



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA SOCIAL

Tomás de Campos Andrade Mendes

**A PRÁTICA DO SAMBA DE PARTIDO-ALTO E SEU ARRANJO COM O REAL:
Do ato à sublimação**

São Paulo

2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA SOCIAL

Tomás de Campos Andrade Mendes

**A PRÁTICA DO SAMBA DE PARTIDO-ALTO E SEU ARRANJO COM O REAL:
Do ato à sublimação**

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em Psicologia Social, sob orientação do Prof. Dr. Raul Albino Pacheco Filho.

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado, por processos eletrônicos ou de fotocopiadoras, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, e desde que citada a fonte.

Assinatura: _____

Data: ____/____/____

E-mail: _____

Tomás de Campos Andrade Mendes

**A PRÁTICA DO SAMBA DE PARTIDO-ALTO E SEU ARRANJO COM O REAL:
Do ato à sublimação**

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em Psicologia Social, sob orientação do Prof. Dr. Raul Albino Pacheco Filho.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Aos parceiros e parceiras de batucada, de ontem, hoje e amanhã.

AGRADECIMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de financiamento 001. Número do processo: 88887.475886/2020-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — *Finance Code 001. Process number:* 88887.475886/2020-00.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos parceiros e parceiras do samba, especialmente aos membros atuais e aos que já fizeram parte do Grupo Recreativo Estudos do Samba – Samba do Bule. Em especial a Cesinha e Rafinha, que estão nessa trajetória desde seu início, em 2007. Não poderia deixar de mencionar Jorge, Felipe Bardi, Thiaguinho, Duda, Ronaldo, Babi, Ana Casemiro, Moreno, Pedro Linguini, Mário, Wagner Mariposa (*in memorian*), Cesão Idibál Pivetta (*in memorian*) e 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 da Toca do Samba (SP). Dentre esses, Nego Washington, Guilherme Lacerda, Camilo, Marcel, Renatinho, Leleca, Damião, Armandinho, Fabinho, Pastel (*in memorian*) e muitos outros. Muito obrigado! A vivência 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 memorian*), Waldir 59 (*in memorian*), Wilson Moreira (*in memorian*), Nelson Sargento (*in memorian*), Seu Dadinho (*in memorian*), Leci Brandao e Edil Pacheco. Muito obrigado!

À minha família, aos meus pais — a Lú e o Levi — pelo amoroso cuidado desde sempre, ao meu querido irmão Miguel, pela irmandade e pelas valiosas conversas, à minha comadre Gabi, aos meus radiantes e inspiradores sobrinhos — o Benedito e o Omar —, a Alpha, pelo amor abundante, pelo afeto, pela parceria e pelos momentos de risadas juntos, que foram fundamentais para realização deste trabalho.

Ao meu orientador, Raul Pacheco, pela generosidade, pelos ensinamentos e por compartilhar seu incontornável desejo pelo fazer psicanalítico.

Aos meus amigos do Núcleo de Pesquisa Psicanálise e Sociedade (NUPS), pelas ricas interlocuções, pelos aprendizados e pela amizade. A Karla Rapim, Ana Carolina Dias, Michele Borges, Gustavo Oliveira e, em especial, a Vinícius Costa, querido amigo que coincidente e felizmente vem fazendo sua pesquisa simultaneamente à minha desde o começo do mestrado.

A Clarissa Carvalho, por suas valiosas transmissões e ensinamentos, nos mais diversos casos, que com certeza reverberam neste trabalho.

A Claudia Alexandre e Sonia Borges, pelas relevantes contribuições na qualificação, e a Clarissa Metzger e Paulo Bueno, por terem aceitado participar da banca de examinadores.

À minha família de consideração, amigos e amigas tais quais Júlio, Ana, Guilherme Quintela, Paulinha, Gabriel, Pereira, Daniel, Tomás, Betinha, Helena, Bruno, Caio, Clarisse, Tarsila, Zinho, Mané, Guilherme Destro, Thiago, Fábio, Leeward, Dante, Martin, Marcelo, Flávio, Henrique, Fernanda, Camila, Vitória, Ricardo e Gustavo.

***“Que samba é esse
Que acabou de chegar
É partido-alto
Mas é pra quem sabe
improvisar”***

(Jorginho Pessanha, na voz
de Xangô da Mangueira)

RESUMO

MENDES, Tomás de C. A. **A prática do samba de partido-alto e seu arranjo com o real: Do ato à sublimação.** 2024. 217f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

Esta tese está situada na intersecção entre a psicanálise e a arte, aqui mais especificamente a música, o samba de partido-alto. Seguindo os passos de Freud e Lacan, compreendemos que é o campo das artes que tem a colaborar com psicanálise, e não o contrário. As práticas artísticas detêm, assim, em sua beleza um saber sobre o sujeito que antecede as teorizações e aponta para uma direção inesperada, trazendo outras perspectivas para os contextos sociais. O sujeito na roda de partido-alto ao fazer o verso de improviso experimenta uma vivência única na sua relação com o Outro, pois tem que realizar uma criação instantânea, em ato: um verso dentro do tempo, convergente com a melodia e poeticamente rimado, empreitada na qual o sujeito pode ser bem-sucedido ou não, uma vez que o verso de improviso inclui — inexoravelmente — a dimensão do risco. Esta pesquisa tem como objetivo, então, averiguar se a prática do samba de partido-alto — enquanto musicalidade da diáspora afro-atlântica contemporânea, com características como o verso de improviso, o samba feito em roda e a predominância da cultura oral — propicia ao sujeito uma conjuntura na qual este consiga empregar um saber-fazer com o real que, por sua vez, possibilite o acontecimento da sublimação e sua inserção no laço social.

Palavras-chave: Samba de partido-alto. Sublimação. Improviso. Ato. Psicanálise.

ABSTRACT

MENDES, Tomas de C. A. **The practice of samba de partido-alto and its arrangement with the real: From act to sublimation.** 2024. Thesis (Doctorate in Social Psychology) – The Program of Post-Graduate Studies in Social Psychology at the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2024.

This thesis stands in the intersection between psychoanalysis and art, in this case, more specifically, music, the samba de partido-alto. Following the steps of Freud and Lacan we grasp that it is the realm of arts which is in a position to contribute with psychoanalysis and not the other way round. Artistic practices hold, in their beauty, an understanding about the subject which precedes theorizations and suggests an unexpected direction, bringing other perspectives to the social contexts. When composing the improvisation verse in the circle of partido-alto the subject lives an unique experience in his relationship with the Other, since he has to accomplish an instant creation, in act: a verse within the timing, converging with melody and poetically rhymed, an endeavor in which the subject might be successful or not, once the improvised verse includes — inexorably — the dimension of risk. This research seeks to investigate if the practice of samba de partido-alto — as musicality of the contemporary Afro-Atlantic diaspora, with characteristics such as the improvisation verse, the samba performed in a circle and the predominance of oral culture — provides the subject with a conjuncture in which he will be able to apply a know-how with the real, which in its turn will enable the occurrence of sublimation and his insertion in the social bond.

Keywords: Samba de partido-alto. Sublimation. Improvisation. Act. Psychoanalysis.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

G.R.C.S.	Grêmio Recreativo Cultural e Social – Escola de Samba Vai-Vai
G.R.E.S.S.	Grupo Recreativo Estudos do Samba – Samba do Bule
NUPS	Núcleo de Pesquisa Psicanálise e Sociedade

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Quadrângulo de Klein – O sujeito e a entrada em análise.....	92
Figura 2 — Banda de Moebius com “meia-volta de torção” (180°).....	159
Figura 3 — Quadrângulo de Klein – Seminário 14 completo.....	161
Figura 4 — Nó Borromeano.....	182

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
Capítulo 1 – O SAMBA DE PARTIDO-ALTO E AS MUSICALIDADES AFRO-ATLÂNTICAS: CRIAR PARA RESISTIR.....	23
1.1 Um recorte de expansão: Saberes que aproximam continentes.....	23
1.2 O tambor de fricção e as cantorias: A trajetória de um povo.....	26
1.3 Século XIX: Ebulições e movimentações.....	30
1.4 As micro-áfricas paulistas na cadência de Geraldo Filme.....	33
1.5 O recorte pelas práticas: Um saber-fazer que resiste.....	38
1.6 O partido-alto e suas proximidades: Tentativas de definição.....	40
1.7 Depoimentos e traços do improviso.....	45
Capítulo 2 – TRANSMISSÃO E ATO: DO IMPROVISO AO ANALÍTICO.....	51
2.1 A transmissão e a cultura oral do samba.....	51
2.2 Transmissões para além das palavras.....	53
2.3 O pensar nagô: O saber dos terreiros.....	56
2.4 O pensar nagô e a psicanálise: Possíveis pontes, distâncias e articulações.....	63
2.5 O gozo: Um interlúdio.....	71
2.6 A transmissão na psicanálise.....	75
2.7 Transmissão e ensino.....	79
2.8 Dos vários atos.....	83
2.9 Acting-out.....	84
2.10 Passagem ao ato.....	88
2.11 O ato analítico: Primeiras reflexões.....	90
2.12 Entrada e engajamento na análise: Alienação e verdade, transferência e “sujeito suposto saber”	91
2.13 O ato analítico: Desdobramentos.....	100
2.14 Panoramas.....	106
2.15 A lógica coletiva e o partido-alto.....	108

Capítulo 3 – O OBJETO VOZ, O SOM, A MUSICALIDADE E O SUJEITO.....	112
3.1 Breves pontuações sobre o inconsciente e a música.....	112
3.2 Perspectivas acerca do som.....	113
3.3 O objeto <i>a</i> — objeto dos objetos — e suas articulações com o sujeito.....	117
3.4 A angústia e suas relações com o objeto.....	120
3.5 O olhar e a voz, a voz e o olhar.....	127
3.6 A angústia e a voz: Kant com Sade.....	134
3.7 A voz e a linguagem: Do corpo ao canto.....	139
 Capítulo 4 – DO ATO DE SUBLIMAR AO ESCABELO.....	 148
4.1 A sublimação.....	148
4.2 A sublimação em ato.....	156
4.3 Da sublimação ao <i>sinthoma</i> : Maneiras de lidar com o real.....	166
4.4 <i>Lalíngua</i>	172
4.5 <i>Sinthoma</i> e <i>Lalíngua</i>	177
4.6 O real, o imaginário e o simbólico — e algumas de suas implicações.....	180
4.7 A letra como barra do sentido, propulsora da equivocidade.....	185
4.8 Que posição na roda tem o versador?.....	187
4.9 De volta ao <i>sinthoma</i> : Um caminho ao escabelo.....	194
4.10 O escabelo: Entre o narcisismo do desejo e a sublimação.....	197
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 206
 REFERÊNCIAS.....	 208

INTRODUÇÃO

Esta tese pretende verificar se, nos hábitos e práticas presentes no samba de partido-alto, o sujeito consegue encontrar meios de exercer um saber-fazer com o real em ato que propicie ao mesmo sublimar e se inscrever no laço social. 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 Freud e Lacan, a posição que defende a enorme relevância de se pensar a relação entre a arte e a psicanálise, e, consequentemente, a relação entre a arte e o sujeito.

Em consonância com Freud e Lacan, partimos da perspectiva de que entre a arte e a psicanálise é a primeira que detém uma contribuição para a segunda, e não o contrário. Desse modo procuraremos escutar e nos atentar cuidadosamente aos saberes e fazeres presentes no samba de partido-alto — enquanto musicalidade da diáspora afro-atlântica —, para com eles desenvolver o problema de pesquisa.

A escolha do gênero musical está indubitavelmente relacionada a uma questão biográfica, a saber, a participação do pesquisador — desde a fundação e seja como musicista, compositor ou organizador — no Grupo Recreativo Estudos do Samba – Samba do Bule (G.R.E.S.S. Bule), mais conhecido como Samba do Bule. Ativo desde 2007, o Samba do Bule é um movimento cultural que procura ser um espaço de preservação, estudo e prática do gênero, por meio de suas rodas de samba, do estudo musical e da história dos grandes sambistas e do gênero em si, do verso de improviso, da composição de canções, da organização do seu cordão carnavalesco e da realização de atividades culturais que surgem como desdobramento da roda de samba.

Esse movimento cultural manteve sempre em seu horizonte a perspectiva do samba como um movimento social altamente importante para a defesa da cultura popular, assim como sempre buscou estar em diálogo e em parceria com as outras comunidades de samba e com os sambistas da nova e da velha geração, postura que nos deu a gratificante oportunidade de conversar — e batucar — com figuras ilustres como: Nelson Sargento (Nelson Mattos, 1924-2021), Wilson Moreira (1936-2018), Leci Brandão, Luiz Grande (1946-2017), Waldir 59 (Waldir de Souza, 1927-2015) e Seu Dadinho (Eduardo Joaquim, 1943-2021), 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 da

experiência prática das rodas de samba e do verso de improviso, que entendemos que o samba de partido-alto, tem muito a elucidar sobre o sujeito e a sua relação com o inconsciente.

Esta tese estará organizada em quatro capítulos. No primeiro, exploraremos tanto a bibliografia oriunda do campo da história e das ciências sociais sobre o partido-alto quanto dois documentários sobre o gênero musical com seus valiosos depoimentos. Nossa ideia é tentar, por meio desse material, localizar a existência de um saber-fazer na prática do samba de partido-alto que, entendemos, será decisivo para construção de nossa tese e contribuirá com o campo psicanalítico, transmitindo-lhe perspectivas do sujeito do inconsciente que sofisticam o entendimento da relação entre o ato e a sublimação.

Para a realização da proposta do primeiro capítulo utilizaremos autores como Amailton Azevedo (2006), Rafael Galante (2015), Nei Lopes (2005) e Salomão Silva (2005) para construir um panorama sócio-histórico do samba de partido-alto como gênero da diáspora afro-atlântica contemporânea. Autores como Ricardo Azevedo (2012) e João Miguel Sautchuk (2009) nos ajudarão a refletir sobre o improviso e, por fim, recorreremos aos documentários “Partido-alto” (1982), de Leon Hirszman, e “Partideiros” (2012), de Luiz Guimarães de Castro. Esses documentários, com suas imagens e principalmente com os depoimentos dos partideiros, serão fundamentais para caracterizar as especificidades sociais do gênero, assim como para delimitar o saber-fazer presente na prática do partido-alto.

Vale destacar que a abordagem histórica escolhida passa por uma determinada perspectiva historiográfica na qual nos fiamos, que defende que para compreendermos solidamente a história do samba precisamos optar por um recorte temporal muito maior que o período entre o final do século XIX e começo do século XX. Isto é, para conseguirmos historicizar o samba, ética e propriamente, é necessário nos debruçar sobre as outras musicalidades afro-atlânticas anteriores e precursoras do samba, incluindo em tal abordagem os agentes históricos que realizaram a manutenção e a perpetuação das musicalidades diaspóricas por entre os séculos XVI e XX.

Tais musicalidades compuseram a gênese do que se convencionou chamar de “samba urbano”, que por sua vez foi o gênero, certamente não o único, mas o que mais influenciou as características do samba de partido-alto, seja em sua musicalidade, seja em seus hábitos ou costumes. Isso implica uma abordagem que designa a construção social e histórica do samba urbano e do samba de partido-alto como um processo mais gradual e coletivo, buscando não silenciar os diversos agentes históricos desse longo, conflituoso e perseverante processo de constituição do samba — nas suas mais variadas formas.

Nossa abordagem implica que, dentre as reflexões teóricas trazidas pelos autores no primeiro capítulo, figure uma posição historiográfica que se coloca de maneira crítica ao silenciamento da trajetória da comunidade afrodescendente brasileira e seus vários agentes, e busca dar voz aos vários saberes e fazeres desses agentes históricos, dentre eles suas musicalidades, filosofias e práticas culturais que, de maneira geral, foram amplamente ignoradas por uma leitura histórica eurocentrada.

Desse modo, a perspectiva proposta ficará atenta quanto a esses saberes e práticas que subsidiaram a formação do partido-alto, a exemplo do hábito de improvisar, este ressaltado por vários autores (Lopes, 2005; Azevedo, 2006) como marca presente em diversas musicalidades da diáspora africana. A importância do improviso fica evidente quando, por exemplo, Nei Lopes, em seu livro “Partido alto: Samba de bamba” (2005), menciona observações feitas na Angola do século XIX que indicam como o cantar improvisando e as cantorias de pergunta e resposta centro-africanas eram um meio de os sujeitos cantarem, narrarem e tratarem das mais variadas temáticas, como a guerra, o amor ou a espiritualidade.

No segundo capítulo trabalharemos a ideia de transmissão, partindo tanto da prática do samba de partido-alto e dos pensadores da diáspora africana quanto da psicanálise. Exploraremos também as vicissitudes da noção de “ato” na psicanálise e as possíveis reverberações que tal termo pode ter se pensarmos no contexto das práticas musicais da diáspora afro-atlântica. A partir da perspectiva levantada no primeiro capítulo, refletiremos como o saber-fazer do partido-alto é transmitido de um sujeito a outro, utilizando obras como “Abençoado e danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular” (Azevedo, 2013), “Samba, dono do corpo” (Sodré, 1998), “Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai” (Alexandre, 2021) e “Pensar nagô” (Sodré, 2017).

Além disso, pensaremos sobre quais são as implicações que o verso de improviso do partido-alto traz ao recorte de nossa pesquisa — por ele ser criado quando o samba acontece, em ato. Nesse momento, para fazermos a articulação entre a dimensão da transmissão no samba de partido-alto e a importância da transmissão no campo da psicanálise, traremos obras de Lacan (1957-58/1999) e Freud (1915/2013; 1919/2010; 1926/2010), assim como de Ana Laura Prates (2004), Dominique Fingermann (2016) e Paolo Lollo (2013).

Destarte, apoiados na bibliografia acima mencionada e através da interlocução entre os estudiosos da diáspora africana e a psicanálise, desenvolveremos a perspectiva de que em ambas as áreas temos um saber acentuadamente vinculado à presencialidade e à corporeidade, saber esse que só é possível de ser transmitido pela prática em ato. No campo da psicanálise temos o

próprio processo analítico, que se impõe para aqueles que desejam apreender o saber da psicanálise; e no campo da diáspora trazemos para nossa reflexão tanto as práticas das musicalidades da diáspora afro-atlântica quanto as práticas litúrgicas das religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. Assim sendo, discutiremos como, nesses dois campos — as musicalidades e as práticas litúrgicas, assim como também a psicanálise —, a vivência prática é uma variável indispensável para os sujeitos conseguirem apreender os saberes e fazeres dos campos aqui estudados.

Acerca de nossa perspectiva do ato no campo da psicanálise, nossa bibliografia se apoiará nos seminários 14 e 15 de Lacan, respectivamente “A lógica da fantasia” (1966-67) e “O ato analítico” (1967-68), em textos de Freud (1914/2010; 1926b/2010) e em comentadores como Ronaldo Torres (2010), Clarissa Metzger (2017), Antonio Quinet (2009), entre outros. Na nossa abordagem sobre o ato no campo psicanalítico são fundamentais os desenvolvimentos que faremos a respeito das diferenças entre o *acting-out*, a passagem ao ato e o ato analítico.

Nossas reflexões sobre ato em psicanálise e sobre as práticas culturais da diáspora afro-atlântica procurarão pontuar como o ato analítico e o ato de improvisar designam, de modos e por caminhos diferentes, vias para o sujeito se articular com o registro do real de maneira menos aprisionante, bem como ambos os atos parecem disponibilizar para o sujeito reordenações da sua relação com o objeto e com o Outro.

Um último aspecto trazido no Capítulo 2 é a ideia de que na prática e na sociabilidade do samba de partido-alto está presente uma espécie de laço social muito mais vinculado a uma lógica coletiva proposta por Lacan (1945/1998) do que à psicologia das massas delimitada por Freud (1921/2020), prisma esse importantíssimo para caracterizar o samba de partido-alto no laço social.

No terceiro capítulo, pensaremos sobre a questão das influências do “objeto voz/som” sobre o sujeito, levando em conta o recorte desta pesquisa. Isto é, procuraremos estipular como a voz e a música compõem a roda de partido-alto e como elas interferem na conjunção desse fenômeno. Nesse intuito, recorreremos a José Miguel Wisnik com o seu livro “O som e o sentido” (2004) para pensar a questão do som e da musicalidade como linguagem. Para compreender o objeto voz na psicanálise utilizaremos, principalmente, Lacan (1962/1998; 1962-63/2005; 1964/2005), Freud (1913[1912-13]/1976; 1919b/2019; 1923/1976; 1926b/2010) e Quinet (2012).

A tarefa fundamental desse capítulo será explorar as vicissitudes do objeto voz, delimitando suas ascendências sobre o sujeito e como essa articulação se localiza na prática do samba de partido-alto. Pontuaremos nesse momento a função da voz na roda de partido-alto de modo a fazer uma ponte entre o ato e a sublimação. Para tanto, exploraremos o objeto voz e várias de suas facetas apoiados, sobretudo, no seminário 10 de Lacan, “A angústia” (1962-63/2005). Dentre tais facetas temos a relação da voz com o registro do real, com a angústia, com o corpo, com “objeto olhar”, entre outras interlocuções.

Outro ponto crucial que trabalharemos no Capítulo 3 é ambivalência com que a voz pode atravessar o sujeito, ora o invocando, encantando-o e produzindo vínculo com o Outro; ora intercedendo sobre ele como algo angustiante e desorganizador. Nesse sentido, trabalharemos com Lacan (1962/1998) um panorama que aborda, por um lado, a possibilidade da voz intervir sobre o sujeito como um imperativo que o submete a uma condição na qual a singularidade do seu desejo é desconsiderada e, por outro, um contexto no qual a voz opera a partir de uma posição na qual a divisão do sujeito e os impasses dos seus desejos não são negligenciados.

Para desenvolver esse prisma e pensar como a voz opera na prática do partido-alto, traremos “A cor do inconsciente” (2021), de Isildinha Nogueira, para discorrer sobre um contexto em que a voz incide como opressora do sujeito, e Memórias ancoradas em corpos negros (2014), de Maria Antonieta Antonacci, para tratar sobre uma perspectiva na qual a voz exerce uma função que produz laço social e vincula o sujeito a uma comunidade.

No quarto e último capítulo, exploraremos o conceito de sublimação no ensino de Lacan. Iniciaremos com as reflexões lacanianas sobre a sublimação presentes no seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), no qual a mesma aparece como um destino pulsional que proporciona uma relação específica entre o sujeito e o objeto, favorecendo o laço social. Para tal, usaremos como bibliografia, além do mencionado seminário, alguns textos de Freud (1905b/1976; 1914b/1976; 1923/1976; 1923[1922]/1976) e também comentadores, a saber, Sonia Borges (2010), Vladimir Safatle (2006) e Quinet (1997).

Após discorrermos sobre o estatuto que Lacan nos fornece da sublimação no seminário 7 — aquele em que o psicanalista mais dedica espaço para pensar o tema —, refletiremos sobre a presença da sublimação no seu seminário 14, “A lógica da fantasia” (1966-67), principalmente no tocante à sua relação com o ato, ao registro do real e a conceitos como “repetição”. Nesse momento, nossa argumentação estará apoiada no próprio seminário 14, nos seminários 15 e 7,

respectivamente “O ato analítico” (1967-68) e o já citado “A ética da psicanálise” (1959-60), bem como nos comentadores Metzger (2017) e Jorge Chapuis (2019).

Na sequência faremos um trajeto que vai da sublimação à noção de “escabelo”, termo cunhado por Lacan (1979/2003) e que, conforme demonstra Colette Soler (2021), tem um vínculo íntimo com a sublimação. Ele traz interessantes perspectivas para o recorte desta pesquisa e amarrará o desdobramento final de nossa argumentação.

Na construção do percurso entre a sublimação e o escabelo, será necessário passar por conceitos lacanianos que não serão protagonistas de nossa tese, mas encorpam a linha de argumentação e a proposta deste estudo. Conceitos como, por exemplo, *Lalíngua* (Lacan, 1972; 1972-73/2008) e *sinthoma* (Lacan, 1975-76/2007). Para tanto, além das obras de Lacan mencionadas acima, usaremos também como bibliografia Lacan (1971/2003; 1974-75/2022) e comentadoras como Borges (2010), Metzger (2017), Soler (2016; 2018; 2021), entre outros autores.

Evidentemente nossas elaborações sobre a sublimação e, posteriormente, sobre o escabelo estarão em articulação com o desenvolvido até tal momento da pesquisa, isto é, ao pensar sobre a sublimação como um destino pulsional que proporciona uma relação específica entre o sujeito e o objeto que promove o laço social, estaremos levando em conta o que foi possível delimitar sobre o saber-fazer do samba de partido-alto enquanto musicalidade da diáspora africana, as vicissitudes da transmissão e do acontecimento em ato.

Nessa etapa do capítulo quatro podemos destacar que a transversal que exploraremos entre a sublimação e o escabelo, passando por outros conceitos como *sinthoma* e *Lalíngua*, engrandecerá a nossa argumentação adicionando novas perspectivas, porque do nosso ponto de vista essa sequência de desenvolvimentos teóricos de Lacan parece compor um conjunto de conceitos e noções lacanianas que se debruçam sobre as vias que o sujeito tem para lidar com o registro do real. Entendemos que, com o decorrer de nossa pesquisa, foi se confirmando como a prática do samba de partido-alto detém um série de características e índices que transmitem à psicanálise, de modo ousado e sofisticado, algumas sutilezas desses modos de o sujeito “se a ver” com o real.

Por último, resta indicar que a importância da presença da noção do escabelo nesta pesquisa se dá porque Soler (2021) o estipula como uma combinação entre o narcisismo do desejo e a sublimação. A autora, desse modo, propõe uma leitura sobre o escabelo que nos

possibilita uma preciosa e última articulação entre o ato e a sublimação, a partir do samba de partido-alto, como poderá ser visto no desdobramento final de nossa argumentação.

Capítulo 1

O SAMBA DE PARTIDO-ALTO E AS MUSICALIDADES AFRO-ATLÂNTICAS: CRIAR PARA RESISTIR

1.1 Um recorte de expansão: Saberes que aproximam continentes

O primeiro e fundamental aspecto a se colocar é que compartilhamos com autores como Lopes (2005) e Galante (2015) que a construção do gênero musical denominado “samba urbano” — e, posteriormente, “partido-alto”¹ —, popularizado e tornado símbolo nacional na primeira metade do século XX, teve sua constituição realizada muito antes do período entre o final do século XIX e o começo do século XX, como um segmento da historiografia supunha². A perspectiva com a qual nos filiamos defende que a gênese do referido gênero ocorreu de forma muito mais gradual por entre os séculos XVI e XX, sendo fruto de múltiplas musicalidades e sociabilidades perpetuadas pela comunidade afrodescendente diaspórica, mesmo ante séculos de violência e aviltamento por parte da sociedade escravagista brasileira.

Isso significa entender que a construção do samba foi muito mais gradual e coletiva, e não realizada por um seletor e proeminente grupo de musicistas entre final do século XIX e começo do XX. Obviamente, não pretendemos aqui diminuir a relevância artística e histórica, de geniais baluartes do samba como Bide, Marçal, Paulo da Portela, entre outros. Entretanto, designar a origem do gênero somente a esses sambistas significa negligenciar o agenciamento histórico de uma comunidade compostas por milhões de sujeitos e múltiplas áfricas. Comunidade afro-atlântica tal que fez de sua musicalidade, estratégia de sobrevivência, e de sua arte, gestualidade e poesia, armas de guerra. Assim sendo, defendemos, junto aos autores selecionados para este recorte, que para entender a formação do gênero “samba urbano” de forma consistente é necessário um apurado estudo histórico, antropológico e etnomusicológico

¹ É necessário pontuar que, quando fizermos uma reflexão utilizando “samba” enquanto terminologia (sem o “partido-alto”), a argumentação estará englobando o samba de partido-alto, pois grande parte das nossas elaborações cabem para ambos os gêneros. Quando se tratar de um desdobramento específico a um dos gêneros, isso será demarcado. Vale lembrar, como aponta Lopes (2005), que o samba de partido-alto, apesar de menos famoso que o samba, é seu subgênero, uma variante muito praticada em diversos lugares onde se toca o samba urbano, sendo em algumas oportunidades definido — ou até confundido — como homólogo a ele, o que não é o caso apesar da sua intrincada proximidade, como veremos a seguir. (Lopes, 2005, p.18).

² Como exemplo dessa historiografia, citemos Cabral (1996) e Sandroni (2001).

das culturas musicais afro-atlânticas anteriores à formatação final do samba urbano no começo do século XX.

Evidentemente, não pretendemos produzir aqui um estudo com a amplitude de uma pesquisa em história ou em ciências sociais que tente corroborar com a construção desse fundamental panorama das musicalidades afro-atlânticas. De todo modo, tais pesquisas, juntamente com depoimentos dos partideiros³, irão compor o alicerce e a direção desta tese. Nesse sentido, o estudo de Silva (2005) sobre as musicalidades africanas oitocentistas no Brasil nos fornece importantíssimas reflexões para começarmos a delimitar o saber presente na cotidianidade e no hábito do partido-alto, o que edificará a direção da nossa pesquisa.

A mencionada pesquisa insere-se em uma corrente que é fundamental dentro dos campos da história e das ciências sociais, de construção e endossamento de interpretações sócio-históricas que destacam e enfatizam as trajetórias, culturas e saberes das comunidades afro-atlânticas, garantindo o direito à memória e à história da comunidade diaspórica — que foi silenciada por grande parte da historiografia e da literatura nas ciências sociais. No caso de Silva (2005), a pesquisa é feita majoritariamente sobre as imagens e pinturas realizadas entre as décadas de 1920 e 1980 do século XIX, mas também são usados relatos de viajantes, depoimentos e documentos, através dos quais o pesquisador pôde pensar a comunidade diaspórica atlântica do Brasil no período e “suas formas de luta e transgressão, concepções de mundo, alteridades e noções de pertencimento [...], [que] emergem de suas práticas culturais, das quais enfocamos a musicalidade” (Silva, 2005, p.29).

Silva (2005) coloca que os registros imagéticos da população de origem africana no Brasil sempre giravam entorno do castigo e da festa, da violência e da música, refletindo certa retórica da escravidão: de um lado a submissão e de outro a espontaneidade, acabando sempre por destacar “uma representação de subordinação no passado, talvez para introjeção de conformismos sociais no presente” (Silva, 2005, p.18). Essa representação de “submissão”, frisa o historiador, não passa de mais um mito do olhar branco europeu sobre o afro-brasileiro. O Brasil possui um imenso histórico de revoltas, inclusive no próprio século XIX. Temos muitas fugas, lutas, “inclusive com formações de comunidades negras de fugitivos em regiões muito próximas às cidades, como por exemplo Salvador, Rio de Janeiro” (Silva, 2005, p.20).

³ Quando usarmos o termo “partideiro” estaremos nos referindo ao sambista que efetua o verso de improviso na roda de partido-alto.

Esse estudo se faz fundamental para nossa pesquisa, porque ele direciona seu olhar aos saberes e fazeres musicais das comunidades afro-atlânticas que vão atravessar os períodos e chegar de forma vigorosa ao século XX, representados, entre outras coisas, pelas musicalidades afro-brasileiras da diáspora contemporânea, como o partido-alto. É ponto nevrálgico dialogar com essa abordagem uma vez que:

A historiografia brasileira, que tratou da presença africana no Brasil, nos períodos colonial e imperial, transformou-se em uma verdadeira “escola” de estudos da escravidão. Somente nos anos 80 é que começaram a surgir trabalhos que enfocaram outros aspectos da vida social e das culturas de africanos e seus descendentes, sem recair necessariamente na escravidão (Silva, 2005, p.21).

Logo temos, junto com autores como Silva (2005), uma perspectiva que transcende esse olhar reducionista sobre a história da população brasileira originária da África e que foca nos mais diferentes aspectos da comunidade afro-atlântica brasileira. Um fator que atravessa paulatinamente o estudo de Silva (2005), como uma constatação praticamente irrefutável, é a proximidade entre Brasil e África em vários campos: “os relatos dos viajantes tratam de uma percepção visual de algumas cidades do Brasil muito similar a outras cidades de países africanos” (Silva, 2005, p.22), assim como a própria análise das imagens dos gravuristas podem indicar que: “As musicalidades, cuja visualidade mediada, fixaram-se em imagens, identificáveis pelos instrumentos e movimentos corporais, sugerem a dimensão histórica destes suportes de transmissão de culturas materiais, orais e simbólicas” (Silva, 2005, p.27).

Essa perspectiva inclusive produziu reverberações na própria dinâmica da pesquisa do historiador:

Como tais práticas encontram-se largamente registradas em iconografias e texto de viajantes que percorreram o Brasil no século XIX. Considerando que sejam profundas, ainda que desconhecidas, as ligações entre Brasil e África, vi-me compelido a enriquecer este trabalho recorrendo aos estudos de etnomusicologia realizados nos dois lados do Atlântico, principalmente aqueles que têm contribuído para reestabelecer vínculos culturais e históricos entre sociedades contemporâneas dos dois continentes (Silva, 2005, p.27).

Dessa maneira temos uma conjuntura na qual — a despeito de todos os esforços das elites brasileiras durante os séculos para assemelhar o país à Europa em termos culturais, ideológicos e, como sabemos, dadas as políticas eugenistas, também em termos de composição étnica e demográfica — a comunidade afro-atlântica não só sobreviveu como perpetuou suas

culturas e seus conhecimentos com tamanha força que os estudos contemporâneos só fazem comprovar os laços entre Brasil e África.

1.2 O tambor de fricção e as cantorias: A trajetória de um povo

Para endossar a ideia de uma constituição histórica mais gradual e plural dos gêneros musicais da diáspora africana contemporânea, vejamos o estudo de Rafael Galante (2015), que versa sobre a constituição da cuíca a partir da historização da puíta — instrumento precursor daquela. O recorte desse estudo acaba por nos instruir sobre os saberes e fazeres das culturas centro-africanas, que atravessaram os séculos chegando até a atualidade para colaborar na construção, dentre outras coisas, das musicalidades afro-brasileiras como o samba de partido-alto. O pesquisador destaca como o musicar e o falar são procedimentos coextensivos, quase homólogos na região centro-africana estudada por ele:

Seguindo as indicações de Gerard Kubik, em geral nas línguas centro-africanas, não existem palavras para designar conceitualmente a ideia de música, como normalmente se abstrai no Ocidente. Em muitas culturas centro-africanas a ideia de música vem sempre vinculada, ao mesmo tempo, à noção de “som” e de “fala”, portanto vinculadas a ideia de “linguagem” enquanto “comunicação sonora”. Talvez isso possa ser explicado pelo fato de serem tonais a maioria das línguas africanas, o que torna nestes sistemas culturais, indissolúvel a relação existente entre a música e a língua, entre a fala e o canto (ou afinações dos instrumentos musicais) (Galante, 2015, p.17).

Esse aspecto trazido por Galante (2015), por meio do estudo que este faz de Gehard Kubik (1970)⁵, demonstra-nos a magnitude da dimensão musical na cultura diaspórica, e somos da opinião de que estar no mundo sob a diretriz dessa homologia entre falar e cantar é de uma inteligência e perspicácia sofisticadíssima — e, como veremos adiante, tal sabedoria pulsa viva no samba de partido-alto.

Outro ponto destacado é que determinar a origem da cuíca como um acontecimento restrito do começo do século XX produz um recorte reducionista do processo histórico de sua formação. O autor argumenta que se tem

[...] por hipótese que este fenômeno, ao contrário do que vêm sendo apontado até pela historiografia do samba carioca, foi resultado de um longo percurso de negociação de significados simbólicos e sonoridades no interior das musicalidades das comunidades

⁵ Para maior aprofundamento, ver diretamente Kubik (1970).

afro-cariocas, processo este que acabou por resultar na transformação radical da organologia e das performances dos antigos tambores de fricção afro-brasileiros de haste interna, como a “puíta” neste instrumento único em organologia e técnica de execução que é a “cuíca” contemporânea (Galante, 2015, p.16).

O historiador argumenta que essa visão que situa o surgimento da cuíca somente no começo do século XX não verifica a incidência da música tradicional sobre a moderna, e acaba recaindo muito mais na produção de uma história da indústria cultural do que na de uma história social da música popular. (Galante, 2015, p.33). Por essa via, dispomos somente de uma história linear, pouco aprofundada, na qual:

Exclui-se assim sumariamente a possibilidade de apreensão da história do contraditório, do que é complexo, relegando à escuridão todo passado destas diversas manifestações “conhecidas” e descritas ainda hoje por nós muitas vezes sob a propositalmente genérica alcunha de “batuque” (Galante, 2015, p.39).

Esse olhar generalista de parte significativa da historiografia acaba por efetuar, como discorre Silva (2005), um silenciamento da memória e da história da comunidade afrodescendente brasileira. Silva (2005) e Galante (2015), entre outros autores, apontam veementemente a necessidade de se debruçar sobre essa complexa gama de agentes históricos, estes portadores de várias Áfricas, musicalidades e culturas diferentes.

Para fazermos uma breve exemplificação das dimensões histórico-culturais das musicalidades afro-atlânticas que passam ao largo da já citada historiografia e são subsidiárias da formação do samba urbano — e que entendemos junto aos autores mencionados —, vejamos alguns apontamentos sobre o contexto histórico da puíta na África Central entre os séculos XVII e XIX.

Galante (2015) chama a atenção para a colocação de Mukuna (2006) de que, na localidade e período acima citados, existia toda uma simbologia envolvendo o uso da puíta⁶: ela era usada majoritariamente em rituais mágicos, destacadamente ritos fúnebres e processos de iniciação. Seu som é vinculado tanto à voz dos mortos quanto ao ciclo da morte da criança e do nascimento do adulto. Esses tambores de fricção carregam traços simbólicos:

⁶ Como dito anteriormente, a puíta é um instrumento precursor da cuíca. Não adentraremos detidamente nas diferenças sonoras e organológicas dos instrumentos, para tal indicamos o trabalho de Galante (2015). De toda maneira destacaremos que ambos são tambores de fricção de haste interna, sendo que enquanto a cuíca contemporânea tem o som mais agudo e é usada, na maior parte das vezes, para que o músico realize solos e arranjos, a puíta, dentre os seus vários formatos, em sua maioria tem um som mais grave e é usada para marcação e não para solar.

Associados em muitas culturas musicais desta região do continente africano simbolicamente aos grandes felinos, bem como à voz dos mortos (os “ancestrais”). Por isto, em muitas destas culturas, quando são tocados ritualmente nas comunidades, estes tambores são ouvidos, mas não podem ser vistos pelas pessoas comuns (Galante, 2015, p.22).

Os tambores de fricção tinham, assim, grande força simbólica e também política. Galante (2015) expõe inclusive que “pode ser que o instrumento fosse usado ritualmente como uma representação exterior do poder político real, na ausência da presença física do mandatário” (Galante, 2015, p.109). E por fim, sobre as escritas contidas nos tambores de fricção, destacamos com o mesmo autor⁷:

Pesquisas recentes vêm ressaltando cada vez mais a importância que o desenvolvimento destes sistemas gráficos de escritas, como por exemplo os *sona* dos *Chokwe* referidos [...] por Heintze⁸, tiveram para a história das culturas da África Centro-Ocidental, assim como, em alguns casos, nos desdobramentos diaspóricos destas culturas. Um exemplo forte é o caso dos *bidimbu* e *bidisimbu* do antigo reino de Kongo que foram as bases para o desenvolvimento de várias formas de escritas gráficas afro-atlânticas, como os *pontos riscados* da macumba da umbanda no Brasil, as *firmas* do palo monte cubano e em sua forma mais complexa e estilizada no *véves* do vodou haitiano (Galante, 2015, p.108, grifos do autor).

Ou seja, encontramos todo um campo de sistemas gráficos e de escritos vinculados às musicalidades e culturas diaspóricas que vem sendo exploradas pelas produções acadêmicas que, por sua vez, tendem a apreender e delimitar, de forma ainda mais aprofundada, os procedimentos e sofisticações desses saberes do atlântico negro.

Assim sendo, em torno das dimensões históricas e etnomusicológicas da puíta existe um alicerce simbólico e práticas que acarretam implicações múltiplas sobre a formatação da cuíca — e, acrescentaríamos, do próprio samba —, e que necessitam ser estudadas de forma detida para conseguirmos historicizar a pluralidade de elementos e agentes em jogo na criação desse instrumento, assim como na consolidação do samba urbano e do samba de partido-alto como gêneros musicais.

As obras de Nei Lopes “Partido-alto: samba de Bamba” (2005) e “Sambeabá: O samba que não se aprende na escola” (2003) também compõem o panorama que se propõe a delimitar uma perspectiva da constituição do partido-alto e do samba urbano a partir de um olhar ampliado, buscando a influência das musicalidades afro-atlânticas através dos séculos. Em

⁷ Ainda referente a tal assunto, Galante (2015) indica Bárbaro Martinez-Ruiz (2013), assim como, em Thompson (2011), o Capítulo 4, “A marca dos quatro momentos do sol: A arte e a religião dos Kongos nas Américas” (Thompson, 2011, p.107).

⁸ Ver Heintze (1989, p.39).

confluência com os autores expostos até aqui, Lopes (2003; 2005) atribui a acontecimentos e práticas culturais muito anteriores ao final do século XIX e começo do século XX papéis fundamentais para a gênese do samba urbano e do samba de partido-alto. Tanto que sua perspectiva histórica sobre este último (Lopes, 2005) se inicia na derrocada do reino do Congo, ocorrida em 1791. O reino ocupava uma região centro-africana que se tornou polo do tráfico escravagista, sendo área de onde saíram milhões de africanos raptados em direção ao Brasil.

Lopes (2003) ressalta que o pesquisador etnomusicólogo congolês Kazadi Wa Mukuna (2006) descreve em seu livro com perplexidade a “semelhança física de negros que viu, em 1974, na cidade de Guaratinguetá, no vale do Parnaíba Paulista, com membros dos grupos étnicos Bacogo e Bazombo de seu país natal” (Lopes, 2003, p.13). O autor expõe:

O adjetivo banto, usado nas formas flexionadas banto/a/os/as ou bantu, sem flexões, designa cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravos no Brasil chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques etc. Herdeiros ou caudatários, à exceção dos últimos, da portentosa civilização *Kongo*, cujo apogeu se deu antes da chegada dos portugueses no século XVI, esses bantos foram dos primeiros africanos para cá trazidos como escravos. E foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu (Lopes, 2003, p.13).

Com esses bantos advindos de Angola, Congo e regiões adjacentes, vieram suas musicalidades carregadas “de um saber ancestral, segundo o qual a música é, como destaca o escritor camaronês Eno Belinga (1965), o terceiro elemento do Verbo, da palavra atuante” (Lopes, 2005, p.31). Lopes (2005), assim como os autores vistos anteriormente — Silva (2005); Galante (2015) —, defende que a magnitude dessas musicalidades no cotidiano e nas culturas africanas é enorme. Nesse sentido, o autor é enfático ao destacar:

Na tradição banta e negro-africana em geral, a canção desempenha papel relevante porque o material sonoro com que ela opera tem consequências importantes, tanto no plano cósmico quanto no da atividade cotidiana. O canto associado ou não à dança, coordena e sustenta os esforços do remador, do caçador, do pastor, de todo aquele que trabalha, enfim. E isso da mesma forma serve para demonstrar a fé do iniciado, os sentimentos de amor e de orgulho pessoal (Lopes, 2005, p.32).

