social com seus leitores” (SOLER, 2016, p. 146).

Dessa perspectiva, já podemos reiterar a crucialidade da transmissão da obra para o artista. No caso do nosso estudo, a importância da transmissão para o processo de sublimação, que encontra grande amparo no fato da cultura do samba ser altamente imbuída de uma tendência de compartilhar as canções comunitariamente.

Metzger (2017) aponta que “o *sinthoma* seria uma variação do sintoma que produz uma criação original – por isso sem pai” (p. 207). Joyce, ao saber-fazer com a linguagem, escrevendo e transmitindo, produziu seu *sinthoma*, uma criação de sua própria lavra que norteou o real de sua estrutura.

É essa relação de Joyce com a linguagem que Lacan demarca como o modelo psíquico⁷⁹ do “bem dizer o sintoma”, o conhecido “*savoir-faire* com a matéria prima da língua” (BORGES, 2017, p. 151). Quinet (2000) delimita o *savoir-faire* como o “saber lidar com o sintoma” (p. 141). O mesmo autor também discorre que “A operação da psicanálise vai do semi-dizer da verdade do sintoma ao bem dizer o sintoma” (QUINET, 2000, p. 141).

Apesar das reflexões de Lacan sobre o *sinthoma* terem sido concatenadas a partir da psicose, o *sinthoma* também é uma possibilidade para neurose:

O *sinthoma* não é o sintoma; enquanto o primeiro é uma invenção que prescinde do Nome-do-Pai, o segundo é uma ocorrência intrínseca a este último. Embora o *sinthoma* seja com frequência trabalhado na esteira de uma suplência possível na psicose, apresentada por Lacan em seu seminário de 1975-1976, ele mesmo indica que essa não seria uma saída apenas para a psicose, na medida em que o *sinthoma* seria também uma invenção que reduziria o sintoma (METZGER, 2017, p. 212).

Esse outro modo de relação com o sintoma, demarcado por Lacan como *sinthoma*, trazido no final do seu ensino, interessa-nos pois indica uma posição que entende que o sintoma é uma produção fundamental do sujeito, não é algo que precisa a todo custo ser

⁷⁹ Temos aqui, mais uma vez, o campo da arte elucidando para psicanálise as vicissitudes da relação entre o sujeito e o inconsciente.

extinto. Ele, na verdade, não é extinguível. Ele não cessa de se reinscrever, resta ao sujeito inventar uma maneira possível de tê-lo:

A análise vai do sintoma-parasita ao sintoma-adotado. O sintoma-parasita, seja ele histérico, fóbico ou obsessivo, é o sintoma-mensagem que contém uma verdade a ser decifrada, memorial histórico dos ditos do Outro escrito em cifra de gozo, ou seja, é o sintoma que desaparece numa análise conduzida a seu termo. O sintoma-adotado é o que resta do deciframento mas que não deixa de ser sintomático, na medida que faz objeção aos ideais da fantasia, constituindo aquilo com o qual o sujeito vai ter que lidar bem ou mal. Adotar o sintoma, sabendo que ele é parte do seu gozo e de seu inconsciente, é a condição para que o sujeito possa saber lidar com ele e tomar distância dele (QUINET, 2000, p. 147).

É do fazer do artista, no caso o escritor James Joyce, que Lacan extrai esse modo outro de estar com o sintoma, esse advir que cria algo novo e que produz um *sinthoma*, essa invenção do sujeito que fornece ao real um circuito que não seu próprio sofrimento.

Supomos que as práticas e escritas do samba nos transmitem, à sua maneira, esse outro encontro possível com o real presente no sintoma.

Olhemos para o samba de Adoniran:

Saudosa Maloca - Adoniran Barbosa

Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa veia
Um palacete abandonado

Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mas um dia, nem quero me lembrá
Veio os homis cas ferramentas
O dono mandô derrubá

Peguemos tudo as nossas coisas
E fumos pro meio da rua
Apreciar a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada táuba que caía
Doía no coração

Mato Grosso quis gritá
Mas em cima eu falei
Os homis tá cá razão
Nós arranja outro lugar
Só se conformemos quando o Joca falou
Deus dá o frio conforme o cobertor

E hoje nós pega páia nas gramas do jardim
E prá esquecê, nós cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida
Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossa vida
Saudosa maloca, maloca querida
Dim-dim donde nós passemos os dias feliz de nossas vidas.