Lopes (2005) pontua ainda que Fonseca (1985) discorre sobre os quicongos de Angola, para quem as músicas e canções atingem todas as dimensões da vida dos componentes das comunidades: elas atravessam da vida particular à pública, são utilizadas para festejar e lamentar, para o labor ou para o descanso, assim como para narrar as desventuras da vida, seja no amor ou na guerra, e também servem para praticar os fundamentos e saberes no campo

espiritual e reflexivo da existência. As letras dessas canções são em geral “improvisadas e com uso recorrente de paralelismos e aliterações, se adaptam a cada uma dessas circunstâncias” (Lopes, 2005, p.32).

Trazendo mais uma vez Lopes (2005), este nos diz que Rendinha (1984) também descreve que as canções bantas são improvisadas, mas adiciona que tais cantorias, além de instrumentos, tinham um solista que atuava como líder do coro, cumprindo função análoga a de um maestro de música clássica europeia.

Da puíta às cantorias de improviso, em consonância com Galante (2015) e Lopes (2005), pudemos trazer dois exemplos de como as sabedorias e práticas africanas — que portam uma série de consequências simbólicas e atitudinais que compreendemos como formadoras das musicalidades afro-atlânticas da contemporaneidade — dizem e especificam vários elementos sobre sujeito do desejo, como procuramos demonstrar durante nossa pesquisa.

1.3 Século XIX: Ebulições e movimentações

A pesquisa de Silva (2005) sobre as musicalidades africanas oitocentistas no Brasil nos provê, como destacado anteriormente, importantíssimas reflexões para delimitarmos o contexto e o saber presentes na cotidianidade do partido-alto que orientarão a direção do nosso trabalho. Neste momento traremos, a partir dessa mesma e valiosa pesquisa, um breve panorama do contexto que determinou as condições sócio-históricas nas quais o samba urbano e o samba de partido-alto ganharam seus traços mais definitivos e que perduram até hoje. Tal conjuntura histórica indica a expansão, a circulação, a ramificação e o enraizamento da cultura da diáspora em diferentes áreas do país durante o século XIX, bem como de que maneira isso se deu, e apontando alguns dos fatores que promoveram esses processos.

Para começar, um dado que introduziríamos como relevante sobre a formação do contexto de trocas e sociabilidades entre os afro-brasileiros é o fato de que no século XVIII a população de negros/mestiços forros já constituía maioria em várias partes da colônia, variável que, segundo Silva (2005), além de ter passado ao largo dos historiadores por anos, também nos informa de uma possibilidade ainda maior de promoção, construção e manutenção de práticas culturais e intelectuais da população de origem africana, levando em conta o grande número de pessoas alforriadas no período mencionado. (Silva, 2005).

O fim do tráfico transatlântico em 1850 é outro acontecimento crucial para entendermos a construção do contexto no qual o samba urbano e o partido-alto consolidaram seus formatos atuais. O término jurídico do tráfico escravagista internacional, anterior à Proclamação da República e à abolição, já produzia reverberações nos mais diferentes aspectos da sociedade — na economia, evidentemente —, mas também em outros seguimentos, como a cultura e suas sociabilidades. Indica-nos Silva (2005) que, em consequência do fim do tráfico escravista internacional, intensificaram-se os fluxos de tráfico intraprovincial, a respeito dos quais o autor infere que:

[...] tenham sido responsáveis pela irradiação de formas de religiosidade afro-católica cujos traços de semelhanças, ainda hoje, podem ser notados nas práticas culturais narradas por viajantes europeus nas cidades litorâneas desde o século XVIII. Dados retidos nos textos de folcloristas diferentes deixam perceber práticas de “coroações de reis de congos, presentes na extensa área da região sudeste” e ainda alguns nichos da região nordeste (Silva, 2005, p.26).

O autor assinala também que, no final do século XIX, a instauração da República trazia transformações muito menos profundas no cotidiano de violência e subordinação dos negros, mestiços e brancos pobres do que se poderia supor com uma mudança de regime político: “O Estado republicano lançou sobre as classes subalternas todo aparato militar possível, em episódios que passaram a ser conhecidos por nomes que parecem vagos como, revolta dos ‘pelados’, da vacina, de Canudos” (Silva, 2005, p.11). Assim, o início do novo regime definitivamente não implicou em um tratamento republicano aos cidadãos das classes menos favorecidas.

Como aponta Silva (2005, p.11), nesse mesmo período, a literatura indicava, com Lima Barreto e Euclides da Cunha, as contradições da recente e embrutecida República brasileira, evocando como o novo regime fazia uso dos mais variados dispositivos disciplinares para a manutenção das desigualdades de sempre. Apesar da crítica, advinda do campo literário, os detentores do poder enunciavam um novo suposto saber, de roupagem teoricamente republicana, mas que na verdade reproduzia as condições das coisas do jeito que já o eram, tanto racial quanto classistamente. O olhar “científico” do discurso dominante, durante o século XX, após a instauração da República no final do século XIX, percebia os descendentes de africanos pelo

[...] viés folclórico. O *folke* negro ao olhar dos especialistas, penetrava fundo na criação do sentimento e da identidade nacionais pela via do espetáculo popular. As “reminiscências africanas” tornaram-se elo cultural imprescindível, dando um sentido

ao povo, uma amálgama disforme e incompleta. As lendas, os cânticos, os contos e folguedos emergiam da obscuridade do passado para se inscrever no desenho do futuro da nação e, portanto, não haveria nação sem povo, e nem povo sem folclore (Silva, 2005, p.12).

Logo, se esse novo olhar da classe dominante alçava, por um lado, a cultura africana como importante para composição da identidade nacional; por outro, esta mesma cultura só se fazia bem-vinda caso associada à ideia do folclore, do *folke* negro, do cidadão rudimentar, de uma cultura inferior embora bela, que comporia a plural república brasileira. Ou seja, a população de origem africana seria bem-vinda se continuasse submetida a uma posição inferiorizada. Entretanto, mesmo diante da articulação discursiva sorrateira da temática do folclore⁹ no final do século XIX e no começo do XX, os afro-brasileiros e afrodiáspóricos souberam fazer dessa fresta parcial de legitimidade dada pelas classes abastadas um sulco de precipitação da cultura africana, que foi se infiltrando e expandindo paulatinamente através de uma constante estratégia de avanço e recuo, resiliência e modificação, usada para garantir o prosseguimento do saber e da cultura da diáspora do atlântico negro. Como coloca Sodré (1998):

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. Desse 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 — a modinha, o maxixe, o samba. Apesar de suas características mestiças (misto de influências africanas e europeias), essa música fermentava-se no seio da população negra, especialmente depois da abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil (Sodré, 1998, p.13).

Apesar da resistência do novo Estado, então oficialmente — e apenas oficialmente — republicano em operar como deveria, e de suas envelhecidas amarras sufocarem as movimentações advindas dos atores sociais da época, o movimento abolicionista ganhava solidez em âmbito nacional e internacional:

A escravidão estava ferida de morte, os níveis cada vez menores de entrada, ainda que clandestina, de africanos possibilitou convivências mais intensificadas entre escravizados e libertos, configurando novas identidades e redimensionando preconceitos. De acordo com as condições configuraram-se solidariedades diversas, trazendo à tona diferenças que, em outros períodos, pareciam irrelevantes. Essa

⁹ Não estamos aqui, evidentemente, querendo tirar o enorme valor do folclore brasileiro presente em inúmeras histórias, cantigas e manifestações culturais tradicionais, mas sim localizando criticamente, junto com Silva (2005), o uso que foi feito desse termo por parte da elite brasileira no período citado.

dinâmica sociocultural intensa diz respeito à persistência no uso, quanto ao desaparecimento de alguns instrumentos musicais originários da África, assim como sociabilidades musicais de caráter eminentemente africanos (Silva, 2005, p.13).

Desse modo, com o fim da escravidão e a instauração da República, estabeleceram-se novas dinâmicas sociais e interações entre as musicalidades. Estas nunca deixarem de exercer papel fundamental no vínculo entre os afrodescendentes, mas agora o exerciam sob um contexto no qual as ocorrências das pluralidades dessas práticas culturais ganhavam nova potência e novas implicações para a sociedade brasileira e para a comunidade afro-brasileira.

Agora que já foi delineada a perspectiva histórica à qual nos filiamos, bem como versamos — por meio da trajetória da puíta/cuíca e da presença da cantoria do povo banto no cotidiano — sobre algumas ascendências da diáspora africana que incidem sobre a contemporaneidade, e também pontuamos, junto a Silva (2005), algumas variantes históricas do final do século XIX, podemos adentrar em mais um exemplo de estudo sobre a musicalidade diaspórica que nos ajudará sobremaneira a construir a trilha de nossa pesquisa, por sua riqueza teórica e pelo cuidadoso recorte edificado: a trajetória de um dos mais eméritos batuqueiros brasileiros e baluarte do samba paulista, Geraldo Filme.

1.4 As micro-áfricas paulistas na cadência de Geraldo Filme

Geraldo Filme de Sousa (1927-1995), popularmente conhecido como Geraldo Filme, foi um emérito baluarte do samba paulista que, durante toda a sua carreira, além de compor inúmeros sambas — dos quais muitos se tornaram clássicos do gênero —, atuou incansavelmente ao longo de sua vida pela produção, manutenção e propagação da cultura negra em São Paulo. Seja como compositor de sambas-enredo ou organizador das mais diversas manifestações, vinculadas a escolas de samba ou não, das musicalidades da diáspora afro-paulista.

Ao discorrer sobre a memória e a trajetória de Geraldo Filme, Amailton Azevedo (2006) argumenta que, apesar da dificuldade de delimitação de fluxos e de permanências culturais africanas por conta da modernização e da violenta urbanização paulista no século XX, são dos “fragmentos e retalhos de experiências sociais que restaram nas documentações” (Azevedo, 2006, p.127) que se pode extrair elementos para uma análise histórica que dê voz a essas permanências existentes, de forma atualizada e até hoje nas “musicalidades africanas em forma

de dança, instrumentos e musicalidades sendo reelaboradas pelos afro-paulistas” (Azevedo, 2006, p.127). Nesse estudo, Azevedo (2006), ao comentar sobre o importante Samba do Bumbo Pirapora — evento que Geraldo frequentava com a sua família — e sobre os “batusques paulistas das cidades de Piracicaba, Tietê e Campinas” (Azevedo, 2006, p.128), expõe como as raízes do samba rural paulistano portavam insígnias evidentes de africanidades da região do Congo e de Angola. Não é por menos que o próprio Geraldo compôs um samba-enredo chamado “Tradições e festas de Pirapora” para a Unidos do Peruche desfilar em 1960. O autor destaca:

Apontar para uma possível permanência/ressignificação da cultura de povos banto significa documentar não resquícios ou sobrevivência residuais do que sobrou da cultura banto na prática de vida de afro-paulistas. Dizer registros que permanecem através das negociações, conflitos e lutas [...] é pensar na penetração, daquilo que permaneceu na dinâmica social vivida pelos afro-paulistas. Em outras palavras, significa dizer da experiência social dos afro-paulistas que se fez no século XX, atravessada profundamente pela herança significativa de africanos banto chegados de última hora como escravos no século XIX (Azevedo, 2006, p.129).

Isto implica que “[...] pensar os registros culturais banto inseridos no movimento do tempo e nas transformações sociais pode significar o reconhecimento de “africanismos que existem no Brasil e em São Paulo” (Azevedo, 2006, p.130). Outro aspecto interessante trazido pelo historiador refere-se ao improviso, marca maior do samba de partido-alto, mas que parece perpassar as mais diversas práticas afro-atlânticas, comparecendo sempre como estratégia de continuidade da cultura africana, como ele assinala:

Para se perceber essa África reelaborada tem que se dar destaque ao modo improvisador que os africanos deram à recomposição de suas culturas em um contexto de desequilíbrio cultural vivido nas Américas. Foi essa habilidade de improvisar, marca singular dos africanos, que os permitiu, diante de situações desfavoráveis, elaborarem formas de existir e reter estruturas da cultura material e de estruturas ligadas à sensibilidade, sentimentos e emoções. Isso revela uma luta e resistência para manter e ressignificar os modos de ser e viver o mundo sob um sentido histórico específico, não mais africano, mas afro-brasileiro (Azevedo, 2005, p.130).

Ao delimitar a trajetória da ancestralidade da diáspora afro-atlântica, Azevedo (2006) indica que no século XIX boa parte dos africanos sequestrados que chegaram ao Brasil para o trabalho escravo nas províncias de São Paulo e do Rio de Janeiro vieram da África central, justamente onde ficam as comunidades banto, que portam várias “línguas como o kimbundo da região de Luanda, umbundu da região de Benguela” (Azevedo, 2006, p.131), entre outras línguas.

Para realizar a identificação desses elementos banto nas culturas afro-paulistas, Azevedo (2006) se apoia em alguns relatos e imagens do Samba do Bumbo de Pirapora, na composição de Geraldo Filme (“Samba de Pirapora”), assim como em relatos sobre a Tiririca — dança e jogo de pernada — e a umbigada — dança africana que também acontecia no evento de Pirapora:

As musicalidades afro, ligadas a religião, que se processaram em São Paulo, como o samba de Pirapora e os “batusques” de Tietê, Piracicaba e Campinas cantados por Geraldo, são na verdade a música e a dança de umbigada. Outras expressões musicais como o jongo e as congadas paulistas carregam fortes traços da cultura banto, pois possuem vinculações com o mundo da espiritualidade e com instrumentações herdadas da África, como os tambores de tronco (no jongo) e as marimbas (nas congadas) (Azevedo, 2006, p.133).

Há uma vinculação notória das musicalidades afro-paulistas com as culturas centro-africanas que pode ser verificada em algumas expressões presentes na canção “Batuque Pirapora”, de Geraldo, como “dançar em ‘roda’” e “responder o ‘ponto’” (que é um verso improvisado). (Azevedo, 2006). A execução da música nas rodas e o improviso aparecem, desse modo, como costumes vindos da África central e refletidos no sudeste brasileiro. Como vemos, o verso de improviso aparece de novo como um fazer cultural africano.

A descrição de viajantes que estiveram na África no final do século XIX sobre a umbigada convergem com o conteúdo do samba de Geraldo Filme, segundo Azevedo (2006). Acerca da expressão “puxar o ponto”, que também é uma forma de verso de improviso, o autor assinala que o mesmo é

[...] uma espécie de canto enigmático e repleto de segredos muito presentes no jongo, musicalidade vivida pelos escravos nas plantações de café, era uma forma de cantar o mundo em que eles viviam. Esse canto era feito em forma de desafio por um cantor-mestre e respondido pelos demais. Esse desafio teria que ser decifrado por um cantor-mestre de alguma turma vizinha de escravos nas plantações (Azevedo, 2006, p.136-137).

Improviso, desafio, mestria — todos esses elementos estão fortemente presentes no samba de partido-alto. Ainda sobre esses cantos, o autor afirma que a dança neles presente tinha um desenho coreográfico “que em Angola é uma dança de namoro feita em roda” (Azevedo, 2006, p.137). Com o passar dos tempos e com o processo sócio-histórico de silenciamento dessas culturas, várias línguas foram tendo sua circulação diminuída. Aos poucos “esses jongs foram se transformando em ‘visarias’, uma certa interpretação daquelas expressões sonoras africanas em português” (Azevedo, 2006, p.137). Refletindo sobre o depoimento de Osvaldinho

da Cuíca¹⁰ citado em seu estudo, o historiador define que as “visarias eram desafios cantados em rodas de tiririca. Aqui temos duas expressões que relembram as micro-áfricas em suas experiências, as visarias e as tiriricas” (Azevedo, 2006, p.137).

A “tiririca” é descrita como uma dança, uma luta e ao mesmo tempo um jogo, no qual os participantes formam uma roda enquanto se começa uma batucada com instrumentos improvisados, então duas pessoas entram na roda para “jogar a tiririca”. Os dois oponentes iniciam com determinada maneira de sambar e gingar, em que qualquer um deles, ao menor descuido do “adversário”, daria uma pernada (espécie de rasteira) para tentar derrubar o outro jogador. (Azevedo, 2006). A tiririca se aproxima bastante da capoeira, mas tem seus modos próprios de se dançar e jogar:

A palavra “tumba” significava “briga” entre os participantes da tiririca, que para não serem derrubados facilmente na roda encostavam as rótulas dos joelhos para provocar um maior equilíbrio do corpo. A preservação ressignificada de fragmentos da “África” está na forma como organizam a tiririca. No relato de Geraldo, há a evidência da dança em roda e o bater nas palmas da mão que já foi revelada por Edson Carneiro como costume banto. Se o *ngoma* (nome utilizado para tambor) não aparece no relato, é substituído por outros instrumentos como lata de lixo e a caixa de engraxate, que proporcionam o ritmo e o viver da experiência (Azevedo, 2006, p.138).

As rodas de tiririca, de acordo com Azevedo (2006), eram vivenciadas desde o final do século XIX pelos afro-paulistas. Até pelo menos a década de 1960 podiam ser vistas em lugares como o extinto largo da banana e a praça da Sé, por exemplo. A pesquisa de Azevedo (2006) — por meio de uma preciosa leitura histórica da memória de Geraldo Filme, emérito baluarte do samba paulista — acaba por delimitar as micro-áfricas das quais Geraldo fez parte: territórios onde aconteciam sociabilidades e fazeres que geravam um contraponto de resistência à urbanização elitista da São Paulo do século XX, e que davam continuidade à cultura africana no Brasil.

Azevedo (2005) argumenta que Geraldo Filme foi um emblemático agente histórico da diáspora africana, devido à sua força de atuação e sua capacidade de irradiar a cultura dessa multiplicidade de Áfricas na cidade de São Paulo, efetuando atualizações das ancestralidades nessas “Áfricas contemporâneas”:

¹⁰ Em sua tese de doutorado (2006), Amailton Azevedo traz reflexões sobre o depoimento de Osvaldinho da Cuíca. Depoimento, por sua vez, dado para o documentário “Geraldo filme – Criolo Cantando samba era coisa feia” (1998), dirigido por Carlos Cortez.

[...] Geraldo permitiu esse olhar para as Áfricas. Suas músicas me levaram para um esforço de reconstrução e compreensão de sua experiência social na cidade de São Paulo, onde elas surgem ressignificadas do lado de cá do Atlântico em certos territórios da cidade, com costumes e sentimentos vividos em torno do samba e do carnaval e em aspectos de sua vida íntima, amorosa e familiar que, por sua vez, configuram sua sensibilidade (Azevedo, 2006, p.21).

Geraldo Filme era ativo participante do circuito cultural afrodescendente, entre rodas e escolas de samba, entre terreiros e salões, agia colaborando decisivamente com práticas e musicalidades “que significaram estratégias para resistir culturalmente na cidade” (Azevedo, 2006, p.22). No decorrer do século XX, contrariando os esforços das elites paulistanas a favor de projetos segregacionistas, São Paulo testemunha que: “Por entre esse processo contínuo de urbanização e metropolização emerge uma cidade com traços específicos da cultura dos grupos nos costumes, nos cantos, nos gestos e nos territórios apropriados que configuram aquilo que denomino de micro-áfricas” (Azevedo, 2006, p.23).

O historiador explica que não busca com o uso do termo “micro-áfrica” uma abordagem essencialista que pretenda verificar a existência de raízes puras da presença africana no Brasil. Pelo contrário, sua ideia é navegar pelas múltiplas e complexas ancestralidades africanas presentes assentadas e ressignificadas na cidade São Paulo, por meio desse brilhante artista que é Geraldo Filme. Assim sendo, temos que:

As micro-áfricas trazem um sentido de história que se fez e se moveu muito em função de um modo de pensar e estar africano no mundo, que penetram nos diversos fazeres e saberes da vida cotidiana dos grupos afrodescendentes. Vida essa que se fez não como desenrolar dos dias, da repetição monótona dos acontecimentos; ao contrário, como tensões e conflitos sociais. Um cotidiano que foi vivido com as construções, transformações ou demolições de culturas, sob uma multiplicidade de tempos e experiências sociais (Azevedo, 2005, p.24).

As rodas de partido-alto, compreendemos, assim como os territórios frequentados por Geraldo Filme e pensados por Azevedo (2005), configuram-se igualmente como micro-áfricas, da maneira colocada pelo autor na citação acima, que “trazem um sentido de história que se fez e se moveu muito em função de um modo de pensar e estar africano no mundo” (Azevedo, 2005, p.24), e portam em suas práticas um saber-fazer que, defendemos, promove ao sujeito maneiras de lidar com a dimensão imponderável do registro do real, além de ensinar à psicanálise importantes articulações do inconsciente.

1.5 O recorte pelas práticas: Um saber-fazer que resiste

Silva (2005) destaca algo que é de grande relevância para nosso estudo, pois é natural que enxerguemos esta potência e este processo nas práticas presentes no partido-alto, a saber:

[...] uma aguda consciência política conquistada no campo das práticas culturais negras urbanas contemporâneas, as musicalidades e imagéticas têm sido apropriadas, apreendidas, reelaboradas e difundidas em intervenções performáticas artísticas e atividades acadêmicas como um mesmo saber-fazer¹¹ que adota perspectivas de mudanças, na desordenação constante das hierarquias de sujeitos e conhecimentos (Silva, 2005, p.42).

Defendemos assim, afiançados nessa perspectiva assinalada por Silva (2005) que o samba de partido-alto tem um “saber-fazer que adota perspectivas de mudança” (Silva, 2005, p.42), por sua forma de samba de improviso, seu agenciamento dentro do cenário do samba urbano e seu papel de dar prosseguimento ao saber africano. Encontramos também na pesquisa do autor uma abordagem metodológica que nos contempla e, interpretamos, endossa a relevância do recorte metodológico desta pesquisa. Referimo-nos a um enquadramento que prioriza as práticas ao invés do conteúdo:

As canções, como parte integrante das musicalidades, podem ser abordadas de várias formas, as letras em geral têm sido o caminho encontrado por pesquisadores que têm lidado com a música, nem sempre com a cultura musical ou a musicalidade como proponho aqui. Contudo, temos percebido que certos trabalhos esgotam-se em extrair das letras os conteúdos possíveis e, aqueles habitualmente aceitáveis, penetram nos limites de sua intertextualidade (Silva, 2005, p.46).

O estudo de Silva (2005), dessa maneira, prospecta para além da intertextualidade: é pensando através das musicalidades e práticas culturais que o historiador desenvolve seu trabalho. Quando ele assinala a prevalência da importância do som sobre o meio que o irá emitir: “a sonoridade, na cultura musical africana, torna-se mais importante do que a forma ou o

¹¹ O termo “saber-fazer” será fundamental na nossa pesquisa, pois ele faz uma ponte entre os estudos da diáspora e a psicanálise. Isso ocorre, primeiramente, porque o encontramos em vários pensadores da diáspora afro-atlântica — a exemplo de Silva (2005) —, operando justamente como uma terminologia que remete a um saber impossível de se desvincular da prática, do ato, o que já torna o termo um operador precioso para este trabalho. Em segundo lugar, Lacan usa “saber-fazer” (*savoir-faire*) no seminário 23 “O *sinthoma*” (1975-76/2007) precisamente para designar o saber lidar com o real do escritor James Joyce por meio de sua arte. O *savoir-faire* seria uma “expressão francesa, datada de 1617, formada por *savoir* (“saber”) e *faire* (“fazer”)), para designar a habilidade, o jeito para se obter êxito graças às ações que são, ao mesmo tempo, maleáveis e precisas” (Lacan, 1975-76/2007, p.14, NdT). O significante saber-fazer será usado nesta tese com considerável frequência exatamente por conter a capacidade de expressar essa articulação entre o saber e a prática, tão fundamental tanto para o samba de partido-alto quanto para a psicanálise.

material empregado” (Silva, 2005, p.71). Assim, apesar de as dimensões e transformações organológicas dos instrumentos (inclusive como meio de historicizar um objeto de pesquisa) serem parte muito importante dessas práticas musicais, elas se realizavam em função do principal objetivo: o som e a musicalidade. Silva (2005), ao tecer tal reflexão, traz-nos um exemplo:

[...] caso emblemático desse processo, constitui na utilização de barris de bebida para confecções de tambores. Esse fato que se deu nas zonas portuárias sem, contudo, se reproduzir nas áreas mais ao interior. Nas zonas mais rurais, os tambores continuaram a ser feitos de madeira bruta escavada, nos moldes dos tambores, ou *Ngoma*, da África Meridional. Desde a década de sessenta, também a confecção de instrumentos como as *gungas*, chocalhos utilizados nos grupos de Moçambique, originalmente feitos de semente, passaram a ser fabricados com latas de conserva, reaproveitando materiais, influência da indústria alimentícia (Silva, 2005, p.71).

Dessa maneira, temos musicalidades que se enlaçam pela questão sonora e pela performática. Os fundamentos sonoros e estéticos são, assim, privilegiados, pois os meios materiais e os instrumentos podem ser adaptados para realizar a execução almejada. O nosso estudo propõe, igualmente, uma abordagem que enfoque as práticas culturais e não o conteúdo das letras de partido-alto. Estas estarão presentes aqui também, mas o recorte prioritário será sobre os efeitos, sobre o sujeito do hábito de fazer o verso de improviso em uma roda de partideiros. É dessa práxis que procuraremos extrair um saber que nos responda à pergunta deste trabalho.

A pesquisa de Silva (2005), assim como as outras mencionadas — Lopes (2005), Azevedo (2006) e Galante (2015) —, mostram-nos um saber-fazer musical do Atlântico negro que possibilita formas de superar adversidades, construir concepções de mundo, elaborar técnicas para edificação de um cotidiano de pertencimento. Tais conhecimentos vieram de longa data para se fazer ainda presentes no samba urbano e no partido-alto, como, por exemplo:

Algumas canções de Congo e Moçambique¹², encaradas como narrativas africanas, nos trazem visões verdadeiramente surpreendentes dos escravizados sobre o mundo que os cercavam. Alusões aos senhores e senhoras, ao cansaço, à violência, são frequentes em canções carregadas de metáforas, que tangem a ironia, difundidas como memória coletiva de comunidades negras (Silva, 2005, p.46).

¹² Indicamos como referência o CD “O congado mineiro: Os negros do Rosário” (1992), Belo Horizonte: Lapa Discos.

Depreendemos dessa passagem de Silva (2005) que a metáfora e a ironia funcionam como recursos. Há muito tempo e mesmo nas condições mais inóspitas surgem como um procedimento artístico e uma estratégia que integra um saber-fazer com as contingências e que não abre mão da continuidade da cultura da diáspora africana. Adentraremos agora, de forma breve, em alguns gêneros percussores do partido-alto, bem como na própria discussão da definição do gênero. (Lopes, 2005).

1.6 O partido-alto e suas proximidades: Tentativas de definição

Lopes (2005) menciona vários gêneros e práticas afro-brasileiras que subsidiaram a constituição do samba de partido-alto enquanto gênero: o autor cita o “baião” ou “chorado”, o “cateretê”, o “coco”, a “chula”, as “cantorias de viola”, o “lundu”, o “jogo de caipira”, o “calango”, entre outros.

Percorramos algumas dessas musicalidades para ilustrarmos certos elementos formadores do partido-alto. Temos, por exemplo, o coco, que “é a expressão de canto e dança das mais populares no norte e nordeste brasileiro. O canto tem obrigatoriamente um refrão coral que responde aos versos solistas” (Lopes, 2005, p.69). Em muitas oportunidades, o coco “é a utilização da forma poético-musical da embolada” (Lopes, 2005, p.70) — quando executado dessa maneira, fica conhecido como “coco-de-embolada”, e o autor traz um exemplo mencionado por Abelardo Duarte (1974 *apud* Lopes, 2005, p.70), como oriundo de Alagoas:

“Não vá escorregá
Na ladeira do pilá
Jacarecida, Ponta verde, Morro Grosso
Levada, cambona e poço,
Bebedouro e jaraguá
Coqueiro seco
Do outro lado da lagoa
Se atravessa de canoa
Lamarão é no pilá”

O cateretê, Lopes (2005), apoiado em Alvarenga (1960), designa como “uma dança executada em fileiras que se defrontam, formadas por homens e mulheres alternadamente; por homens de um lado e mulheres de outro; ou apenas por homens. O acompanhamento é feito por duas violas e o canto é executado apenas por violeiros” (Lopes, 2005, p.68).

Já o lundu, segundo Lopes (2005), advém da linhagem que remonta aos batuques bantos. O historiador nos traz:

[...] linhagem que veio dos batuques africanos bantos até o partido-alto, achamos que o *lundu*, aqui registrado por vários viajantes estrangeiros nos séculos passados, é o elo primordial. E parece certo que é da metade do século XIX em diante que ele deixa quase completamente de ser dança (sobrevive até hoje no interior baiano um lundu dançado) para ser canção solada de caráter principalmente cômico (Lopes, 2005, p.76, grifo do autor).

O autor também recapitula uma passagem em que Mello Moraes Filho descreve o poeta e cantador de lundu Laurindo Rabelo (residente no Rio de Janeiro entre 1826 e 1864, ano de sua morte), e que ilustra por meio desse agente histórico a atmosfera do lundu no período:

Dentre esses lundus em voz baixa, do repertório secreto e inédito dos trovadores de profissão, tornaram-se inextinguíveis os de Laurindo, pelos trocadilhos chistosos, pelo sentido do equívoco das palavras. Modulados por ele, feiarrão, gesticulador, batendo na prima, tocando no bordão, dispensa a discipulação do agrupamento de ouvintes, do êxito maravilhoso do autor de versos, com expressiva música de seu companheiro João Cunha, um dos mais populares cantadores e compositores de modinha que então existiam no Rio de Janeiro (Moraes Filho, 1982 *apud* Lopes, 2005, p.80).

Como exemplo de lundu, temos, entre outros mencionados por Lopes (2005), a canção “Isto é bom” (1902) de Xisto Bahia (nascido em Salvador em 1841 e falecido em Caxambu, Minas Gerais, em 1894) que expressa o espírito irônico e jocoso do gênero:

“A renda da tua saia
Vale bem cinco mil réis...
Arrasta, mulata, a saia,
Que eu de dou cinco... e não dez!

Isto é bom... Isto é bom...
Isto é bom que dói!

Levanta a saia, mulata,
Não deixe a renda arrastar;
Que renda custa dinheiro,
Dinheiro custa a ganhar

Isto é bom... Isto é bom...
Isto é bom que dói!

Iaiá, você quer morrer?
Se morrer, morramos juntos:
Que eu quero ver como cabem
Numa cova dois defuntos”

Lopes (2005) argumenta que não há polêmica quanto ao fato de o partido-alto ser “uma modalidade de cantoria” (Lopes, 2005, p.17) — e cantoria “[...] é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada em diversas modalidades, por poetas cantadores populares em todo o Brasil” (Lopes, 2005, p.17), delineia o pesquisador.

Bem como outras modalidades de cantoria, o partido-alto carrega a característica de desafio e confronto por meio dos versos, sua insígnia particular reside no fato de acontecer “na roda de samba, e sempre de forma bem-humorada e brincalhona” (Lopes, 2005, p.18). A respeito dele, Lopes (2005) coloca:

Menos complexo e rico, por exemplo, que o amplo leque de variantes da cantoria nordestina, de regras absolutamente rígidas, porém mais diversificado que outras expressões semelhantes, o partido-alto sempre foi visto, sem contestação, como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só inspirados como mentalmente mais ágeis (Lopes, 2005, p.18).

Desta forma Lopes distingue o sambista que é partideiro do “mero sambista, compositor ou cantor” (Lopes, 2005, p.18), por “sua capacidade e saber intuitivos” (Lopes, 2005, p.18) para criar versos de forma improvisada, na hora e em ato, confluindo harmonicamente com a melodia e com o ritmo da parte instrumental da canção.

A execução solista de um canto sobre uma base musical e acompanhado em resposta por um coral não é exclusividade das musicalidades africanas, segundo o autor. De qualquer modo, ele menciona que relatos de portugueses no século XIX descreviam esse traço do improviso presente de forma acentuada “nas canções do batuque angolano” (Lopes, 2005, p.18).

Como vimos anteriormente, a genealogia do partido-alto passa pelas práticas musicais e cantorias do povo banto angolano, práticas tais que se ramificam em diversas modalidades afro-atlânticas, como o coco, o cateretê e o lundu. Este último uma forma de cantoria e dança popular no século XIX, que portava em seu campo semântico e musical muita ironia, gestualidade, picardia e uma sabedoria popular expressa em linguagem e estética, e que atingiu os mais diferentes segmentos da sociedade: gênero que se transformou “ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística” (Tinhorão, 2012, p.43), tornando-se amplamente conhecido e experienciado no século XIX.

O lundu, como citado, foi elo fundamental que ajudou a subsidiar o samba rural da Bahia e de São Paulo, e que, juntamente com outras musicalidades diaspóricas, conflui para

[...] o que chamaremos do 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, 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 e dançado em roda (Lopes, 2005, p.19).

Sobre a prática do partido-alto na sua nascente, apoiado em depoimento de Pixinguinha, o autor descreve:

Nas festas, nos pagodes da comunidade baiana, a diversão era, ao que consta, quase sempre assim distribuída espacialmente, na sala tocava o “choro”, o conjunto musical à base de flauta, cavaquinho e violão; no quintal fluía o samba na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca, próprio para ser cantado e dançado em roda (Lopes, 2005, p.19).

A descrição citada acima se baseia na entrevista que Pixinguinha concedeu a Muniz Sodré (1998), na qual o cânone da música brasileira afirma, à época, que o choro gozava de mais prestígio: quando ocorria uma festa, ele era tocado na sala principal e o samba no fundo de quintal. De todo modo, Lopes (2005) sustenta que o samba mencionado por Pixinguinha não era ainda o “gênero mais tarde consolidado, constituindo-se apenas nos coros que animam a dança” (Lopes, 2005, p.19), assim como o choro, àquele momento, era mais um estilo de tocar do que um gênero propriamente dito, como o é hoje em dia. Todavia,

[...] os chorões da época já tocavam esses sambas que recendiam a sertão, a ambiente rural, como podemos ver no repertório autoral do próprio Pixinguinha, notadamente naquela parte que ele ou outrem chamou de “cenas africanas” — *Ião Benguelê* e etc. Recebendo interpretação instrumental, então, tocado nas salas — visto assim como um samba de mais *status* — é que o estilo recebia, entre os antigos, a denominação de “samba de partido-alto” (Lopes, 2005, p.19).

Lopes (2005), assim, vai percorrendo os diferentes entendimentos sobre o que é partido-alto, como na citação acima, na qual se trata de uma concepção em que o partido-alto predominantemente não era cantado, sendo executado instrumentalmente. O pesquisador menciona ainda um depoimento do Zinho, neto da Tia Ciata, para o documentário “Partideiros” (1974), de Carlos Tourinho e Clovis Scarpino, onde o sambista elogia nostalgicamente esse partido-alto instrumental pela quase total ausência do bumbo.

Já João da Baiana (1887-1974), segundo Lopes (2005), endossa em depoimento de 1970 o aspecto controvertido da definição do termo:

O samba corrido, aquele que nós cantávamos. E tinha também o samba de partido-alto, cantava-se em dupla, trio ou quarteto. Nós tirávamos um verso e o pessoal sambava um de cada vez, no samba corrido todos faziam coro. O samba duro já era batucada, a batucada era capoeiragem (João da Baiana/Museu da Imagem e do Som, 1970 *apud* Lopes, 2005, p.20).

Entretanto, no mesmo depoimento, o sambista, ao ter solicitados exemplos do “samba corrido” e do “samba duro”, fornece dois exemplos que — compreendemos, juntamente com Lopes (2005) — “poderiam também ser classificados como partido-alto” (João da Baiana/Museu da Imagem e do Som, 1970 *apud* Lopes, 2005, p.21).

Por outro lado, Caninha (1883-1961)¹³ diz que o partido-alto não é “samba de elite, de alta categoria” (Lopes, 2005, p.22), e sim uma palavra que se refere a um termo baiano “para o que aqui se chamava ‘chula’” (Lopes, 2005, p.22). Aniceto do Império, histórico versador da Serrinha morto em 1993, argumentava que o partido-alto contemporâneo ao final da sua vida era “samba menor”. O pesquisador nos traz que essa denominação pejorativa por parte de Aniceto, se não indicativa de um juízo de valor, no mínimo apontaria uma grande modificação “em relação às matrizes jongueiras, de onde ele acreditava ter a modalidade se originado” (Lopes, 2005, p.22).

Veja-se assim, que, nem entre os praticantes e nem mesmo entre os estudiosos, menos ou mais eruditos, que tentaram uma definição do gênero existe consenso. Edison Carneiro diz que partido-alto é “o samba cantado à moda antiga”, que consiste num estribilho tradicional sobre o qual o cantador versa ou improvisa. Câmara Cascudo diz apenas tratar-se de uma espécie de samba, “um estribilho com quadras repetidas ou improvisadas dos sambas cariocas”. Jório e Araújo escrevem que é uma forma de samba que tem como características uma estrofe-base ou estribilho que dá o tema e é levada em coro por todos, e por cima da qual surgem outras, improvisadas *ad infinitum*. Referem esses autores, ainda, à existência de duas formas básicas de partido-alto: o “partido-alto em linha”, em que a improvisação se baseia no estribilho, “obedecendo ao espírito que gerou o partido”; e o “partido-alto avulso”, onde a improvisação não se subordina à ideia exposta no estribilho (Lopes, 2005, p.23).

Como exposto, não há consenso sobre a definição precisa do que é o partido-alto. Seus desenvolvimentos históricos e as teorizações sobre o gênero expõem uma gama diversa de olhares sobre esse segmento do samba. De todo modo, excetuando os depoimentos que vinculam o termo “partido-alto” a um samba instrumental de alta patente e executado com

¹³ “Contemporâneo de João da Baiana, Oscar José Luís de Moraes, o Caninha (1883-1961)” (Lopes, 2005, p.22).

primazia, todas as outras abordagens têm em comum a cantoria improvisada, pautada em uma dinâmica de pergunta e resposta, alternando-se entre o estribilho e o solo improvisado. Fiquemos então com a definição do pensador e baluarte do samba, Nei Lopes, que busca concatenar esse pluralismo, não para silenciá-lo, mas para produzir um recorte para o seu estudo. Pare ele o partido-alto assim seria:

No passado, espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constante de uma parte solada, chamada chula (que dava ele também o nome de samba-raiado ou chula-raiada), e de um refrão (que o diferenciava do samba corrido). Modernamente, espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas corridos (aos quais se acrescenta o solo), os refrões de penada (batucada ou samba duro), bem como os chamados “partidos cortados”, em que a parte solada é uma quadra e o refrão é intercalado (raiado) entre cada verso dela (Lopes, 2005, p.27).

E ainda acrescenta o autor, contextualizando essa procura mais formal pela definição do gênero por meio de uma caracterização que supere o enunciado e buscando, por sua vez, a enunciação do segmento, o espírito do partido-alto: “Entretanto, transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo” (Lopes, 2005, p.27).

1.7 Depoimentos e traços do improviso

Agora que já construímos um panorama sócio-histórico sobre o samba de partido-alto como musicalidade situada dentro do espectro da diáspora africana e vimos as implicações dessa abordagem para a nossa pesquisa, traremos outros elementos fundamentais para delinear esse saber-fazer do partido-alto. Localizamos tais elementos nos depoimentos de partideiros, encontrados nos documentários “Partido-alto” (1982), de Leon Hirszman, e “Partideiros” (2012), de Luiz Guimarães de Castro.

Paulo César Batista Faria, mais conhecido como Paulinho da Viola (1982), comenta sobre o sentimento que lhe despertava uma roda de partido-alto: “A roda de partido é um momento de liberdade, o partideiro mesmo tira o verso de improviso, como fazia João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia, tantos outros” (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa).

Paulinho da Viola (1982) descreve o momento da roda como um “momento de liberdade”. É interessante pensar que o sambista trouxe o significante da “liberdade”: o que a presença deste significante poderia evocar? Talvez a liberdade de não precisar ter a letra decorada? Ou a liberdade da descontração de um gênero que prima pelo humor e pela brincadeira? Entendemos que a presença da liberdade pode atravessar alguns desses questionamentos. Paulinho (1982), em outro momento do documentário, expressa de forma explícita o aspecto gregário do partido-alto e, por conseguinte, o alcance da musicalidade afro-brasileira no que toca a produção de laço social e pertencimento: “[...] quando menino, eu via no partido uma forma de comunhão entre a gente do samba, era brincadeira, a vadiagem, onde todo mundo participava como podia e como queria, a arte mais pura é o jeito de cada um, e só o partido-alto oferecia essa oportunidade” (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa).

O partido-alto “é a comunhão entre a gente do samba”, tem algo da cantoria, do improviso e da brincadeira que, como vimos, advém do além-mar e de tempos atrás — o que promove esse contexto de pertencimento e também possibilita, há muito antes de Freud e Lacan, algo amplamente buscado por ambos: a participação do sujeito “como podia e queria”. Ou seja, a ocorrência de uma conjuntura que viabilizasse a transformação do sujeito a partir do que lhe é possível e desejado, tendo sempre como via a escuta, para o que é “a arte mais pura” e “o jeito de cada um”. Em outros termos, trabalhando sempre a partir da singularidade de cada sujeito.

Paulinho da Viola (1982) complementa, expressando que o partido-alto — e por que não, pensando a partir da perspectiva trazida até aqui, as musicalidades da diáspora africana de maneira geral — carrega consigo, através da permanência de um jeito africano de ser e agir, certa insubordinação ao poder estabelecido, ao *modus operandi* do discurso hegemônico que massifica e homogeneiza as pessoas, silenciando as singularidades dos sujeitos. Do nosso ponto de vista, Paulinho (1982) evoca exatamente esse prisma ao destacar a importância da espontaneidade no partido-alto:

O samba tem hoje muitos compromissos que reduzem a criatividade dos sambistas aos limites ditados pelo grande espetáculo; no partido, porém, tudo acontece do jeito mais espontâneo... Por isso sempre haverá partideiros, e o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa).

No depoimento, Paulinho expressa: “o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um”, proferindo uma sentença que ressoa em nós, como uma reflexão que ilustra uma importante faceta do processo analítico. Levando em conta como a verdade¹⁴ comparece na teoria psicanalítica enquanto elemento do campo do inconsciente que só é acessado de forma entrecortada, como fragmento, como sentida, e não como sentido cognitivo. Diríamos que lidar com os efeitos da verdade refletidos na alma é uma dos labores que se encontra na análise, e a via desse trabalho é falar, emitir versos — falas que, por serem sentenças realizadas na hora, em livre associação e na temporalidade circunscrita da sessão, portam inevitavelmente um caráter de improviso, pois, como o verso de partido-alto, têm local e hora para acontecer e certa diretriz estabelecida pela ausência de um roteiro a cumprir.

É importante destacar que não pretendemos homologar o processo analítico com a realização de um verso de improviso na roda de partido-alto, tampouco fazer uma comparação, vendo assim qual das duas práticas “favoreceria mais o sujeito”. Entretanto, o desenvolvimento desta pesquisa (como procuraremos assinalar durante o nosso estudo), indica que ambos, tanto o processo analítico quanto o verso de improviso, podem ser duas formas de lidar com o campo imponderável e irrepresentável do real. Duas formas distintas, mas que demonstram inúmeras possibilidades de articulação e analogias que, no fim das contas, acabam por nos informar sobre vários vértices e índices do sujeito do inconsciente, como procuraremos expor.