O samba de Adoniran versa sobre uma situação extrema, de agudo sofrimento, causo que se tornou, a partir do fazer musical do compositor, uma canção. Silva (2017), ao falar das musicalidades afro-atlânticas, destaca que:

Por cultura musical compreendemos os sons humanos e um conjunto de conhecimentos, conceitos e práticas desenvolvidas e transmitidas, modificadas e ampliadas individual ou coletivamente. Musicalidades por sua vez são saberes e fazeres advindos principalmente das experiências acústico-musicais, trata-se de habilidades práticas caracterizadas em torno da ordenação dos fenômenos acústicos, são sonoridades, performances, técnicas de construção e execução musicais socialmente constituídas e transmitidas no tempo/espaço (SILVA, 2017, p. 35).

Se, por um lado, Joyce conseguiu saber-fazer com a linguagem escrevendo e publicando seus livros, inventou um meio de aplacar a irrupção do real, mantendo-se no laço social, compreendemos que um processo análogo também possa acontecer no campo do samba: um artista conseguir compor um poético samba sobre o desamparo trágico de um despejo ressoa-nos como algo próximo da composição de um *sinhtoma*, algo perto de um saber-fazer musical com o real da estrutura social, que insiste em retornar na forma de destruição, violência e injustiça social, mas que, tratado pela música, acaba inscrito numa narrativa e transmitido sob uma outra forma, na qual já não é só sofrimento, mas também um belo cantar de saudade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que então chegamos ao fim de nossa pesquisa, que teve como sua proposta central dissertar sobre a possibilidade do grande Outro como saber presente no campo social do samba, transmitir à psicanálise como o sujeito pode se articular entre a fantasia e a sublimação em determinado campo da arte. Entendemos que o fim desta dissertação de mestrado de forma alguma sentenciará uma conclusão definitiva sobre o tema. Tanto a valiosa intersecção entre arte e psicanálise quanto a interface mais específica entre o samba e a psicanálise são caminhos que permanecem frutíferos para novas incursões.

Mais uma vez, como apontado desde a introdução, no encontro da arte com a psicanálise fica evidente, de nosso ponto de vista, que a primeira é a grande intérprete e desveladora dos funcionamentos do sujeito e do inconsciente. À psicanálise resta, quando cruzar com a mais bela face da humanidade, a arte, escutar e observar suas estéticas e significantes para tentar apreender dali as mensagens e saberes contidos na obra e no ato do artista.

O samba, por meio de suas canções e suas características socioculturais, forneceu-nos um incrível esclarecimento sobre o sujeito na sua articulação entre a fantasia e a sublimação. Esse esclarecimento se iniciou por uma reflexão sobre a história plural e coletiva do gênero, que se vincula de forma inexorável às musicalidades afro-atlânticas e revela como a música exerce papel extraordinário na produção de laço social entre os sujeitos, mesmo em situações absolutamente adversas.

Vimos também que o samba, como fruto dessa heterogênea, exuberante e épica trajetória das musicalidades africanas, pode reunir em seus hábitos culturais indicações preciosas sobre a força social do acontecimento em ato e a possibilidade da existência de uma “lógica coletiva” que opere de forma diversa da psicologia das massas, horizonte esse delimitado principalmente pelo irremediável costume da roda de samba e seus versos de improviso.

O modo de construção textual do gênero, que detém uma semântica acessível, carregada de narratividade e imbuída de um saber popular magistralmente escrito em forma de poesia, somado às suas vicissitudes históricas e socioculturais, compõe uma conjuntura que nos clarifica como o sujeito pode utilizar os significantes presentes nas letras e no meio social do samba para adereçar suas fantasias (produções psíquicas que estruturam a realidade do sujeito ao fazer tela ao real) e, com esse empréstimo, realizar a sublimação.

Desse modo, o sambista e o apreciador do samba podem se relacionar com as canções como obras de arte nas quais certos elementos, pela função do significante e pela poesia do sambista, fazem semblante da Coisa, propiciando, pela manobra estética e linguística, um destino à pulsão. Como no exemplo do significante morro que, como procuramos demonstrar em nosso estudo, era um elemento do cotidiano que se tornou obra de arte, e no campo do samba foi posto a representar poeticamente tantas coisas de forma que, ao que tudo indica, propiciou ou propicia o processo sublimatório. O morro, ao virar belo pelo samba, opera como metáfora e propicia essa prazerosa fruição estético-musical que bordeja o gozo absoluto da Coisa e possibilita um circuito de significantes à pulsão.