Todavia, como já mencionado, acompanhamos Freud e Lacan de modo irrestrito quando ambos argumentam que a psicanálise nada tem a ensinar à arte, enquanto a arte sim tem muito a contribuir para a psicanálise sobre o entendimento do sujeito do inconsciente. É, portanto, nas pesquisas sobre as musicalidades da diáspora africana e nos depoimentos dos partideiros que procuraremos depreender um saber que edifique esta pesquisa e viabilize a construção da resposta a esta tese.

Observemos agora os depoimentos de Marquinhos China e de Thiago Mocotó, presentes no documentário “Partideiros” (2012), para darmos sequência às nossas ponderações:

E aí de você se cantasse errado, o pessoal de comia vivinho [...] eu lembro minha primeira aparição, não ia contar isso não... minha primeira aparição no Cacique, eu com 16 [anos], tal, aí a roda formada, o samba comendo [...] aí eu mandei um verso decorado que eu ouvia quando era rapazinho [...]: “dá licença, dá licença, por favor, tira o chapéu, eu sou Marquinhos China, na roda de samba sou bacharel...” malandro [risos], eu queria correr, não tinha perna, quando ia pro lado “tô tô brincando”, nego:

¹⁴ A ideia de “verdade” na psicanálise é explorada por Lacan em inúmeros textos, mas destacaremos aqui “A coisa freudiana” (Lacan, 1956/1998), “Ciência e verdade” (Lacan, 1966/1998) e o seminário 4, “A relação de objeto”, (Lacan, 1956-57/1995).

“não, não, agora você vai ouvir!”. Passei uma vergonha, aquele negócio que o coração fica mudando de lado, o estômago revira, tal, todo mundo olhando e rindo, eu falei “ai que vergonha, rapaz...” eu não sei quem foi que disse “não chega assim numa roda”, eu acho que foi o anjo da guarda [...] e eu nunca mais cheguei de gracinha... (Marquinhos China *in* Partideiros, 2012, n.p., transcrição nossa).

O partido, ele é a crônica mais verdadeira, né? É onde você não consegue esconder muito, as coisas vêm na tua cabeça... rápido... você tem que parar e pensar, tem que tomar até cuidado pra não falar besteira... né? Então acho que é... essa... isso... é uma exposição muito grande, né? Se a gente fica pensando muito não faz, é uma exposição grande porque você vai falar as coisas sem ter pensado realmente antes, então dali saem coisas, nem sempre você quer expor todos os seus pensamentos, né? (Tiago Mocotó *in* Partideiros, 2012, n.p., transcrição nossa).

Azevedo (2012) tece reflexões relevantes sobre o samba e o improviso, ele assinala que Zumthor (1997) estipula que o improviso pode ser definido “muito simplesmente como a coincidência ou a concomitância entre a criação e transmissão” (Zumthor, 1997 *apud* Azevedo, 2012, p.4). Ao pensar sobre a práxis da improvisação, o autor também destaca a importância da imprevisibilidade e da incerteza para a mesma, assim como diferencia a criação ocorrida no improviso daquela ocorrida na composição realizada de forma premeditada — e da própria interpretação que se faz de uma canção já pronta, na qual a letra e a melodia já estão previamente estabelecidas.

A dimensão da performance se torna central para entender o improviso, noção que carrega entre suas indexações a especificidade de ser cantada presencialmente:

Fica claro que há um risco em jogo. Se formos pensar em termos de “produto final”, ou seja, pensar em “controle”, a execução improvisada tende a ser sempre mais precária e desigual. Trata-se da chamada “labilidade”. O que nela fascina: justamente a performance plena. A atuação do artista que, numa situação face a face, portanto recebendo a influência viva da plateia, improvisa, cria, recria e, assim, praticamente saindo de qualquer roteiro fixado, estabelece uma experiência contextualizada, vital e única (Azevedo, 2012, p.4).

Sautchuk (2009), ao analisar a poética do improviso no repente nordestino, destaca o aspecto de zombaria e sarcasmo, assim como a preposição quase metodológica da ironização do outro como grande mola propulsora do acontecimento e da prática da improvisação. O autor também delimita a ideia do risco na experiência do improviso no repente nordestino. Quando desenvolve seu pensamento a respeito dos pressupostos existentes no repente envolvidos, reflete também sobre o peso da ideia de “disputa” no gênero:

Na cantoria, isso [o aspecto de disputa] é cultivado tanto em temáticas como o desafio quanto na ação da disputa em si — na demonstração de capacidade para subjugar o parceiro pela criatividade poética, por artifícios como o conhecimento e pelas estratégias de direcionar o desenrolar da cantoria em favor próprio. Assim, o poeta procura construir sua imagem submetendo-a aos riscos morais da derrota (Sautchuk, 2009, p.201).

Temos então a perspectiva do ato de se colocar em risco no contexto face a face como algo central na prática do improviso, assim como uma produção espontânea de enunciados em uma temporalidade efêmera que escande, e acaba por exigir muito da criatividade poética do versador, uma vez que este tem que realizar um verso que, simultaneamente, rime, construa uma narrativa a seu favor e acompanhe musicalmente — melodia e ritmo — as convenções básicas estabelecidas para o gênero que estiver sendo executado.

Vemos como, nos depoimentos de Marquinhos China (2012) e Tiago Mocotó (2012), acabam sendo relatadas experiências que convergem bastante com as teorizações feitas por Azevedo (2012) e Sautchuk (2009). O depoimento de China demonstra de forma evidente a magnitude da noção de risco apontada pelos dois autores, o partideiro inclusive relata a primeira vez em que se autorizou a entrar numa roda de partido-alto e foi fortemente ironizado porque “lançou mão” de uma “muleta” (verso decorado). O importante aqui é pensar, não na inadvertida e até ingênua escolha do jovem sambista de trazer um verso decorado em uma roda de bambas partideiros como a do Cacique Ramos, mas sim em seu ato de se lançar para improvisar em uma roda de habilidosos versadores. Foi um ímpeto que transcendeu o impasse e a preocupação para, em ato, colocar em jogo algo além do eu e o que em geral “des-cronifica” as repetições adoecedoras das pessoas: o desejo do sujeito.

A ideia de se colocar em uma situação na qual você está necessariamente exposto à variável de ter suas “faltas” e traços impotentes apontados por meio da ironia é com certeza um aspecto a ser pensado quando se trata do sujeito na psicanálise, principalmente na sua relação com a falta, aspecto que não é protagonista desta pesquisa, mas que inevitavelmente trataremos, mesmo indiretamente, durante nossas elaborações.

É igualmente crível pensar que a reflexão exposta por Tiago Mocotó — na qual ele recomenda cuidado ao versar pela possibilidade de “escancarar” algum pensamento ou afirmação que você não gostaria de expor, pelo verso ser uma fala realizada “na hora” — coloca a improvisação como uma alegoria do próprio acontecimento da análise. Ambos os processos, a roda de partido-alto e a análise, portam o sujeito que fala e é escutado pelo Outro. Existe neles, igualmente, a possibilidade do lapso e do ato falho, só que, enquanto na análise as

equivocidades da fala são materiais para o ofício do analista, no partido-alto tais ocorrências são evitadas, por serem, eventualmente, índices da inabilidade do versador. De qualquer maneira, como nos mostra o depoimento de Thiago Mocotó, essa possibilidade de o inconsciente advir, lá de onde o eu da unidade imaginária estava e sem o seu consentimento, é inalienável nas duas situações — seja no partido-alto, seja no processo analítico.

Logo, temos um horizonte aberto no qual um saber-fazer — que supomos estar localizado no hábito e na cotidianidade da prática do improviso — seria capaz de delinear à psicanálise a relação entre o sujeito e o campo do real, por meio da possibilidade desse sujeito sublimar e se colocar no laço social. Tal possibilidade nos é mostrada tanto pelas características e trajetórias das musicalidades da diáspora africana, expostas pelos teóricos, quanto pelas reflexões e narrativas trazidas nos documentários. Cabe-nos agora formalizar como esse saber advindo do chão batido das rodas de samba nos elucida sobre a importante relação entre o sujeito e o registro do real, através da articulação entre o ato e a sublimação, a partir do nosso recorte de pesquisa.

Capítulo 2

TRANSMISSÃO E ATO: DO IMPROVISO AO ANALÍTICO

2.1 A transmissão e a cultura oral do samba

Um primeiro aspecto fundamental a se destacar acerca da transmissão na prática do samba de partido-alto é a sua relação imbricada, simbiótica, com a cultura oral. Ricardo Azevedo, em seu estudo “Abençoado e danado do samba” (2013), especifica esse panorama com robustez. O autor defende que o samba porta modelos de construção textuais sensivelmente vinculados à cultura oral — e não à escrita —, fato que traz uma série de consequências e também diz muito sobre a transmissão no campo social do samba.

Azevedo (2013) — mediante uma ampla análise de diversas letras de samba e com auxílio de estudiosos da cultura popular, antropólogos, teóricos da literatura, filósofos, sociólogos, dentre outros segmentos das ciências humanas — situa as letras de samba como eminentemente inseridas nos paradigmas da cultura oral. Os sambas, assim, tratam predominantemente de temas do cotidiano e de interesse coletivo, e abordam tais tópicos de maneira relacional e dialógica, sempre pautados por valores, saberes e filosofias oriundas da experiência prática da vida. Uma série de características que, entendemos, só facilitam a transmissão de saberes e fazeres entre o sujeitos.

Essa dinâmica da cultural oral, hegemônica no samba, vincula-se a uma “concepção de como a transmissão do conhecimento se dá, concepção esta inseparável das relações entre pessoas e também inseparável da oralidade e suas não poucas implicações” (Azevedo, 2013, p.22).

Desse modo, Azevedo (2013) argumenta que está presente no samba uma forma discursiva popular cunhada por paradigmas da oralidade. Dentre as várias tendências e índices trazidos pelo autor — que hegemonicamente aparecem em uma construção textual orientada pela cultura oral, como a letras de samba —, destacamos a presença de um vocabulário acessível e compartilhável, “*um discurso da ação* (enquanto a linguagem da cultura escrita tende a ser *descrição da ação*)” (Azevedo, 2013, p.241, grifos do autor), de enunciados apoiados em protagonistas e personagens, e não em conceitos e teorias, um “discurso construído com *tempos*

verbais vinculados a atos e eventos situados e contextualizados” (Azevedo, 2013, p.242, grifo do autor), assim como a presença de enunciados sólidos, a saber:

[...] tendo como pressuposto o contato face a face, a performance, o contato direto com a plateia, a fala de viva voz, a situação relacional e dialógica, em suma, um contexto relacional, dialógico e situado. Em suma, mesmo se criado por meio da escrita, escreve-se como quem fala, para ser lido como quem escuta (Azevedo, 2013, p.242).

O autor ainda indica que nessas construções textuais existe a prevalência de uma sabedoria tradicional, proverbalista e ligada à experiência de vida, construída de forma “mais intuitiva, sintética, agregativa, acumulativa, transitiva” (Azevedo, 2013, p.242). A construção textual que se encontra no samba, desse modo, seria mais “espontânea”, tendo em vista a performance tradicional e, portanto, distante de noções de “controle”, de “previsão”. Vemos como a questão do risco e de certa falta de previsibilidade e controle, tão patentes no verso e na roda de partido-alto, estão presentes de maneira geral no discurso existente no samba. (Azevedo, 2013).

Azevedo (2013) também estipula a presença de um discurso que opta pela relação situacional e relacional — e não abstrata —, no qual há a recorrência da “narratividade: enredos transitivos, lineares e acumulativos” (Azevedo, 2013, p.243), a “tendência ao tom agonístico de provocação, desafio e porfia, cujo pressuposto é a igualdade essencial entre as pessoas” (*Ibid.*), assim como “a tendência, como sugeriu Zumthor¹⁵, à adaptabilidade às circunstâncias, à teatralidade e à concisão” (Azevedo, 2013, p.243, grifo do autor).

As letras de samba, por meio de suas construções textuais como expõe Azevedo (2013), apresentam inúmeros índices e tendências da cultura oral, levando em conta, compreendemos, os elementos trazidos no Capítulo 1. Tais índices atravessam igualmente as práticas do samba de partido-alto¹⁶, basta notarmos a importância da presencialidade e da performance nos marcadores levantados por Azevedo (2013). Assim sendo, o próprio modo de construção textual do samba indicado pelo autor acaba por nos contar também de sua prática. São letras e práticas que criam um ambiente riquíssimo de transmissão de significantes, saberes e costumes que envolvem a palavra, o corpo, o pensamento e o movimento do sujeito.

¹⁵ Para maior aprofundamento, ver Zumthor (1997).

¹⁶ Como apontado anteriormente, uma grande parte das reflexões presentes nesse estudo servem como articulação tanto para o samba como para o partido-alto, devido a extrema proximidade de ambos.

2.2 Transmissões para além das palavras

A transmissão definitivamente não é um significante qualquer, seja para os pensadores das musicalidades da diáspora africana contemporânea, seja para o campo da psicanálise. Quanto ao primeiro grupo de teóricos, trabalhados no Capítulo 1, temos, por exemplo, Silva (2005), recorrendo que:

Nossa atenção tem sido para com aspectos socioculturais dos sujeitos que pensam, criam, *transmitem* os saberes e fazeres musicais. Embora os conteúdos da música em si tenham relevância, ela não é maior que aquela dada aos seus praticantes. Uma abordagem histórica, que possa registrar, interpretar, relacionar a música como um produto da interação entre sujeitos sociais em perspectiva temporal. Estes sujeitos, centrais na atenção do pesquisador, trazem culturas materiais, suportes do fazer musical. Suas religiosidades emergem enquanto fenômenos gestuais, visuais e sonoros. Protagonistas de seu tempo vivido, enquanto portadores/criadores de cultura que o historiador pode vislumbrar (Silva, 2005, p.81, grifo nosso).

Notamos na proposição de Silva (2005) que há algo que se transmite pelo real do corpo e do som, não pelo sentido da intertextualidade que, como veremos à frente com Lacan, várias vezes mais engabeta do que converge com o desejo do sujeito.

Já Sodré (1998), confluindo com esse olhar sobre a transmissão, indica: “A informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-recepção. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som” (Sodré, 1998, p.20). Ainda afirma:

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. Isto se evidencia, por exemplo, nos sistema gêge-nagô ou iorubá, em que o som é condutor de *axé*, ou seja, o poder ou força de realização, que possibilita o dinamismo da existência. No Brasil, as instituições religiosas gêge-nagôs são guardiãs e *transmissoras* desse poder que exige a comunicação direta interpessoal (cara a cara), para a sua *transmissão*. O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o *axé* (Sodré, 1998, p.20, grifos nossos).

O autor, ao argumentar sobre a relevância da presencialidade na transmissão do *axé* nessa última passagem, invoca outra importante questão sobre a transmissão dentro da perspectiva do samba: a inextricável, simbiótica e orgânica relação entre o samba e as religiões de matriz africana. Foram, inclusive, as práticas das religiosidades da diáspora afro-atlântica que garantiram a perpetuação da cultura africana e a construção de territórios nos quais o samba pôde surgir.

Ao analisar a função social e simbólica dos terreiros de Candomblé, Sodré (1988) parece nos expor algumas implicações e efeitos das atividades, tanto culturais quanto religiosas, de origem africana para a territorialidade das cidades:

[...] essas concepções espaço-temporais [regras dominantes de reorganização urbana de origem europeia] entronizadas — seja por meio da arquitetura/urbanismo, seja por meio dos múltiplos dispositivos capitalistas de contabilização dos tempos sociais — sempre se opuseram a outros processos simbólicos, oriundos das classes ditas subalternas, em geral caudatários de simbolizações tradicionais, pertencentes a “espaços selvagens”, onde se desenvolvem culturas de *Arkhé* (“populares”, costuma-se dizer). As comunidades litúrgicas conhecidas no Brasil como *terreiros* de culto constituem exemplo notável de suporte territorial para continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor, aquele que pretende controlar o espaço da cidade (Sodré, 1988, p.17, grifo do autor).

Outro trabalho que destaca essa imbricada relação entre o samba e as religiosidades de matriz africana e que nos ajudará a pensar a transmissão é o “Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai” (2021), de Claudia Alexandre. Nessa obra a autora constrói uma valiosa perspectiva da relação entre o samba e as religiosidades diaspóricas por meio do contexto da Vai-Vai, tradicionalíssima escola de samba de São Paulo. Desse modo, se acompanharmos o olhar de Alexandre (2021), os contextos do samba de partido-alto, assim como os do samba de modo geral, indicariam de forma emblemática a possibilidade de, simbolicamente, o “complexo arte/religião” constituir “modelos na forma de olhar o mundo” (Alexandre, 2021, p.24). A questão da presencialidade também é apontada pela autora:

Quando me deparei com uma escola de samba que promove rituais de Candomblé dentro do espaço das festas carnavalescas, observei como a linguagem simbólica dá sentido ao que o grupo realiza em torno do que lhe é sagrado. Somente quem vivencia é capaz de explicar como é possível relacionar realidades aparentemente desconexas, reunir o que está disperso, apontar para o que não se vê e organizar o que parece caótico, ou seja, somente entrando nesse universo negro e do samba para descobrir os significados de tamanha complexidade (Alexandre, 2021, p.24).

Temos na passagem acima a perspectiva da transferência de um saber que só se efetua presencialmente, por meio da vivência. Para conseguir entender os saberes do samba e suas implicações tanto para o sujeito quanto para a comunidade, a experiência prática é determinante, assim como o é também, como procuraremos argumentar, para a experiência analítica quando se busca apreender o saber presente na psicanálise. Outro aspecto fundamental sobre a transmissão no campo do samba e das musicalidades da diáspora, é a questão do corpo.

Alexandre (2012 p.45-46) assinala que durante a história brasileira as práticas dos rituais, as musicalidades e as gestualidades afrodescendentes sempre evocaram receio nas classes dominantes, seja pela incompreensão ocidental do arcabouço simbólico e das sabedorias da diáspora, seja porque, em muitos casos, essas práticas culturais se “manifestavam por meio de autos dramáticos, encenações de lutas, festas e convívios com divindades e antepassados” (Alexandre, 2021, p.46), que esbanjavam ginga, beleza, e expressavam uma postura de desafio e afirmação de um modo africano de ser e interagir com o Outro: “Ali no centro de tudo, estava o som, o estardalhaço, o barulho e o ruído do tambor fundamental, nas manifestações festivas e práticas rituais, era do som dos instrumentos que pareciam sair vozes negras, desafiando a dominação e o silenciamento” (Alexandre, 2021, p.46).

Nas práticas das religiosidades de matriz africana encontramos, assim, todo um sistema de procedimentos e saberes que passa por uma determinada leitura simbólica do mundo, por um uso do corpo e pelo exercício de práticas que influenciam e muitas vezes organizam as musicalidades afro-atlânticas de maneira fundamental, como no exemplo do Grêmio Recreativo Cultural e Social (G.R.C.S.) da escola de samba Vai-Vai:

Acho importante destacar que encontrei uma religiosidade na Vai-Vai para além do resultado estético do espetáculo, algo que não se vê na tela de televisão. O olhar fragmentado, reproduzido pelos meios de comunicação, é incapaz de revelar o que sustenta a devoção daqueles sambistas no momento máximo da festa. Ali, com certeza, a paixão transcende o componente, transformando a escola de samba em um terreiro vivo em plena passarela (Alexandre, 2021, p.28).

Destarte, a dimensão das religiosidades da diáspora africana, tanto como prática quanto como arcabouço simbólico, é de crucial importância para pensarmos a perspectiva da transmissão no samba de partido-alto, como é notável em outro exemplo da Vai-Vai trazido por Alexandre (2021): “Ao tomarem as ruas do Bixiga, interditando o trânsito em dias de ensaio, os sambistas da Vai-Vai *transmitem* um sentido de pertencimento, ao mesmo tempo em que reafirmam a identidade do bairro como um território negro” (Alexandre, 2021, p.180, grifo nosso).

Ainda, para pensar a transmissão no campo do samba de partido-alto — o que, como vimos, significa pensar a transmissão dentro de uma perspectiva afro-atlântica, levando em contas seus saberes, fazeres e discursos —, o livro “Pensar nagô” (2017), de Muniz Sodré, também traz importantes contribuições. Nesse livro o autor desenvolve uma interessante crítica à linha dominante da filosofia ocidental e traz como contraponto e interlocução o “pensar nagô”:

uma abordagem sobre a filosofia e o pensar a partir de um olhar afro-centrado, que porta especificidades de entendimento e práxis que operam em divergência com a perspectiva aristotélica-cartesiana-hegeliana predominante no discurso ocidental. Tal obra proporcionará relevantes interlocuções com o nosso recorte de pesquisa.

2.3 O pensar nagô: O saber dos terreiros

Sodré (2017) coloca que na “autoimagem cultural construída pelas potências europeias, a autenticidade de pensar sempre foi atestada pelo que se formulou em grego na antiguidade” (Sodré, 2017, p.7), e aponta:

No auge da modernidade europeia, entretanto, os intelectuais alemães, arvorando-se em sucessores dos helenos e concebendo a filosofia como um fenômeno heleno-germânico, fizeram o possível para transmitir à língua alemã o suposto legado de autenticidade. Com suas grandes elaborações conceituais, o idealismo alemão é eloquente a esse respeito (Sodré, 2017, p.7)

A crítica ao referido posicionamento de parte dos pensadores alemães, todavia, não exclui a possibilidade de Sodré (2017) reconhecer — junto com Heidegger, como podemos em sua obra — a importância crucial e fundadora da língua grega uma vez que é privilegiada e diferente de qualquer outra língua europeia: “Porque é *logos*, ou seja, é uma dicção originária, ao nomear, cria o que nomeia, o próprio *homem* inclusive [...] Deste modo, enquanto *logos*, mais fala do que é falada, é uma língua que, dizendo ‘filosofia’, cria a filosofia” (Sodré, 2017, p.7, grifos do autor). E complementa: “não se trata apenas de uma certidão de nascimento, mas também a validade civilizada do ‘como’ afirmar ou perguntar racionalmente sobre alguma coisa” (Sodré, 2017, p.8).

Logo, o autor não hesita em reafirmar que a questão, realmente, não é negar o ato criador da língua grega, uma vez que a mesma forjou o significante “filosofia”, mas sim destacar a apropriação e certa colonização do modo heleno¹⁷ de pensar, realizada pela tradição filosófica europeia que acabou por interpretar sua própria *doxa* como “proveniência historial” (*Ibid.*, p.8) e sequência lógica da tradição helênica, o que é “[...] evidentemente uma construção interessada, ou seja, uma interpretação enviesada no sentido de um domínio intelectual que

¹⁷ Apropriação, inclusive, pela nomeação “grego”, “pois na Grécia ninguém sequer chamou a si próprio de ‘grego’, visto que essa é uma designação romana — heleno era o termo de amplo significado” (Sodré, 2017, p.9).

corresponde em outros planos ao poder de colonização europeu e ao poder teológico de conversão de almas ao cristianismo” (Sodré, 2017, p.8).

Para o autor, o pensar nagô é exatamente tributário do *modus operandi* helênico de pensar, absolutamente ligado à vivência cotidiana. Para ele, os gregos

[...] sempre deixaram patente que sua filosofia estava política e eticamente voltada para o bem da *polis*, que consistia na felicidade de seus cidadãos. Filosofia não era alheia ao comum da cidade, não se resolvia em nenhuma especialização epistemológica. Pensar não era calcular: as preocupações com a lógica e com a linguagem não faziam da filosofia uma serva da ciência nem da teologia, uma vez que visavam a esclarecimentos preliminares para elucidação de questões fundamentais sobre a vida desejável na *comunidade-Estado* (Sodré, 2017, p.9, grifo do autor).

Não é por outra razão que, apesar de alguns contrapontos ao discurso marxista (como integrante da filosofia ocidental) durante seu livro, Sodré (2017) não deixa de reconhecer que o “pensador Marx sustentou que, após terem os filósofos interpretado o mundo, seria preciso transformá-lo” (Sodré, 2017, p.9). Marx, para o autor, não estaria recusando a filosofia, mas sim a delegando à sua função preliminar de mudança da *polis*. Nesse sentido, o pensador se distanciaria da tendência academicista da filosofia e se colocaria “bastante próximo do cuidado ético da filosofia helênica” (Sodré, 2017, p.9).

É problemática, segundo Sodré (2017), a perspectiva hegeliana de que toda filosofia demandaria necessariamente uma interpretação da “história do pensamento europeu” (Sodré, 2017, p.10), assim como é importante estabelecer que “história da filosofia não é filosofia” (*Ibid.*). Essa imagem do desenvolvimento filosófico sensivelmente vinculada às cátedras acadêmicas, distanciada do cotidiano da *polis* e apoiada na profunda abstração metafísica do sujeito acaba, inclusive, deixando “[...] de lado a evidência histórica de ter o próprio Sócrates enfatizado que não era professor e, mais, que filosofia não era mero procedimento teórico e sim um diálogo a se fazer oralmente em público, por meio da exortação e da educação” (Sodré, 2017, p.10).

Percebe-se neste momento como a perspectiva do pensar nagô evoca com seu modo heleno de filosofar o que Azevedo (2013) nos traz sobre a prevalência da cultura oral no discurso presente no samba, que tem na sua sociabilidade e na transmissão de seu saber vínculos muito mais próximos à presencialidade e a um diálogo no espaço público, como defende Sócrates, do que a um saber que se transmite de forma programática e controlada, como o saber da cultura escrita.

Sodré (2017, p.12) critica também a constante negação do discurso dominante europeu de vivenciar tanto uma filosofia “multiversal” quanto um “diálogo das civilizações”, que parece ser o que o autor procura trazer à baila, por meio da “aplicação metodológica do que chamamos *comunicação transcultural*, tomando como ponto de partida o sistema simbólico dos nagôs” (Sodré, 2017, p.12, grifo do autor) presente “na complexidade de seus rituais” (*Ibid.*) e “na estabilidade de suas formas institucionais” (*Ibid.*). Sodré (2017) expõe que os processos litúrgicos de matriz africana muito se prestaram a objeto de estudo de diferentes abordagens, mas “nenhum deles deu a palavra ao negro” (Sodré, 2017, p.12), a cosmologia da diáspora afro-atlântica, desse modo, sempre sofreu com o silenciamento por parte do discurso hegemônico vigente.

O autor também questiona conceitos filosóficos — como “humanidade” — que muitas vezes estão sob a égide de um discurso euro-centrado no qual a própria humanidade limitaria sua presença ao sujeito afluyente do tronco filosófico euro-americano, e os outros sujeitos “externos a esse discurso” seriam designados a uma condição de humanos “‘antropos’, não tão plenos” (Sodré, 2017, p.13). Ele nos diz:

A filosofia tradicionalmente praticada no Brasil é um capítulo acadêmico da *forma mentis* dessa ideologia mercantil-colonialista, sensível apenas aos valores da acumulação econômica como um fim em si mesmo ou ao progresso a qualquer preço. Por isso, no empenho político de *uma descolonização ao mesmo tempo ética e epistêmica*, é politicamente relevante dar à luz “filosofias” insuspeitas e a salvo da violência dogmática, ou seja, desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas (Sodré, 2017, p.15, grifos do autor).

Estabelecer parâmetros teóricos para uma filosofia “afro” não significa a “firmação de uma ‘identidade negra essencial’” (Sodré, 2017, p.15), aponta o pesquisador. Desse modo, ao escolher os nagôs como “[...] ‘figuração’ tributária dos povos oriundos da África/subsaariana, nós escolhemos a hipótese de um ‘pensamento sutil’ à espera de decifração, nos termos de uma abertura revelatória para configurações humanas insuspeitadas” (Sodré, 2017, p.15). Em relação à tal passagem e a essa “abertura revelatória para configurações humanas insuspeitadas”, lembremo-nos do estudo de Galante (2015) mencionado no Capítulo 1 e dos conhecimentos (ainda a ser delimitados) dos riscados nos instrumentos estudados pelo historiador. Tais instrumentos contém toda uma linguagem a ser estipulada como operadores de um saber que respondia a determinadas práticas cotidianas do pensar e existir na África central (entre os séculos XVI e XVIII). (Galante, 2015, p.108).

Circunscreve-nos Sodré (2017):

Este é precisamente nosso ponto de partida, afinado primeiramente com a perspectiva de que a liturgia de extração africana, vinculada a cultos locais e familiares, passa mais pela dimensão de um ativo pensamento de *Arkhé* que pelo plano religioso *stricto sensu*, marcado pelo universalismo monoteísta — tanto assim que as grandes resistências a esses cultos partem dos imperialismos da crença. A manifesta complexidade de seus conhecimentos pode integrar, com *status* maior ou menor, as “gavetas” classificatórias da etnologia, do folclore e das mitologias, mas sob a categoria geral do *não saber*. E nada disso *dá a pensar*, nada é matéria que se ofereça à reflexão (Sodré, 2017, p.16, grifos do autor).

O movimento de Sodré (2017) é, portanto, destacar na sua linha de raciocínio o que já sabem os que vivenciam na prática saberes e fazeres afro-atlânticos: a legitimidade de todos esses conhecimentos contidos em um pensar afro que, pela escolha do autor, será representado pelo arcabouço simbólico nagô na sua argumentação — saber nagô:

[...] que é de fato uma *forma intensiva de existência* (forma em que a passagem do biológico ao simbólico ou ao “espiritual” é quantitativamente significativa), com processos filosóficos próprios. “Afro” não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de *processos* que assinalam tanto diferenças com os modos europeus quanto possíveis analogias (Sodré, 2017, p.16, grifos do autor).

Sodré (2017) nos traz que a questão do *sensível* é primordial no pensar nagô, assim como, para refletirmos sobre o pensar *afro* em interlocução com a linha mestra da filosofia do Ocidente a fim de estabelecer alguns dos seus índices, será preciso ressaltar que “a recusa do sentir é o ‘artigo primeiro’ da filosofia ocidental” (Sodré, 2017, p.16).

Na continuidade da construção de sua perspectiva, o pesquisador delineia que o conjunto simbólico do pensar nagô, não seria “negro”, e sim *afro*, uma vez que não deriva categorialmente da “relação racial”. Para Sodré (2017):

Até o século XVI havia comunidades ou povos caracterizados por costumes e aparências distintas, mas não “gente de cor” enquanto uma designação universal resultante dos posteriores sistemas classificatórios, elaborados pelos teóricos europeus que moldaram os contornos da biopolítica racial (Sodré, 2017, p.17).

A noção de um pensamento *afro* porta “*processos* inteligíveis apenas à luz da *Arkhé* africana” (Sodré, 2017. p.20, grifo do autor), dessa maneira nos é indicada a possibilidade de um pensar intermediado pela abordagem do *perspectivismo* ao modo que Nietzsche estipularia em sua obra: se considerarmos que o pensar nagô se apoia numa perspectiva que não coaduna com a “pretensão de se enunciar verdades absolutas” (Sodré, 2017, p.20). Sodré adiciona ainda

que dentro do campo da antropologia a abordagem *perspectivista* é também utilizada para dar contornos aos saberes dos povos indígenas, exemplificando como outras correntes de pensamento vem efetuando construções não euro-centradas. Porém, acerca do pensar nagô, ele insiste:

[...] na palavra “filosofia”, que nos parece epistemicamente justificada pela pressuposição de uma universalidade filosófica: a especulação sobre o melhor, sobre o bem, para uma determinada forma de vida. Aqui se reencontra a fundamental questão socrático/platônica (*pos bioteon*, “Como devemos viver?”), que envolve aspectos éticos, políticos, ontológicos e cosmológicos. Não é um universal enquanto categoria filosófica que se importa globalmente como um padrão único de realização, mas a *universalidade* inscrita na força primária de toda ação e inação, na originariedade do que significa ser ou não ser. A este respeito existe uma unidade temática, característica de um estilo propriamente filosófico, no pensamento nagô (Sodré, 2017, p.20, grifos do autor).

São vários os estudiosos de filosofia que vêm se debruçando sobre formas e modos de pensamento africanos, até usa-se o termo “*“african philosophy”* como recurso eurístico de orientação” (Sodré, 2017, p.20) para se pensar nas especificidades de tais saberes, outros pesquisadores, inclusive, indicam que se faz necessário definir contornos históricos e culturais de um povo para, depois, estabelecer-se um campo filosófico. (Sodré, 2017, p.20).

Todavia, independente dos diferentes ângulos de abordagem desse “pensar” da diáspora africana, o aspecto do “corpo vivo”, da corporeidade, apresenta-se de maneira central e constante no pensamento *afro*. (Sodré, 2017). Uma filosofia e um saber cujas transmissão e recepção estão na práxis interativa e dialógica, consequências

[...] de uma *diátese média*, isto é, uma modulação sustentada pela corporeidade característica da *Arkhé* e diversa da diátese ativa¹⁸, que caracteriza os sistemas filosóficos ocidentais. Formulamos aqui a hipótese de uma filosofia que começa na cozinha da casa em vez de nos desvãos celestes da metafísica. Outro modo de representar o tópico é dizer que, quando a somatização do sagrado é maior do que a

¹⁸ “A palavra grega *diatasis* reúne uma preposição (*dia*, “através de”) e um substantivo (*tasis*, “tensão do músculo ou da voz”) para significar tanto dilatação física quanto a força ou o esforço, a exemplo da tensão de voz ou dos diferentes direcionamentos da tensão verbal. Gramaticalmente, *verbo* é o membro de uma classe de palavras que funcionam como os principais elementos de *predicados*, capazes de expressar ação, estado ou relação entre duas coisas e modulados por tempo, aspecto, modo, voz, assim como apontar a concordância com o sujeito ou o objeto. O verbo grego *diateino* designa o movimento do sujeito de estender-se para alguma coisa ou para si mesmo” (Sodré, 2017, p.73, grifos do autor). Desse modo, a diátese média seria uma postura filosófica “que se dobra” para si mesma no sentido de se atentar à corporeidade e ao saber-fazer de uma prática, ao invés de se desdobrar para “alguma coisa externa”, para uma representação, que na postura filosófica da diátese ativa operaria como um complemento, um autor poderia ser ativo “pelo predomínio da exterioridade do complemento de objeto (a matéria narrada), o que era bem o caso do autor clássico” (Sodré, 2017, p.73), o que não seria o caso de Flaubert “propriamente *médio*, porque nele o ato criativo não é exterior à sua pena (‘eu sou um homem-pena, eu sinto por ela, por causa dela’), o que faz da escrita literária uma hipótese de sujeito: no sentido absoluto, escrever por si mesmo, não por um complemento de objeto ou por uma causa” (Sodré, 2017, p.73, grifo do autor).

própria expressão verbal do mitos, tem-se outra lógica, propriamente corporal, com outro sistema de pensamento consequente (Sodré, 2017, p.21, grifo do autor).

Encontramos, assim, no pensar nagô um saber, uma transmissão acentuadamente pautada no ato, na práxis, e não no sentido da palavra. Temos a palavra, mas o investimento nesta para a representação da unidade imaginária do eu como representante do sujeito é esvaziada. Talvez pudéssemos dizer secundária ou até não tão importante, prisma que, como veremos adiante, dialoga com algumas perspectivas psicanalíticas de ato, e também com olhares de Lacan sobre o sujeito do inconsciente e sobre o registro do real.

Ao refletir sobre a questão da improvisação no samba, Azevedo (2013) nos traz um depoimento do instrumentista Paulo Moura (1932-2010)¹⁹ sobre a experiência de tocar e improvisar em gafieiras que parecem exemplificar — assim como a reflexão do próprio autor sobre o depoimento — a transmissão de um saber pelo ato e pela corporeidade. Nas palavras do instrumentista: “[...] “quando solava, principalmente no samba, eu ficava de olho nos movimentos dos dançarinos. Pegava um dançarino daqueles, um mais animado e talentoso e com ele eu procurava jogar o desenho rítmico da música” (Paulo Moura *in* Gafieira em 2 tempos, 1981; 1983 *apud* Azevedo, 2013, p.516). Em outras palavras, Moura tentava captar, com seu saxofone, a música saída do movimento espontâneo e intuitivo dos corpos em pleno ato de dança.

Quanto ao termo “*Arkhé*”, trata-se de um “termo grego a ser por nós acentuado no sentido ‘origem’ como no sentido (aristotélico) de ‘princípio material’ das coisas” (Sodré, 2017, p.89), já a “*Arkhé* africana pode ser dita *igbá iwa axé*, em iorubá” (Sodré, 2017, p.89). Assim, para Sodré (2017):

Esse princípio é propriamente filosófico (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas *principalmente* pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma *filosofia trágica*, que afirma o divino como uma faceta de vida, *mas sem uma teologia*. Nessa composição complexa — uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do “suprarracional” ou “divino” — reencontra-se a posição platônica (no *Banquete*) que faz a filosofia grega equivaler a *Amor*, ou seja, o humano diretamente relacionado a um *daimon* (*Eros*). A outra metade do pensamento nagô é constituída por *orixás* e ancestrais (Sodré, 2017, p.89, grifos do autor).

¹⁹ A fonte do depoimento de Paulo Moura, trazido por Azevedo (2013, p.516) , são duas entrevistas “Gafieira em 2 tempos”, de 1981 e 1983, dadas a Lillian Zarembo e publicadas na Folha de S. Paulo em 1984.

Encontramos, então, no pensar nagô — no pensamento *Arkhé* — esse fazer filosófico detentor de um arcabouço simbólico profundamente implicado com um saber-fazer do corpo, com o Eros, com a pulsão (se quisermos incluir um termo psicanalítico), que possui “uma roupagem religiosa”. Expressão tal que para uma visão euro-centrada imersa no discurso cristão punitivista — da culpa — poderia remeter a um discurso aprisionante, mas para uma abordagem não euro-centrada “a roupagem nagô” é um sistema simbólico que carrega inexoravelmente um cuidado ético com o corpo, com a experiência filosófica *implicada* com a singularidade de cada contexto, talvez como alguns helênicos pré-socráticos faziam:

[...] a exemplo de Heráclito, Parmênides, Empédocles e outros da época dos sábios, que sempre foram mais *implicativos*, do que *explicativos*. *Plicare* é “dobrar”, em latim. *Explicare* significa propriamente “desdobrar”, “estender”. De dentro para fora, a partir de uma dada estrutura, amplia-se o enunciado por desdobramento lógico, com vistas ao desvelamento do sentido e ao entendimento por parte do outro. *Implicare*, ao contrário, é dobrar de fora para dentro, portanto, envolver o interlocutor, de modo a levá-lo a participar da produção do sentido (Sodré, 2017, p.74, grifos do autor).

Compreendemos dessa maneira que essa perspectiva afro-atlântica em alguns aspectos converge francamente com a leitura lacaniana de sujeito e com seu olhar sobre a prática analítica, na qual se propõe uma cuidadosa e ética escuta do que expressa e transmite o corpo na singularidade de cada contexto, uma escuta para presença do registro do real pelo campo do sensível do sujeito, *implicando-o* no processo, ao invés de deixá-lo assujeitar-se pelo imperativo do sentido vindo do Outro, imperativo tal que muitas vezes se apresenta por meio da explicação cognitiva sobre tudo e todas as coisas, do discurso científico ocidental recheado de representações que, em geral, outorgam-se a pretensiosa proposta de corresponder de forma total ao mundo empírico, desimplicando aquilo que foge à representação — o real do corpo e o sintoma — do processo, o que acaba excluindo o sujeito pelo *explicare*, alienando-o da significação da sua própria experiência enquanto vivente de determinado encontro e conjuntura.

O pensamento nagô oferece, assim, um “mútuo atravessamento dos conceitos e das imagens trabalhados pela razão, tanto instrumental quanto sensível” (Sodré, 2017, p.21). Esse pensar proposto por Sodré almeja um recorte metodológico que induza

[...] à prática de uma *comunicação transcultural*, que entendemos como uma *dialogia semiótica*, não um diálogo “entre” formações que se pretendam verdadeiras e estanques, mas a lógica do *trans* ou do vaivém “através” dos limites do sentido, não uma filosofia de portas e sim de pontes ou de transição para correspondências analógicas, que não necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos das disputas de sentido (Sodré, 2017, p.22, grifos do autor).

E, voltando-nos para o contexto brasileiro:

[...] por via da comunicação transcultural, sugerimos a possibilidade de um novo jogo de linguagem: uma filosofia “de negociação” (os nagôs, como os antigos helenos, sempre foram grandes negociantes), sem entender “negócio” apenas pelo vazo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade (Sodré, 2017, p.24).

Parece-nos ser exatamente isso que Sodré efetuou com a psicanálise (bem como com outras correntes teóricas) em diferentes obras (1983; 2017): uma filosofia “de negociação”, ora fazendo uso de elementos seus, ora se contrapondo a ela para a construção de sua abordagem teórica, uma interlocução que mereceria, sem dúvida, outra tese de doutorado. Não vamos adentrar aqui de forma pormenorizada nas críticas e interlocuções em relação à psicanálise, pois, como mencionado, tal empreendimento demandaria o engendramento de uma nova pesquisa, o que para nós expressa a relevância das teorizações de um pensador da importância de Muniz Sodré. Efetuaremos, de todo modo, algumas elaborações entre a psicanálise e o pensar nagô a partir de pontuações do próprio livro “Pensar nagô” (2017), do autor, no intuito de compor o nosso panorama sobre a transmissão na intersecção entre a psicanálise e o partido-alto enquanto musicalidade da diáspora africana.

2.4 O pensar nagô e a psicanálise: Possíveis pontes, distâncias e articulações

Para exemplificar essa interlocução entre a psicanálise e o pensar nagô traremos algumas articulações, não para defender que ambos tenham uma leitura homóloga do sujeito, mas sim para indicar “pontes possíveis de negociação” em prol de uma leitura que leve em conta e ofereça uma epistemologia afro-atlântica para a nossa pesquisa.

Mencionemos, por exemplo, quando Sodré (2017) articula sua argumentação apoiado em Richard Rorty (1989), e postula esse autor como um pesquisador que dialogaria com o prisma do pensar nagô por entender que o a filosofia se vincularia de forma pragmática às contingências e não dependeria de “‘uma propriedade reflexiva’ inerente e necessária no ato de pensar apropriadamente sobre o mundo” (Sodré, 2017, p.61), ou seja, não seria impreterivelmente necessário um constructo conceitual preestabelecendo parâmetros para se refletir profundamente sobre o sujeito e o mundo.

Dessa perspectiva, optar-se-ia muito mais por uma hermenêutica do encontro, que produziria singularmente para cada situação um novo sistema de metáforas, e, como um dos exemplos que contemplaria esse olhar sobre o pensar, Rorty (1989) refere à teoria da fantasia de Freud, precisamente porque a mesma nos fornece “um vocabulário a mais, um conjunto a mais de metáforas” e por que a sua “exposição da fantasia inconsciente leva-nos a ver a qualquer vida humana como um poema”²⁰ (Sodré, 2017, p.62). Logo, a teoria da fantasia, como via do sujeito para elaborar reflexões acerca de suas relações com as outras pessoas e com o mundo, acaba se aproximando do modo nagô de filosofar.