Os saberes presentes nos sambas são tantos que foi possível, inclusive, algumas breves incursões a temas que não pertenciam ao recorte inicial deste trabalho, mas que, de qualquer modo, puderam engradecer a argumentação desta pesquisa, como foram nossas pontuações sobre o ato e sobre o “bem dizer o sintoma”. O primeiro referente à força sociopolítica da roda e da improvisação como acontecimentos em ato, o segundo vislumbra como o saber do samba pode expressar uma possibilidade de lidar com o real, a partir da ideia de “bem dizer o sintoma”.

REFERÊNCIAS

ASKAFORÉ, Sidi. Da subjetividade contemporânea. **A Peste**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 165-175, jan./jun. 2009.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e danado do samba: um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Edusp, 2013.

BATTOCK, Gregory. Humanismo e realidade. *In*: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 5. ed. São Paulo: Braziliense, 1993.

BORGES, Sonia. **Psicanálise entre artes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.

CABRAL, Sérgio. **A mpb na Era do Rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CESSAROTTO, Oscar. **Tango malandro**. São Paulo: Luminuras, 2003.

CEVASCO, Ritheé. Acto y saber em la lógica colectiva de Lacan. *In*: GALLANO, Carmen (Org.). **Política de lo real, Nuevos movimientos sociales e subjetividade**. Barcelona: S&P ediciones, 2014.

DELMA, Gonçalves. A fantasia precursora dos sintomas. **Pulsional Resvista de Psicanálise**, São Paulo, ano XIX, n. 186, p.37-41, jun. 2006.

DUMMONT, Louis. (1983/1985). **Ensaio sobre o individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FLORES, V.M.P. Da arte-sublimação à arte-sinthoma: o que Joyce ensinálise. **Stylus**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 41-51, abr. 2010.

FOUCAULT, Michel (1979). **Microfísica do poder**. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. (1893-1895). **Estudos sobre a histeria**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. II.

_____. (1896). **A etiologia da histeria**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. III.

_____. (1900). **A interpretação de sonhos**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IV.

_____. (1905) **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. VII.

_____. (1906). **Meus pontos de vista sobre o papel desempenhado pela sexualidade na etiologia dos neuroses**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. VII.

_____. (1908[1907]). **Escritores criativos e devaneios**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. IX.

_____. (1910). **Leonardo Da Vinci e uma lembrança de infância**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XI.

_____. (1911). **Formulações sobre os dois orinícios do funcionamento mental**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XII.

_____. (1917[1916-1917]). **Os caminhos da formação dos sintomas**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVI.

_____. (1919). **“Uma criança é espancada”**: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. XVII.

_____. (1919). **O “estranho”**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. v. XVII.

_____. (1920). **Além do princípio de prazer**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.

_____. (1921). **Psicologia de grupo e análise do eu**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.

_____. (1937). **Construções em análise**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXIII.

GALANTE, Rafael B. Figueiredo. **Da cupóbia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GOLDWASSER, Maria Júlia. **O palácio do samba**: estudo antropológico da escola de samba estação primeira de mangueira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Unesp/Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. (1954). Das Ding. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. vol. II

KEHL, Maria Rita. **Bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.

LACAN, Jacques. (1936). Além do princípio de realidade. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1945). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1949) O estágio do espelho como formador da função do eu. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1953). Função e Campo da Fala e da Linguagem. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1954-1955). **O seminário livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. (1956-1957). **O seminário livro 4: A relação de Objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (1957-1958). **O seminário livro 5: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. (1957-1958). **De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose**. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1958a). Juventude de Guide ou a letra do desejo. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1958b). A direção do tratamento e os princípios do seu poder. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1958-1959). **O seminário livro 6: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

_____. (1959-1960). **O seminário livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1960). **A Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano**. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1962-1963). **O seminário livro 10: A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). Ato de fundação. *In*: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. (1966). Ciência e Verdade. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1967-1968). **O seminário livro 25: O ato psicanalítico**. Versão para uso interno.

_____. (1967-1968). O ato psicanalítico. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. (1968-1969). **O seminário livro 16: De um Outro ao outro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1969-1970). **O seminário livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. (1975-1976). **O seminário livro 23: O sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1908). **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 1989.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. **Sambaeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

_____. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Summus, 2004.

_____. **Partido-Alto samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

METZGER, Clarissa. **A sublimação no ensino de Jacques Lacan**. São Paulo: Edusp, 2017.

MILLER, Jacques-Alain. **Percorso de Lacan: uma introdução**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

PRATES PACHECO, Ana Laura. Que destino dar à mensagem recebida? Apontamentos sobre a questão da transmissão na psicanálise. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 149-167, 2004.

_____. **Da fantasia de infância ao infantil da fantasia: a direção do tratamento na psicanálise com crianças**. São Paulo: Annablume, 2012.

PEREIRA, João Baptista Borges. **O negro e a comercialização da música popular**. São Paulo: Ed.ECA/USP, 1972.

QUINET, Antonio. **A descoberta do inconsciente-do desejo a demanda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **A coisa e o belo. O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 13, n. 16, p. 105-115, nov. 2003.

_____. **A estranheza da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Os Outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RODRIGUES, Abílio. **Lógica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

RYCROFT, Charles. Symbolism and its to the primary and secondary processes. **International Journal Psychoanal**, v. 37, n. 2-3, p. 137-46, mar./jun. 1956.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente-transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor/UFRJ, 2001.

SEARLE, John R. **Mente, cérebro e ciência**. Lisboa: Edições 70, 1984.

SILVA, Salomão Jovino da. **A polifonia do protesto negro-movimentos culturais e musicalidades negras urbanas**. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. **Diáspora Reversa-musicalidades afroatlânticas, Brasil-Benin**. São Paulo: Aruanda Mundi, 2017.

SODRÉ, Muniz. **Samba, dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOLER, Colette. **Psicanálise na civilização**. Rio de Janeiro: Contra-capas, 1998.

_____. **O que faz laço**. São Paulo: Escuta, 2016.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TORRES, Ronaldo. **Dimensões do ato em psicanálise**. São Paulo: Annablume, 2010.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular: de olhos na festa**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Cox & Wyne ltd., 1961.

WINNICOT, Donald. Primitive emotional development. **International Journal Psychoanal**, v. 26, n. 3-4, p. 137-43, 1945.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita-ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

DISCOGRAFIA

AÇAIÍ. [Compositor e Intérprete]: Djavan. *In:* LUZ. Intérprete: Djvan. São Paulo: Sony Music, 1982. 1 LP, faixa 8.

A FLOR e o espinho. Intérpretes: Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Guilherme de Brito. Compositor: Nelson Cavaquinho. *In:* SÉRIE documento – Nelson Cavaquinho. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986. 1 LP, lado B, faixa 1.

AGONIZA mas não morre. [Compositor e Intérprete]: Nelson Sargento. *In:* ENCANTO da paisagem. Intérprete: Nelson Sargento. São Paulo: Kuarup, 1986. 1 LP, faixa 12.

ALVORADA. Intérprete: Cartola. Compositores: Cartola, Hermínio Belo de Carvalho e Carlos Cachaça. *In:* CARTOLA. Intérprete: Cartola. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1974. 1 LP, lado B, faixa 1.

AO POVO em forma de arte. [Compositores e Intérpretes]: Wilson Moreira e Nei Lopes. *In:* A ARTE negra de Wilson Moreira & Nei Lopes. Intérpretes: Wilson Moreira e Nei Lopes. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP, faixa 14.

A VOZ DO MORRO. Intérprete: A Voz do Morro. Compositor: Zé Kéti. *In:* A VOZ do morro. Intérprete: A voz do morro. Rio de Janeiro: Musidisc, 1964. 1 LP, lado A, faixa 2.

BARRACÃO de zinco. Intérpretes: Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro. Compositor: Luiz Antonio e Oldemar Magalhães. *In:* FRAGMENTOS inéditos. Intérpretes: Elizeth Cardoso, Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de Ouro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. 1 LP.

DIA seguinte. Intérprete: Beth Carvalho. Compositores: Carlinhos Vergueiro e J. Petrolino. *In:* BETH Carvalho canta o samba de São Paulo. Intérprete: Beth Carvalho. São Paulo: Velas, 1994. 1 CD, faixa 8.

DE QUALQUER maneira. [Compositor e Intérprete]: Candeia. *In:* RAIZ. Intérprete: Candeia. Rio de Janeiro: Gravadora Equipe, 1971. 1 LP, lado B, faixa 3.