Já em outro momento o autor discorre sobre a questão das dimensões visível (*aiê*) e invisível (*orun*) do pensar nagô. Então, Sodré (2017) retoma a perspectiva estoica:

Segundo a ontologia estoica, esse materialismo radical e espiritual (deus e matéria ou *logos* e fogo constituem a mesma realidade), que concebe o mundo como perfeito e agente a partir de si mesmo, é apenas animado por um princípio universal ativo (*pneuma* ou sopro vital). Para os estoicos, ainda que toda interação requeira corporeidade (só o corpo é agente e receptor da ação), é possível que algo além do ser (*extrasser*) se constitua como *incorporais* ou *acontecimentos* — sejam estes o tempo, o espaço, o vazio ou o dizível (*lekton*) — que pertencem à dimensão dos significados e, assim, prescindem de corpo para existir. O incorporal não se define como o ser (*tò ón*), mas como *algo* (*tò ti, aliquid*). Sem corpo, os significados estão excluídos do fluxo causal do acontecimento, mas se tornam condições de possibilidade para existência do corpo (Sodré, 2017, p.119, grifos do autor).

Por um lado, Sodré (2017) afirma que “sem o corpo, os significados estão excluídos do fluxo causal dos acontecimentos”, mas, por outro lado, “se tornam condições de possibilidade para existência do corpo”. Entendemos aqui que o autor se refere à existência do corpo enquanto representado na linguagem entre as pessoas, assim, de tal perspectiva, os significados não incidiriam como causa dos acontecimentos a não ser quando estivessem associados à corporeidade. De todo modo, os significados viabilizariam a existência do corpo enquanto representação.

Essa separação mais radical em termos de causa entre o corpo e os significados — que a última citação expõe — a princípio não convergiria com uma possível leitura a partir da psicanálise. A força da função do significante como produtora de acontecimentos é um aspecto fundamental para o campo. Da perspectiva psicanalítica há uma coextensiva implicação entre o corpo e o significante, dessa maneira a função de causa não estaria exclusivamente vinculada

²⁰ Neste trecho, as passagens apresentadas são citações do livro de Rorty (1989). A ausência da referência das páginas e o uso de um modo menos formal de referência é uma escolha do autor (Sodré), como é possível verificar em Sodré (2017, p.21).

ao corpo — ou emanando prioritariamente do corpo — e teríamos uma maior dialetização entre o corpo e a palavra, uma coautoria da causa, se assim podemos dizer. Na sequência do desenvolvimento de sua argumentação, Sodré acrescenta um prisma que nos ajudará a pensar sobre essa articulação, ele nos diz que os

[...] incorporais/acontecimentos consistem, na visão estoica, de efeitos das únicas coisas que são realmente existentes, que são os corpos e as forças, encaradas como causas uns para os outros. Esses efeitos compõem uma multiplicidade de “algos” (nem seres nem “nadas”), sem propriedades (semelhanças ou dessemelhanças, inerentes a um estado corporal), que se repetem nos limites dos corpos, mas sem neles serem agentes nem pacientes (Sodré, 2017, p.120).

O prisma de que os significados — no caso da psicanálise, os significantes — “consistem em efeitos” dos corpos, ou, se pudermos dizer, efeitos do encontro traumático entre o real dos corpos, sem dúvida soa como uma perspectiva convergente com a concepção psicanalítica. Para a psicanálise, a construção dos significados, é consequência da junção dos fonemas em significantes (especialmente na tenra infância), significantes estes que, diante do trauma do encontro e desencontro dos corpos, tentam dar um contorno a essa incidência do campo do real por meio de alguma amarração possível com o registro simbólico. A diferença, diríamos, é que o significante não é excluído como agente, o que deixaria toda agência e casualidade aos corpos. Na psicanálise o significante está na agência do processo junto e continuamente conectado ao corpo.

Se por um lado podemos dizer que os primeiros significantes derivam do trauma da interação entre os corpos (enquanto ausência e presença dos mesmos), por outro, o sujeito do inconsciente só se constitui a partir da produção desses primeiros significantes, que instituirão a existência desse sujeito entre um significante e outro, uma vez que a cadeia significante estiver instaurada. Ambos — corpo e significante — possuem um agenciamento continuado e dialético sobre a trajetória do sujeito, pois a amarração significante retroage no corpo como coparticipante dos destinos do sujeito juntamente com o corpo, em um fluxo só, configurando o que Lacan (1972-73/2008) definirá como *Lalíngua*, conceito que será abordado no Capítulo 4. Todavia, vale dizer que as teorizações lacanianas com o decorrer dos anos vão se detendo cada vez mais nas reflexões acerca do registro do real e, conseqüentemente, vão dando cada vez mais peso à dimensão real do corpo, à sua função de causa. Assim, se a psicanálise não designa a causa exclusivamente ao corpo, ela também não deixa, como o pensar nagô, de denotar enorme importância à corporeidade.

Tais reflexões, sobre a casualidade dos corpos e a incidência ou não das palavras sobre estes, levam à analogia de Sodré (2017) entre uma parte fundamental do arcabouço simbólico do pensar nagô — a mitologia dos *orixás* — e o conceito freudiano de pulsão, por conta da dimensão do mito. Quanto aos *orixás*, “poderiam ser chamados etnologicamente de *incorporais*, no sentido empregado pelos alexandrinos ‘para designar os seres que ultrapassam o mundo sensível’” (Sodré, 2017, p.120, grifo do autor), assim como seria possível relacioná-los à concepção estoica dos: “[...] dois planos de ser: por um lado, o ser profundo e real, a força; por outro lado, o plano dos fatos, que atuam na superfície do ser e constituem uma multiplicidade sem laço e sem fim de seres *incorporais*” (Sodré, 2017, p.120, grifo do autor).

Assim sendo, para o pensar nagô, os *orixás* teriam na dimensão de sua força e presença influência tanto no plano que ultrapassa “o mundo sensível” quanto no “plano dos fatos que atuam na superfície” (Sodré, 2017, p.120). Podemos vislumbrar essa influência ao pensarmos a incidência dos *orixás* tanto como força quanto como constructo simbólico que atravessa e engaja os corpos no terreno.

[...] [os *orixás*] são — filosoficamente — *princípios* cosmológicos que se atualizam liturgicamente como incorporais, corporalmente apropriados pelos iniciados, portanto, não são idealidades intelectuais, mas princípios que *acontecem* na dinâmica ritualística. A passagem do plano transcendental dos princípios à vivência empírica dos incorporais se dá pelos rituais e pelo transe. Mas os dois planos, embora diversos pelas facetas da visibilidade/invisibilidade, situam-se aqui mesmo e *não em outro lugar mirífico* (o após-a-morte dos cristãos e dos islamitas) onde o homem supostamente se encontraria com seu criador (Sodré, 2017, p.120, grifos do autor).

Dessa maneira, os *orixás*, no pensar nagô, operam concomitantemente como força espiritual e conjunto simbólico que intercede e atravessa o cotidiano dos praticantes das religiões de matriz africana. Enquanto o conceito de pulsão, como disse Freud (1915/2013) e nos lembra Sodré (2017), é o que opera na borda entre o orgânico e o psíquico. Entretanto, o que intriga o autor é a

[...] admissão freudiana de que a teoria das pulsões é “nossa mitologia”, ou seja, trata-se de “entidades místicas, magníficas em sua indefinição. No nosso trabalho, não podemos nem sequer por um momento negligenciá-las, embora nunca estejamos certos de as estarmos vendo claramente”²¹. Ou seja, o criador da psicanálise está admitindo que algo definido por sua força compulsiva pode contornar a prova científica, mas existe *filosoficamente* como uma hipótese de trabalho, verificável apenas dentro de um determinado contexto, a saber, a cena psicanalítica (Sodré, 2017, p.120, grifo do autor).

²¹ Freud (1932/1993).

Primeiramente, não nos parece que com essa afirmação Freud se afaste da cientificidade, como tal colocação pode evocar. Basta pensar no amplo uso que o psicanalista faz da função do mito em textos como “Totem e tabu” (1913[1912-13]/1976) e “O declínio do complexo de Édipo” (1924/2018) enquanto angulação teórica para a edificação de sua metapsicologia do sujeito. Acrescentaríamos que a função do mito foi consistentemente estabelecida pela produção teórica e científica de Claude Lévi-Strauss (1967)²², teorização tal que, por sua vez, foi vastamente usada por Lacan — principalmente na década de 1950 e em especial no seminário 4, “A relação de objeto” (1956-57/1995) — para efetuar sua leitura do texto freudiano.

Como assinala Maria Anita Ribeiro (2015):

A psicanálise fala através de mitos: Édipo, Narciso e o próprio mito freudiano de totem e tabu, seu “mito científico”. É coerente, portanto, que ao alçar sua teoria das pulsões a uma questão de doutrina, Freud descreva as pulsões como “seres míticos grandiosos”. Em “Televisão”²³, Lacan diz que “o mito, é isso, a tentativa de dar forma épica ao que se opera na estrutura” (Ribeiro, 2015, p.13).

E acrescenta a autora: “[...] ao conceber as pulsões como seres míticos, Freud alerta justamente para sua dimensão de conceito fundamental, convidando-nos a vislumbrar o real que está em jogo na teoria” (Ribeiro, 2015, p.14).

Antonio Quinet (2000) também discorre sobre o tema, pontuando que Freud localiza a pulsão na fronteira entre o físico e o psíquico, e Lacan o acompanha, porém os nomeando, respectivamente, como o real e o simbólico. No âmbito simbólico “[...] a pulsão é representada no inconsciente pelo conjunto de *vorstellungrepresentanz*, ou seja, por significantes. São significantes representativos que fazem o inconsciente ser estruturado como uma linguagem” (Quinet, 2000, p.47). Por outro lado, a dimensão real da pulsão se referiria à “[...] energia pulsional, a libido, cujo a manifestação no sintoma Freud designa por afetos, entre os quais privilegia a angústia. É a energia que se presentifica como satisfação pulsional ou gozo do sintoma” (Quinet, 2000, p.47).

A pulsões — por serem representadas por significantes no inconsciente de forma singular para cada sujeito, acabam fazendo parte de narrativas, de cadeias significantes, de *mitologias particulares de cada um* — são a mitologia da psicanálise, “pois ao mitificarem o real reproduzem a relação do sujeito com o objeto perdido” (Quinet, 2000, p.47). Assim, aquilo

²² Função do mito explorada em obras como “Antropologia estrutural” (Lévi-Strauss, 1967).

²³ “Televisão” Lacan (1974/1993).

do sintoma que reverbera excessivamente como afeto no corpo, produzindo mal-estar e sofrimento, está vinculado simbolicamente a significantes que incidem sobre os sujeitos a partir do campo do inconsciente, significantes tais sempre vinculados à relação que sujeito tem com o Outro²⁴, e a pulsão, nessa fronteira entre o simbólico e o real, opera como resposta inconsciente a uma suposta demanda desse Outro. Destaca Marie-Hélène Brousse (1997):

[...] não existe objeto natural a qualquer impulso. No entanto existe um objeto que corresponde ao instinto. À fome do bebê corresponde o leite materno. Mas não há objeto que corresponda à pulsão oral. Assim, qualquer objeto pode ser adotado como objeto pulsional, embora o objeto pulsional não seja um objeto qualquer. A demanda do Outro determina qual objeto a ser adotado (Brousse, 1997, p.128).

Se “o sexual, para psicanálise, é o pulsional” (Metzger, 2017, p.78), é exatamente porque a pulsão em sua montagem, em muitas oportunidades, consegue presentificar a inexorável dimensão traumática da sexualidade, sem desarticular completamente o sujeito:

Por isso Lacan diz que esta [a pulsão] é uma montagem. É uma montagem precisamente porque não é determinada por uma força momentânea, um objeto inato, um alvo na sua finalidade, ou consumo. O instinto, de certo modo, não é uma montagem: parece mais um programa. É um programa organizado de correspondência entre o mundo exterior e o programa internalizado. Para a pulsão, não há tal coerência entre o mundo exterior e o programa interno, por isso a montagem deve ser oposta ao programa. É uma montagem, por que une duas coisas heterogêneas: o Outro [a dimensão simbólica] e a sexualidade [a dimensão real] (Brousse, 1997, p.128).

Portanto, parece-nos que ambos os discursos — o analítico e o do pensar nagô — ao fazerem uso das suas mitologias — respectivamente, a teoria das pulsões e a mitologia dos *Orixás* — para lidar com aquilo que está mais além do simbólico, acabam produzindo a mesma coisa, só que com características diferentes: o laço social, cada um à sua maneira.

²⁴ É importante destacar que no campo lacaniano o “outro”, com letra minúscula, refere-se à organização imaginária que o sujeito faz entre ele e os outros indivíduos a partir da imagem (com seu sistema perceptivo) e do sentido do que ele supõe ser seu eu e o eu do outro — organização fundamental para se estabelecer as relações sociais, entretanto, o sujeito sempre está se relacionando também com o “Outro”, com letra maiúscula, definido por Lacan como tesouro dos significantes e vinculado ao campo do inconsciente. O Outro é composto tanto por significantes próprios de um determinado período histórico quanto por significantes vinculados aos registros mnêmicos da trajetória de cada sujeito, que acabam por fornecer uma certa gramática ao investimento afetivo efetuado pelo sujeito na imagem do outro e no que ele supõe ser os outros indivíduos, bem como ele mesmo enquanto unidade imaginária do eu. Dessa maneira: “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).

Vale lembrar, de todo modo, que Freud está, justamente nessas décadas de 1910 e 1920 do século XX, edificando sua metapsicologia e formalizando a singular cientificidade da psicanálise²⁵, que carrega em seu cerne uma concepção de sujeito que transcende o olhar positivista da ciência²⁶. Perspectiva positivista largamente criticada por Lacan e fruto máximo da ideologia dominante no discurso filosófico ocidental, contra o qual Sodré (2017) monta toda sua argumentação para reivindicar a legitimidade e o valor do pensar nag o como tão válido quanto qualquer outro olhar filosófico.

Todavia, esse contraponto à teoria das pulsões, interpretamos muito mais como um defesa do pensar nag o do que como uma deslegitimação da teoria psicanalítica (como bem indica a metodologia nag o de negociação). Afinal, o saber nag o, como a psicanálise, t m m   caudatário do uso da função do mito —   sua maneira e na qual seu sistema simbólico interv m na experiência prática do sujeito, buscando um filosofar que diga não sobre o sujeito, mas diga o sujeito, já sendo o dizer um ato que coloque a conjuntura em movimento, em busca de um bem-estar da coletividade.

Como mencionado, não estamos aqui para esmiuçar essas diferenças e especificidades, recorte que renderia outra interessantíssima pesquisa, e sim para expor, a partir de uma metodologia filosófica nag o de negociação, possíveis interlocuções com o atual trabalho. Dessa maneira, se o discurso analítico e o pensar nag o se enunciam de lugares diferentes, por um lado, por outro ambos falam da transmissão de um saber pelo ato²⁷ e pelo acontecimento presencial²⁸, modo de transmissão que inclui de forma preponderante a corporeidade do sujeito.

Importante ressaltar que as duas perspectivas, apesar da primazia do acontecimento presencial e corporal, t m m não abrem mão da função simbólica: a psicanálise com a cadeia significativa (onde se localiza o sujeito, não sem estar pulsionalmente representado no seu corpo) e o pensar nag o com seu pensar hel nico filosófico presente nas práticas litúrgicas e nas

²⁵ Acerca da questão da cientificidade da psicanálise, ver o texto de Raul Albino Pacheco Filho, “O método de Freud para produzir conhecimento: Revolução na investigação dos fenômenos psíquico?” (Pacheco Filho; Nelson Júnior; Rosa, 2000).

²⁶ Importantíssimo destacar que a psicanálise não é, em hipótese alguma, anticient fica, ela é, sim, crítica ao discurso muitas vezes predominante no campo científico, como nos assinala Lacan em “Ciência e verdade” (1966/1998). “Em 1965, Lacan pergunta-se: ‘O que é uma ciência que inclui a psicanálise?’” (Guido, 2009, p.6, n.64).

²⁷ Como destacado no “Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro” (Centro Cultural Cartola, n.d.): “Pode-se afirmar com certa tranquilidade que as matrizes do samba de alguma forma passam pela questão do improviso. Estreitamente identificado com o polo amador e comunitário do fazer musical sambista [...] o improviso demarca uma forma de atuação musical que revela muito sobre o *pensamento musical* do samba” (Centro Cultural Cartola, n.d., p.41, grifo nosso).

²⁸ Na psicanálise, essa transmissão de saber que ocorre presencialmente e pelo ato se d  exatamente no processo analítico, como veremos adiante neste capítulo.

mitologias dos *Orixás* que, lembremos, operam como arcabouços simbólicos que proporcionam laço social aos sujeitos, quando estes perseguem o bem da coletividade do terreiro, como os helênicos buscavam o bem da pólis — como podemos ver no exemplo trazido anteriormente pelo estudo de Alexandre (2021), nas páginas 54 e 55 desta tese.

A prática do samba de partido-alto, por sua vez, carrega em sua veia essa forma de transmissão africana de saber, embasada na cultura oral, no diálogo público e presencial, realizado em ato, o que nos proporciona ricas contribuições para desenvolvermos o presente estudo, que se debruça sobre o ato e sobre a sublimação.

Se, por um lado, Sodré (2017) pontua que “a questão do ‘invisível’ não equivale à ideia ocidental do ‘inconsciente’ no pensamento de *Arkhé*” (Sodré, 2017, p.128), e sim “ao êxtase místico dos xamãs da Ásia Central, dos pajés, ameríndios e dos iniciados nos mistérios gregos de Elêusis” (Sodré, 2017, p.128), nós, por outro lado e apoiados na lógica de negociação nagô, não abriremos mão do sujeito do inconsciente para a construção desta tese, ao mesmo tempo que não deixaremos de incluir o arcabouço simbólico dos saberes afro-atlânticos na nossa análise, o que se faz coerente uma vez que muitos dos sujeitos que circulam nas clínicas e nos dispositivos de atenção psicossocial — com seus sintomas e elaborações, atestando a existência do inconsciente — também são os que circulam nas escolas e rodas de samba, bem como nos terreiros de Umbanda e de Candomblé.

Igualmente, não hesitaremos em defender, a partir de nossa leitura da obra de Sodré (2017) e de outros autores da diáspora africana, o papel civilizatório que esse pensar afro-atlântico exerce para um vastíssimo número de pessoas em termos de produção de laço social, por meio dos terreiros de Candomblé, Umbanda, comunidades de Jongo, rodas e escolas de samba, entre outras formas de sociabilidade afro-centradas com uma magnitude gigantesca no que toca à construção de lugares de pertencimento e enlace social.

Também não deixaremos de reconhecer, inclusive como recorte metodológico deste estudo, como essas formas de sociabilidade artísticas, religiosas e culturais nos ensinam imensamente sobre os sujeitos que se apresentam, cada um com sua singularidade, nos consultórios e dispositivos de atenção psicossocial.

Uma última forma de reivindicarmos a legitimidade da interlocução entre a psicanálise e o pensar nagô é dando destaque às/aos psicanalistas que estudam o atravessamento da questão racial na sintomática, na constituição e na inserção no laço social dos sujeitos. Citemos as obras de Neusa de Souza e Isildinha Nogueira, com seus fundamentais trabalhos sobre o assunto, a

saber, “Tornar-se negro” (Souza, 2021) e “A cor do inconsciente” (Nogueira, 2021). Produziremos algumas articulações com essas obras adiante no nosso estudo. Por ora, mencionaremos que nelas encontramos sofisticadas reflexões sobre a questão da corporeidade e do posicionamento no laço social via complexo de Édipo do sujeito negro. Pesquisas nas quais as autoras, usando as categorias e os vértices do sujeito do inconsciente freudiano, problematizam questões sobre a diáspora africana que também surgem em “Pensar nagô” (2017), assim como no restante da vasta obra de Muniz Sodré.

Uma vez que trouxemos algumas reflexões de como a ideia de transmissão pode aparecer dentro da perspectiva teórica escolhida para pensar o samba de partido-alto, enquanto musicalidade afro-atlântica, faremos agora um breve interlúdio sobre o gozo e, na sequência, exploraremos a ideia de “transmissão” no campo da psicanálise.

2.5 O gozo: Um interlúdio

O conceito de gozo no ensino de Lacan é de máxima importância, peça fundamental da leitura lacaniana de Freud, assim como dos avanços teóricos desenvolvidos pelo psicanalista francês. Uma primeira coisa significativa de se pontuar é exatamente a diversidade de maneiras como o gozo aparece na teoria lacaniana, o que deixa a abordagem sobre o mesmo uma tarefa teoricamente árdua uma vez que o “conceito de gozo em Lacan [...] sofre mudanças significativas ao longo de seu ensino, de tal modo que chega ser difícil sistematizá-lo” (Metzger, 2017, p.75), na medida em que “as referências ao gozo em Lacan variam imensamente” (Dunker, 2002, p.30).

Não é nossa intenção nos aprofundarmos no tema²⁹, e sim fazer algumas breves pontuações no intuito de fornecer índices e perspectivas que, pensamos, colaboração para a contextualização do termo na argumentação da presente pesquisa. Primeiramente salientaremos que:

O vocábulo “gozo” aparece no ensino de Lacan afetado pelo uso convencional; não podia ser diferente. Assim foi até um momento que pode ser especificado com rigor cronológico. Mas, antes, encontramos o gozo equivalente do júbilo, e o júbilo encontrando seu paradigma no reconhecimento no espelho da imagem unificada de si mesmo (Braunstein, 2007, p.15).

²⁹ Para tanto, temos os seminários “A ética da psicanálise” (Lacan, 1959-60/2008), “A lógica da fantasia” (Lacan, 1966-67), “Mais ainda” (Lacan, 1972-73/2008), escritos como “O aturrito” (Lacan, 1973/2003), entre outros.

Dessa maneira, a noção de gozo como júbilo, estatuto que acaba o aproximando da ideia de prazer, é só o começo da trajetória do conceito em Lacan. Posteriormente o termo será aprimorado a partir de sua articulação com a dualidade pulsional do sujeito e com os avanços teóricos efetuados por Lacan, principalmente acerca do registro do real. O gozo vai, pouco a pouco, situando-se em certa oposição — ou no mínimo se diferenciando bastante — em relação ao prazer, contexto no qual ele incide ora como “um excesso intolerável do prazer” (Braunstein, 2007, p.12), ora como “uma manifestação mais próxima à tensão extrema, à dor e ao sofrimento” (Braunstein, 2007, p.12).

Dunker (2007) afirma que, dentre as várias abordagens sobre o tópico do gozo, chamaria a atenção para “sua utilidade no fenômeno clínico” (Dunker, 2002, p.26). O autor se refere à “relação do sujeito com seu sofrimento, com a dor psíquica nas suas mais diversas e trágicas formas de apresentação” (Dunker, 2002, p.27), sofrimento esse que sempre está atravessado pelo paradoxo entre o amor e o ódio, o prazer e o desprazer, a satisfação e a insatisfação, entre outras oposições. A noção de gozo é aquela que parece justamente

[...] combinar ou desfazer essas oposições. O uso teórico e a experiência clínica nos levam a reconhecer a existência de algo como uma satisfação insatisfatória, ou um desprazer prazeroso ou ainda uma aversão desejante na relação do sujeito com seu sofrimento. Esse conjunto de oxímoros por si só serviria como definição preliminar de gozo (Dunker, 2002, p.27).

Aponta-nos Quinet (2004):

Esse prazer na dor pode, de fato, ser identificado pelo termo *Genuss* [gozo], a ser diferenciado do prazer (*lust*). O termo *gozo*, proposto por Lacan, engloba a satisfação pulsional com seu paradoxo de prazer no desprazer e seu para-além. Entre os dois há um *continuum*, não uma solução de continuidade (Quinet, 2004, p.84).

Metzger (2017) igualmente ressalta o excesso de prazer que pode estar contido no gozo, causando sofrimento ao sujeito. Desse modo o “*genuss* [gozo] evocaria um júbilo mórbido ou poderia referir-se ao horror” (Metzger, 2017, p.77). O gozo, para a autora, pode se vincular ao traumático, “o sexual (o real do sexual, constitutivo do sujeito, se quisermos utilizar os termos lacanianos), esse cujo excesso causa a ‘doença’ de neurose, como pensa Freud no momento inicial de sua teorização” (Metzger, 2017, p.77).

Por isso Freud (1920/2020), ao versar sobre o princípio de prazer, diz:

Os fatos que nos levaram a acreditar no domínio do princípio do prazer na vida anímica também encontram sua expressão na suposição de que haveria um empenho do aparelho psíquico em manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou pelo menos constante. Trata-se da mesma coisa, apenas apresentada em outra versão, pois se o trabalho do aparelho anímico visa manter baixa a quantidade de excitação, então tudo aquilo que for capaz de aumentá-la será necessariamente sentido como adverso à função do aparelho, isto é, como desprazeroso. O princípio de prazer deriva do princípio de constância; na realidade, o princípio de constância foi depreendido a partir dos fatos que nos impuseram a hipótese do princípio e prazer (Freud, 1920/2020, p.63).

Logo, segundo Freud (1920/2020), o curso anímico do sujeito seria guiado pelo princípio do prazer:

[...] isto é, acreditamos que ele seja, a cada vez, estimulado por uma tensão desprazerosa e toma então uma direção tal que seu resultado final coincide com uma (*diminuição* ou *suspensão*) diminuição dessa tensão, portanto, com uma evitação de desprazer ou uma geração de prazer (Freud, 1920/2020, p.59, grifos do autor).

Pelas razões exploradas acima Lacan chega a assinalar que o prazer faz “barreira ao gozo” (Lacan, 1968-69/2003, p.376), ao que Metzger (2017) argumenta:

Antes de tudo, lembremo-nos de que a maior proximidade do conceito de gozo se dá com a pulsão de morte e não com qualquer pulsão. Isso permite que tracemos a diferença entre prazer e gozo, já que a pulsão de morte não se articula ao prazer, que está ligado, isso sim às pulsões de vida. Portanto, haveria uma oposição entre prazer e gozo, uma vez que o primeiro estaria do lado do princípio do prazer e, portanto, das pulsões de vida, enquanto o segundo estaria do lado da pulsão de morte e da compulsão à repetição. Se antes o que tinha efeito de trauma era o excesso de libido, agora, com o advento do segundo dualismo pulsional, a pulsão de morte — com sua carga de destrutividade e violência inerente ao indivíduo —, vem somar-se ao excesso libidinal para compor a categoria do traumático (Metzger, 2017, p.79).

É importante ressaltar a diferença e a oposição entre prazer e gozo, mas ao mesmo tempo lembrar, como dito, que eles se amalgamam, muitas vezes de forma acentuada. Dessa maneira, encontramos contextos prazerosos com aumento de excitação, e momentos desprazerosos de baixa excitação:

Parece que sentimos o aumento e a diminuição das quantidades de estímulo diretamente na série das sensações de tensão, e não se pode duvidar de que existam tensões prazerosas e relaxamentos desprazerosos. A situação da excitação sexual é o exemplo mais notável de aumento prazeroso de estímulo como esse, mas certamente não o único. Prazer e desprazer não podem ser referidos ao aumento e diminuição de uma quantidade — que chamamos de tensão de estímulo (*Reizspannung*) —, apesar

de evidentemente terem muito a ver com esse fator. Parece-me que eles não dependem desse fator quantitativo, mas de uma característica própria que só podemos descrever como qualitativa (Freud, 1924b/2016, p.288).

Assim, pensando na dualidade pulsional, notemos como há conjunturas com uma presença significativa da pulsão de morte que podem gerar prazer, se pensarmos no campo artístico, desfrutamos assistir e ler dramas e tragédias. Como demarca Freud (1924b/2016), é a característica qualitativa de cada situação que determinará os efeitos que a mesma produzirá sobre o sujeito.

O conceito de gozo é aprimorado e usado por Lacan de forma a trabalhar a paradoxalidade da relação entre o sujeito e o objeto, e é no seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), no qual a questão do gozo é intensamente explorada, que Lacan, exatamente intermediado pelo conceito de sublimação, vem a trazer a dimensão criadora da pulsão de morte. Uma vez que, se a mesma é uma tendência à destruição — ao estado inanimado, como destaca Freud em Além do princípio do prazer (1920/2020) —, ela é “igualmente vontade de recriação a partir do nada, vontade de recomeçar” (Lacan, 1959-60/2008, p.255).

A questão é que a pulsão como uma força psíquica constante, mesmo destruindo algo, está inevitavelmente estabelecendo outra conjuntura e — aparte uma situação muito extrema e específica na qual determinada montagem pulsional propicia o fim do sujeito — *ela está criando*. O problema passa por o que fazer com a pulsão de morte e com a dimensão real do gozo quando estes elementos estiverem sendo nocivos ao sujeito: é nesse panorama que Lacan situa a sublimação como um destino pulsional que promove uma relação singular com o registro do real, conforme veremos adiante nesta tese.

Portanto, quando utilizarmos posteriormente a noção de gozo, o contexto do uso do termo buscará circunscrever se estaremos nos referindo a ele como excesso que produz mal-estar e sofrimento ao sujeito ou como exercício de protagonismo e poder, ou, ainda, ao gozo da fruição artística (no qual temos a forte presença do júbilo e do prazer) gerado pela sublimação que situa o sujeito em uma articulação com o real que propicia a formação do laço social. Como nos aponta Colette Soler (2021), “é o mérito que Freud havia atribuído à sublimação: um destino da pulsão que não visa o objeto sexual e que satisfaz no laço” (Soler, 2021, p.65).

Por fim, serão feitas breves referências, de maneira pontual, com comentadores ou com o próprio Lacan, a alguns outros modos de gozo (no caso deste estudo, o gozo fálico e o Gozo Outro)³⁰, mas sem pretender aprofundar em tais perspectivas, e sim utilizá-las de forma circunscrita à medida que a presença dessas concepções se fizer necessárias para a consistência da nossa argumentação.

2.6 A transmissão na psicanálise

Em Lacan, a ideia de transmissão surge em dois grandes momentos que compõem o cerne de tal noção no campo psicanalítico. O primeiro, na década de 1950, faz-se presente, principalmente, por meio dos seminários 4, “A relação de objeto” (1956-57/1995), e 5, “As formações do inconsciente” (1957-58/1999), quando Lacan estabelece sua leitura da constituição do sujeito do inconsciente por meio da inscrição do Nome-do-Pai, conceito derivado da interpretação lacaniana do complexo de Édipo freudiano. O conceito de Nome-do-Pai especifica o modo de entrada do sujeito na linguagem, seu estabelecimento no laço social com o Outro e sua inserção dentro de uma comunidade linguística e cultural.

A função paterna estabelecida por Lacan diz respeito à transmissão da ordem simbólica que viabilizará ao sujeito produzir uma significação sobre o mundo, as coisas e as pessoas — possibilitando a sua própria existência, uma vez que o sujeito só existe em relação ao Outro e esse Outro só se consolida a partir da intervenção da lei paterna. Esta lei que, como terceiro termo, interdita o acesso irrestrito à mãe pela criança, produzindo a necessidade do pequeno sujeito direcionar seu desejo a outros objetos e a outros sujeitos, obrigando assim a criança a fazer uso do significante e da linguagem para transcender a falta da mãe e se vincular socialmente com o mundo:

[...] há de fato uma privação, uma vez que toda privação real exige a simbolização. Assim, é no plano da privação da mãe que, num dado momento da evolução do Édipo, coloca-se para o sujeito a questão de aceitar, de registrar, de simbolizar ele mesmo, de dar valor de significação a essa privação da qual a mãe revela-se o objeto (Lacan, 1957-58/1999, p.191).

³⁰ Os modos de gozo em questão foram desenvolvidos por Lacan principalmente em “Mais ainda” (1972-73/2008) e em o “O artudito” (1973/2003).

É fundamental destacar que tal processo ocorre no nível significante e, apesar de Lacan na sua explicação usar a formação familiar e as terminologias “mãe”, “criança” e “pai”, o Outro primordial não é necessariamente a mãe e o agente da inscrição da lei paterna não é obrigatoriamente o pai:

Que essas pessoas falem, vez por outra, ou que haja carência paterna, por exemplo, no sentido do pai ser imbecil demais, não é o essencial. O essencial é que o sujeito, seja por que lado for, tenha adquirido a dimensão do Nome-do-Pai (Lacan, 1957-58/1999, p.162).

Ou seja, “percebeu-se que um Édipo podia constituir-se muito bem, quando o pai não estava presente” (Lacan, 1957-58, p.172). Desse modo, estamos inseridos nesse processo impreterivelmente no nível do significante:

Com efeito, o que autoriza o texto da lei se basta por estar, ele mesmo, no nível do significante. Trata-se do que chamo de Nome-do-Pai, isto é, o pai simbólico. Esse é um termo que subsiste no nível do significante, que, no Outro como sede da lei, representa o Outro. É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei, é o Outro no Outro (Lacan, 1957-58/1999, p.152).

A intervenção do significante do Nome-do-Pai assegura o “Outro como lugar e sede do código” (Lacan, 1957-58/1999, p.155). Nesse processo de inserção do sujeito na linguagem, o pai, ou qualquer que seja o agente executor da metáfora paterna, inviabiliza o alcance ilimitado da criança à mãe, produzindo um contexto em que, para a criança, a mãe adquire tanto a condição de restrita quanto de desejante de algo mais que não ela mesma: “o pai pode dar à mãe o que ela deseja, pode dar porque ele possui” (Lacan, 1957-58/1999, p.200). Desse modo, o pai transmite o falo enquanto potência produtora de significação pela via de ter ou não ter o objeto: “O falo, o pai atestou dá-lo, em sua condição e apenas em sua condição de portador ou *suporte* [...] da lei” (LACAN, 1957-58/1999, p.200, grifo do autor).

Em outras palavras, lidamos aqui com o falo como significante e não como órgão. O agente da função paterna para criança porta o falo apenas como significante de poder, de gozo, uma vez que foi ele quem o privou da mãe (sujeito materno) e foi desejado pela mesma. A criança, desse modo, identifica-se com tal agente da castração (-φ) e se desvia do engodo com seu grande Outro primordial — a mãe —, assimilando a falta no campo do Outro e, assim, tentará realizar o seu desejo, produzindo significações e atribuindo a potência fática a outros objetos, buscando retomar a completude originária que, sabemos, jamais será restaurada.

Logo, o pai transmitiria à criança a incompletude do grande Outro, provendo-lhe o falo “enquanto significação possível para o significante da falta do Outro” (Prates, 2004, p.155).

Ana Laura Prates (2004) discorre:

[...] 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, 2004, p. 155).

É a significação fálica enquanto capacidade do sujeito de fazer uso da função do significante para simbolizar a ausência e a presença do objeto, e, conseqüentemente, de usufruir da aptidão que a linguagem tem de representar pelos seus mecanismos, a saber: a metonímia e a metáfora.

Passemos agora ao segundo momento no qual a transmissão toma contornos mais sofisticados — se assim podemos dizer — dentro do campo lacaniano: trata-se do momento de avanço de Lacan para a dimensão do real e do gozo. Além da transmissão da lei simbólica, tem um “algo mais” que circula entre os sujeitos, que se transmite de um sujeito ao outro e que traz a marca do impossível. Algo que, entendemos, também está presente na roda de partido-alto, como exploraremos durante esta tese. Prates (2004) nos diz:

Assim, podemos concluir que a inclusão do Nome-do-Pai no campo do Outro — como articulamos a partir da metáfora paterna, tal como desenvolvida no seminário 5 — descompleta o Outro, evidenciando um limite da própria linguagem, ou seja, do simbólico. Na medida em que Lacan vai se aproximando do Real, que, a partir desse momento, torna-se fundamental no seu ensino, ele vai cada vez mais sentindo necessidade de usar recursos da lógica formal e da topologia, no sentido de tentar transmitir algo que, exatamente por estar no limite do simbólico, coloca em questão os próprios limites do “transmissível”. No entanto, verificamos que é exatamente esse “algo” fora da linguagem (por estrutura) que “passa”, com a inclusão do Nome-do-Pai, ou seja, a mensagem que o pai porta não é apenas aquela da significação fálica, já que é impossível que essa traduza inteiramente no nível do significante aquilo que é da ordem do gozo suposto no Outro (Prates, 2004, p.159).

O seminário em que Lacan delimita de maneira mais precisa o “que se refere àquilo que se transmite para além do simbólico” (Prates, 2004, p.163), segundo a autora, é o 17, “O avesso da psicanálise” (1969-70/1992). Prates (2004) expõe que logo no início desse seminário Lacan destaca que “embora tudo seja estrutura, nem tudo é linguagem” (Prates, 2004, p.164).

Isto é, a dimensão do real se faz presente emergindo como equivocidade nas bordas do sentido, fazendo sulco e causando o corpo no fracasso das palavras em determinar todas as possibilidades do objeto. Temos aqui um discurso que opera também sem palavras, pelas posturas e atitudes dos sujeitos, mais adiante das “enunciações efetivas” (Lacan, 199-70, p.11), como destaca Prates (2004, p.164) acerca dessa passagem do ensino de Lacan: “Vemos, portanto, que o que está além, nesse momento, não é ‘outro sentido’ ou um ‘sentido oculto’ ou um ‘sentido a mais’ e sim, justamente, o que remete ao ‘sem sentido’ (*pas de sens*)” (Prates, 2004, p.164).

É necessário destacar que, relacionado a isso que foge da linguagem, em diferentes momentos de seu ensino, Lacan (1956/1998; 1956-57/1995; 1966/1998; 1971/2012) coloca que a verdade, como componente do núcleo real e traumático do sujeito, não pode ser dita por inteira. Ela não pode ser alcançada de forma jornalística e empírica, como a ciência positivista saliva por fazer. A “verdade nunca pode ser toda dita, e nesse sentido há uma impotência do lado do pai” (Prates, 2004, p.164) que nos mostra que nesse momento da trajetória da teoria lacaniana

[...] ao contrário do “pai potente”, proposto no seminário 5, aqui Lacan articula que, é justamente onde há um déficit (quer dizer, na deficiência), é que o pai exerce sua função simbólica de transmissão, não somente de um sentido, mas sobretudo de uma verdade “não toda” (Prates, 2004, p.164).

Se pensarmos na própria roda de partido-alto e sua relação com a transmissão, diríamos que a possibilidade — sempre existente — de se errar o verso e ser satirizado se vincula muito mais a um pai que “pode cair” e colocar a falta para circular do que ao “pai potente”, proposto no seminário 5, “As formações do inconsciente” (Lacan, 1957-58/1999). Dessa maneira, interpretamos que a estrutura da prática do samba de partido-alto nos ilustra que a verdade é não-toda e que os “pais” e “mestres” também não o são. Isso para não falar da possibilidade de que o “tom” dos versos “deslizem” do desafio e da ironia para a camaradagem e a exaltação, contexto no qual a potência e o protagonismo acabam compartilhados, deixando assim a entender que no final das contas ninguém detém a exclusividade sobre o falo.

Vale ressaltar também que as reflexões de Prates (2004) que versam sobre uma transmissão para além do simbólico — e que se relacionam à transmissão de um déficit, da incompletude da verdade e do sujeito —, do nosso ponto vista, remetem ao saber da diáspora afro-atlântica exatamente porque este se transmite não tanto pela via simbólica da palavra, mas

principalmente pela prática. Muito mais pelo corpo e pelo ato: um saber-fazer que, como mencionado, compreendemos ser um saber-fazer com o real.

Sendo assim, a “potência de que se trata, no seminário 17, longe de ser uma potência fálica, é o que Lacan chama de ‘potência de criação’” (Prates, 2004, p.164), que vem a ser também a potência da roda de partido-alto, que cria versos a partir do nada, improvisadamente.

2.7 Transmissão e ensino

Lollo (2013) tece considerações importantes sobre a transmissão e a sua relação com o ensino na psicanálise:

O discurso universitário nos faz ouvir a ideia de um saber que se transmite integralmente. O mestre endereça um saber ao discípulo, considerando-o um receptáculo vazio a ser completamente preenchido. O discurso — previamente esboçado pelos gregos e teorizado por Galileu, Isaac Newton e René Descartes — procura aproximar-se do real pela matematização e pela apreensão dos fenômenos da natureza por meio de cifras e letras. Galileu abre o livro da natureza, escrito em “linguagem matemática”, e o decifra. Aprendendo essa linguagem, o homem pode ter acesso aos segredos da natureza, que obedecerá a leis universais, e eternas. Trata-se, então, de descobrir essas leis, para que a ciência domine as forças da natureza (Lollo, 2013, p.15).

O autor aponta no decorrer de sua argumentação a forma como essa apreensão total e límpida de como as coisas e objetos são em si é da ordem do impossível, e que a verdade, como já mencionado, só pode ser semi-dita, é impossível dizê-la integralmente. Lollo (2013) nos diz que o discurso universitário carrega a pretensão da transmissão plena, demonstrável. “A operação de transmissão é considerada bem-sucedida, se é a transmissão total, sem resto” (Lollo, 2013, p.15). Para tanto se faz necessário uma unidade de medida que precise e mensure esse processo de transmissão. Todavia, “para a psicanálise, que concebe a matéria do saber como estado psíquico, o instrumento de medida é necessariamente impreciso e produz uma perda” (Lollo, 2013, p.15).

O saber não se transfere de maneira integral, tanto pela impossibilidade da apreensão total do objeto na atribuição de sentido quanto pelo fato de a transmissão do saber se dar sempre por relações de transferência entre sujeitos, que “são variadas e não determinadas de antemão” (Lollo, 2013, p.16). Destaca Lollo (2013):

Para Jacques Lacan, o saber é transmissível graças ao fato de que permanece parcialmente escondido, velado. Explicar-se-ia, assim, porque sua retórica visa quebrar, fragmentar o discurso, por meio de jogos de palavras burlescos, digressões e interrupções, mas também por interjeições, onomatopeias, deslizamentos vocais e silêncios, tudo isso para transmitir a um público atento um saber que ofusca e “passa”. Com as rupturas do discurso, Jacques Lacan corta o *continuum* de uma transmissão predeterminada em que significante e significado estariam colados e na impossibilidade de se separar, de se distinguir. A separação só pode ser concluída com a irrupção do sujeito que canta e que dança, um sujeito desejante (de-siderante), capaz de introduzir no discurso algo do humano e imprevisível, abrindo-o ao inconsciente (Lollo, 2013, p.16).

Lollo (2013) prossegue assinalando que o discurso científico se apoia “na exclusão do sujeito desejante” (Lollo, 2013, p.16). Isso acontece exatamente porque, na busca incessante por uma simbolização absoluta do campo do real, aquele produz índices, arquiteturas e denominadores comuns que silenciam a singularidade do sujeito.

Em relação à transmissão do saber entre as pessoas, o autor expõe que quando um professor ensina a um aluno está em jogo uma dinâmica de afetação entre dois sujeitos: o estudante não é um receptor passivo, ele também causa e atravessa o professor em uma relação de múltiplos atravessamentos, racionalizados e inconscientes. A questão não é deslegitimar a fundamental atividade de ensinamento e transmissão do saber, e sim considerar que o ato de ensinar inclui a especificidade de ser uma relação entre dois sujeitos, o que significa que apesar de um sujeito ter mais conhecimento que outro em determinado assunto, esse conhecimento não é absoluto. Tal condição estrutural de não completude do saber, mesmo por parte do professor, garante que a falta circule entre os sujeitos e, diríamos, inclusive impulsiona a pesquisa e a produção do conhecimento humano.

Ao pensar o que se pode extrair da ideia de “transmissão” da situação analítica propriamente dita, Lollo (2013) discorre:

A psicanálise transmite um saber humanista cuja ética deve levar em conta a especificidade humana: a singularidade, o fato de que se vem ao mundo, se vive e se morre, um a um. Porém, ao mesmo tempo, a especificidade também se liga à universalidade humana: a liberdade do devir. Cada homem e cada mulher é impelido ao extremo dessa liberdade para se tornar ator e criador de seu próprio destino. A psicanálise procura ativar a singular força criativa de cada analisante, liberar a pulsão de vida, de modo que ela se torne capaz de desativar a força mortífera da repetição do mesmo. Rearticulando pulsão de vida e pulsão de morte, ligando-as às forças de criação, o trabalho analítico busca não apenas deslocar o sintoma, mas também transformá-lo (Lollo, 2013, p.16).

Freud (1919/2010), segundo Lollo (2013), atendo-se a vicissitudes e antagonismos do discurso universitário e científico, defendia que a formação do analista não deveria ser realizada na universidade, supondo que, lá, tal processo poderia ocorrer de forma dogmática e

desvinculada da experiência prática da psicanálise. De todo modo, Freud (1919/2010) era da opinião de que os estudantes universitários se beneficiariam significativamente em ter contato com a psicanálise durante a sua formação, podendo ser abertos novos horizontes para os mesmos. Já quanto a uma contribuição para a formação em psicanálise, ainda de acordo com Lollo (2013), Freud entendia que:

[...] apenas a literatura poderia oferecer aos psicanalistas em formação aquilo que a universidade não seria capaz de fazer. É instigante encontrar Freud opondo literatura e universidade. A literatura poderia transmitir aquilo que a universidade não está em condições de transmitir (Lollo, 2013, p.17).

Assim, em confluência com Freud, entendemos que em termos de transmissão é a literatura — e adicionaríamos aqui a arte de maneira geral, como o samba de partido-alto, por exemplo — que tem algo a passar à psicanálise, e não a universidade.

Dominique Fingermann (2016) também traz relevantes elaborações a respeito do prisma da transmissão no campo da psicanálise, e indica que Freud, em seu clássico texto “As pulsões e suas vicissitudes” (1915/2013), já nos pontuava sobre algo que circularia para além das palavras: as pulsões. Estas, nas palavras de Freud (1915/2013),

[...] têm a rigor o caráter de convenções, embora seja o caso de dizer que não são escolhidas de modo arbitrário, mas sim determinadas por significativas relações com o material empírico, relações essas que imaginamos poder adivinhar antes mesmo que possamos reconhecer e demonstrar (Freud, 1915/2013, p.15).

Desse modo, Freud (1915/2013), por meio da construção de seu conceito de pulsão, delimitava que havia algo que se transmitia de um sujeito a outro, orientado também “pelas relações significativas”, mas não necessariamente com palavras: com o real do corpo, do gestual, da postura e da atitude. Um discurso por vezes sem fala, mas que endereça as suas mensagens ao Outro, como a prática da roda de samba pode fazer, como a transmissão do axé parece promover, como já apontou Sodré (1998). Um saber que não se apoia no sentido e nos significados descritivos, e sim nas práticas que vêm do movimento do corpo, um saber que deriva da enunciação dos gestos e falas, e não dos enunciados destas últimas, como assinala

Soler (2012): “o saber se define como significante que está no nível do gozo, que marca o corpo vivo, que faz o *falasser*³¹” (Soler, 2012, p.125).

Se Sodré (1998) ressalta que a transmissão, na perspectiva das religiosidades/musicalidades africanas, “exige a comunicação direta interpessoal (cara a cara)” (Sodré, 1998, p.20), o ensino e a transmissão da psicanálise requerem também a presença do real do corpo. Como frisa Freud em “A questão da análise leiga” (1926/2010), somente a experiência prática enquanto analisante é capaz tanto de formar alguém para o ofício da psicanálise quanto de viabilizar o entendimento teórico epistemológico aprofundado da mesma — e é necessário que isso seja compreendido por aqueles que querem se tornar analistas (ou mesmo por aqueles que questionam a eficácia da psicanálise, uma vez que sua teoria é edificada sobre relatos clínicos).

É acentuado por Fingermann (2016) que Lacan, até certo momento de sua trajetória, ensaiou transcender esse obstáculo da transmissão da psicanálise, “apostando nos efeitos de formação” (Fingermann, 2016, p.263) como uma indução que seu ensino promoveria para seus alunos, como se fosse possível apreender a psicanálise só pela via do ensino, acompanhando seminários, aulas e lendo os textos de Freud. Mas o psicanalista francês constata o fracasso de sua tentativa e acaba por depreender “um antagonismo entre ensino e saber” (Fingermann, 2016, p.263). Acerca da transformação da ideia de saber na psicanálise, Fingermann (2016) delinea:

A invenção, elaboração do conceito de *alíngua* em 1972 em “O saber do psicanalista”, modifica a concepção do saber inconsciente, modifica a lógica de cura e também a transmissão da experiência: o saber-*alíngua* não se transmite pela via do matema, mas sim pelo saber-fazer com *alíngua* — o poema (Fingermann, 2016, p.268).

Trabalharemos no Capítulo 4 o conceito de *Lalíngua*, juntamente com outros conceitos e com a sublimação, para evidenciar um saber-fazer com o real do inconsciente que defendemos existir no samba de partido-alto. Neste momento, no qual refletimos sobre a transmissão, cabe-nos dizer que, como salientado, algo é transmitido para além da linguagem e essa circulação de certa dose do real tem a ver com a oposição entre ensino e saber. Esse saber a que Fingermann (2016) se refere é “[...] o saber *d’alíngua* que não se encadeia e não faz sentido, esse saber é

³¹ “*Falasser*”, termo utilizado por Lacan para se referir ao sujeito, buscando já incluir nesse significante algum de seus avanços da década de 1970, como o conceito de *lálíngua* (optamos nesta tese pela tradução “*Lalíngua*” ao invés de “*alíngua*”, os dois termos remetem ao mesmo conceito), que exploraremos no Capítulo 4.

antagônico, incompatível com o que passa no ensino, esse saber passa em ato, na “mostração” e não na demonstração” (Fingermann, 2016, p.271).

Tudo indica que o saber presente na dinâmica da roda de partido-alto é também “um saber que passa em ato, na ‘mostração’ e não na demonstração”, ou, como colocou Silva (2005, p.81), um saber-fazer musical no qual a prática é tão ou mais importante que o próprio conteúdo textual das obras. Assim como, se não há formação de analista unicamente pela aula e pela intertextualidade e se é intrínseca a necessidade da experiência analítica, do acontecimento em ato da análise, não há o surgimento do partideiro pela via pedagógico-universitária da aula. É incontornável a necessidade da vivência da roda, de se estar submetido ao ambiente e à experiência de uma roda de samba de partido-alto, à experiência de fazer um verso de improviso entre partideiros.

Agora que pudemos trabalhar a questão da transmissão a partir de pensadores da diáspora africana e da perspectiva do partido-alto, bem como a partir da abordagem psicanalítica e conseguindo delimitar como em ambos os contextos temos um saber que se transmite em ato — pela prática —, é chegado o momento de explorarmos a temática do “ato” no campo da psicanálise.

2.8 Dos vários atos

Lacan argumenta que “o ato (puro e simples) tem lugar por um dizer, e pelo qual modifica o sujeito” (Lacan, 1968-69/2003, p.371). O ato, assim, carregaria essa dimensão simbólica de modificar algo do próprio sujeito e, conseqüentemente, alteraria momentânea ou até permanentemente sua relação com o Outro. Torres (2010) nos traz que o aspecto simbólico do ato já está circunscrito no próprio uso da linguagem, que o difere da ação exatamente pelo aspecto simbólico que repousa sobre ele.

Um dos grandes impasses do ato, colocado por Lacan no seminário “O ato analítico” (1967-68), segundo Metzger (2017), é pensar, entre as várias modalidades de ato, as quais propiciam uma escolha a favor ou contra o inconsciente. Quando a autora expressa essa leitura sobre tal seminário, refletindo se um ato é a favor ou contra o inconsciente, entendemos que ela propõe como fundamental a especificação de quais seriam os efeitos dos diferentes atos sobre o sujeito, bem como quais seriam as relações destes com o campo do real.

Ao pensar o trajeto da ideia de “ato” na obra de Freud e Lacan, Torres (2010) concatena vários pontos que expõem importantes elucidações sobre o ato analítico, seja por seu papel no dispositivo clínico, seja pelos efeitos do mesmo sobre o sujeito, que por meio dele encontra uma via para a superação de um impasse que o coloca em uma condição mais advertida em relação a amarras sintomáticas do incessante real e seus vínculos com os registros do imaginário e do simbólico, ao contrário do que ocorre com o *acting-out* e a passagem ao ato³², por exemplo.

Torres (2010) argumenta que o ato analítico produz, de certo modo, a saída do impasse do sujeito diante do real, sem a pressa da passagem ao ato e sem a repetição do *acting-out*, que engendram outros desdobramentos para o sujeito. Reflitamos sobre essas outras duas modalidades de ato para depois retornamos ao ato analítico e sua ligação com o recorte desta pesquisa.

2.9 Acting-out

Torres (2010) coloca que as proposições de Lacan acerca do *acting-out* demarcaram avanços em relação a Freud. De qualquer modo, em ambos nos parece que as vicissitudes do conceito se consolidam principalmente nas suas relações de proximidade e diferença com o sintoma e a fantasia.

Em “Recordar, repetir e elaborar” (1914/2010), Freud propõe a leitura de que o *acting-out* realizaria uma atualização da fantasia na transferência, ele produziria uma encenação daquilo que não foi possível colocar na palavra por meio da elaboração ou da recordação. Lacan ressalta que “a ênfase demonstrativa de todo *acting-out*, sua orientação para o Outro deve ser destacada” (Lacan, 1962-63/2005, p.137), de modo que o paciente não elabora, ele encena —

³² Não nos deteremos em “ato falho” no presente estudo, pois o *acting-out* e a passagem ao ato são os atos que se fazem fundamentais e melhor se articulam ao recorte desta pesquisa. Todavia, é preciso ressaltar a importância do ato falho no campo psicanalítico, principalmente nos primórdios da psicanálise, quando o mesmo despontou como uma das formações do inconsciente. Diríamos, junto com Torres (2010), que se antes de Freud os atos falhos eram designados “como formações que escapavam à razão e que, por esse motivo, deveriam ser encarados como falhas desprezíveis de um funcionamento psíquico padrão” (Torres, 2010, p.98), com Freud e com a descoberta do inconsciente a situação se modifica e o ato falho passa, a partir de então, a se configurar como mais uma formação do inconsciente — como o sonho, o chiste e o sintoma — que, inclusive, operaria sob as mesmas regras: a condensação e o deslocamento, na medida em que no ato falho também entram em jogo as substituições e combinações dos elementos a partir da incidência do inconsciente. O ato falho, assim, promove, por vezes durante as falas das pessoas, “algo disruptivo, uma falha, uma dissolução de continuidade por um elemento estranho” (Torres, 2010, p.101), intruso, “que rompe a continuidade e refere o ato à Outra cena” (Torres, 2010, p.101) do campo do inconsciente. Desse modo, o ato falho a partir de Freud já não é uma interrupção aleatória e sem importância, ele tem peso simbólico e dinâmica de funcionamento articulada ao inconsciente, instância determinante na existência dos sujeitos.

como fez Dora (Freud, 1905/1976) ao interromper a análise após a interpretação de Freud a respeito do Senhor e da Senhora K. Ao invés de falar, Dora atua. Freud situa assim o *acting-out*, como uma forma de descarga pulsional, na qual o paciente coloca em ação no real do corpo o que de certa maneira não foi contornado pelo simbólico.

Ao contrário do sintoma, no *actitng-out* não aconteceria um processo de substituição de objeto que propicie uma conjuntura favorável à interpretação e à intervenção sobre a formação de compromisso característica do sintoma, o acontecimento do *acting-out* configuraria, assim, uma produção do sujeito vinculada muito diretamente ao campo do real, o que estabelece a necessidade de pensarmos além de sua articulação com o sintoma, sua proximidade com a fantasia e sua relação com a angústia:

[...] notamos que a angústia é também apresentada como um destino possível do recalque, situação na qual o afeto desvinculado de representação se converteria em angústia como forma de descarga. Angústia como efeito do recalque, portanto. Vimos anteriormente que o sintoma e a atuação (ligada à fantasia) também são efeitos do recalque e foram definidos por Freud como formas de atualização do inconsciente que atendiam à descarga e à função de defesa; um pela via da formação de compromisso e outro pela repetição. A angústia, até determinado momento da obra freudiana, também seria uma terceira via de descarga como efeito da repressão, sem, no entanto, se colocar como defesa, daí sua manifestação desprazerosa a partir do corpo e de ações específicas. Portanto, a formação de sintomas e a repetição via *acting-out* seriam formas de descarga que evitariam uma terceira via que seria a angústia (Torres, 2010, p.118).

Em “Inibição, sintoma e angústia” (1926b/2014), entretanto, algumas modificações conceituais são feitas por Freud, movimentando certos aspectos até então estabelecidos sobre a angústia. Sobre tais aspectos, Torres pontua (2010) que Freud, a partir desse texto, estipula que o recalque se torna uma consequência da angústia, e não o contrário. Como indica Freud (1926b/2014):

O problema de como surge a angústia na repressão pode não ser simples; mas temos o direito de nos apegar à ideia de que o Eu é a genuína sede da angústia, e de rejeitar a concepção anterior de que a energia de investimento do impulso reprimido é transformada automaticamente em angústia. Se antes me expressei desse modo, forneci uma descrição fenomenológica e não metapsicológica (Freud, 1926b/2014, p.22).

Logo, aquilo que retorna do inconsciente não é transformado “automaticamente em angústia”, esta tem outra relação com o recalque a partir de então. Assinala Freud (1926b/2014):

A angústia é um estado afetivo que, naturalmente, pode ser sentido apenas pelo Eu. O Id não pode ter angústia como o Eu; não é uma organização, não pode julgar situações de perigo. Por outro lado, ocorre que frequentemente no Id se preparem ou realizem processos que induzem o Eu à geração de angústia; de fato, provavelmente as primeiríssimas repressões, e também a maioria daquelas posteriores, são motivadas por tal angústia do Eu em relação a determinados processos do Id (Freud, 1926b/2014, p.83).

Para Torres (2010), a angústia, como sinal, convocaria o recalque diante de uma fantasia assustadora ou desagradável para o sujeito. Pensamos que é por essa perspectiva que podemos entender por que Freud, nesse texto, diferencia a angústia realista da angústia neurótica:

Perigo real é um perigo que conhecemos, angústia realista é a angústia de tal perigo conhecido. A angústia neurótica é a angústia ante um perigo que não conhecemos. O perigo neurótico tem de ser primeiramente encontrado; a análise nos ensinou que ele é um perigo instintual [pulsional]³³ (Freud, 1926b/2014, p.114).

A angústia neurótica de que Freud (1926b/2014) fala — da qual desconhecemos a causa, mas sabemos ser sua base pulsional relacionada ao registro do real — é sustentada justamente pelas fantasias dos sujeitos. Aqui se faz necessário destacar a duplicidade, a ambiguidade, da função da fantasia. As fantasias — com suas narrativas —, por um lado, são essenciais para fazer uma barreira à ordem impossível e traumatizante do real, mas, por outro, essas mesmas fantasias podem apontar — e apontam — para o real. Isso acontece, por exemplo, quando suas narrativas hiperestimam ou inflacionam a magnitude de determinados contextos, trazendo sofrimento ao sujeito e expressando assim o caráter de excesso de gozo das fantasias: “o elemento neurótico se mostra nesse excesso” (Freud, 1926b/2014, p.115).

Tal movimentação teórica de Freud (1926b/2014), de todo modo, não parece divergir da fundamental aproximação entre fantasia e *acting-out*, postulada pelo mesmo em Freud (1914/2010), pelo contrário, essa inversão da relação entre angústia e recalque endossa a ideia de que o *acting-out* e a fantasia tipificam modalidades de descarga pulsional mais diretas que o sintoma. No *acting-out*, a repetição e a insistência do registro do real intimam o analista a uma

³³ Acrescentamos o termo “pulsional” entre colchetes porque, apesar da escolha da Editora Cia. das Letras pela tradução do termo “*trieb*” como “instinto”, nesta pesquisa se opta pela tradução como “pulsão”. Isso se dá pois estamos de acordo com autores como Estevão (2012), que apontam tal escolha como a mais adequada justamente por privilegiar a dimensão da linguagem e da cultura como predominantes sobre a constituição do sujeito, enquanto “instinto”, como indica o referido autor, priorizaria as determinantes biológicas e anatômicas.

interpretação em um contexto árido de ser feita, pois se trata de um fenômeno significativamente desprovido de índices simbólicos e imaginários, seja por sua crua e sintética narrativa, seja por sua repetitiva mesmice.

Acerca do percurso do conceito de *acting-out* em Lacan, Torres (2010) discorre que o psicanalista francês desde seu primeiro seminário, “Os escritos técnicos de Freud” (1953-54/2010), desenvolve a proximidade entre transferência e *acting-out*. Já no seminário “As formações do inconsciente” (1957-58/1999), Lacan efetua aproximações entre o sintoma e o *acting-out* pela via da repetição. Porém, é no seminário “A angústia” (1962-63/2005) que ele pontua suas formulações mais elaboradas sobre o conceito, dando grande destaque ao seu vínculo com a fantasia e a angústia, e à dinâmica de ambos em face do registro do real.

Neste último seminário citado, Lacan (1962-63/2005) avança com a construção de sua concepção de fantasia, e a expõe agora não só como uma tela imaginário-simbólica, frente ao núcleo do real, mas como a própria via régia da relação do sujeito com o gozo e com o objeto, então e por fim batizado de “objeto *a*”³⁴. A fantasia, ao portar um importante caráter estático, tende a fixar o sujeito ao gozo, sujeito tal que por sua vez tenta mediar pela palavra a sua conflitiva relação de aversão e adoração com o objeto, ora se afastando, ora se aproximando do mesmo por meio das amarras e oscilações da sua fantasia.

A dimensão da angústia nessa conjuntura entra justamente como o afeto que emerge quando o sujeito se aproxima do núcleo real do objeto sem recursos discursivos para dar um contorno àquilo que não é simbolizável. Lá onde a palavra padece, o *acting-out* floresce, realizando “aquilo que deve ser mostrado porque não pode ser dito” (Torres, 2010, p.127).

Assinala-nos Lacan (1962-63/2005):

O *acting-out* é em essência a mostraçã, a mostragem, velada, sem dúvida, mas não velada em si. Ela só é velada para nós, como sujeito do *acting-out*, na medida em que isso fala, na medida em que poderia ser verdade. Ao contrário, ela é, antes, visível ao máximo, e é justamente por isso que, num certo registro, é invisível, mostrando sua causa. O essencial do que é mostrado é esse resto, é sua queda, é o que sobra nessa história (Lacan, 1962-63/2005, p.138).

³⁴ Exploraremos a questão do objeto *a* mais detidamente no Capítulo 3. Por ora deixemos assinalado que “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 7, 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, grifos da autora).

Soler (2012b) acrescenta: “o *acting-out* se mostra fora, *out*. O que é que isso mostra? Lacan insiste sobre o fato de que há um desejo que se mostra, mas não sabemos qual é” (Soler, 2012b, p.70), assim: “O *acting-out* é um desejo que se designa, sem visar mais nada além dessa designação. A tese que Lacan desenvolve aí explicita o que isso designa. E isso mostra precisamente o que cai, o que resta, o *a*” (Soler, 2012b, p.70).

Dessa maneira, o *acting-out* é postulado como a ação que indica a presença do objeto enquanto impossível de ser falado, que se faz presente como esse resto, essa sobra de uma excessiva cena que se caracteriza por ser uma possibilidade de esquiva da angústia gerada pelo objeto, pela encenação para Outro, encenação em transferência, mas uma “transferência sem análise” (Lacan, 1962-63/2005, p.140), como versa uma das definições de Lacan acerca do termo. Torres (2010) indica que essa mostração toda do *acting-out* corresponde proporcionalmente à força da presença do impossível de ser mostrado, o objeto; toda essa atuação que tenta encobrir o objeto *a* em toda sua exuberância só faz reafirmar a sua presença. Seja pela atuação de uma ruptura, como no caso Dora (Freud, 1905/1976), ou por atuações repetidas que retornam sempre como a mesma narrativa, como no caso da jovem homossexual (Freud, 1920/1976) — antes de esta se jogar da ponte, acontecimento que, é interessante frisar, credencia esse caso para se pensar tanto o *acting-out* quanto a passagem ao ato.

2.10 Passagem ao ato

Quanto à noção de “passagem ao ato”, uma primeira questão a se colocar é a natureza radical de seu rompimento com o Outro, realizando um ato violento contra o próximo ou contra si mesmo. Torres (2010) aponta que é em sua tese de doutorado (1932/1987) que Lacan traz uma primeira teorização sobre a passagem ao ato, estudo no qual o psicanalista francês analisa o caso Aimeé, paciente paranoica que tenta matar uma atriz de teatro por ela supostamente estar no comando de uma organização criminosa que planejava sequestrar sua filha. É descrito na tese de Lacan, que houve um efeito de apaziguamento no delírio da paciente após a realização da passagem ao ato, o que o levou a propor que o que caracteriza a passagem ao ato é uma urgência em interromper uma série interminável de fantasias (ou delírios) que se perpetua para o paciente como uma dinâmica de gozo da ordem do impossível que precipita a produção desse ato de ruptura, que por sua vez porta a característica de produzir uma alteração radical na relação

entre o sujeito e o Outro, desdobrando-se ora para a finalização de um ciclo, ora para o início de uma nova conjuntura.

Se por um lado o *acting-out* se articula estruturalmente localizando o objeto como encoberto pela mostraçã da encenação, esquivando-se da angústia da proximidade com o mesmo, a passagem ao ato engendra de outra maneira sua relação com o objeto *a*. Na passagem ao ato, há uma identificação total como o objeto, na qual o sujeito se faz um dejetto, como cadáver no suicídio, ou tenta transformar o Outro em um dejetto por meio da tentativa de homicídio³⁵. Porém em ambos os casos ocorre a transformação — ou a tentativa de transformar — um sujeito em objeto estático de gozo, inanimado.

Torres (2010) ressalta que Lacan (1962-63/2005), para falar da passagem ao ato, utiliza o exemplo citado, do caso da jovem homossexual (Freud, 1920/1976), que ao se deparar com o olhar reprovador do pai, quando caminhava com a mulher com quem estava envolvida, joga-se da ponte. No contexto desse caso estariam presentes as duas condições para a passagem ao ato. A “primeira, a identificação absoluta do sujeito com *a* ao qual ele se reduz. É justamente o que acontece com a moça na hora do encontro” (Lacan, 1962-63/2005, p.125), a jovem se “deixa cair” para se tornar objeto diante da angústia insuportável do olhar do pai. A segunda condição é o confronto do desejo com a lei, também representado pelo olhar do pai, que trazia a lei que a repreendia ao mesmo tempo em que portava o desejo que a jovem teria de ser par do seu pai.

A passagem ao ato seria uma passagem da cena — do Outro, do tesouro dos significantes — para o real do mundo. Delineia Soler (2012b), comentando o seminário 10, “A angústia” (1962/1963/2005), de Lacan:

[...] de um lado, isso que ele [Lacan] chama a cena, do outro o mundo. Nos capítulos precedentes ele já havia falado da cena. Por quê? Porque Freud falou da outra cena, porque Rank fez bons desenvolvimentos sobre a cena dentro da cena, no teatro. Ele chama de cena o espaço do sujeito enquanto hystorizado, quer dizer, como venho insistindo, enquanto ele se reconhece em sua imagem, enquanto ele pode se contar aos outros; basicamente é o sujeito enquanto podendo contar sua verdade em sua estrutura de ficção (Soler, 2012b, p.67).

³⁵ Cabe destacar que nem toda passagem ao ato tem um caráter, digamos, “tão mortífero”. Mencionemos o tapa que Dora dá no Sr. K. (Freud, 1905/1976), como assinala Ana Paula Gianesi (2011), discorrendo sobre a passagem ao ato e esse acontecimento no caso Dora: “Tudo se passa como se fosse uma resposta, mas uma resposta direta, instantânea, sem o trabalho da construção de juízo. Vale notar que a mesma espécie de reação automática verifica-se na passagem ao ato de Dora, a bofetada que dá no Sr. K. ao ouvir a frase: *minha mulher não é nada para mim*. Diante do *nada*, identificação de Dora ao objeto *a*” (Gianesi, 2011, p.241, grifo da autora).

Quanto ao mundo:

É preciso prestar atenção, pois ele não define o mundo da mesma maneira em outros textos. Aqui ele dá uma definição precisa: ele chama mundo tudo aquilo que não está na cena, pois nem tudo está na cena. O mundo é o lugar disso que é recusado na cena. Ele emprega mesmo a expressão “é o lugar onde o real se comprime”³⁶, o lugar onde não se está na ficção. Não se pode pensar nesse lugar em termos de espaço: não estamos mais na ficção, nós nos aproximamos do real (Soler, 2012b, p.68).

A passagem ao ato é uma fuga de um desarranjo fantasístico que angustia o sujeito a ponto de ele optar por se furtar à ordem discursiva da cena, da cadeia significante, para se atirar ao real destruidor e não articulável do mundo (Lacan, 1962-63/2005, p.130).

2.11 O ato analítico: Primeiras reflexões

Abordemos agora o ato analítico, que curiosamente é colocado por Lacan (1967-68) em relativa proximidade com a passagem ao ato. Torres (2010, p.138-140) argumenta que em ambos há uma suspensão da transferência, uma ultrapassagem das coordenadas simbólicas e uma mudança radical da relação entre o sujeito, o objeto e o Outro. Evidente que, se ambos se aproximam nas radicalidades de suas mudanças, eles definitivamente se afastam nos desdobramentos de seus acontecimentos.

Enquanto a passagem ao ato, como vimos, produz uma saída de cena do sujeito e uma ruptura com o Outro, o ato psicanalítico promove para o sujeito uma singular articulação com o objeto causa do desejo, assim como uma possibilidade de construção de uma maneira mais advertida, se assim podemos dizer, de lidar com o campo do real, sem a característica ruptura com o Outro da passagem ao ato. Todos esses elementos, como veremos, são elaborados através do dispositivo analítico, contexto no qual ocorre o passe, o ato analítico propriamente dito.

Para arquitetar sua interpretação acerca do ato psicanalítico trazido por Lacan, Torres (2010) faz uso da noção de “ação específica”. Esta se relaciona

[...] diretamente à *not des lebens*, à urgência experimentada pelo humano diante de algo do que não consegue se livrar nem resolver. Para Freud esse é o ponto zero da ação específica. Mas também é o ponto zero do ser humano, uma vez que essa urgência é associada ao que chama de *hilflosigkeit*, o desamparo que aparece no

³⁶ *Op. cit.* Lacan, 1962-63/2005, p.130 *apud* Soler, 2012b, p.68.

“projeto”³⁷ como a condição humana. A essa condição virá se encontrar a experiência de satisfação indissociável do “humano ao lado”. Dissemos também que a esse instante da experiência de satisfação vem se desdobrar outra forma do tempo. Enquanto instante, ele é início de um tempo, que por sua vez deve lhe incorporar em seu pulsar. Há aí duas modalidades de tempo que se enunciam. Em primeiro, há a ação específica tomada enquanto instante original do sujeito, tempo zero em que, naquela relação com o *nebenmensch* (humano ao lado), o aparelho psíquico ganhará sua forma de funcionar, seu circuito próprio, suas *bahnugen* (trilhamentos) as quais Lacan vai articular diretamente à formação da cadeia significante. Isso é o que dá origem também à segunda modalidade de tempo observada em relação à ação específica. É o tempo de deslizamento, de retorno e, também, de repetição (*autômaton*), no qual a ação específica se coloca por buscar reencontrar a experiência de satisfação, reeditando permanentemente seus circuitos. (Torres, 2010, p.197).

Retomar essa noção de ação específica é importante, pois, segundo Torres (2010) ela nos ajuda a pensar o ato no campo da psicanálise, dado que a ação específica seria o próprio ato de constituição do sujeito, um ato que cria algo, estabelece o desejo inconsciente, mas também instala a repetição pela busca incessante do instante originário de satisfação. A partir desse momento de inauguração do sujeito todas as ações posteriores serão busca de satisfação do desejo.

Assim, o primeiro aspecto a se pontuar do ato analítico é que, de certa forma, seu espectro é composto por alguns atos, dentre eles a constituição do sujeito como ato que institui o circuito do desejo e instaura a perpétua busca pelo objeto perdido, já acima mencionado. Outro importante aspecto que compõe o conjunto de atos que se relacionam com o analítico é o ato de entrada em análise, momento que, entendemos, articula-se, entre outras coisas, com quatro importantes variáveis do processo: a alienação, a verdade, a transferência e o “sujeito suposto saber”.

2.12 Entrada e engajamento na análise:

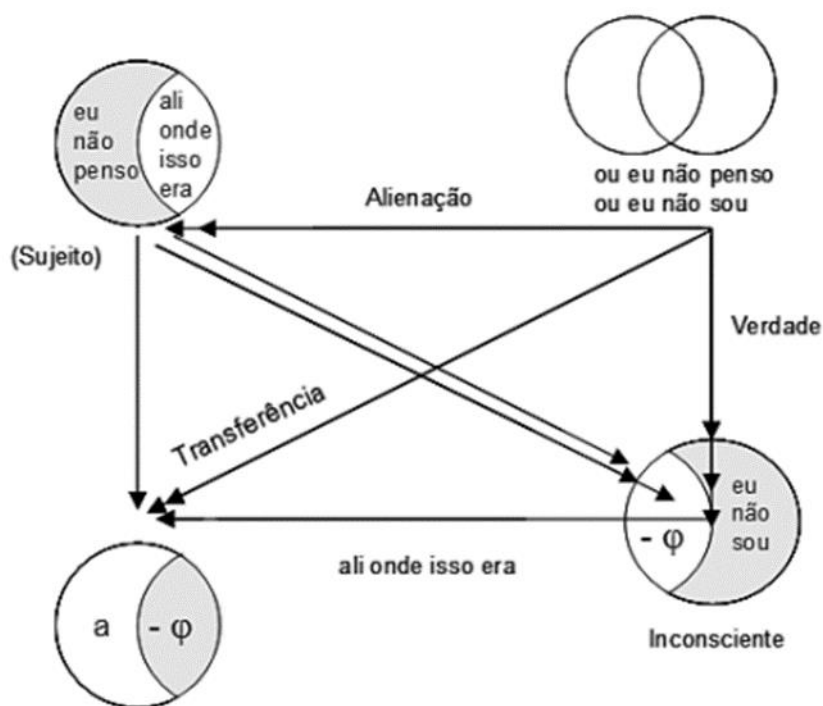
Alienação e verdade, transferência e “sujeito suposto saber”

Embora Lacan trabalhe inicialmente o conceito de alienação no seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, (1964/2005) como um processo inerente à constituição do sujeito — que pode se desdobrar ou não, como uma “escolha forçada”, para a operação “separação” (desdobramento tal que influenciará em que tipo de relação o sujeito estabelecerá com o Outro) —, é a concepção de alienação presente nos seminários 14, “A lógica

³⁷ Freud (1895/1976).

da fantasia” (1966-67), e 15, “O ato analítico” (1967-68), que nos interessa aqui, pois a alienação nesse momento do ensino de Lacan é utilizada para pensar, entre outras coisas, a entrada em análise e seu subsequente processo. Observemos a figura a seguir, que ilustra esse momento, assim como os elementos que compõem e se relacionam com o trajeto do sujeito na entrada em análise.

Figura 1 — Quadrângulo de Klein – O sujeito e a entrada em análise



Fonte: Lacan, 1967-68, aula de 10 de janeiro de 1968, n.p.

O que vemos na Figura 1 é um quadrângulo de Klein³⁸, utilizado por Lacan no seminário “O ato analítico” (1967-68). Não adentraremos detalhadamente nos elementos que compõem esse tetraedro, nem nas especificidades do funcionamento dos quadrângulos de Klein³⁹, para tanto indicamos os seminários 14 e 15, e autores como Torres (2010) e Metzger (2017). A regra sobre os tetraedros de Klein que para nós é importante é que nessas figuras o vértice de dois

³⁸ Lacan utiliza o grupo de Klein baseado em Barbut (1996). Segundo Torres (2010), “o artigo em questão (“Sobre o sentido da palavra estrutura em matemática”, publicado em *Temps Modernes* em novembro de 1966) foi exatamente aquele que inspirou Lacan para desenvolver o grupo nos seminários 14 e 15” (Torres, 2010, p.172, n.1).

³⁹ “Lacan se interessa pelo quadrângulo porque, partindo da relação lógica entre os elementos que o compõe, está implicado um percurso que passa por determinados pontos e leva a um produto. Assim, o esquema se prestaria bem à formalização de uma experiência como a que encontramos na lógica da fantasia ou na análise, por exemplo, tal como Lacan nos mostrará nos seminários 14 e 15” (Metzger, 2017, p.141).

elementos sempre gera um terceiro elemento heterogêneo, como podemos observar acima: do vértice da alienação com a verdade sai o vetor da transferência e é precisamente nesse canto superior direito que se localiza o sujeito no começo da análise.

De maneira geral — e também na entrada do sujeito na análise — a verdade opera estruturalmente como uma espécie de resto do traumático da inserção e da constituição do sujeito na linguagem que compõe o campo do real e que o edifica. A verdade incide como elemento inacessível, em torno do qual a narrativa fantasística do sujeito gira. Como afirma Lacan, é “esse resíduo que se pode chamar ‘verdade’” (Lacan, 1967-68, aula de 29 de novembro de 1967, n.p.), estruturalmente inalcançável. A entrada em análise ocorreria através do estabelecimento do analista como sujeito suposto saber: ou seja, como alguém que supostamente ajudará o sujeito a se curar e a descobrir sua verdade. A instituição do sujeito suposto saber acontece por meio da instauração da transferência, e ambos os acontecimentos dependem da existência de um sujeito alienado à sua verdade. Trabalharemos esses elementos passo a passo.

Como já mencionado, a categoria de verdade na psicanálise tem um importante e específico estatuto, ela não é encontrada jornalisticamente pelo paciente que, ao se apropriar inteiramente do que aconteceu resolve seus conflitos. A verdade não pode ser dita por inteira, pois ela foi recalcada e não conseguimos reconstituir o que aconteceu. Lacan nos diz: “Na verdade, é o caso de dizer, a verdade só diz a verdade, e não pela metade, em um caso — quando diz *eu minto*” (Lacan, 1971/2011, p.25). Desse modo, lidamos com ela não como um fato, mas como fator que produz efeitos sobre o sujeito, efeitos tais com os quais estamos sempre lidando: a verdade intercede sobre o sujeito como causa, “causando todo efeito” (Lacan, 1966/1998, p.883).

Ou, como pontua Paulinho da Viola, “o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um” (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa). O dizer, dessa maneira, sempre reflete algo da verdade, assim como toda produção discursiva do sujeito de modo geral o faz. Não é por menos que o saber “sempre representa alguma verdade” (Lacan, 1967-68, aula de 06 de dezembro de 1967, n.p.), ele representa tentando solucionar a verdade, resolvê-la, mas só nos é possível trabalhar e elaborar os resquícios da verdade advindos do campo do real e do inconsciente. Não conseguimos nos apossar dela. Por conta desses elementos que o psicanalista francês também indica: “a verdade tem estrutura, se podemos dizer, de ficção” (Lacan, 1956-57/1995, p.259).

Levando em conta o estatuto da verdade na psicanálise e a sua localização no quadrângulo de Klein (Figura 1), assinalaríamos que a produção da transferência depende de certa combinação entre a alienação e a verdade. O sujeito está estruturalmente separado de sua verdade, desta alienado, mas, apesar disso, se temos uma face da alienação que é constitucional, temos um outro prisma da mesma que é *preferencial*, como veremos adiante. O sujeito pode escolher querer saber, o sujeito pode se debruçar sobre o enigma de sua verdade, e ele o faz pelo vínculo transferencial, supondo que o analista saberá a resposta para tal questão. No entanto, o desdobramento desse panorama não acontecerá da forma como o sujeito inicialmente supõe.

Para compreendermos o papel da alienação nesse contexto, adentremos mais detidamente em seu estatuto, nos seminários 14 (1966-67) e 15 (1967-68). Metzger (2017) — endossando o olhar de Graciela Brodsky (2004) — argumenta que:

No seminário XI, a metáfora que Lacan utiliza, da escolha entre a bolsa e a vida, faz menção à escolha entre o ser e o sentido na qual, escolhendo uma, perde-se a outra; já em “A lógica da fantasia”, trata-se de uma *escolha preferencial* que será, para todo sujeito, não pensar, mantendo, portanto, o ser — como veremos, não se trata do mesmo ser a que se referia Lacan em 1964. Aqui, o *sou, não penso*, é a escolha preferencial do sujeito antes da análise e que pode ser caracterizada como escolha do falso ser, na medida em que se trata de um ser que se funda no desconhecimento. Por outro lado, a alternativa *penso, não sou*, é solidária ao inconsciente na medida em que o pensar a que se refere é o pensar do inconsciente, da livre associação (Metzger, 2017, p.133, grifo da autora).

Assim, a partir do seminário 14 (1966-67) encontramos uma outra abordagem da alienação, trata-se então de uma alienação apoiada em uma *escolha preferencial* e não “forçada”⁴⁰, como no seminário 11 “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” Lacan (1964/2005). Apesar de no seminário 14 (1966-67) Lacan pensar a alienação também se

⁴⁰ Lacan usa a expressão “escolha forçada” para se referir à passagem da operação alienação para a operação separação no seminário 11 (1964/2005). Se por um lado a operação alienação é constituinte do sujeito, todo sujeito se aliena no desejo do Outro. A operação separação é realizada por muitos sujeitos, mas por outros não, essa escolha de fazer a separação seria forçada porque não é uma escolha que o sujeito faz intencionalmente, conscientemente, ela depende do contexto em que ele está inserido, das contingências que atravessa e de como vai acabar se posicionando em relação ao Outro em termos inconscientes. A operação separação viabilizaria ao sujeito conceber a falta no Outro, assim apreenderia sua própria castração, podendo a partir dessa falta buscar e acessar sentidos mais desalienados do discurso do Outro pra significar o vazio da castração. Por isso que a escolha no seminário 11 (1964/2005) é entre o ser e o sentido: você cede o seu ser (ao consentir com a incompletude do Outro e com a sua), mas acessa o sentido. A não realização da operação separação, ou seja, quando o sujeito se mantém no nível da operação alienação e fica cronificado pelo significante — por um S1 (significante mestre) que não oscila e deriva para um S2 (um significante outro que faz cadeia com S1) —, não concebendo a castração do Outro e a sua, “pode corresponder à relação do sujeito psicótico com a linguagem, onde S1 não encadeia e invade o sujeito desde o real” (Torres, 2010, p.158). Logo, de modo geral, a não efetuação da operação separação é um índice que configuraria a constituição do sujeito no campo da psicose que, todavia, buscará e poderá se situar no laço social — só que por caminhos e maneiras particulares a essa condição estrutural. É importante destacar que o conceito de separação enquanto desalienação do discurso do Outro também é amplamente usado no campo da psicanálise para pensar contextos sociais, e não só clínicos.

debruçando sobre a constituição do sujeito, o que irá nos interessar agora é como ele abordará a alienação enquanto *escolha preferencial* e a sua relação com o processo analítico, não só no 14, mas sobretudo no seminário 15 (1967-68), no qual se dedica principalmente a explorar as vicissitudes do processo e do ato analítico. É em tal contexto que a alienação se faz importante nesta etapa de nossa argumentação.

Metzger (2017, p.133) destaca que nesse segundo momento da alienação lidamos com uma perspectiva de ser diferente da que foi trabalhada no seminário 11 (1964/2005). Se o “ser” neste seminário é aquele em que — ao realizar a operação separação e ao conceber a castração no Outro, e a sua — o sujeito tem que ceder para acessar o sentido, agora é diferente: estamos lidando com uma visão sobre a alienação que remete a uma ideia de “ser” que precisa ser pensada a partir do prisma da ruptura que a descoberta do inconsciente produz no sujeito cartesiano, uma vez que depois de Freud a posição do sujeito e do pensamento não mais coincidem, na medida em que o “penso, logo existo” cartesiano já não é mais suficiente para refletirmos sobre as vicissitudes do sujeito se quisermos considerar a categoria de inconsciente.

Por isso Lacan (1966-67) articula a acepção de que, em relação ao inconsciente, o sujeito *ou é onde não pensa ou pensa onde não é*⁴¹, de modo que ele, enquanto sujeito do inconsciente, por um lado, não é o que pensa *ser*: a unidade imaginária do eu. Ele está (como sujeito do desejo) situado para além do campo da consciência. Nesse sentido, antes da análise, *ele é onde não pensa*.

Por outro lado, ao entrar em um processo de análise, o sujeito começa a pensar sobre suas questões, mal-estares e impasses, e, como destacado por Metzger (2017, p.133), essas são elaborações realizadas através da livre associação, ou seja, livre associação tal que, além de acontecer em transferência sob a condução de um analista, é a via privilegiada de articulação com as formações do inconsciente: os sonhos, os atos falhos e os sintomas — tudo o que o sujeito supõe não *ser*, nesse sentido, no processo analítico o sujeito *pensa onde não é*⁴².

⁴¹ Esse impasse da alienação da *escolha preferencial* está representado no tetraedro de Klein (Figura 1, p.92 desta tese), trazido por nós na posição onde fica o sujeito, no canto superior direito.

⁴² Em relação ao estatuto da alienação, nesse momento do ensino de Lacan, não faremos articulações puramente matemáticas. De todo modo é importante assinalar que na sua argumentação sobre a subversão do sujeito cartesiano por Freud, Lacan utiliza a teoria dos conjuntos “em articulação com as leis de Morgan [Augustus De Morgan (1806-1871), lógico e matemático britânico], para chegar à disjunção entre *pensar* e *ser*” (Metzger, 2017, p.134, grifos da autora).

Para defender a causa freudiana, Lacan salienta que o proposta de Descartes “instaura o ser do Eu (*Je*)” (Lacan, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967, n.p.), e este seria o

[...] franqueamento do pensamento, que representa, enfim, alguma coisa que pode se chamar *recusa* da questão do *ser* — precisamente uma vez que essa recusa engendrou esta sequência, este novo levantamento da abordagem do mundo que se chama ciência (Lacan, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967, n.p., grifos do autor).

Encontramos, assim, a hipótese de que o pensamento cartesiano recusa a questão do ser do sujeito do inconsciente porque ignora a divisão do sujeito e seus consequentes impasses e sintomas, ignorar a hiância entre o ser e o pensar do sujeito freudiano é a “recusa do duro caminho do pensar ao ser e do saber que deve percorrer esse caminho” (Lacan, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967, n.p.), é a desconsideração da divisão estrutural do sujeito. Na referida abordagem cartesiana, o furo produzido no sujeito e no Outro pelo inconsciente “é substituído, e sob o modo de uma recusa” (Lacan, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967, n.p.) a essa incompletude do sujeito pela “*afirmação* do ser do eu (*je*)” (Lacan, 1966-67, aula de 11 de janeiro de 1967, n.p., grifo do autor).