EXALTAÇÃO à mangueira. Intérprete: Enéas Brites, Aloísio Augusto da Costa e Jamelão. Compositores: Enéas Brites e Aloísio Augusto da Costa. *In:* VELHA Guarda da Mangueira – Convidados Especiais. Vários Intérpretes. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. 1 CD, faixa 1.

FILOSOFIA. [Compositor e Intérprete]: Noel Rosa. *In:* NOEL Rosa – Pela primeira vez. Intérprete: Noel Rosa. São Paulo: Universal Music, 2002. 7 CDs, v. 4, faixa 7.

HISTÓRIA DA CAPOEIRA. [Compositor e Intérprete]: Geraldo Filme. *In:* GERALDO Filme. Intérprete: Geraldo Filme. Vila Velha: Studio Eldorado, 1980. 1 LP.

LAMENTO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Caboré, Honofre e Heitor dos Prazeres. *In:* ALEGRIA, minha gente (Serra dos meus sonhos dourados). Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1982. 1 LP, faixa 4.

O MUNDO é um moinho. [Compositor e Intérprete]: Cartola. *In*: CARTOLA II. Intérprete: Cartola. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1974. Disco de Vinil 7 polegadas, faixa 1.

O ORVALHO vem caindo. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Noel Rosa e Kid Pepe. *In*: NOEL rosa – Coisas nossas. Diversos Intérpretes. Rio de Janeiro: Leblon Records, 1996. 1 CD, faixa 6.

OPINIÃO. [Compositor e Intérprete]: Zé Kéti. *In*: ZÉ KÉTO - 75 anos de samba. Intérprete: Zé Kéti. Rio de Janeiro: Rio Arte Musical, 1996. 1 CD, faixa 1.

MINHA filosofia. Intérpretes: Aluizio Machado e Nelson Sargento. Compositor: Aluizio Machado. *In*: MENINOS do rio. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: Carioca Discos, 2001. 1 CD, faixa 8.

MORRO. Intérprete: Samba de Fato e Cristina Buarque. Compositores: Ivone Laura e Mauro Duarte. *In*: O SAMBA informal de Mauro Duarte. Intérpretes: Samba de Fato e Cristina Buarque. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2008. 1 CD, faixa 27.

NERVOS de aço. [Compositor e Intérprete]: Lupicínio Rodrigues. *In*: EU e meu coração/Sombras. Intérprete: Lupicínio Rodriguez. [S. l.]: Star, 1952. 78, faixa 1.

NOVO viver. Intérprete: Quinteto em Branco e Preto. Compositores: Magno Souza e Maurílio de Oliveira. *In*: SENTIMENTO popular. Intérprete: Quinteto em branco e preto. São Paulo: CPC/Umes, 2002. 1 CD, faixa 1.

RECORDAÇÕES de um batuqueiro. Intérprete: Xangô. Compositores: Xangô e J. Gomes. *In*: OS PARTIDEIROS – Sambas do partido alto. Vários Intérpretes. Rio de Janeiro: Copacabana, 1970. 1 LP, faixa 11.

SALA de recepção. [Compositor e Intérprete]: Cartola. *In*: CARTOLA. Intérprete: Cartola. São Paulo: Discos Marcos Pereira, 1976. 1 LP, faixa 3.

SAUDOSA Maloca. [Compositor e Intérprete]: Adoniran Barbosa. *In*: SAUDOSA Maloca. Intérprete: Adoniran Barbosa. São Paulo: EMI, 2010. 1 CD, faixa 1.

SEI LÁ mangueira. Intérprete: Hermínio Belo de Carvalho, Paulinho da Viola e Beth Carvalho. Compositores: Hermínio Belo de Carvalho e Paulinho da Viola. *In*: VELHA Guarda da Mangueira – Convidados Especiais. Vários Intérpretes. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. 1 CD, faixa 2.

SEMPRE mangueira. Intérprete: Compositores: Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz. *In*: NELSON Cavaquinho – Série Documento. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1972. 1 LP, lado A, faixa 5.

TRANSFORMAÇÃO. [Compositores e Intérpretes]: Jurandir da Mangueira e João Vieira dos Passos. *In*: VELHA Guarda da Mangueira – Convidados Especiais. Vários Intérpretes. Rio de Janeiro: Som Livre, 2008. 1 CD, faixa 16.