Tal preocupação de Lacan pode ser atestada ao se testemunhar o funcionamento da ciência contemporânea — positivista, biologicista e medicamentosa —, para o qual o sujeito seria exclusivamente determinado por fatores empíricos. Ainda nos dias de hoje parte considerável da neurologia, por exemplo, esforça-se incansavelmente em procurar a origem fisiológica de todos os fenômenos e conflitos psíquicos, conflitos estes que a mesma ciência buscará uma pílula para sanar, realizando o costumaz apagamento do sujeito, de sua subjetividade, e das inadequações e singularidades que ela porta.

Entretanto, apesar de todas as pretensões da ciência positivista, no decorrer do processo analítico o sintoma faz bascular a certeza cartesiana de que o ser equivale ao pensar, ele desvela essa inadequação e transmite que o sujeito só consegue advir como *ser lá onde não pensa*, e só pode *pensar onde não é*, pois o sujeito do inconsciente escapa da atribuição de sentido realizada pela consciência.

Destarte, a entrada na análise dependeria dessa escolha de pensar sobre si pela livre associação, o que levaria o sujeito, em uma elaboração mais encorpada durante o percurso de uma análise, a um esvaziamento do eu do consciente e suas idealizações, e à certa apreensão de que “ele não é o que ele pensava”, ou pelo menos não “somente o que ele pensava”, processo deflagrado pelo encontro do sujeito em análise com seus desejos, gozos, impasses e sintomas,

sobre os quais o mesmo nada ou pouco sabia, mas que também o compõem. É esse movimento que coloca *o penso onde não sou* tributário da análise. Ao pensar e interpretar sobre seu inconsciente o sujeito implica a negatividade do seu ser, inclui suas dinâmicas inconscientes e sintomáticas de maneira mais advertida na sua existência, isto é, a inclusão de um *não sou* que, ironicamente, faz parte do que o sujeito também é.

Portanto, a articulação entre a alienação e a verdade é uma condição sob a qual o sujeito realiza a entrada em análise e instaura a transferência, e acerca da qual o sujeito faz, exatamente, a escolha de alterar ou se questionar. Como mencionado, o sujeito é estruturalmente alienado de sua verdade e isso em algum nível sempre se manterá, até porque a verdade como resto do traumático, do campo do real, não pode ser dita por inteira, ela é inassimilável e insuportável em sua totalidade. A questão é que, apesar da condição da alienação ser estrutural e elementar para a própria existência do sujeito — isto é, não existe a possibilidade de o sujeito se desalienar completamente, pois alguma separação do registro do real é inevitável —, é possível que ele esteja menos alienado dos efeitos da verdade, dos sintomas, gozos e mal-estares que compõem o seu ser. É dessa cota possível de desalienação que se trata uma das perspectivas mais importantes da alienação nos seminários 14 (1966-67) e 15 (1967-68) de Lacan.

Logo, se por um lado todo sujeito está estruturado sob o véu do eu, o “falso ser” (Metzger, 2017, p.133) que é fundamental para a existência em sociedade, por outro a descoberta freudiana desvela que temos o sujeito para além do eu. A partir dessa perspectiva, pela via da análise, temos a possibilidade de o sujeito se deslocar da posição do *sou onde não penso* para uma posição que transcenda a alienação através de uma *escolha preferencial* que viabiliza, como dito, *pensar onde não se é*, para além da unidade imaginária do eu e de maneira eticamente articulada com o seu desejo. É esse o processo de uma análise: o que se inicia com o sujeito estabelecendo a transferência, supondo uma via de lidar com o impasse de sua verdade e de seus conflitos.

Assim sendo, nesse momento de entrada em análise temos a articulação entre a alienação e a verdade como variável, conjuntura em que a transferência poderá se estabelecer. Soler (2012c, p.53) argumenta que, de certa maneira ironicamente, muitos analistas acabaram por “entoar a canção bem conhecida dos malefícios da transferência” (Soler, 2012c, p.53) como dinâmica capaz de “obscurecer a razão e paralisar a vontade” (*Ibid.*), indicaríamos, entre outros motivos, por todo afeto que a mesma estabelece, entretanto:

Com efeito, não se deveria esquecer que a análise deve tudo à transferência: não há psicanálise sem o postulado do sujeito suposto saber. Todos admitem isso. O que se entende menos, é que sem esse postulado não há inconsciente tampouco, pois o inconsciente, eu disse, não é uma coisa entre outras. É a transferência que o faz supor (Soler, 2012c, p.53).

É supondo algo ao grande Outro que o sujeito tanto produz seu sintoma quanto se insere no laço social. Essa relação tranferencial com o Outro sempre está em jogo na vida do sujeito, e é por essa via que o inconsciente advém, marca sua presença. Todavia, no contexto clínico:

Cabe ao paciente a suposição: ao analista a posição. O ato analítico, sejam quais forem as suas manifestações, é isso: posicionar um inconsciente, que em si mesmo não se posiciona, e que, por isso, o analisando poderá supor, pois a suposição é retroação da posição. Daí a ideia — que nada tem de paradoxal se soubermos do laço do inconsciente com a fala — de que os psicanalistas são responsáveis pelo inconsciente (Soler, 2012c, p.54).

Vemos então como a construção da transferência depende da suposição de um saber a um Outro, movimento que Lacan definiu como o “sujeito suposto saber”, último dos quatro elementos a ser destacado para discorrer sobre a entrada em análise e o engajamento do sujeito na mesma.

O sujeito suposto saber é uma articulação em relação ao Outro que pode, quando fora da situação analítica, operar como opressora do sujeito do desejo. É o suposto saber da ciência, da religião⁴³, do mercado financeiro. É o suposto saber que as pessoas delegam a algum grande Outro, fantasiando que esse Outro seja a solução dos seus problemas, completo e não castrado. Como nos assinala Pacheco Filho (2009): “Mais de um psicanalista já nos lembrou que os sujeitos com estrutura neurótica, inconformados com essa condição” (Pacheco Filho, 2009, p.146) de serem incompletos, castrados e com as inadequações e imprevisibilidades da vida em sociedade, podem tentar construir uma:

mesma fantasia e de que remetem a um único e mesmo Outro absoluto e sem falhas. Eles se entregam como instrumentos desse saber, evitando indecisões, hesitações ou incertezas. E está aí a origem de inúmeras tragédias sociais, frutos da certeza dessa ilusão coletiva compartilhada: os totalitarismos de direita e esquerda, os

⁴³ Não podemos deixar de indicar, levando em conta o que foi levantado até o momento e o recorte do deste estudo, que a nossa leitura é que a instância do sujeito suposto saber operaria, muito provavelmente, de maneiras diferentes variando de religião para religião — como podemos inferir se levarmos em conta as reflexões de Sodré (2017), que indicam uma grande diferença nos modos de pensar entre as religiões politeístas (como a Umbanda e o Candomblé) e as monoteístas (como as cristãs). Não desenvolveremos essa questão, de todo modo, deixamos a sinalização de nossa suposição de que a função do sujeito suposto saber incidiria de maneiras variadas nas diferentes religiões, hipótese que, diríamos, o Brasil contemporâneo só faz reforçar. Todavia, este seria um tópico para outra pesquisa.

fundamentalismos religiosos, os genocídios e massacres racistas ou xenófobos e assim por diante (Pacheco Filho, 2009, p.146).

Depositar tal certeza e sapiência em um discurso e em um Outro silencia o sujeito do inconsciente, porque ao se posicionar assim o sujeito não se indaga, não lida melhor com a falta, somente reproduz uma fala e não escuta a singularidade do seu desejo.

Apesar de o que o postulado do sujeito suposto saber pode exercer sobre o sujeito ser algo constatável na sociedade e no laço social, é dentro da situação analítica que Lacan extrai e isola esse funcionamento estrutural dos sujeitos em relação ao Outro: esse movimento do sujeito querer um Outro sem falta para encobrir a sua própria incompletude (Lacan, 1957-58/1999; 1960/1998; 1967-68; 1968-69/2003).

A entrada do sujeito em análise depende do analista ser colocado na função de sujeito suposto saber. Ninguém entra em um processo analítico, sem supor que aquele profissional que o escutará vai poder ajudá-lo e “sabe” algo que poderá melhorar sua condição. A questão não é o psicanalista poder ou não, com a sua escuta, colaborar para que seu paciente elabore as suas questões e reduza o seu sofrimento — a questão é que um dos principais, senão o principal saber do psicanalista, assim como é o da filosofia de Sócrates, é saber que nada sabe.

Para Lacan (1967-68, 1968-69/2003), o analista, no início do processo analítico, inevitavelmente encarna essa posição de suposto saber, não como o provedor de conselhos, mas como aquele que supostamente tem algum conhecimento que poderá ajudar o sujeito em sofrimento, e é sobre essa conjuntura que se construirá a transferência. No entanto, o psicanalista que leva a prática freudiana ao seu termo sabe que não é dessa posição que ele responderá. Ele irá se retirar da função de suposto saber e retornará constantemente a questão ao sujeito, que é quem realmente, mesmo que não o saiba, porta um saber sobre seu inconsciente.

A função do analista é de causa, causa de desejo para o paciente, desejo de saber sobre seus sintomas e sobre o seu inconsciente. O analista é causa, justamente pelo seu silêncio, suas perguntas e interpretações, que o colocam na posição desse objeto enigmático (objeto *a*, causa do desejo), bem como o sujeito a pensar e a se responsabilizar pelos seus próprios desejos.

2.13 O ato analítico: Desdobramentos

Para discorrermos sobre os desdobramentos do ato psicanalítico, faremos uma breve retomada do *acting-out* e da passagem ao ato para delimitarmos as especificidades do ato analítico a partir da comparação com esses outros dois atos. Para tal empreitada, pensemos juntamente com Torres (2010) em articulação com os três tempos lógicos formalizados por Lacan em “O tempo lógico e asserção da certeza antecipada” (1945/1998).

Torres (2010) defende que o “instante de ver” se localiza no dispositivo clínico exatamente quando o sujeito supõe o saber a um Outro e inicia uma análise viabilizando a indagação sobre o seu próprio desejo, uma vez que tenhamos, é claro, um analista situado na posição de objeto causa do desejo. O “instante de ver” é uma passagem do sujeito no processo clínico que funciona como uma escanção que institui a transferência que, como vimos, depende da articulação da alienação em relação à inacessibilidade da verdade, assim como da instauração do analista na função de sujeito suposto saber.

É apoiado na transferência que o sujeito realiza o “tempo de compreender”, momento de vivência do processo analítico e suas elaborações, durante o qual a relação do sujeito com o objeto vai sendo decantada pelas voltas da demanda em torno deste e por meio da construção⁴⁴ e posterior atravessamento da fantasia⁴⁵. Nesse contexto analítico o sujeito realiza o tratamento do seu gozo, possibilitado pelo dispositivo analítico que carrega consigo, da perspectiva do analista, tanto a dimensão tática da interpretação quanto a dimensão estratégica da própria transferência, como aponta Lacan em “A direção do tratamento e os princípios de seu poder” (1958/1998).

O “momento de concluir”, último tempo lógico proposto por Lacan em “O tempo lógico e asserção da certeza antecipada” (1945/1998), guiar-nos-á à reflexão sobre as saídas que o sujeito pode efetuar diante do impasse vivenciado em uma análise. Se esse impasse é vivido no “tempo de compreender”, momento lógico mais prolongado de elaboração das questões do sujeito, é no “momento de concluir” — que como o “instante de ver” é um tempo lógico de escansão — que o impasse vivenciado em um processo analítico recebe um desfecho, uma

⁴⁴ Se a fantasia “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), com o decorrer da análise essas narrativas vão sendo trabalhadas, lapidadas, desinflatadas, até que em determinada etapa do processo essa multiplicidade de narrativas se afunila e “a fantasia se mostra pela decantação do *objeto a* pelas voltas da demanda. Tratar-se-ia da construção da fantasia a partir de uma redução à sua forma mínima e de sua apresentação em análise” (Torres, 2010, p.195).

⁴⁵ Trataremos adiante da travessia da fantasia, com Quinet (2009).

saída, ou, pelo menos, uma resposta do sujeito. Saídas e respostas tais que podem ser efetuadas em diferentes atos, com diferentes efeitos. Uma das possibilidades seria, como visto, o *acting-out*:

Quando se trata do *acting-out*, se está em cena, a mensagem é dirigida a um outro, mesmo que de sua verdade não se queira saber nada (o que é fundamental no *acting-out*). Há mostração e aquilo que se mostra, que possui visibilidade máxima é, por outro lado, invisível. O essencial do que se mostra é sempre outra coisa. É o resto (Gianesi, 2011, p.239).

Isso que mostra, mas é invisível e também resto e excesso, como já colocado, é o objeto. Lembremos que o *acting-out* tem como duas de suas principais características ser uma atualização da fantasia inconsciente e ter a repetição como dinâmica mestra de funcionamento.

Para Torres (2010), o *acting-out* seria uma das repostas que o sujeito pode dar diante do impasse do desejo do Outro posto em uma transferência. Essa resposta, entretanto, ao invés de colocar em questão a dimensão sintomática da relação do sujeito com o objeto, só faz reforçá-la pela repetição: encena-se sempre uma mesma história que tenta dragar a tensão pulsional causada pela proximidade do objeto, para depositá-la em uma mostração excessiva que apenas endossa a presença do objeto (resto-objeto causa da cena) ao mesmo tempo em que turva a via de uma análise.

O *acting-out* é a “transferência sem análise” (Lacan, 1962-63/2005, p.140), estipula Lacan. É um ato que busca evitar a angústia trazendo a tensão pulsional para um encenação que tenta encobrir a divisão do sujeito e escapar do impasse com a dimensão real do objeto posto numa análise conduzida a seu termo, uma resposta ao real que milita entusiasticamente pela manutenção das coisas exatamente onde elas estão.

Na leitura de Torres (2010) sobre o *acting-out* na obra de Lacan, esse seria como um atropelo do “tempo de compreender”, uma simbolização precipitada, um ato que viabilizaria não a travessia da fantasia, mas sim a sua manutenção, a sua encenação.

A passagem ao ato também seria uma resposta do sujeito frente ao impasse vivido diante do campo do real e do desejo do Outro posto em uma transferência, mas, ao contrário do *acting-out* que efetua uma manutenção de certa posição do sujeito ante o objeto e o Outro, ela produz uma mudança, uma suspensão das coordenadas simbólicas.

Alberti (2009), ao refletir sobre a dimensão simbólica do ato, delimita a marca da passagem ao ato:

[...] o ato simbólico opera por um corte simbólico no real, a passagem ao ato subtrai o sujeito do registro simbólico, para situá-lo no lugar do real: o sujeito deixa de ser um significante que o representa por meio da associação com outro significante, para se tornar aquilo que dele escapa à simbolização, identificando-se com o objeto *a* (Alberti, 2009, p.84).

É essa capacidade radical da passagem ao ato de alterar a disposição do sujeito em relação ao Outro que faz Lacan (1967-68), segundo Torres (2010, p.138-140), aproximá-la do ato analítico, que também produz transformações dessa ordem. Mas enquanto o ato analítico tem como efeito novos arranjos entre o sujeito e o objeto, a passagem ao ato é uma mudança, e também uma ruptura, uma saída do registro simbólico-imaginário da cena para o real do mundo, na qual o sujeito ou atenta de forma brutal contra si mesmo ou contra o Outro, podendo eventualmente encerrar a existência dessa relação. (Lacan, 1962-63/2005, p.130).

O ato analítico, por sua vez, seria uma saída do impasse que não visa eliminar ou se juntar ao objeto — como na passagem ao ato —, nem o colocar em um estandarte — como no *acting-out* —, mas sim estabelecer outra relação com ele, aceitando sua condição real que divide o sujeito e a sua inadequação estrutural. Seu exemplo máximo: o passe, ato que encerra uma análise e produz um analista.

Uma das, se não a mais relevante característica do ato psicanalítico, é a sua condição de ser ao mesmo tempo o agente, a finalidade e o produto do processo. (Torres, 2010, p.211-212). A entrada no processo analítico, além de ser ela mesma um ato que compõe o espectro do ato analítico, teoricamente acontece porque existe ali um psicanalista que passou pela experiência do ato analítico. Desse modo, o ato opera como agente. A finalidade do processo analítico é o passe, que como vimos é a definição de ato analítico propriamente dito, nesse sentido o ato também é a finalidade do processo. Por fim, esse mesmo passe é o produto do processo analítico, uma vez que o passe, de certo modo, equivale à “produção” de um novo analista. “Lacan é enfático ao dizer que o fim de análise está ligado à passagem de analisante à analista” (Torres, 2010, p.212).

Essas várias facetas e giros do ato podem ser constatados pelo próprio fato de que Lacan, no seminário “O ato analítico” (1967-68), imputa a autoria do ato analítico ora para o analista, ora para o analisante, o que explicita ainda mais a ideia do ato analítico como um acontecimento de reordenação dos elementos em jogo, algo que provoca “um certo curto-circuito que se forma

nessas posições de agentes” (Torres, 2010, p.212), mas, mais que isso, essa indefinição indica muito que, para além da posição de analisante ou de analista, a questão do ato passa pela relação que o sujeito tem ou terá com o objeto enquanto causa:

[...] por um lado, no ato analítico implica-se uma nova instituição subjetiva posterior ao ato que não teria seu lugar sem o ato antecessor. E por outro, e, essa é a diferença importante de se marcar, se não há sujeito no ato, há agenciamento, mesmo que esse agente o encontremos na posição *do objeto a enquanto causa* (Torres, 2010, p.213, grifo do autor).

Torres (2010) destaca, assim, que no ato analítico, não há sujeito, e sim “agenciamento” pelo objeto, pois

[...] se o ato tem essa estrutura de rompimento com o Outro, deve também se apresentar uma destituição subjetiva. Aqui parece que a aceção de sujeito é clara: destituição do sujeito determinado pela cadeia significante. Assim o ato é sem Outro (já que o ultrapassa) e sem o sujeito (Torres, 2010, p.169).

Torres (2010, p.168) concorda com Brodsky (2004), quando esta assinala que “na experiência analítica, ativo é o objeto *a*” (Brodsky, 2004, p.16), pois é do semblante de objeto *a* que o analista faz que se inicia uma análise e é da “disjunção do *objeto a* do objeto fálico” (Torres, 2010, p.214, grifo do autor) — que tenta encobrir a incompletude do Outro —, propiciada pelo acontecimento do ato, que se produz o consentimento com a perda — e com a castração — no sujeito.

Acerca dos desdobramentos do ato analítico, como a travessia da fantasia e a destituição subjetiva, Quinet (2009) é um autor que também traz importantes contribuições. Em suas reflexões encontramos outro elemento relevante do final de uma análise: o destino que a transferência tem em tal momento. Nesse sentido, o autor nos diz que Lacan, para pensar o desfecho da transferência, usa o termo “*terme*” — em francês, que equivale a “termo” em português. Tal significado pode ser usado como “limite, a raia, o marco divisório que extrema uma área circunscrita no âmbito espacial; e também fim, conclusão, remate, no âmbito temporal” (Quinet, 2009, p.136). Dar termo à transferência seria uma resolução desta, nesse momento

[...] o desejo não espera mais nenhum objeto que o satisfaça, o que corresponde à travessia da fantasia e à destituição subjetiva. Trata-se da queda do sujeito suposto saber, a desvinculação do desejo do sujeito do desejo do Outro suportado pelo analista, tendo como resultado que o analista não ocupa mais o lugar de objeto na fantasia do sujeito, e o desejo então é experimentando “sem o Outro” (Quinet, 2009, p.137).

Dessa maneira, para o autor, “o desejo do analista que sustenta o desejo do sujeito analisante é uma incógnita ‘x’ que o analisante deve resolver no final de sua análise para poder largar o analista e terminá-la” (Quinet, 2009, p.137). Se no decorrer da análise o analisante em algum lugar nutre a esperança de que o analista tenha a resposta para os impasses do seu desejo, no final da análise as coisas se dispõem diferentemente:

[...] o desejo ao termo da transferência, não espera mais nada, não espera a promessa de satisfação, de realização — é pura falta. O que significa que antes ele [o analisante] esperava receber — receber um complemento de ser para satisfazer o sujeito em sua falta-a-ser, o sujeito falta-a-ser. Quando o desejo se “resolve”, nesse momento a causa da transferência, longe de se liquidar, se desaloja do analista e se torna causa analítica. A causa não foi liquidada, mas houve resolução da transferência (Quinet, 2009, p.137).

A destinação da transferência coincide, nesse contexto, com a queda do analista da posição de sujeito suposto saber, o termo usado por Lacan para se referir a essa queda é o “*des-ser*”: “para o analista, tal como vimos surgir ao nível de seu ato, já há saber do *des-ser* do sujeito suposto saber” (Lacan, 1967-68, aula de 17 de janeiro de 1968, n.p.). No final da análise, como se vê, o analista realizaria esse *des-ser* que põe fim à função do sujeito suposto saber, que é uma das variáveis estruturantes do percurso de uma análise, “partida necessária de toda essa lógica” (Lacan, 1967-68, aula de 17 de janeiro de 1968, n.p.).

Se Quinet (2009, p.137) versa que a causa da transferência não se liquida e sim torna-se causa analítica é exatamente porque tanto a causa da transferência quanto a causa analítica são o objeto *a* causa do desejo. Este é a causa da transferência uma vez que a mesma se instala apoiada no semblante de objeto que o analista faz, e ele é a causa analítica, precisamente, porque no final da análise o analisante se torna analista por conseguir delimitar e consentir com a função de causa do objeto.

Se pelo lado do analista acontece essa “perda do ser do analista desvelando o inessencial do sujeito suposto saber” (Quinet, 2009, p.139), em relação ao analisante nessa conjuntura do final da análise ocorre a destituição subjetiva, que em primeiro lugar diz respeito à

[...] destituição dos significantes mestres (S1), aos quais o sujeito se encontra assujeitado (o S1 institui o sujeito e sua queda o destitui). Mas como a fantasia institui o sujeito como parceiro de um objeto de gozo, sua travessia equivale à destituição do sujeito da fantasia. Trata-se também da destituição da suposição do saber equivalente à separação do saber inconsciente. Do lado do analisante não há *des-ser*, e sim “*efeito de ser*” que corresponde à destituição subjetiva (Quinet, 2009, p.138, grifo do autor).

Tal “efeito de ser” no analisante se vincula exatamente ao seu “se a ver com o real” do final de análise, com esse ser resto, furado, destituído. “É o sujeito que cumpriu a tarefa, ao termino da qual ele se realiza como sujeito na castração, enquanto faltante do gozo” (Lacan, 1968/1967, aula de 17 de janeiro de 1968, n.p.), faltante da completude que um dia sonhou exercer com o Outro.

O ato analítico, como vimos, refere-se primordialmente ao passe analítico, o qual, Quinet (2009) nos diz, “corresponde à solução do enigma (x) sustentado pelo desejo do analista” (Quinet, 2009, p.138). Enigma acerca do querer de quem deseja escutar e tão pouco falar, silencioso como um objeto, que faz retroagir a pergunta ao psicanalisando: “*Che voi? Que quieres?*” (Lacan, 1962-63/2005, p.14). Esse “x”, por sua vez, “equivale ao ser do sujeito” (Quinet, 2009, p.138) que pode se apresentar ao final da análise por “dois valores distintos” (*Ibid.*) a castração (-φ) e o objeto *a*. A castração se relaciona

[...] à falta no Outro como tesouro dos significantes indicando que não há palavra que designe o que é o ser do sujeito; não há garantia de uma localização segura do sujeito no desejo do Outro; e que o Outro do amor, como ideal a ser encontrado, aquele em quem eu poderia me aconchegar e ficar para sempre em seu âmago, é faltoso (Quinet, 2009, p.139).

Assim sendo, esse furo no Outro, essa falta, retorna ao sujeito escancarando a sua “divisão subjetiva e sua incompletude, tanto em sua relação com o Outro quanto com o objeto *a*” (Quinet, 2009, p.139). Já o objeto *a*: “[...] como solução de ser surge da conjunção entre a impossibilidade de o sujeito encontrá-lo no significante e a constância e a indestrutibilidade do desejo articulado a esse objeto” (Quinet, 2009, p.139).

Dessa maneira, chega-se à irredutibilidade do ser, como “sujeito na castração” (Lacan, 1967-68, aula de 17 de janeiro de 1968, n.p.), sabedor da função de causa do objeto, que “nesse término, esvazia-se no movimento pelo qual o psicanalisante cai, por ter verificado nesse objeto a causa do desejo” (Lacan, 1968-69/2003, p.371).

O analista no final do processo analítico “cai” do posto de objeto que causa desejo, cai como semblante desse objeto que reproduz o enigma do desejo em transferência, logo, o “des-ser do analista permite a seu analisante vir a ser analista para outro sujeito” (Quinet, 2009, p.139).

[...] o desejo do psicanalista que sustentara a operação foi solucionado como enigma e o analisante destitui o sujeito suposto saber que ele delegava ao analista, mas que também o sustentava como sujeito representado por suas identificações significantes no Inconsciente. Isso quer dizer que a função “suposto saber” é tributária da associação livre, do ciframento do inconsciente, do deslizamento significante e de suas conexões com os outros significantes. Essa função se dá no entre-dois desse espaço constituído pelo analista e o analisante. A destituição subjetiva é simultaneamente uma destituição do analista desse lugar de saber e do sujeito do Inconsciente, o qual se revela um *saber sem sujeito* (Quinet, 2009, p.139, grifo do autor).

Portanto, no fim de uma análise, estamos lidando com um acontecimento que se refere a essa virada do analisante para analista, na qual o ato analítico produz alguém capaz de se reduzir a objeto dejetivo no final da análise, colocando a si mesmo como advertido da possibilidade de o objeto cumprir a função de causa de uma outra entrada em análise, um processo capaz de gerar, digamos assim, “um gesto que modifique o sujeito, justamente aquele pelo qual o psicanalista se qualifica em ato” (Lacan, 1968-69/2003, p.374).

2.14 Panoramas

Parece-nos que a improvisação — o ato de se autorizar a versar e criar na hora para o Outro — nos ensina sobre a possibilidade de o sujeito exercer uma relação específica com o âmbito real do objeto. O fato de esse hábito atravessar as mais diversas manifestações musicais advindas da diáspora africana demonstra a importância do improviso para esta. Supomos que o saber presente na prática do improviso, notadamente no partido-alto, seja capaz de jogar luz sobre a relação entre o sujeito e o registro do real, assim como sobre a ideia de ato na psicanálise e sobre o conceito de sublimação.

Acreditamos que em ambos, tanto na roda de partido-alto quanto no processo de análise, o sujeito faz uma jogada que inclui o imponderável, que, compreendemos, apresenta-se pelo inexorável *risco* presente nos dois acontecimentos. No partido-alto temos o *risco* de o verso não sair como esperado, não ornando poética e musicalmente, ou podendo até trazer algo do *non sense*, como disse Tiago Mocotó: “Se a gente fica pensando muito não faz, é uma exposição grande porque você vai falar as coisas sem ter pensado realmente antes, então dali saem coisas, nem sempre você quer expor todos os seus pensamentos, né?” (Tiago Mocotó *in* Partideiros, 2012, n.p., transcrição nossa).

Já na psicanálise temos o *risco* representado pelos impasses de uma análise: o *arriscar* se debruçar sobre seus mal-estares e conflitos, que sempre trazem algo em alguma medida para além do nosso controle. Mas é exatamente tal *risco*, essa labilidade de ambos os processos que, a nosso ver, fornece ao sujeito a alternativa de em ato, situar o objeto na função de causa do desejo de modo a produzir um laço social mais advertido em relação ao aspecto inapreensível do registro do real e da incompletude do sujeito.

Percebemos como a própria noção de ato analítico — como uma escansão temporal que produz uma alteração na conjunção entre o sujeito e o Outro — é passível de analogia com a prática do partido-alto se pensarmos nos três tempos lógicos de Lacan (1945/1998).

Se no processo analítico o “*instante de ver*” se relaciona ao ato de entrada na análise, no partido-alto ele seria o momento de testemunhar e escutar o verso do outro partideiro. Se no processo analítico o “*tempo de compreender*” é o tempo de elaboração das questões e de decantação das relações do sujeito com o objeto por meio da construção e atravessamento da fantasia, no partido-alto seria o tempo de escutar o verso, só que, aqui, simultaneamente elaborar outro como resposta e continuidade do improviso. Se o “*momento de concluir*” no ato analítico se realiza no final de uma análise, com o acontecimento do passe, o surgimento de mais um analista e a inauguração de um novo arranjo entre o sujeito e o objeto, no partido-alto seria o momento de emissão do verso de improviso que, entendemos, não produz uma alteração da relação entre o sujeito e o objeto da mesma magnitude que a do ato analítico, mas que, de todo modo e à sua maneira, é um ato que pode sim interceder na relação entre o sujeito e o objeto, criando uma conjuntura que consinta com a dimensão real do objeto e favoreça a ocorrência da sublimação.

Adicionaríamos ainda que se a roda de partido-alto provê o sujeito dessa via de deslizar o objeto e se articular com real, pela criação dos versos, isso acontece por conta entre outras coisas, de duas dinâmicas. Uma delas, como já mencionado, é que esses versos em termos poéticos e musicais são ora “bem-sucedidos”, ora “*fracassados*”, o que só faz brincar com as fantasias e suas variações imaginárias (de ter ou não ter a posição fálica de protagonismo, por exemplo). A outra se refere ao fato de que o verso de um partideiro pode sempre se sobressair sobre o anterior, ser mais criativo e encantador, dinâmica tal que viabiliza a sistemática derrubada do sujeito suposto saber — nomearíamos essa analogia como a possibilidade da queda do “suposto melhor versador” a cada rodada.

O verso de improviso, por essas vias, pode colocar o objeto, enquanto causa, para circular, tendência que somada à cotidianidade e à sociabilidade do samba de partido-alto propicia o processo sublimatório, como procuraremos sustentar adiante.

2.15 A lógica coletiva e o partido-alto

Não podemos deixar de apontar, por fim e ainda neste capítulo, que os aspectos levantados sobre a transmissão e o ato na prática do partido-alto nos remete muito a um contexto no qual pode-se encontrar certa lógica coletiva, exposta por Lacan em “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (1945/1998), que se configura como um contraponto à psicologia das massas trazida por Freud em “A psicologia das massas e a análise do eu” (1921/2020).

Lembremos que Freud (1921/2020) nesse seu fundamental texto se debruça sobre o papel do líder na formação dos grupos, principalmente quando esse ganha enorme influência sobre o coletivo, ocupando a posição de ideal de eu desse agrupamento de modo que todos os integrantes acabam por se identificar com ele por meio de determinados traços, situação na qual, muitas vezes, os integrantes do grupo seguem e obedecem ao líder acriticamente, criando assim movimentos de massas que podem produzir discursos e expedientes horrendos, como o Fascismo e o Nazismo. Esta seria uma formação de grupo gerada por uma identificação extremamente verticalizada.

De todo modo, Freud (1921/02020) indica que não temos só a possibilidade dessa identificação verticalizada baseada na adoração de um líder, existe também a perspectiva de o sujeito estar no laço social por uma identificação mais horizontalizada, onde “cada indivíduo é parte integrante da alma de muitas massas, a de sua raça, a de sua classe, a da comunidade de fé, a de seu Estado etc.” (Freud, 1921/2020, p.207). Tal identificação poderia até mesmo acontecer intermediada pela ideia de “uma tendência comum, um desejo, do qual uma quantidade de pessoas possa fazer parte” (Freud, 1921/2020, p.173): é essa outra dimensão da formação de grupos, com uma identificação mais horizontalizada, que queremos destacar em nosso recorte e articular à lógica coletiva proposta por Lacan (1945/1998).

Compreendemos que o hábito de fazer a roda de samba e o verso de improviso no partido-alto, seus índices da cultura oral atrelados à performance e a um contexto dialógico, bem como a importância da corporeidade e da transmissão de um saber-fazer que só se realiza

em ato, pela experiência prática, remete à mencionada lógica coletiva postulada por Lacan (1945/1998). Não é gratuitamente que esse é um dos grandes textos lacanianos para se falar do ato e já foi utilizado neste mesmo capítulo. Tal texto é baseado no apólogo dos três prisioneiros, que contém um problema lógico. Não adentraremos nos detalhes, apenas descreveremos o contexto básico e nos deteremos em tratar o que Lacan tirou desse apólogo.

Na referida conjuntura é colado um disco branco nas costas de cada um dos três prisioneiros, a autoridade em questão avisa aos três que existe nesse problema somente cinco discos: três brancos e dois pretos. A autoridade diz então que a resposta para a liberdade é precisamente o prisioneiro descobrir logicamente, pelas informações que tem, qual é a cor do disco em suas costas — branco ou preto — conseguindo somente ver os discos nas costas dos outros prisioneiros e sabendo o número total de discos brancos e pretos.

O cerne da questão é que a solução do apólogo só ocorrerá por meio da combinação da interpretação lógica com uma interpretação gestual e atitudinal do Outro: se os outros prisioneiros hesitam ou antecipam, no momento x ou y. Para Lacan, nesse problema está presente uma lógica coletiva que tem como característica a consideração da singularidade 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 dos outros” (Lacan, 1945/1998, p.212). É nesse texto inclusive que Lacan trás os três tempos lógicos — “instante de ver”, “tempo de compreender” e “momento de concluir” — que utilizamos anteriormente para pensar tanto o processo clínico quanto o momento do verso de improviso.

Esse apólogo é uma alegoria da condição do sujeito que, para estar no laço social com as outras pessoas, tem que perder algo, ceder algo de si para estar com o Outro. A cor do disco de *cada prisioneiro* é fundamental para a resolução do problema. O desfecho, inclusive, é: após uma sequência de hesitações, antecipações e interpretações, os três prisioneiros chegam à conclusão lógica simultaneamente e saem ao mesmo tempo com a resposta certa, um desfecho coletivo que precisou da singularidade e da participação de cada um para acontecer.

Não seria essa lógica coletiva a tendência na roda de partido-alto, na qual cada versador cede — ou “paga” com — seus versos para estar com o Outro na roda, inserido em uma comunidade com seus amigos e amigas para versar, batucar e conviver? Baseados nos levantamentos de nossa pesquisa, entendemos que sim. É possível notar a presença dessa lógica coletiva tanto no meio social do samba de partido-alto quanto no samba de maneira geral, e endossamos esse ponto de vista não só pela pesquisa realizada, mas também por mais de 15 anos de experiência prática, seja tocando, versando ou organizando rodas de sambas.

Se retomarmos as teorizações freudianas sobre as formações dos grupos (Freud, 1921/2020) a partir da perspectiva da lógica coletiva trazida por Lacan (1945/1998), seria nas formações de grupos entre os sujeitos orientadas por uma identificação mais horizontal que encontraríamos tal lógica coletiva, pois é nela que o traço singular de cada sujeito se faz crucial, e não nas formações de grupo determinadas por uma identificação verticalizada, norteadas pela adoração desproporcional de um líder e na qual os sujeitos se tornam homogêneos, fazendo-se, juntos, uma massa.

Lembremos, a formação de grupos engajada por essa identificação mais horizontalizada pode ocorrer por traços comuns de raça, classe, fé, ou até por meio de uma ideia, “uma tendência comum, um desejo, do qual uma quantidade de pessoas possa fazer parte” (Freud, 1921/2020, p.173). Então, seja pelo desejo de fazer samba e versos de improviso, seja pelos significantes presentes na sociabilidade do samba relacionados à raça, classe, fé etc. — no caso do partido-alto e do samba, destacamos os significantes caros à diáspora afro-atlântica —, as pessoas se identificam podendo formar grupos e coletivos menos submetidos a uma liderança verticalizada que, por sua vez, seria capaz de apagar a singular participação de cada sujeito na coletividade.

Não estamos dizendo aqui, evidentemente, que no samba e no samba de partido-alto não existam lideranças importantes e com forte influência sobre os grupos, instituições e coletividades. Elas existem e são fundamentais em muitos contextos, todavia, entendemos que o partido-alto e o samba de maneira geral produzem um laço social predominantemente apoiado em duas perspectivas: de um lado, uma identificação horizontal apoiada em uma série de significantes, elementos e ideias que transitam no meio do samba; por outro, há uma série de tradições, fundamentos, costumes (como versar de improviso), traços atitudinais e linguísticos que, defendemos, garantem espaços e vias para uma prática social muito próxima à lógica coletiva estabelecida por Lacan (1945/1998), que oportuniza a presença das singularidades dos sujeitos em uma composição coletiva ou, como nos diz Paulinho da Viola (1982): “[...] quando menino eu via no partido uma forma de comunhão entre a gente do samba, era brincadeira, a vadiagem, onde todo mundo participava como podia e como queria, a arte mais pura é o jeito de cada um, e só o partido-alto oferecia essa oportunidade” (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa).

Destarte, a partir dos pontos levantados e do depoimento de Paulinho da Viola (1982), diríamos que a prática do partido-alto constantemente nos lembra que, como coloca Ritheé Cevasco (2014), um “ato libertador só é possível mediante a ação recíproca entre vários sujeitos” (Cevasco, 2014, p.123, tradução nossa)⁴⁶.

Neste segundo capítulo, portanto, pudemos verificar como as ideias de transmissão e ato são importantes para a concatenação desta pesquisa. Primeiramente ponderamos como no partido-alto — como uma musicalidade da diáspora africana, suas características, sua prática e cultura — o que é transmitido entre os sujeitos não é somente da alçada das palavras, do simbólico, há um saber-fazer da prática que é transmitido em ato. Nesse sentido, é algo análogo ao que acontece no processo analítico. Esta perspectiva, evidentemente, não equipara os dois processos, mas atesta que em ambos, no saber do partido-alto e no da psicanálise, podemos encontrar o sujeito diante de possibilidades de se articular de forma menos aprisionada com o registro do real. Foi possível também realizar um percurso sobre o ato no campo da psicanálise, onde trouxemos algumas características do ato analítico, assim como de outros atos. Apontamos, por fim, que na prática do partido-alto, conseguimos encontrar um laço social entre os sujeitos baseado majoritariamente em uma identificação horizontal entre eles, baseados naquilo que Lacan (1945/1998) definiu como uma “lógica coletiva”, e não como um laço social sustentado na psicologia das massas e na adoração de um líder (Freud, 1921/2020)

⁴⁶ No original: “*acto liberador solo es posible a partir de la acción recíproca entre vários sujetos*” (Cevasco, 2014, p.123).

Capítulo 3

O OBJETO VOZ, O SOM, A MUSICALIDADE E O SUJEITO

3.1 Breves pontuações sobre o inconsciente e a música

Quinet, em seu artigo “Psicanálise e música: Reflexões sobre o inconsciente equívoco” (2012), traz reflexões fundamentais sobre a musicalidade da linguagem e seus efeitos sobre o sujeito. O autor assinala, ao falar dos sonhos:

O inconsciente usa os elementos originais do sonho como puros sinais sonoros, significantes, sem significado preestabelecido, por onde desliza o desejo. Isso nos mostra que o inconsciente é musical e que sua manifestação se efetua através da musicalidade presente na linguagem falada, ou seja, por meio dos sons das palavras escolhidas pelo sonhador para relatar seus sonhos (Quinet, 2012, p.2).

Os sons das palavras causam os sujeitos porque estas reverberam, mas também porque é com eles, os sons, os fonemas encadeados, que as palavras adquirem significação. As palavras só atingem seu significado quando todos os fonemas são enunciados, fato que, como aponta Lacan, também ocorre com a sentença, que só adquire a sua significação após a conclusão da frase, a posteriori. Nesse sentido, a fala se aproxima da música, na qual muitas vezes, principalmente quando se trata do sistema tonal, a nota que inicia a canção só ganha sua localização na estética da canção retrospectivamente, com a conclusão de determinado compasso ou etapa da música.

Outro ponto central é a ideia de “equivocação”, que, como nos lembra Quinet (2000), Lacan estipula como a própria definição do inconsciente: as ambiguidades semânticas realizadas, as formações do inconsciente, têm a ver com o deslocamento de sílabas e fonemas que produzem um não sentido ou, se preferirmos, uma significação outra: essa perspectiva do “inconsciente estruturado como linguagem dá mais importância ao som do que ao sentido das palavras. Navegamos no sem sentido ao sabor da música inconsciente” (Quinet, 2012, p.7).

Se pensarmos na equivocação como um arranjo inesperado de uma sequência de sons que produz uma causação “deslocante” no sujeito, o estudo de José Miguel Wisnik (2004) sobre o som e o sentido traz grandes contribuições para a teorização sobre o sujeito e o “objeto voz”. Perspectivas como as de Wisnik (2004) aprofundam ainda mais o recorte que a teoria freudiana

faz sobre o tema. Essa abordagem, do nosso ponto de vista, notadamente traz uma expansão teórica capaz de dizer sobre o aspecto real do objeto voz por meio de uma leitura advinda de outro campo que não o psicanalítico.

3.2 Perspectivas acerca do som

Wisnik, em seu importante estudo “O som e o sentido” (2004), elabora uma linha de raciocínio teórico sobre a linguagem da música que colabora em diversos pontos para pensarmos o sujeito do inconsciente e a sua relação com a musicalidade. O autor expõe como o som e o ruído estão ambos presente e atuam de maneiras particulares nos diferentes tipos de sistemas de linguagem musical: a modal, a tonal e a serial.

Muitas asserções trazidas por Wisnik (2004) nesse estudo dialogam com a concepção lacaniana de “objeto voz” e sua incidência sobre o sujeito. Ele destaca, por exemplo, a relação dialética entre o som e o ruído que, interpretamos, aproxima-se dinamicamente da própria ambivalência do sujeito em sua relação com o objeto voz — ora presente, ora ausente; ora encantador, ora aterrorizante.

O som, discorre o autor, é uma onda, e sua própria propagação decorre de sua ondulação, composta por impulsos e repousos, ascensões e quedas, variações que viabilizam a difusão da sequência de sons pelo ouvido humano e, por meio do arcabouço linguístico, é produzido o sentido. (Wisnik, 2004, p.17). Em outras palavras e como aponta Quinet (2000), são esses sons (fonemas) que, em conjunto, produzem a significação através da cadeia significante.

A onda sonora é um sinal oscilatório que se realiza em determinados períodos, repetindo certos padrões de tempo. O som, por essa via, nunca está solitário: “Ele é a marca de uma propagação, irradiação e frequência” (Wisnik, 2004, p.19). Ou seja, por meio da onda sonora o som acaba por cumprir um ciclo que deixa uma marca.

Para dizer isso, podemos usar a metáfora corporal: a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som (Wisnik, 2004, p.19, grifo do autor).

Nessa passagem fica evidente a inexorável repercussão do som e da voz sobre o sujeito, ela o atinge em toda a sua amplitude, tocando do seu corpo à sua subjetividade, enlaçando-o de maneira imbricada com o Outro que emiti um som, que emite significantes.

A dimensão temporal emerge aqui de forma destacada, os intervalos e períodos são as bordas que dão forma ao som ao delimitar suas fronteiras, tornando-o reconhecível pelo outro. Sendo assim, o pulso e o andamento participam da produção e delimitação dos significantes. Esse prisma do tempo na musicalidade será um importante ponto de reflexão nesta pesquisa, pois ele diz muito sobre o sujeito, como visto no capítulo anterior em que pudemos destacar a influência exercida pelos cortes temporais do ato tanto no âmbito do processo analítico quanto no do partido-alto.

Logo, a vivência na arte do gênero escolhido e o saber existente nessa prática musical poderão nos ilustrar de maneira especial a dinâmica entre o tempo, o sujeito e o objeto. Como colocado no Capítulo 2, o acontecimento do improviso, assim como o processo analítico, é passível de ser dividido em três tempos lógicos: “instante de ver”, “tempo de compreender” e “momento de concluir”, o que pode implicar uma transformação na relação do sujeito com o objeto e com o Outro.

O altura e a duração são as duas variáveis da linguagem musical que estruturam e viabilizam a captação e a produção de sentido sobre o som pelo sujeito. (Wisnik, 2004, p.20). Desde a predominância dos aspectos do rítmico e da duração na batida de um tambor — presentes de forma fundamental em certos gêneros musicais, muitos deles guiados pela linguagem da música nodal —, à preeminência da altura na melodia do trompete em um solo ou refrão de jazz, o sujeito em sua experiência musical se articula a esse Outro que emite o som, tanto pela característica do objeto (a altura, o timbre) quanto por seu comparecimento propriamente dito (a duração). Situando a relação entre altura e duração, Wisnik (2004) nos diz:

Se pensarmos as durações e alturas como variáveis de uma mesma sequência sonora de progressão vibratória, em que o ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia (e sendo melodia-harmonia uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutada agora espacialmente como alturas), poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar (Wisnik, 2004, p.21).

De modo geral, acompanhando os desenvolvimentos teóricos de Wisnik (2004), dois tópicos nos chamam a atenção para pensarmos junto ao alicerce teórico da psicanálise, são eles: uma espécie de dualidade pulsional presente na maneira com que o som se organiza em sua

relação com o ouvido humano; e a dimensão real do objeto som, que opera situando a música, por vezes em um mais além da simbolização da palavra. Quanto à dualidade pulsional presente na estrutura sonora da música, aponta Wisnik (2004): “Toda música ‘está cheia de inferno e céu’, pulsos estáveis e instáveis, ressonâncias e defasagens, curvas e esquinas. De modo geral, o som opera em um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma *imbricação de pulsos desiguais*, em atrito relativo” (Wisnik, 2004, p.23, grifo do autor).

O som propagado, propriamente dito, porta imensa complexidade e ambivalência: “o som real, que é sempre, em alguma medida, impuro” (Wisnik, 2004, p.24). O som tem algo em sua própria constituição que é fugaz, paradoxal, que diverge de um objeto esférico, idealizado, apreensível. Ele é um deslize a mais. Essa intemperança do som, do nosso ponto de vista, é um dos fatores que possibilitam à música produzir no sujeito o desejo de escutar ou tocar uma música, pois o som realiza esse movimento metonímico que faz deslizar o objeto de um lugar ao outro, causando o desejo.

Quanto ao prisma da vertente real do som, apontaríamos que o fato de ele em si não necessitar do significante para existir e para mobilizar o sujeito — apesar de poder estar presente de forma associada ao significante em parte dos contextos — traz à esta tese imbricações que serão exploradas neste capítulo. Digamos por ora que essa autonomia do som em relação ao significante o credencia para abordar o sujeito pela via do real. Entretanto, como traz o estudo de Wisnik (2004), a influência do som sobre o sujeito difere da do ruído.

Efetuada uma reflexão por meio da psicanálise, a nossa leitura do trabalho de Wisnik (2004) é que o impacto do som sobre o sujeito é diferente daquele produzido pelo material sonoro que por vezes é trazido pela natureza ou outros objetos: o ruído. Este é mais errante, evasivo e incontrolável que o som, podendo até mesmo gerar momentos de angústia e de deslocamento do sujeito do laço social. O som, a depender da situação, provê uma dose de real não tão desestruturante como a do ruído. Ele aparece como uma incidência do real mais capaz de ser amarrada pelo sujeito.

Esse embate entre a ordem do som e o caos do ruído conota essa dialética da linguagem sonora entre o laço social e a sua disrupção. A intensidade do som — sua carga energética — pode evocar a chama da vida, assim como sua baixa intensidade evocar o inanimado da morte. Segundo Wisnik (2004):

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. (Wisnik, 2004, p.28).

O autor assinala que, de certo modo, essa parte não verbalizável da música não induz a uma atribuição de sentido pelo significado, como as coisas capitadas pela imagem ou pelo texto; apesar disso, esse aspecto não simbolizável do som continua capaz de produzir encanto e laço social. A música em muitas sociedades é elevada à categoria de espírito, de algo sagrado: o som “é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com extrema precisão” (Wisnik, 2004, p.28).

Tais concatenações de Wisnik (2004), entendemos, convergem com a acepção de objeto postulada por Lacan, que dedica uma atenção especial à dimensão real do objeto, seu aspecto para além do significante. E, acompanhando Quinet (2012), somos da opinião de que não é possível pensar a questão do inconsciente e a musicalidade se não pensarmos nos efeitos do som sobre o sujeito.

Quinet (2012) afirma que a musicalidade do inconsciente perturba a tendência do significante a tentar se representar por inteiro, esgotando qualquer atribuição de sentido e sendo capaz de representar o objeto em sua totalidade. A musicalidade do inconsciente gera novos desarranjos fonemáticos, que equivocam o sentido tradicional levando a possibilidade de significação do sujeito sobre o objeto ao infinito.

Wisnik (2004) frisa alguns aspectos que promovem uma ponte para as reflexões de Lacan sobre o assunto. Um deles é como a temporalidade, ao dividir o som e os fonemas, afeta a música. É como se a temporalidade fizesse uma escansão no som e na melodia, produzindo uma fronteira, um corte que produz um efeito — como os próprios inícios e finalizações do verso de improviso podem fazer —, uma modificação que atravessa a dinâmica entre o sujeito e o objeto.

O outro prisma importantíssimo trazido por Wisnik (2004), como indicado, é a ambivalência e a ondulação do som, que engendram e vinculam o sujeito a esse objeto — que é a reprodução sonora. Essas dinâmicas oscilatórias do som, organizadas em determinado formato musical, com altura, melodia e ritmo, estabelecem a presença ou a ausência do objeto que produz gozo ao sujeito: encantamento, mas também aflição, capturando-o e podendo o vincular ou desvincular dos outros sujeitos.

Adentremos agora nas teorizações lacanianas sobre o objeto voz, ponto sobre o qual é fundamental que nos debruçemos para desenvolver as articulações entre o som e o sujeito na psicanálise. É no seminário “A angústia” (Lacan, 1962-63/2005) que aparece com todo vigor a formulação do objeto *a* e os principais apontamentos sobre o objeto voz.

3.3 O objeto *a* — objeto dos objetos — e suas articulações com o sujeito

Lacan (1962-63/2005) destaca que nesse seminário a pauta é:

[...] o lugar sutil, o lugar que tentamos delimitar e definir, o lugar nunca situado até aqui em tudo que possamos chamar de sua irradiação ultra-subjetiva, o lugar central da função pura do desejo, se assim podemos dizê-lo, esse lugar é aquele em que lhes demonstro se forma o *a* – *a*, o objeto dos objetos (Lacan, 1962-63/2005, p.236).

Neste trecho serão estipuladas características do “objeto dos objetos”, dentre elas a sua relação imbricada com o desejo que, como veementemente delimitado durante todo o seminário (Lacan, 1962-63/2005), sabemos ser de causa. A função de causa do desejo se articula diretamente à ideia de lugar, esse “lugar central da função pura do desejo”. A ideia de lugar, por sua vez, está relacionada com a estrutura, com esse lugar que é um vazio, uma hiância, que estabelece a incompletude do sujeito, engajando-o desejosamente na busca daquilo que lhe falta, um objeto que lhe torne pleno e não castrado.

O objeto *a* é a causa do desejo, pois ele é justamente esse vácuo estrutural do sujeito, esse núcleo real do sujeito que não tem nome específico algum — somente o genérico: objeto *a* —, ao mesmo tempo em que pode ter todos os nomes, pois o objeto *a*, essa vaga permanente no furo do sujeito, é encarnada pelos mais diferentes avatares para o mesmo. Então, esse avatar do objeto *a* que é capaz de ocupar o espaço que causa o sujeito, como dito, pode também assumir as mais variadas formas: ser outra pessoa, uma pessoa amada ou um líder para um grupo; uma mercadoria, como um carro; ou até mesmo uma ideia, como a liberdade ou a autoridade.

Assim, desse modo, o objeto *a* “é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto, e cuja instância só conhecemos na forma de objeto perdido, *a* minúsculo” (Lacan, 1964/2005, p.176). Ou seja, as mais diferentes coisas fazem semblante do objeto *a*, tudo depende de qual desses elementos o sujeito situará na sua fantasia

na posição de objeto pequeno a , causa do desejo, e alçará como pretensa resolução de sua demanda e satisfação de seu desejo que, sabemos bem, nunca se realiza de forma definitiva. Enfim “esse lugar é aquele que lhe demonstro se forma o $a - a$, o objeto dos objetos” (Lacan, 1962-63/2005, p.236). Entretanto, se para vincular um semblante ao objeto a fazemos uso da imagem, das ideias e da semântica, para tanto nós fornecemos:

[...] não simplesmente a matéria, não apenas o nosso ser de pensamento, mas também o pedaço carnal arrancado de nós mesmos. Esse é o pedaço que circula no formalismo lógico, tal como ele foi constituído por nosso trabalho do uso do significante. É essa parte de nós que é aprisionada na máquina e fica irrecuperável para sempre. O objeto perdido em diferentes níveis da experiência corporal em que produz um corte, é ela que constitui o suporte, o substrato autêntico, de toda e qualquer função de causa (Lacan, 1963-62/2005, p.237).

Nessa citação é explicitado como a articulação entre o sujeito e o objeto, que perpassa o Outro, contém uma dimensão da atribuição do sentido, do “ser de pensamento”, mas é também encravada na carne, no gozo do corpo. Essa articulação é igualmente constituída dessa ausência do objeto — a memória do contato corporal com ele: resquícios dos primevos momentos que mnemicamente se mantêm presentes nessa “máquina” de mente e corpo chamada “sujeito”. Um prazer inicial marcado e “irrecuperável para sempre” (Lacan, 1962-63/2005, p.237).

Quanto à mencionada relação do corpo com o significante, ela se dá justamente a partir dessa “experiência corporal” (Lacan, 1962-63/2005, p.237) em que se “produz um corte” (*Ibid.*), essa marca de gozo do contato do corpo com o objeto que depois se afasta e se separa por meio desse corte que cria um vazio, sobre o qual o sujeito, para se manter na relação social, produzirá significantes, engendrando uma significação que dê conta de simbolizar o vácuo imposto pelo corte.

Todavia, apesar de a função significante ser elementar para que o sujeito produza um discurso que dê conta da presença/ausência do objeto, é o corpo que sustenta o desejo e produz — com suas movimentações e alternâncias entre comparecimento e não comparecimento — a base material para a edificação da cadeia significante sobre a presença e a ausência de tal corpo: “Essa parte corporal é essencialmente e por função, parcial” (Lacan, 1962-63/2005, p.237). É precisamente essa parcialidade que deslizará do corpo para as palavras, pois a palavra também é parcial, é corte. Ela é presença, mas também ausência, é negatividade. Pela lógica do significante, por exemplo, uma cadeira de madeira, é uma cadeira de madeira somente porque sabemos que ela não é de metal, ou que não é uma mesa de vidro. Só conseguimos construir linguisticamente a definição do objeto a partir do que ele não é, por meio de sua negatividade,

de sua ausência. Desse modo, o objeto se apresenta para o sujeito tanto como palavra quanto como corpo, “somos objetais, o que significa que somos objetos de desejo senão como corpo” (Lacan, 1962-63/2005, p.237).

Por meio de sua presença e de sua ausência esse corpo causa, ele promove o simbólico, fazendo-se instrumento para produção das palavras, inclusive enquanto metáfora, como por exemplo o coração que pode “metaforizar muitas coisas diferentes, conforme a cultura e as línguas” (Lacan, 1962-63/2005, p.238). Enfim, é de crucial importância que se vise “quão fundamental é o emprego metafórico das partes do corpo” (*Ibid.*). Pois: “Não se trata do corpo como algo que nos permita explicar tudo, por uma espécie de esboço da harmonia do *umwelt* com o *innenwelt*⁴⁷, mas é que sempre há no corpo, em virtude desse engajamento na dialética significativa, algo de sacrificado, algo de inerte, que é a libra da carne” (Lacan, 1962-63/2005, p.242).

Nessa conexão entre o sujeito e o objeto, por meio de seu corpo e dos significantes, é a fantasia que produzirá a narrativa que associa esses elementos de modo a dar suporte ao desejo e viabilizar o laço do sujeito com as outras pessoas:

Não se trata de um sentimento que exija satisfação, mas de uma necessidade estrutural. A relação do sujeito com o significante exige a estruturação do desejo na fantasia, e o funcionamento da fantasia implica uma síncope temporalmente definível da função de *a*, que, forçosamente, apaga-se e desaparece numa dada fase do funcionamento fantasístico. Essa afânise de *a*, o desaparecimento do objeto como aquilo que estrutura um certo nível da fantasia, é aquilo cujo reflexo temos na função da causa. Toda vez que nos encontramos diante desse funcionamento último de causa, irredutível até mesmo à crítica, devemos buscar seu fundamento e sua raiz nesse objeto oculto, como algo sincopado (Lacan, 1962-63/2005, p.240).

A relação de afânise entre o objeto e o sujeito empreendida pela fantasia faz um paralelo importante, para usarmos o termo de Lacan, com o funcionamento da roda de partido-alto. A começar pela própria síncope da estrutura rítmica do samba que em sua configuração porta determinado encadeamento entrecortado de tempo que soa manco se for escutado de forma isolada, mas, ao se ouvir tal encadeamento inserido no compasso inteiro, nota-se que é justamente essa passagem da célula rítmica que produz o suingue e o balanço da organização estética e musical do samba.

⁴⁷ “*Umwelt*” e “*innenwelt*” são termos em alemão que fazem referência, respectivamente, ao ambiente ou mundo externo e ao mundo interno.

A sincopa está na alma e no ritmo do samba, agita o corpo em uma estética sonora na qual a afânise do objeto está basilarmente presente. Esse comparecimento, de forma tão orgânica, da relação de objeto na prática do samba de partido-alto aparece também na própria ideia de improviso. Quando um versador termina seu verso, o objeto desaparece, o outro versador responde, trazendo o objeto de novo de forma anamórfica, pois em seu retorno ele é imprevisível, por um lado — não se sabe o que o sambista vai criar —, mas parcialmente previsível por outro — já que o fonema final é conhecido, dado que pela convenção do gênero ele tem que rimar com o último fonema da quadra anterior. É o aparecimento e “o desaparecimento do objeto como aquilo que estrutura em um certo nível da fantasia, é aquilo cujo reflexo temos na função da causa” (Lacan, 1962-63/2005, p.240).

Para chegarmos até o objeto voz, temos que, acompanhando Lacan, tecer reflexões sobre a angústia e as relações de objeto.

3.4 A angústia e suas relações com o objeto

Como já situado, a questão do desejo tem ligação importante com a função de corte, e também com a função de resto, esse resto que sobra da operação significante e mobiliza o desejo, “como aprendemos a identificar na função analítica do objeto parcial” (Lacan, 1962-63/2005, p.253).

O objeto como seccionado, o resto da operação significante, pode enredar o desejo como objeto parcial a mais, como excesso, como +1. O objeto situado como -1 igualmente pode cativar o desejo do sujeito, e o faz, como falta, como menos alguma coisa que se faz sentir como ausência. O objeto muitas vezes se relaciona estruturalmente como excesso com o sujeito, seja excesso de presença ou de ausência — neste último caso, como um vazio que mobiliza o sujeito pelo desejo ou pelo gozo, em ambas as situações o objeto se articula ao sujeito ora produzindo o apaziguamento, ora a perturbação.

Acerca da modalidade de participação do objeto pela falta e a sua relação com a angústia temos: “A distância e a não coincidência dessa falta com a função de desejo em ato, estruturado pela fantasia e pela vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial, é isso que cria a angústia” (Lacan, 1962-63/2005, p.253).

Essa “vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial” que produz a angústia se dá pela basculação e vacilação da fantasia em sua função de “proteger” o sujeito do campo do real. É desse ponto de vista que se pode enxergar a íntima relação da fantasia com a angústia: porque a fantasia é o elemento que faz uma tela ao real para o sujeito, é uma narrativa — uma rede imaginário-simbólica — que viabiliza o comparecimento de certa parcela do real sem a disrupção do sujeito. Desse modo, ela opera também como suporte do desejo, proporcionando um lugar ao real e viabilizando a relação do sujeito com o Outro.

Mas a fantasia, sendo uma produção imaginário-simbólica do sujeito para lidar com o inconsciente, impreterivelmente falha, claudica, são situações nas quais o sujeito se aproxima de seu núcleo real e se angustia. Assim a fantasia expressa também a ambivalência com o Outro e com o objeto, ambos produtores tanto do encantamento quanto do horror — que pode se manifestar por uma desordenação psíquica avassaladora: a angústia.

Encontramos então, “uma relação essencial da angústia com o desejo do Outro” (Lacan, 1962-63/2005, p.14). O Outro com o qual o sujeito passa a vida ambivalendo, pois ora está situado na pessoa que o sujeito odeia, ora na pessoa que ama, ora localizado naquele que explora o sujeito, ora naquele que colabora com ele. Tal dinâmica está vinculada diretamente com a significação que o sujeito atribui ao Outro e, logo, ligada à

[...] relação do sujeito com o significante, que, segundo me parece, deve ser a chave do que a doutrina freudiana introduz sobre a subjetividade: *Che voi? Que quieres?* Forcem um pouquinho mais o funcionamento, a entrada da chave, e terão *Que quer ele de mim? (Que me veut-il)*, com a ambiguidade que o francês permite no *mim (me)* entre o complemento indireto ou direto. Não se trata apenas de *Que quer ele comigo?*, mas também de uma interrogação em suspenso que concerne diretamente ao eu: não *Como me quer ele?*, mas *Que quer ele a respeito deste lugar do eu?* (Lacan, 1962-63/2005, p.14).

Assim, “no lugar do Outro, perfila-se uma imagem apenas refletida de nós mesmos. Ela é autenticada pelo Outro, porém já é problemática, ou até falaciosa” (Lacan, 1962-63/2005, p.55), pois tal “[...] imagem caracteriza-se por uma falta, isto é, pelo fato que o que é convocado aí não pode aparecer. Ela orienta e polariza o sujeito, tem para ele uma função de captação. Nela o desejo não está apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência” (Lacan, 1962-63/2005, p.55).

A perspectiva de “o que é convocado aí não pode aparecer” se refere à ordem do impossível, à impossibilidade de nos apossarmos inteiramente do objeto, de sermos completos, de não sermos castrados. O que o sujeito demanda ao Outro “aí não pode aparecer”, porque

ninguém tem o objeto de fato, ninguém detém o falo de forma literal: o que circula entre os sujeitos são representantes do objeto, significações fálicas, significantes da falta estrutural que representam o objeto perdido. Por isso a definição lacaniana de que o falo não é o órgão, o falo é o significante, significante da falta.

Logo, o “desejo não está apenas velado, mas essencialmente relacionado com uma ausência” (Lacan, 1962-63/2005, p.55), e essa ausência, que “é também a possibilidade de uma aparição, ordenada por uma presença que está em outro lugar” (*Ibid.*), estruturalmente acaba comandando o sujeito de “onde é inapreensível” (*Ibid.*) para o mesmo. “[...] como indiquei, a presença em questão é a do *a*, o objeto na função que ele exerce na fantasia” (*Ibid.*). Assim, o sujeito sempre está relacionado ao objeto *a*, que funciona quase como um lugar na estrutura, que ora pode estar ocupado por um semblante, ora pode estar operando como um vazio, um mal-estar, como algo que mesmo sem ter predicativos continua incidindo, cumprindo a função de objeto.

A angústia emerge, como salientado, quando a fantasia oscila e nos aproximamos demasiadamente do núcleo real do sujeito, “o que deve ser visto a propósito da angústia” (Lacan, 1962-63/2005, p.18), argumenta o psicanalista francês, é que para a mesma “não existe rede. Em se tratando de angústia, cada malha, se assim posso dizer, só tem sentido ao deixar o vazio em que existe a angústia” (*Ibid.*). Ela é esse encontro com o campo do real. Lacan afasta a ideia de que a angústia “seja uma emoção [...], direi que ela é um afeto” (*Ibid.*, p.23). E o afeto, desenvolve Lacan: “[...] não é recalcado. Isso Freud o diz como eu. Ele se desprende, fica à deriva. Podemos encontrá-lo deslocado, enlouquecido, invertido, metabolizado, mas ele não é recalcado. O que é recalcado são os significantes que o amarram” (Lacan, 1962-63/2005, p.23).

A angústia se configura como um encontro com um elemento do campo do real que está à deriva, um afeto sem um significante que o amarre, sem uma narrativa fantasística que o acomode. Entendemos, portanto, que ela funciona como esse afeto, essa dose do real que quando não está concatenada por uma cadeia significante deriva como um gozo dilacerante que paralisa e desorienta o sujeito. Lacan também resgata a dimensão freudiana da angústia como sinal, sinal justamente desse núcleo real da estrutura, da negatividade pura do sujeito, o -1 da castração onde não há significantes, por conseguinte, nem sujeito. A angústia está ligada a tudo o que pode surgir enquanto sensação nesse vazio. O texto de Freud que delimita essa capacidade perturbadora do núcleo real do sujeito é “O infamiliar” (1919b/2019), no qual discorre justamente sobre essa dualidade do objeto, que pode comparecer seja como estranho e

estorrecedor para o sujeito, seja como familiar e desejável. Não é à toa que Lacan nota que o *unheimlichkeit* (o infamiliar), porta *heim* (lar/casa) em sua escrita: a angústia e o desejo moram juntos no cerne da estrutura do sujeito, é a “casa do homem” (Lacan, 1962-63/2005, p.58). O autor prossegue:

O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos.

Esse lugar representa a ausência em que estamos. Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é — ou seja, que revele ser a presença em um outro lugar que produz esse lugar como ausência —, ele se torna rei do jogo, apodera-se de uma imagem que o sustenta, e a imagem especular transformar-se na imagem do duplo, com o que traz de estranheza radical. Para empregar termos que adquirem significação por se opor aos temas hegelianos, ele nos faz aparecer como objeto, por nos revelar a não autonomia do sujeito (Lacan, 1962-63/2005, p.58).

O sujeito existe estruturalmente nesse engodo, sem autonomia, entre um significante e outro, buscando sempre “uma imagem que o sustenta” para se representar para o Outro, para ser reconhecido e poder estar vinculado socialmente. No entanto, esse processo necessário para a existência das relações e sociedades humanas ocorre de maneira bem mais conflituosa do que as pessoas gostariam, justamente porque o sujeito, ao ter que se situar no campo do Outro para existir, acaba por buscar sua “presença em um outro lugar [o Outro] que produz esse lugar como ausência” (Lacan, 1962-63/2005, p.58). Pois esse Outro, assim como o sujeito, é castrado, incompleto, inconstante e igualmente tributário do inconsciente, capaz de fornecer ao sujeito tanto o laço social — o acolhimento — quanto o mal-estar da civilização, a inadequação do registro do real.

É em “Inibição sintoma e angústia” (1926b) que Freud indica “que a angústia é a reação-sinal ante a perda de um objeto” (Lacan, 1962-63/2005, p.64). Segundo Lacan (*Ibid.*), Freud discorre em tal texto que a angústia é a:

[...] perda sofrida em bloco, quando do nascimento saído do meio uterino; perda eventual da mãe, considerada como objeto; perda do pênis; perda do amor do objeto; perda do amor do supereu. Ora, que lhes disse eu, da última vez, para colocá-los num certo caminho que é essencial apreender? Que a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dado pela falta (Lacan, 1962-63/2005, p.64).

Aqui, outra dimensão muito importante da angústia é destacada, a perspectiva de que ela se caracterize não só por ser um sinal — “o sinal de uma falta” —, mas por ela ser a falta da falta. A experiência da angústia, então, municia esse contexto totalmente desprovido de

predicativos ou bordas para que o sujeito possa se referenciar, atribuir algum lugar ou significação à falta. Inclusive, muitas vezes escapa-lhe temporariamente repertório para dizer por que a situação está ruim, escapa-lhe momentaneamente a capacidade de fazer uso do simbólico para descrever as contingências.

É neste “nível duplicado” (Lacan, 1962-63/2005, p.64), no qual o sujeito não consegue localizar a falta, seja para usá-la discursivamente como elaboração de uma situação, seja para circunscrever uma borda que delimite uma referência de falta, que emerge a angústia. Ela é a falta, da falta, “a verdadeira substância da angústia, é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida” (Lacan, 1962-63/2005, p.88), é aquilo que arrebatava o sujeito, deixa-o incapaz, provisoriamente, de formular uma dúvida, de elaborar uma questão ou interpretação sobre determinado contexto. Para exemplificar esse prisma da angústia — como a “falta de apoio dado pela falta” (Lacan, 1962-63/2005, p.64) —, Lacan menciona a relação entre a mãe e o bebê:

Vocês não sabem que não é a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas sim a eminência dele? O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo. Não é, ao contrário do que se diz, o ritmo nem a alternância da presença-ausência da mãe. A prova disso é que a criança se compraz em renovar esse jogo de presença-ausência. A possibilidade da ausência, eis a segurança da presença. O que há de mais angustiante para a criança é, justamente, quando a relação com base na qual essa possibilidade se institui, pela falta que a transforma em desejo, é perturbada, e ela fica perturbada ao máximo quando não há possibilidade de falta, quando a mãe está o tempo todo nas costas dela (Lacan, 1962-63/2005, p.64).

Vemos assim como Lacan exemplifica a concepção da angústia como falta da falta, usando o emblemático exemplo da presença da mãe. Em um momento em que muito se refletia sobre a ausência da mãe ser a causa de muitos dos conflitos, o psicanalista francês destaca que a presença excessiva do objeto é inclusive mais angustiante que a ausência dele, devido à capacidade desse excesso de presença de perturbar a “possibilidade da falta” (Lacan, 1962-63/2005, p.64). Todavia, isso não significa que ausência da mãe é a panaceia do universo (o que uma leitura superficial poderia inferir), o excesso da ausência do objeto também pode provocar a angústia ao inviabilizar a falta enquanto apoio para o sujeito se organizar simbolicamente.

Olhemos agora a relação da angústia com a questão oral, que será um elemento importante para compormos um panorama acerca do objeto voz. Sobre a pulsão oral, Lacan observa que, até então na psicanálise, as reflexões debruçaram-se sobre a dinâmica entre o lactante e o seio, como por exemplo “a origem das primeiras pulsões agressivas, do reflexo ou

da retenção delas, a fonte de claudicações mais fundamentais no desenvolvimento do sujeito” (Lacan, 1962-63/2005, p.254). No entanto, para além desses temas mencionados sobre o assunto, temos a relevância do papel da sucção, assim como dos lábios, no que tange a pulsão oral:

Aí reencontramos o funcionamento do que nos pareceu essencial na estrutura da erogenidade — a função de uma borda. O fato do lábio nos apresentar a própria imagem da borda, de ser ele mesmo a encarnação, digamos, de um corte, é perfeito para nos fazer intuir que estamos em terreno seguro (Lacan, 1962-63/2005, p.254).

A relação entre o corpo e a palavra é um esteio sem divisão no sujeito da psicanálise, uma relação de influência contínua, apesar de, paradoxalmente, noções como a de corte, divisão e separação serem tão fundamentais para a compreensão dessa continuidade entre o corpo e a fala no sujeito do inconsciente. Se por um lado temos o lábio como corte e afastamento dos corpos, o encontramos também articulado como essa fronteira representada pela boca. A esses aspectos de borda e de corte do lábio vincula-se a questão do som que, como visto anteriormente com Wisnik (2004), pode fazer tal papel de corte. Sua altura e sua duração acabam ordenando os fonemas e moldando a significação da cadeia significante: “Não esqueçamos que, num plano totalmente diverso, o da articulação significante, os fonemas mais fundamentais, os mais ligados ao corte, os elementos consonantais, são, em sua reserva mais basal, essencialmente modulados no nível dos lábios” (Lacan, 1962-63/2005, p.254).

O pequeno sujeito, entre a sucção e as bordas dos lábios, encontra-se envolvido de tal maneira com a mama enquanto objeto que o corte efetuado pela sua ausência implica nele o funcionamento do seio como objeto *a*, “que se define como algo de que a criança é separada de maneira interna à sua própria existência” (Lacan, 1962-63/2005, p.237). O que tem como consequência o fato de que, apesar de a mama ser um órgão materno, sua ausência impacta no bebê, como a elisão de algo que constituísse seu próprio corpo. No caso da pulsão oral, então, onde fica o ponto de angústia? O “[...] ponto de angústia está no nível da mãe. Na criança, a angústia da falta da mãe é a angústia do ressecamento do seio. O lugar do ponto de angústia, não se confunde com o lugar em que se estabelece a relação com o objeto de desejo” (Lacan, 1962-63/2005, p.257).

Segundo Lacan (Lacan, 1962-63/2005), seja pela fantasia do vampirismo do pequeno bebê que suga a mãe, por um lado, ou pela fantasia do ressecamento do seio, por outro, em ambas as possibilidades o ponto de angústia na pulsão oral está no nível do Outro, enquanto a função do desejo está alicerçada naquilo que sentimos falta em nós mesmos: “O destino, isto é,

a relação do homem com essa função chamada desejo, só adquire sua animação na medida em que é concebível o despedaçamento do próprio corpo, esse corte é o lugar dos momentos de eleição de seu funcionamento” (Lacan, 1962-63/2005, p.259).

Seria esta, então, na pulsão oral, a “distribuição topológica do desejo e da angústia” (Lacan, 1962-63/2005): a angústia situada na mãe como grande Outro, e o desejo no pequeno *infans* que “se descobre suspenso, identificado com esse resto *a*” (Lacan, 1962-63/2005, p.260) que “está sempre elidido, oculto, subjacente, a qualquer relação do sujeito, com tal ou qual objeto, e é preciso que o detectemos aí” (*Ibid.*). Portanto, os aspectos da posição da angústia e do desejo no contexto da pulsão oral, na relação entre o bebê e a mãe só reforçam as simultâneas intimidade e estranheza com que se vinculam a angústia e o desejo, quando refletimos sobre o sujeito freudiano.

Sem embargo, se na pulsão oral a angústia e o desejo estão, respectivamente, no nível do Outro e do sujeito (em seu autoerotismo), no complexo de castração as posições de tais elementos se invertem, o desejo passa a se situar no nível do Outro (na forma da aquisição ou não do objeto) e a angústia no nível do sujeito — como castração, na forma de receio de perder ou não o falo, de ter ou não ter o falo —, significante da falta, representante do pequeno *a*.

Como já postulado, trazemos aqui o falo como significante e não como órgão. Apesar de já estabelecida há muito tempo por Freud e contundentemente reafirmada por Lacan essa diferença, nunca é demais endossar tal distinção, tanto pela importância teórica do conceito quanto por sua reverberação ruidosa fora — e mesmo dentro — do campo psicanalítico.

O falo como representante da falta é justamente um significante que temporariamente ocupa o lugar e faz semblante do objeto *a*. Ele representa precisamente a falta por estar ali encobrendo a vacuidade estrutural e lógica do objeto *a* como símbolo de potência e/ou protagonismo. Como mencionado, esse significante pode estar encarnado na idealização de uma pessoa, ou em uma mercadoria — como provedora de *status quo* —, ou ainda em uma determinada posição social que a pessoa pode sonhar ocupar, supondo, por exemplo, que tal posição acabaria com seus impasses e sofrimentos psíquicos. Por isso a angústia de castração se apresenta como a angústia de perder ou não ter o falo, compelindo o sujeito, na sua ânsia por completude, a tentar ter ou ser o falo, significante da falta, semblante do objeto *a*. Como aponta Lacan (1962-63/2005):

O desejo é ilusório, por quê? Porque sempre se dirige a outro lugar, a um resto, um resto constituído pela relação do sujeito com o Outro que vem substituí-lo. Mas isso deixa em aberto a questão de saber onde pode encontrar-se a certeza. Nenhum falo permanente, nenhum falo onipotente é próprio por natureza para fechar, seja pelo que for de apaziguador, a dialética da relação do sujeito com o Outro e com o real (Lacan, 1962-63/2005, p.262).

À vista disso, não há qualquer falo que seja capaz de encerrar “a dialética da relação do sujeito com o Outro e com o real”, não há qualquer representante fálico que preencha a falta no Outro, fazendo o sujeito se sentir capaz de também ser completo. O inconsciente e o real são instâncias estruturais que sempre retornarão trazendo a notícia da incompletude do sujeito e da imperfeição da vida.

Na sequência da nossa argumentação, após expormos alguns vértices importantes da teorização lacaniana da angústia e suas relações de objeto, refletiremos sobre o objeto voz. Contudo é necessário indicar que a construção de um entendimento sobre ele, a nosso ver, está intimamente ligada à sua relação com o “objeto olhar”. Portanto, exploraremos a ambos em articulação.

3.5 O olhar e a voz, a voz e o olhar

A “função escopofílica” (Lacan, 1962-63/2005, p.263) é essencial para pensarmos o “objeto voz”. Este só se fará apreensível em sua comparação com o “objeto olhar”: “Esse componente de fascínio na função olhar, no qual toda subsistência subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo, é enigmático em si mesmo. No entanto, é ele o ponto de irradiação que nos permite questionar o que a função do desejo nos revela no campo visual” (Lacan, 1962-63/2005, p.264).

No âmbito do visual, o “objeto pequeno *a* da fantasia é uma coisa que podemos chamar de ponto zero, cuja extensão sobre todo o campo da visão é fonte” (Lacan, 1962-63/2005, p.264) de algo que pacifica ao mesmo tempo que captura, que engaja sempre certa contemplação. Esta é a alçada do ver e ser visto dentro da abordagem freudiana da pulsão, e que traz consigo toda uma ambiguidade:

O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado, na conflagração da vergonha, pela introdução do outro. Até aí, o que é que o sujeito procura ver? O que ele procura ver, saibam bem disso, é o objeto enquanto ausência. O que o *voyeur* procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra detrás da cortina. (Lacan, 1964/2005, p.179).

Se o *voyeur* quer testemunhar somente “uma sombra por detrás da cortina” e seu gozo escópico se interessa apenas pelo objeto enquanto ausência é porque o sujeito goza justamente com o objeto como anamórfico, evanescente. É com o seu desaparecimento e comparecimento que o objeto fisga o sujeito, e assim também o é, no nível escópico.

Já no exibicionismo: “[...] o que é visado pelo sujeito é o que se realiza no outro. A visada verdadeira do desejo, é o outro, enquanto que forçado, para além de sua implicação em cena. Não é apenas a vítima que está envolvida no exibicionismo, é a vítima enquanto que referida a algum outro que olha” (Lacan, 1964/2005, p.179).

É o olhar do Outro que surge como objeto e engendra o sujeito no gozo escópico, “do que se trata na pulsão, é *se fazer ver*. A atividade da pulsão se concentra em *se fazer*” (Lacan, 1964/2005, p.190). No caso do objeto voz, da pulsão invocante, tratar-se-ia de se fazer ouvir, todavia, como frisa Lacan, a pulsão de maneira geral “se concentra em *se fazer*” (Lacan, 1964/2005, p.190) e, acrescentaríamos, se fazer para o Outro.

Ao começar a comentar sobre o objeto voz e a sua relação com os outros objetos é demarcado por Lacan que, acerca dos vários tipos de objeto, “a questão é determinar, em todos os níveis qual é a função do desejo, e nenhum deles pode separar-se das repercussões que tem sobre todos os demais” (Lacan, 1963-62/2005, p.266). Tal aspecto, de que dentre os objetos “nenhum deles pode separar-se das repercussões que tem sobre todos os demais”, é especialmente relevante para esta pesquisa, pois se Lacan não discorre por outra via sobre o objeto voz que não a sua articulação o com objeto olhar, a roda de partido-alto também impõe essa inexorável ligação. Não haveria verso de improviso sem a voz, tampouco roda de partido-alto sem o olhar, sem o *se fazer* ouvir e olhar das pulsões invocante e escópica, estas que alicerçam a prática do partido-alto envolvendo os sujeitos na confluência desses dois objetos, que se encontram na performance e no ato de criar um verso de improviso.

Neste ponto, Lacan dialoga com o artigo de Theodor Reik (1928)⁴⁸ no qual o autor realiza uma análise psicanalítica de um ritual judeu que faz uso de um chofar, uma espécie de instrumento de sopro que emite um som grave e cumpre determinado papel ritualístico no evento da tradição hebraica em questão. É o papel desempenhado pelo som do chofar que desperta o interesse de Lacan — que já havia, inclusive, testemunhado pessoalmente esse ritual — nesse artigo.

Segundo o psicanalista, seria o objeto *a* nesse nível, o da voz, que revelaria “a função de sustentação que liga o desejo à angústia no que é seu derradeiro nó” (Lacan, 1962-63/2005, p.268). O chofar nessa cerimônia judaica emite um som marcante, que faz ecoar algo do “afeto propriamente auditivo” (*Ibid.*, p.269). Como exposto anteriormente, a angústia, “direi ela é um afeto” (*Ibid.*, 1962-63/2005, p.23) e um afeto “não é recalcado [...] O que é recalcado são os significantes que o amarram” (*Ibid.*, p.23). Logo, notamos como o objeto na sua versão voz carrega um laço estreito com o campo do real, pois é um objeto que pode vir desprovido da imagem e da palavra, assim como um afeto quando está desprovido de uma palavra que o amarre pode se tornar uma angústia. A voz, sem elementos que a situem suficientemente articulada, pode igualmente provocar a angústia.

O chofar, com seu formato de instrumento de sopro comprido e seu som grave, porta um aspecto sensivelmente totêmico na religião monoteísta ocidental e carrega grande simbolismo entre a presença do pai e do totem. (Lacan, 1962-63/2005, p.270).

Lacan diz que o artigo de Reik (1928) tem seu valor, no entanto, o autor não conseguira aprofundar algumas questões importantes que seu próprio estudo evocou. Passa ao largo de Reik (1928) o fato de que em todo momento em que o chofar é mencionado ele cumpre a função de “renovar a aliança com Deus em algum novo conflito, seja ele periódico ou histórico” (Lacan, 1962-63/2005, p.272). Ou seja, nessa cerimônia, o som do chofar se posiciona como representante da voz de deus, do pai, trazendo consigo o aspecto superegóico da voz da autoridade.

A emissão do objeto voz/som pelo instrumento — e, diríamos, mesmo pelo sujeito — ocorre como um ato que “acontece quando o significante é não somente articulado — o que pressupõe apenas sua ligação, sua coerência encadeada com os outros —, mas emitido e vocalizado” (Lacan, 1962-63/2005, p.273). Sendo assim, encontramos mais uma vez a afetação

⁴⁸ REIK, Theodor. *Das Ritual: Psychoanalytische Studien*. 2.ed. (Imago-Bücher; 11) Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1928.

do significante sobre o corpo, e essa interferência sistemática é determinante para sujeito, ainda mais quando estamos refletindo sobre o objeto voz que estabelece essa “vocalização” sobre ele, essa voz que produz um efeito sobre o corpo.

Apesar desse aspecto da emissão da voz como um ato que vocaliza o significante, a relação da voz com o registro do real, como podemos ver, é um tópico crucial em apreciações sobre o assunto:

O que sustenta o *a* deve ser bem desvinculado da fonetização. A linguística acostumou-nos a perceber que esta não é outra coisa senão um sistema de oposições, com que ele introduz de possibilidades de substituição e deslocamento, metáforas e metonímias. Esse sistema apoia-se em qualquer material capaz de se organizar em oposições distintivas entre um e todos. Quando alguma coisa desse sistema passa para uma emissão, trata-se de uma dimensão nova, isolada, de uma dimensão em si, a dimensão propriamente vocal (Lacan, 1962-63/2005, p.273).

Isto é, a voz pode sustentar o objeto *a* com auxílio da cadeia significante, mas ela definidamente não depende desta, a sua função de objeto *a* em determinado contexto e momento pode ser totalmente autônoma da “fonetização”, como parece ser no ritual analisado por Lacan ou em arranjos vocais sem letras, citaríamos as próprias músicas instrumentais de maneira geral. Assim, temos por enquanto a dimensão da voz como forma de objeto *a* que tem relativa autonomia do significante e é capaz de invocar o sujeito, seja pela angústia, seja pelo desejo, assim como também temos a perspectiva dessa voz como representante do superego que, como instância psíquica representante da lei, pode afetar o sujeito opressivamente como um mandamento absoluto, ou interceder como lei que organize os acordos e fronteiras, e, por sua vez, viabilizando uma condição na qual o sujeito realize os seus desejos respeitando os pactos e se mantendo no laço social.

Destarte, o som do chofar acaba operando como a voz do totem da lei, é a voz e o som como retorno do pai sacrificado para existência do laço social entre os humanos, como versado por Freud em “Totem e tabu” (1913[1912-13]/1976):

A seguirmos o que nos atrevemos a esperar que seja apenas uma metáfora na boca de Reik, é o mugido de touro abatido do pai que ainda se faz ouvir no som do chofar. Digamos, mais simplesmente, que é o fato original inscrito no mito do assassinato do pai que dá partida naquilo cuja função temos de apreender, por conseguinte, na economia do desejo, isto é, que interditamos, como impossível de transgredir, aquilo que constitui, em sua forma mais fundamental, o desejo original. No entanto, ele é secundário no tocante a uma dimensão que temos que abordar aqui: a relação com esse objeto essencial que exerce a função de *a*, a voz, e aquilo que sua função introduz de dimensões novas na relação do desejo com a angústia (Lacan, 1962-63/2005, p.279).

Apesar da escolha do ritual hebraico e seu instrumento de sopro como exemplo, a influência do objeto voz — do som como operador sobre as dinâmicas do sujeito do inconsciente — é verificada em outras culturas e com outros instrumentos. Na “tradição abissínia, é o tambor” (Lacan, 1962-63/2005, p.275); no teatro japonês a “sua forma mais característica” (*Ibid.*, p.273) é “a do nô” (*Ibid.*, p.273); que são batidas rítmicas que exercem papel fundamental na condução da peça ao seu clímax; assim como o *bullroarer*, “instrumento muito próximo de um pião” (*Ibid.*, p.274) que em algumas comunidades originárias australianas “faz surgir um tipo de ronco que o nome do instrumento compara a nada menos do que o mugido de um boi” (*Ibid.*, p.274); e, como exposto anteriormente, a *puíta* nas comunidades centro-africanas (Galante, 2015).

Este tambor de fricção exerce também um destacado papel simbólico: os sons da *puíta* são vinculados ao rito de passagem — da morte do adulto ao nascimento da criança — assim como “em muitas culturas musicais desta região do continente africano” (Galante, 2015, p.22) são associados “simbolicamente aos grandes felinos, bem como à voz dos mortos (os ‘ancestrais’)” (*Ibid.*). Por isso, “em muitas destas culturas, quando são tocados ritualmente nas comunidades, estes tambores são ouvidos, mas não podem ser vistos pelas pessoas comuns” (*Ibid.*). Por conseguinte, é por meio de uma diversidade de instrumentos e musicalidades que a voz e os sons se apresentam e operam simbólica e ritualmente em diferentes culturas, cumprindo uma função vincular entre o sujeito e o Outro. O objeto voz/som atualiza o laço social entre o sujeito e o Outro como algo que “é manifestadamente apresentado, como tendo a função de rememoração desse pacto” (Lacan, 1962-63/2005, p.274).

Ou, se pensarmos mais uma vez no papel de pacto efetuado pelo objeto voz/som dentro do contexto de nossa pesquisa a partir das musicalidades da diáspora afro-atlântica, encontramos em Sodré (1998):

[...] o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo institui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo (Sodré, 1998, p.19).

Observamos assim que, apesar das diferenças de estrutura musical e de campo simbólico entre culturas distintas, o som cumpre essa função de reafirmar o pacto entre o sujeito e o Outro. Entretanto, se o som pode cumprir o papel crucial de mantenedor da aliança e do laço social, há um aspecto fundamental para o estabelecimento dessa aliança, estamos nos referindo à ideia

de repetição, de retorno, que, a própria passagem de Sodré aparenta destacar: “onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (Sodré, 1998, p.19). Para a psicanálise a ideia de repetição, de retorno, det m grande relevância, mas “será que a função de repetição é apenas automática e ligada ao retorno,   carrea  o necessária da bateria significante, ou terá outra dimensão?” (Lacan, 1962-63/2005, p.274). Será que o efeito da repetição s  serviria para a consolidação de uma posição discursiva ligada ao retorno “da bateria significante”? Compreendemos, junto com Lacan, que é preciso salientar outra dimensão: “  a que confere o sentido da interrogação trazida pelo lugar do Outro” (Lacan, 1962-63/2005, p.275).

Assim sendo, o som, o objeto voz, é a forma de objeto *a* que encarna e se faz presente pela repetição, que afiança o elo entre o sujeito e o Outro, mas também é um objeto que traz a interrogação do Outro. Ele produz o pacto, mas igualmente o impasse, a interrogação. Pois o chofar da cerim nia judia nos apresenta o objeto voz, destaca Lacan, “de forma exemplar, de certa maneira, ele é potencialmente separável” (Lacan, 1962-63/2005, p.274), o que nos possibilitará entender “seu sentido e seu lugar referenciando-nos pela topografia da relação com o grande Outro” (Lacan, 1962-63/2005, p.274).

E esse atravessamento oriundo da voz e da interrogação do Outro pode aparecer de maneiras diferentes, por vezes o objeto voz/som emerge de modo significativamente separado do sujeito, do seu corpo. Esse traço fica especialmente evidente em determinado contexto: “Nós o conhecemos bem, acreditamos conhecê-lo bem, a pretexto de conhecermos seus dejetos, as folhas mortas, sob a forma das vozes perdidas da psicose, e seu caráter parasitário, sob a forma dos imperativos interrompidos do supereu” (Lacan, 1962-63/2005, p.275).

Se o objeto voz é o que pode se apresentar da maneira mais separada para o sujeito, o exemplo da psicose é tanto o que demonstra esse seu traço com toda potência quanto o que expressa o quão variadas são as formas de impactar das vozes advindas do Outro, temática que será elaborada adiante. O que gostaríamos de salientar agora   como — de maneira geral, mas também na prática de partido-alto — o objeto olhar compõe um contexto que ajuda a acomodar esse comparecimento intenso do registro do real efetuado pelo objeto voz.

O olho realiza uma função muito importante na sustentação do desejo, o nível do olhar “  também o do espaço” (Lacan, 1962-63/2005, p.275). Quando é indicado por Lacan que o nível do olho é o nível do espaço, lemos que se trata da forma de objeto *a* que determina o espaço, porque o campo visual é o que d , por meio da fantasia, o enquadre da cena, daquilo que chamamos de realidade. É pelo olhar, principalmente, que o sujeito pressupõe os tamanhos e as distâncias dos objetos com os quais se relaciona.

O papel essencial desempenhado na sustentação do desejo pelo objeto olhar, como imagem encobridora, como afânise — comparecimento e desaparecimento — do objeto no campo da visão, ocorre exatamente por esse jogo de cena, esse desfile de semblantes que ordena a função do desejo “na medida em que ele [o objeto] é não apenas separado, mas sempre elidido em outro lugar que não aquele em que sustenta o desejo, mas numa relação profunda com ele” (Lacan, 1962-63/2005, p.276). Assim, o objeto *a* assegura a estruturação do desejo, situando-se em uma posição na estrutura mais além do semblante que o representa, separado, todavia em “relação profunda com ele”.

Dessa maneira, no campo escópico o objeto *a* causa do desejo está em sua forma mais mascarada, o que atenua ou, digamos, resguarda muitas vezes o sujeito da dimensão angustiante do objeto, que é tão intensa quanto sua capacidade de produzir desejo. Logo, no campo visual, verificamos que: “A relação mais recíproca entre o desejo e a angústia apresenta-se, nesse nível específico, sob uma forma radicalmente mascarada, que está ligada às funções mais enganosas dos desejos” (Lacan, 1962-63/2005, p.278).

Já o objeto voz estabelece outra relação com a angústia e o desejo, um vínculo no qual ele, como indicado, escamoteia menos a angústia que objeto olhar. É necessário destacar que o âmbito da imagem e da cena — o da pulsão escópica — compõe junto com objeto voz, o contexto do samba de partido-alto. Olhar e voz encantam os sujeitos na roda de partido-alto, todavia compreendemos que ambos se articulam exercendo funções específicas. O olhar participa fazendo um certo contraponto à voz, dando palco a ela, “mascarando” um pouco o real do objeto voz, e viabilizando e facilitando o gozo artístico para os sujeitos, enquanto a voz opera como esse objeto que invoca o sujeito pelo som.

Sobre essa condição da voz como um objeto que pode trazer a angústia de forma mais explícita do que o objeto olhar, mas também pode produzir o pacto entre o sujeito e o Outro, temos paradigmático texto “Kant com Sade” (Lacan, 1962/1998) que contém importantes teorizações que colaborarão para especificarmos a articulação entre o objeto voz, o sujeito e o Outro.

3.6 A angústia e a voz: Kant com Sade

No referido artigo (1962/1998), Lacan faz uma corajosa e surpreendente aproximação entre o filósofo alemão e o escritor libertino francês — entre o imperativo categórico kantiano e o imperativo de gozo sadeano —, demonstrando que ambos são equivalentes nas formas radicais com que expressam a submissão do sujeito em relação ao grande Outro. Com a diferença que, entre os dois, é Sade que se aproxima mais da ética do desejo e de um discurso que ilustre melhor o sujeito do inconsciente, apesar da praticamente irrestrita violência com que aborda o corpo em sua literatura.

Se na tradição filosófica ocidental, o alemão Immanuel Kant ocupa a posição de um dos maiores expoentes do pensamento moral, o Marquês de Sade, por meio da sua ousada literatura e trajetória de vida, postula-se como um franco contestador e libertino francês que não recuou de sua posição, mesmo estando no final do século XVIII, período no qual, apesar da decadência do antigo regime, o discurso moralista cristão reinava hegemônico no campo dos costumes.

Kant, em sua obra “Crítica da razão prática” (1781/2017), promove uma oposição radical ao empirismo, defendendo que existe um conhecimento a priori que deve ser a orientação filosófica do homem, uma virada que propõe que o sujeito não é determinado pelo objeto e sim o contrário: há uma razão prática, que deve ser construída fundamentada na pura racionalidade de forma autônoma aos traços fenomênicos do objeto e que seria capaz de guiar o homem à realização de sua existência de forma justa e moral, perspectiva na qual a crítica da razão prática “só deve indicar completamente os princípios de sua possibilidade, de seu âmbito e limites, sem referência particular à natureza humana” (Kant, 1781/2017, p.14). Dessa maneira, a tradição empirista da crítica especulativa:

[...] recomendava expressamente considerar os objetos da experiência enquanto tais, e entre eles inclusive o nosso próprio sujeito, como válidos somente enquanto *fenômenos*, todavia recomendava pôr-lhes como fundamento coisas em si mesmas, portanto considerar todo o supra sensível como ficção e seu conceito como vazio de conteúdo: a razão prática obtém agora por si mesma, sem ter acertado um compromisso com a razão especulativa, realidade para um objeto suprassensível da categoria de causalidade, a saber, da *liberdade* (Kant, 1781/2016, p.9, grifos do autor).

O filósofo alemão argumenta nessa obra que a conquista da liberdade do sujeito passa pelo processo de independência de uma lei moral em relação à dimensão sensível das coisas, passa por “uma análise completa da razão prática” (Kant, 1781/2016, p.9). Para tal procedimento teórico, Kant (1781/2017) estipula que há um bem a priori, anterior ao sujeito e que o determina, uma lei moral que o orientaria na direção da justiça, “o bem que é objeto da lei moral. Ele nos é apontado pela experiência que temos de ouvir dentro de nós ordens cujo imperativo se apresenta como categórico, incondicional” (Lacan, 1962/1998, p.777).

Lacan (1962/1998) defende que Kant (1781/2017), ao argumentar por uma lei moral transcendental imperativa baseada numa pura razão prática e universal, alheia à dimensão sensível do objeto e à singularidade fenomênica de cada contexto, estabelece um discurso que se afiança em uma voz interior — supostamente a da razão — que submete o sujeito a um exigente julgamento moral. Kant, segundo Lacan (1962/1998), instala um Outro severo no interior do próprio sujeito, como o superego, instância por sua vez formalizada por Freud (1914;1923;1924) e que, por um lado, efetua o papel de representante da lei, proporcionando o laço entre os sujeitos, mas por outro é também a instância com a qual os sujeitos constroem amarras sintomáticas severamente aprisionantes.

No que toca a condição de uma casualidade interna, de uma voz interior, faz-se relevante destacar: “Certos fenômenos da voz, nomeadamente os da psicose, têm mesmo essa faceta de objeto. E a psicanálise não estava longe, em sua aurora, de referi-lo à voz da consciência” (Lacan, 1962/1998, p.783). Assim sendo:

Vemos o que motiva Kant a considerar que esse objeto se furta a qualquer determinação da estética transcendental, embora não deixe de aparecer em alguma saliência do véu fenomênico, não sendo sem eira nem beira, nem sem tempo na intuição, nem sem modo que se situe no irreal, nem sem efeito na realidade: não é só que a fenomenologia de Kant falhe aqui, mas é que a voz, mesmo louca, impõe a ideia do sujeito, e não convém que o objeto da lei sugira uma malignidade do Deus real (Lacan, 1962/1998, p.783).

Ao comparar as vozes da psicose com a voz do imperativo categórico kantiano, Lacan demonstra o quão — de certo modo delirante — está uma concepção de sujeito apoiada na razão como casualidade de si mesma, sem nenhum amparo na dimensão da experiência. Pois “não é só que a fenomenologia de Kant falhe aqui”, afinal a voz, “mesmo louca, impõe a ideia do sujeito”. Ou seja, na psicose como na neurose a psicanálise interroga e considera a presença da voz para escutar e pensar o sujeito do inconsciente, portanto, além de fenomenologicamente a apuração de Kant “falhar” por desconsiderar o aspecto da experiência sensível do objeto, sua

suposição teórica ainda condiciona a emancipação do sujeito a uma voz da razão e da lei que porta toda malignidade que o supereu pode encarnar e, segundo Lacan, irônico como de costume, “não convém que o objeto da lei sugira uma malignidade do Deus real” (Lacan, 1962/1998, p.783).

O discurso kantiano, desse modo, apoiado em seu imperativo categórico, em um discurso moralista que negligencia toda *pathos* do sujeito, do seu corpo, da sua instabilidade fenomênica do sensível, delega a sua diretriz ao racionalismo e ao artificialismo de uma coisa-em-si, que vincula a casualidade do sujeito a uma voz interior alheia e autoritária em relação ao singular contexto de cada laço social, desconsiderando que essa voz da moral acaba por incluir um gozo superegóico que homogeneíza e silencia a diversidade presente nas diferentes formas de os sujeitos desejarem: “Seguramente, o cristianismo educou os homens a serem pouco atentos ao aspecto do gozo de Deus, e é nisso que Kant impõe seu voluntarismo da lei-pela-lei, que remete, por assim dizer, à taraxia da experiência estoica” (Lacan, 1962/1998, p.784).

Por sua vez, Sade opera com outros preceitos, os quais, vistos por determinado ângulo, curiosamente trabalham sob o mesmo parâmetro. O inusitado é que a obra “Filosofia da alcova” (Sade, 1789/2012) é datada de somente oito anos depois de “Crítica da razão prática” (Kant, 1781/2017). Para Lacan, o livro de Sade complementa a obra kantiana, “ela a completa, diremos que ela oferece a verdade da *Crítica*” (Lacan, 1962/1998, p.777, grifo do autor).

Como indicado, Kant propõe como orientação essa lei moral que por sua profunda racionalidade nos proveria uma posição na qual o sujeito ficaria “bem no bem” (Lacan, 1962/1998, p.777), fundamentado na tal razão prática que poderia nos situar nesse lugar de igualdade e justiça moral entre os sujeitos, uma concepção que, se pensarmos no sujeito freudiano, pode ser lida como extremamente idealizada e significativamente ingênua.

O curioso é que essa radicalidade da pretensão kantiana, que pretende defender a existência inabalável desse “bem maior”, encontra seu reflexo em Sade, pois a defesa da existência de uma lei moral universal perfeita na sua potência de vincular o sujeito a uma pura bondade é tão idealizada e aprisionadora do sujeito quanto o imperativo de gozo sadeano, que estipula que pode haver um gozo sem limite do corpo do Outro. Ambas as concepções flertam igualmente com a obtenção da totalidade do objeto, seja pelo bem supremo ou pelo mal supremo. Kant, assinala Lacan, busca alcançar certa “asepsia” do mundo sensível do sujeito, em prol de uma razão pura que encaminhe o sujeito na direção do bem:

É preciso, evidentemente, recolher-lhe esse caráter, pela simples razão de que seu mero anúncio (seu querigma) tem a virtude de instaurar, ao mesmo tempo, quer a rejeição radical do patológico, de qualquer consideração por um bem, uma paixão ou mesmo uma compaixão, ou seja, a rejeição pela qual Kant liberta o campo da lei moral, quer a forma dessa lei, que é também sua única substância, na medida em que a vontade só se obriga a ela ao rejeitar de sua prática toda razão que não seja de sua própria máxima (Lacan, 1962/1998, p.781).

Portanto, tal discurso, discorre o psicanalista francês, apoiado em uma racionalidade alheia ao mundo sensível do sujeito, termina por instalar a sua lei moral como “única substância”, ou seja, um discurso que só é capaz de se articular teoricamente se permanece única e exclusivamente na reprodução de sua própria retórica que, como desenvolvido, é toda ordenada na exclusão dos impasses do desejo do sujeito. Para a psicanálise, tal perspectiva só pode soar como um pensamento que rejeite “toda razão que não seja de sua própria máxima” (Lacan, 1962/1998, p.781).

Mas se no discurso sadeano a degradação da experiência moral é designada “como ao Outro e não a nós mesmos” (Lacan, 1962/1998, p.781) de modo “latente, o imperativo moral não faz menos que isso, já que é a partir do Outro que sua ordem nos solicita” (Lacan, 1962/1998, p.781).

No entanto, uma lei moral a priori, desvinculada do sensível e da experiência patológica do sujeito e que supostamente saberia o que ele deveria fazer, nada faz mais do que funcionar como um Outro interno, que por se considerar universal apaga a singularidade do sujeito e tenta encobrir a sua divisão e as ambivalências do seu desejo. Nesse sentido, o Outro da voz interna kantiana igualmente impõe ao sujeito uma violação, “nesse aspecto, a máxima sadeana é por se pronunciar pela boca *do* Outro, mais honesta do que o recurso à voz interior, já que desmascara a fenda, comumente escamoteada pelo sujeito” (Lacan, 1962/1998, p.782, grifo do autor).

Se em Kant encontramos o Outro da voz interna, do mandamento absoluto e moralista, em Sade temos a voz de um Outro de fora, de um laço que mesmo sendo radical expõe a divisão, a “fenda” do sujeito. “Portanto, é realmente o Outro como livre, é a liberdade do Outro que o discurso do direito ao gozo instaura como sujeito da enunciação” (Lacan, 1962/1998, p.782). Logo, o imperativo sadeano inclui o Outro que desvela o sujeito da enunciação, que está na equivocidade da linguagem e não na certeza do enunciado, está na cadeia significante, no campo do inconsciente, e não na suposta onisciência do campo dos sentidos e dos significados, como parece estar a voz do imperativo categórico kantiano. Todavia, o discurso sadeano não é menos:

[...] determinante para o sujeito do enunciado [o eu cartesiano da consciência], ao provocá-lo a cada endereçamento de seu conteúdo equívoco, já que o gozo, ao se confessar impunemente em suas próprias palavras, faz-se polo de uma dupla em que o outro está no fosso que ele já perfura no lugar do Outro, para ali erguer a cruz da experiência sadeana (Lacan, 1962/1998, p.782).

Assim, o discurso sadeano, apesar da sua radicalidade ao trabalhar com a voz do “capataz” e não a da moral interna, articula-se com a dualidade entre o sujeito e o Outro, incluindo a divisão e os impasses do sujeito que, mesmo quando se coloca através da fantasia em um “fosso” diante do Outro, pode deste fosso eventualmente conceber a incompletude do Outro e redimensionar a conjuntura de determinado contexto.

Compreendemos que “Kant com Sade” (Lacan, 1962/2008) acaba por ser muito mais uma contestação da filosofia ocidental cristã, por meio da crítica a Kant a partir de Sade, em defesa do discurso freudiano e do sujeito do inconsciente, do que uma ode à violência presente na literatura de Sade, algo que uma leitura moralista e reducionista poderia supor. De todo modo, encontra-se nesse artigo duas diferentes maneiras pelas quais a voz intervêm sobre o sujeito e, se pensarmos em nossa pesquisa, o samba de partido-alto, assim como a psicanálise, aproxima-se de Sade, e não de Kant, pois na roda de partido-alto o Outro está incluído como uma voz que escancara a divisão do sujeito.

O versador é sempre colocado no impasse pela voz do Outro: “o que responder?”, “como responder?”, “como criar um verso que tenha no final esse fonema que rima?”, “ser mais irônico ou ser mais ameno?”, enfim, “o que devo responder ao Outro, a partir do que ele me disse, para que meu verso me posicione onde eu gostaria?”. A voz do partido-alto, destarte, é a antítese da voz interior, do imperativo categórico kantiano, cronificada e moralista, pois ela ocorre em uma conjuntura na qual a inconstância da alteridade é garantida e resguardada pelo pacto civilizatório compreendido pelas regras da arte e pelos fundamentos de um povo.

3.7 A voz e a linguagem: Do corpo ao canto

A voz, portanto, seja como um filósofo moralista ou como um libertino perverso, invoca o sujeito, o angustia, mas também o coloca no laço social, “tudo que ele recebe do Outro da linguagem, diz a experiência comum que ele o recebe sob a forma vocal” (Lacan, 1962-63/2005, p.298). Por outro lado, é importante destacar que “a linguagem não é vocalização. Vejam os surdos” (Lacan, 1962-63/2005, p.299). Sobre a relação entre a voz e a linguagem, Lacan delineia:

[...] creio que podemos adiantar-nos ao dizer que uma relação mais acidental liga a linguagem a uma sonoridade. E talvez acreditemos até estar avançando pelo caminho certo ao tentar articular as coisas de perto, qualificando essa sonoridade como instrumental, por exemplo. É verdade que nisso a fisiologia abre caminho (Lacan, 1962-63/2005, p.299).

Nesse ponto, o que é posto mais como uma relação “acidental” do que como uma articulação da linguagem pela lógica significante é a dimensão do real do corpo, da materialidade da fisiologia humana que potencializa o deslocamento da pulsão entre a voz e a palavra, pois:

Não sabemos tudo sobre o funcionamento de nosso ouvido, mas, de todo modo, sabemos que a cóclea é uma caixa de ressonância. É um ressonador complexo ou composto, se quiserem, mas, afinal, mesmo composto, um ressonador decompõe-se numa composição de ressonadores elementares. Isso nos leva ao caminho de dizer que é próprio da ressonância que o aparelho predomine. O aparelho ressoa, e não ressoa qualquer coisa. Se quiserem, para não complicar demais as coisas, ele só ressoa em sua nota, sua frequência (Lacan, 1962-63/2005, p.299).

Encontramos assim no nosso ouvido um receptor do objeto voz que atua como um instrumento “à maneira de um tubo, seja ele qual for, uma flauta ou um órgão” (Lacan, 1962-63/2005, p.299). Lacan relembra o aspecto fisiológico do ouvido, tomando mais uma vez a articulação entre o corpo e a linguagem, entre o corpo e a estrutura do sujeito, movimento que faz com que nos interessemos “pela forma mais elementar da constituição criada e criadora pelo vazio, aquela que encarnamos apologeticamente na história do pote, porque um pote também é um tubo, e que pode ressoar” (Lacan, 192-63/2005, p.199).

Se o formato do corpo em interação com a cadeia significante nos diz sobre o sujeito do inconsciente, isso se dá muito pela função de metáfora que o corpo realiza. Como o próprio formato do tubo do ouvido pode ser base para alguma representação desse vazio, é possível que se torne significativa pela boca do sujeito, desse modo:

Se a voz, no sentido em que entendemos, tem alguma importância, não é por ressoar num vazio espacial qualquer. A mais simples imissão da voz no que é linguisticamente chamado de sua função fática — que alguns acreditam estar no nível da simples tomada de contato, embora se trate de algo bem diferente — ressoa num vazio que é o vazio do Outro como tal, o *ex nihilo*⁴⁹ propriamente dito. A voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz como alteridade do que é dito (Lacan, 1962-63/2005, p.300).

Destarte, encontramos a voz como essa alteridade que atravessa e causa o sujeito pelo ouvido, trazendo certo índice do vazio. Mas Lacan difere a voz da fala de outras vozes e sonoridades que abarcam o sujeito de forma menos imperativa, menos cobradora que a voz falada:

É por isso mesmo, e não por outra coisa, que, separada de nós, nossa voz nos soa com um som estranho. É próprio da estrutura do Outro constituir um certo vazio, o vazio de sua falta de garantia. A verdade entra no mundo com o significante antes de qualquer controle. Ela se experimenta, reflete-se unicamente por seus ecos no real⁵⁰. Ora, é nesse vazio que a voz ressoa como distinta das sonoridades, não modulada, mas articulada. A voz de que se trata é a voz como imperativo, como aquela que reclama obediência ou convicção. Ela não se situa em relação à música, mas em relação à fala (Lacan, 1962-63/2005, p.300).

Assim, se temos a voz que atinge o sujeito como fala que “reclama obediência e convicção”, temos a voz como sonoridade cantada na música que intercede o sujeito do inconsciente de outro modo. Pelas perspectivas levantadas até aqui compreendemos que as

⁴⁹ Indica-nos Borges (2010): “O tema da criação *ex nihilo* é foco da discussão no âmbito da filosofia, da religião e da ciência desde a Antiguidade. A visão criacionista está baseada na suposição de que toda criação é criada *do nada*” (Borges, 2010, p.236, grifo do autor). São Tomás desenvolveu mais profundamente o tema à sua época, postulando “*ex nihilo hihil fit*, ou seja, *do nada, nada vem*, a não ser com a intervenção de Deus” (*Ibid.*), Lacan (1959-60), apoiado na leitura de Heidegger (1929), endossará que toda criação é a partir do nada, mas salientará que isso não significa que toda criação é divina. Por isso a leitura de Lacan não é uma concordância com São Tomás, e sim uma crítica ao discurso hegemônico no campo da ciência, que ignora a influência do vazio e do nada sobre o sujeito. Abordaremos esse assunto no Capítulo 4, quando exploraremos o conceito de sublimação.

⁵⁰ Lembremo-nos do depoimento de Paulinho da Viola que expõe: “no partido, porém, tudo acontece do jeito mais espontâneo... Por isso sempre haverá partideiros e o verso, de improviso ou não, refletirá as verdades sentidas na alma de cada um” (Paulinho da Viola in Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa), e, como visto no depoimento e na citação de Lacan sobre os ecos e reflexos da verdade sobre o sujeito, esta verdade não será descoberta e nem “resolvida”, uma vez que está recalcada e só pode ser acessada parcialmente, pelos seus “ecos”. Todavia, seja pelo verso de improviso ou pelo processo analítico, estaremos sempre a tratar dos efeitos da verdade, como explorado no Capítulo 2.

vozes, em contextos diversos, podem ascender sobre o sujeito de diferentes modos. No caso da música, de maneira menos cobradora, menos exigente, que na fala. Lacan parece nos deixar o desafio: “seria interessante ver que distância pode haver entre a experiência do cantor e do orador” (Lacan, 1962-63/2005, p.300) e propõe que aqueles que quiserem se debruçar sobre o assunto “que o façam, porque eu mesmo não tenho tempo” (Lacan, 1962-63/2005, p.300).

Então, a voz atua através da estrutura entre o sujeito e o Outro, como um objeto que invade e invoca o sujeito. Ela “não é assimilada, mas incorporada. É isso que pode conferir-lhe uma função que serve de modelo para nosso vazio” (Lacan, 1962-63/2005, p.301). Portanto, a voz nos introduz também uma estrutura de vazio, algo da negatividade do ser, dado que ela pode tanto estar associada a um significante que traz um sentido a determinada conjuntura quanto salientar esse prisma do vazio, como sonoridade que esvazia a atribuição de sentido.

Percorremos, assim, da voz do imperativo categórico — a voz da fala — à voz da música, bem como a “voz/som” dos rituais, e como todas elas introduzem algo do vazio na vivência do sujeito, mobilizando-o, conseguindo causar o desejo, mas também causar a angústia. Levando em conta o enquadre desta pesquisa e a diferença da “experiência do cantor e do orador” (Lacan, 1962-63/2005, p.300), do nosso ponto de vista, o samba de partido-alto oferece ao sujeito uma conjunção na qual a dimensão real da voz, o vazio trazido intrinsecamente por ela é, de certo modo, acomodado, circunscrito por um saber-fazer do partido-alto que dá destino a essa cota de real por meio de sua prática, através de sua dança, sua teatralidade, da poética de suas letras, seu humor e, destacadamente, da criação de versos feitos de forma instantânea — o improviso. Com isso, promove ao sujeito uma interação com a voz/som, na qual favorece a circulação da pulsão e o laço social.

De todo modo, se o partido-alto nos diz sobre uma voz que trabalha com a divisão do sujeito, e não uma voz impositiva que o submete a um imperativo que gera adoecimento para o mesmo, compreendemos ser importante explorar um prisma que exprima essa vertente da incidência da voz que subjuga o sujeito a título de comparação. A perspectiva que entendemos ser relevante articular é justamente a do racismo estrutural que — como discurso e, conseqüentemente, voz — submete o sujeito ao sofrimento, “voz” esta que parece exatamente representar aquilo que o saber-fazer do partido-alto possibilita transcender, e, por que não, sublimar.

Isildinha Nogueira em seu livro “A cor do inconsciente” (2021) nos traz um rigoroso panorama sobre o assunto. No prefácio da mencionada obra, Kabengele Munanga fala:

Sem dúvida, a luta pela libertação do negro passa necessária e absolutamente pela desconstrução das imagens negativas contra ele forjadas pela ideologia racista, e pela construção de novas imagens que o libtem da alienação e da negação de sua humanidade. Porém, a questão que se coloca e que está no cerne de “A cor do inconsciente” é saber como essa luta poderia ter êxito se as imagens e as representações negativas do corpo negro introjetadas pela educação e por outros mecanismos súteis que participaram da configuração de sua psique não foram tocadas. “Pele negra, máscaras brancas” (2020), de Frantz Fanon, alude a esse processo de alienação do negro, mas a reflexão à qual o livro de Isildinha nos convida é a de como tirar essas máscaras brancas se não temos acesso ao ateliê do artista que as fabricou, ateliê onde foi configurada a psique do negro na imagem da brancura (Munanga *in* Nogueira, 2021, p.24).

Nogueira (2021) destaca que “para psicanálise o corpo é irrepresentável, impossível de ser capturado por uma representação, o real do corpo permanece, fantasmaticamente, ligado às experiências arcaicas” (Nogueira, 2021, p.97). E acrescenta: “Se o corpo real corresponde ao lugar do gozo na dimensão da falta que produz o objeto *a*, como vimos nas seções anteriores, é enquanto corpo imaginário e corpo simbólico que o corpo vai se inscrever na dimensão psíquica” (Nogueira, 2021, p.97).

Já o corpo imaginário é precisamente essa imagem edificante “que a criança conquista na fase do espelho, e que advém” (Nogueira, 2021, p.97) do reconhecimento e interesse do Outro, estes que propiciam os processos identificatórios e constituintes do sujeito e sua relação com o próximo. A dimensão imaginária do corpo oferece ao sujeito também uma pretensa totalização de tal corpo por meio do sistema perceptivo do sujeito. Por outro lado, a faceta simbólica do corpo:

[...] corresponde a uma forma significante, isto é, a algo que, como parte, representa, numa relação simbólica, aquilo que escapa à representação. Na dimensão simbólica será, portanto, um pedaço, um aspecto do corpo, devidamente simbolizado, isto é, investido de significação, que emerge como marca de uma totalização impossível (Nogueira, 2021, p.97).

São exatamente as incidências imaginárias e simbólicas sobre o corpo negro — que, para a autora, “produzem certas vivências psíquicas singulares” (Nogueira, 2021, p.97) — que “constituem, para o negro, aspectos particulares da sua condição subjetiva” (Nogueira, 2021, p.98). Nesse sentido, dois principais aspectos são isolados por Nogueira (2021), considerando em ambos a conjuntura de uma sociedade estruturalmente racista como a brasileira: um deles é

a vicissitude, para o sujeito negro, do “processo de identificação com a ‘brancura’ enquanto justamente aquilo, que na sua imagem especular, lhe escapa” (*Ibid.*); o outro se trata de considerar a pele negra como significante “do ponto de vista do corpo simbólico, como aquilo que representa a condição de negro para negros e não negros” (*Ibid.*). Nogueira (2021), desse modo, trabalha os “sentidos que a tal significante se associam, nas redes simbólicas da formação social assim constituída” (Nogueira, 2021, p.98).

A pesquisadora ressalta a importante influência da imagem do corpo, “pois estará envolvida em todas as formações do aparelho psíquico” (Nogueira, 2021, p.99). Isso nos lembra, inclusive, Sodré (2017), quando este afirma que da perspectiva nagô todos os elementos incorporais são efeitos das vivências e acontecimentos do corpo, o que mostra mais uma vez uma possibilidade de aproximação entre a psicanálise e uma filosofia afrodiaspórica. No entanto, vale colocar que o pensar nagô propõe um visão que, compreendemos, já proporcionaria uma filosofia de intervenção dos terreiros   pólis, de subversão dessas possíveis vivências do corpo negro na sociedade, subversão tal que pode nos dizer sobre a ocorrência da sublimação para determinado sujeito na sociabilidade do samba de partido-alto.

Sobre o contexto produtor das conflituosas questões trazidas pelo racismo para os sujeitos, Nogueira (2021) expõe:

Para entendermos a posição do negro no que diz respeito às representações associadas ao corpo, tal como a percebemos hoje,   necessário levarmos em conta a herança do sistema socioecon mico escravagista, que não só atribuía ao negro o lugar de mão de obra escrava, com todas as implicações sociais de condições de vidas miseráveis, mas que t mb m construiu teorias que, em última instância, tinham como objetivo tomar o efeito pela causa, ou seja, atribuir as condições de vida que os negros efetivamente experimentavam a limites e tendências “naturais” (Nogueira, 2021, p.103).

Nogueira (2021, p.114) cita, dentre as possíveis consequências de uma sociedade racista sobre o corpo negro um hiperestranhamento e mal-estar do sujeito com o próprio corpo e imagem. Não esqueçamos que, como postulado em “O infamiliar” (Freud, 1919/2019) e, bem como “A angústia” (Lacan, 1962-63/2005), já trabalhado neste capítulo, um nível de estranhamento e angústia com o seu próprio corpo, com o âmago de si mesmo, o sujeito estruturalmente sempre experimenta, o que Nogueira (2021) salienta, pensando a partir da perspectiva de Freud (1919/2019), é a acentuada intensidade com que esse conflito inerente ao sujeito acontece nas vivências de significação do corpo negro.

Se o ideal de ego (Freud, 1914b/1976; 1921/2020; 1923/1976; 1924/2018), enquanto instância, opera tanto como repressora dos impulsos do sujeito quanto como via de identificação pela qual este produz significantes e constrói a sua identidade — que por sua vez é resultado de um intercâmbio entre “relações parentais e sociais” (Nogueira, 2021, p.117), onde “coexistem um investimento erótico do seu próprio corpo e do pensamento” (*Ibid.*) —, para Nogueira (2021), no caso do sujeito negro, esse processo ocorre de maneira específica e outra condição é imposta.

Apoiada em Freire (1984), a psicanalista discorre que “essa via de acesso” (Nogueira, 2021, p.117) de inclusão na sociedade fica obliterada ou, pelo menos, fortemente dificultada, uma vez que em uma sociedade racista o que se estabelece como desejável é um ideal de ego vinculado à branquitude — condição conflitante com o corpo negro e com o significante da pele negra, contexto que produzirá inúmeras vezes uma situação de angústia e extremo mal-estar, muito relacionada à dimensão impossível de real, pois o “[...] modelo de ideal de ego ao qual o negro tem acesso, em troca de suas ‘antigas aspirações narcísico-imaginárias’, está muito além do humanamente possível, psíquica e historicamente” (Nogueira, 2021, p.117).

Dessa perspectiva, Nogueira (2021) argumenta que em uma sociedade racista temos consequências tanto para a constituição do sujeito quanto para sua posição no laço social. “Ser branco significa uma condição genérica: ser branco constitui elemento não marcado, o neutro da humanidade. Se considerarmos o processo de construção do corpo, imaginário, a partir do referencial da psicanálise” (Nogueira, 2021, p.119).

Por outro lado, em uma sociedade racista, para os sujeitos negros

[...] o estranho inquietante é mais do que o reconhecimento de um eventual outro — estranho — em si mesmo: é o reconhecimento de sua condição de não ser; é o reencontro de um rosto que um processo desrealizante imaginariamente negara. Ser negro não é uma condição genérica, é uma condição específica, é um elemento marcado, não neutro (Nogueira, 2021, p.119).

Encontramos, assim, um exemplo de como a voz, enquanto discurso hegemônico de uma sociedade, pode operar como um imperativo absolutamente adoecedor e violento para o sujeito e para seu corpo. É precisamente a antítese dessa relação com a voz e com o corpo que o partido-alto propiciaria. Vejamos agora uma abordagem que, a nosso ver, converge com a relação entre o sujeito, o seu corpo e a sua voz, que o saber-fazer do partido-alto promove.

Se pensarmos na força da ascendência da voz sobre o sujeito e a dimensão da corporeidade na prática do partido-alto como musicalidade da diáspora africana, as teorizações de Maria Antonieta Antonacci (2014) nos trazem interessantes perspectivas, principalmente se retornarmos à posição de que a voz prevalente na sociabilidade do partido-alto não é voz totalizante do imperativo kantiano — que exige obediência e servidão moral —, e sim uma voz que inclui um Outro no qual a divisão do sujeito está em jogo, assim como seu desejo, suas dúvidas e seus questionamentos para com os seus pares no laço social. Nesse sentido, a autora nos indica que, ao se debruçar sobre “a *arte da memória*”⁵¹ (Antonacci, 2014, p.31, grifo da autora), ela pôde “apreender trabalhos de memória na contingência de corpos em diáspora, que interagiam entre códigos de gestos, vozes, sons, imagens, em atos e atitudes que escapassem à vigilância de seus senhores” (Antonacci, 2014, p.31).

Discorrendo sobre as práticas culturais diaspóricas, Antonacci (2014) afirma que é “no emaranhado de redes que circulam suas memórias e interações, nos quais sujeitos forjaram ‘vozes do corpo’ no improviso, reinventando viveres de resistências em suas linguagens” (Antonacci, 2014, p.31). Vemos mais uma vez a ideia do improviso aparecer pela pena dos autores que estudam a diáspora africana, endossando como esse aspecto é prática patente, componente de um saber, na perspectiva da cultura africana.

Podemos pensar também pela via do corpo do sujeito afrodiaspórico que se insurge diante da fala do “senhor”. Como nos lembra Lacan (1962-63/2005, p.300), a voz da música — diferente da voz da fala que evoca obediência —, como a voz cantada do samba, enlaça os sujeitos, pois não demanda a ordem, apenas invoca o desejo. Nesse caso, a autora menciona certa “literatura oral do nordeste, pensada enquanto território de oralidade de grupos populares em interlocuções entre si e tensões com outros agentes históricos” (Antonacci, 2014, p.153). Nessa literatura oral, estudada pela autora, podemos vislumbrar uma voz que invoca causando desejo, que nesse contexto é o desejo de fuga, de liberdade, do corpo que não quer se submeter ao Outro opressor. A autora nos diz: os “fluxos de literatura oral pelo Atlântico também permitem entrever narrativas de fuga” (*Ibid.*), são os corpos negros, que “desafiam verdades” (*Ibid.*, p.154) e estabelecem outros territórios e sociabilidades, com, entre outras coisas, as suas musicalidades.

⁵¹ Antonacci (2014), apoiada em Yates (2007), utiliza essa noção de *arte da memória*, que seriam práticas estéticas e culturais da perpetuação da memória de um povo. Tal noção se refere a “expressões artísticas enquanto técnicas mnemônicas, de gregos a europeus da Idade Média e do Renascimento, antes de recursos de fixação de preceitos, discursos e memórias advindos desde potenciais abertos pela imprensa” (Antonacci, 2014, p.285, n.5).

É assim que as práticas culturais da diáspora, apoiadas na *arte da memória*, resistem a esse Outro que busca submeter o sujeito afrodescendente à sua estrutura de poder político.

Racializados e excluídos da cultura letrada dominante, que pretendeu colonizar e desagregar suas práticas culturais e agenciamentos políticos, de corpos negros fluem contranarrativas com potencial de alteridade. Em seus arranjos com volume e texturas corporais, protagonistas negros posicionam sua diferença e veiculam enigmáticos processos de reminiscências, materializados em sons, ritmos e gestuais *encarnados* e plenos de simbologias questionadoras de imposturas (Antonacci, 2014, p.288, grifo da autora).

A autora menciona “relevantes estudos recentes de intelectuais africanos sobre potenciais de engenhosos procedimentos da *arte da memória* negra” (Antonacci, 2014, p.289), entre eles cita o nigeriano Esiaba Irobi, cujas pesquisas detêm-se no “poder do corpo como local de múltiplos discursos” (*Ibid.*). Irobi (2012), segundo Antonacci (2014), em suas pesquisas em rituais e festas na África e na Ásia, que passam acentuadamente pela questão do corpo, versa sobre “escritas performativas” que nos transmitem sobre um saber em ato, do acontecimento e da prática, uma inteligência corporal.

A importância da corporeidade e do seu saber aparece mais uma vez. Antonacci (2014) afirma que Irobi (2012, p.278) assinala que as significações têm como grande origem o corpo humano. Isso definitivamente não exclui a relevância da palavra. Ela (2014) menciona que Hall (2003) nos lembra como Raymond Williams⁵² pôde circunscrever “como ‘pensar as questões da cultura através da metáfora da linguagem e da textualidade’ se tornou fundamental para surpreender a pluralidade do racismo cultural” (Antonacci, 2014, p.286), contextos no quais as questões raciais e de classe sempre se amalgamam.

Por fim destacamos que Antonacci (2014), em seu pensar sobre os vários prismas da *arte da memória* da diáspora afro-atlântica, postula:

Em memórias de corpos em situações limítrofes, cantos em coro desencadeiam subliminares formas de atenuar sofrimentos e provocar evasões, estimulando tréguas mentais para a recomposição e encontros liminares; enquanto a marcação de tambores aciona gestos e rituais que revigoram energias, revertendo estados de ânimos para recuperação de sinais vitais (Antonacci, 2014, p.295).

⁵² Raymond Williams sociólogo autor entre outras obras de “*The long revolution*” (1961) e “O campo e a cidade, na história e na Literatura” (1989).

Vemos, assim, como as teorizações de Antonacci (2014) versam sobre uma relação entre o sujeito, a voz e o corpo que entendemos estar presente no partido-alto, uma maneira que considera o impasse do sujeito, sua divisão e o seu desejo. Tais elaborações da autora, a nosso ver, evocam também a ideia de que a prática do partido-alto detém um saber-fazer com a dimensão impossível do real, saber-fazer que supomos passar muito pela dimensão do ato e da sublimação. Basta pensarmos como a citação acima — que menciona que “cantos em coro desencadeiam subliminares formas de atenuar sofrimentos e provocar evasões, estimulando tréguas mentais” — sensivelmente nos remete a um dos principais índices definidores da sublimação: o fato de que ela é um destino pulsional, um destino de evasão das pulsões, panorama que desenvolveremos adiante.

Retomemos nosso trajeto até aqui, antes de seguirmos para o quarto capítulo. No primeiro capítulo pudemos circunscrever, fundamentados na história das musicalidades afro-atlânticas — dentre elas, principalmente, o partido-alto — e nos depoimentos dos partideiros, um saber-fazer dessas musicalidades diaspóricas que gera, além do desfrute cultural, resistência à opressão, pertencimento social e continuidade da cultura africana. No capítulo dois, conseguimos trazer como, tanto no campo da psicanálise quanto na cotidianidade do partido-alto, encontramos uma transmissão que transcende a rede simbólica e a circulação dos significantes. Verificamos nesses dois campos um saber que é transmitido pela prática, pelos acontecimentos, pelos atos dos sujeitos, um saber-fazer que parece conseguir colocar para circular algo do real de maneira não disruptiva, mas promotora do laço social. Nesse capítulo também exploramos as perspectivas da noção de ato na psicanálise e suas possíveis articulações com a prática do partido-alto.

Por fim, neste Capítulo 3, trouxemos como o objeto voz/som pode atravessar a dinâmica entre o sujeito e o Outro: chegamos a um panorama em que, mais uma vez, a conjuntura da roda de partido-alto nos demonstra uma capacidade — nesse momento incluindo já a voz e a música em nossa análise — de fornecer ao sujeito maneiras e repertórios para modular, equalizar, se assim podemos dizer, seu arranjo com o registro do real.

Agora, então, adentraremos no Capítulo 4, que explorará os desdobramentos da sublimação no ensino de Lacan e como tais desdobramentos se articulam à possibilidade de haver um saber-fazer com real dentro do contexto do samba de partido-alto que, por sua vez, viabilize pelo ato a ocorrência da sublimação.

Capítulo 4

DO ATO DE SUBLIMAR AO ESCABELO

4.1 A sublimação

É no seminário “A ética da psicanálise” (Lacan, 1959-60/2008) que Lacan faz sua principal incursão sobre a sublimação e estabelece as principais diretrizes da sua concepção sobre o tema. Assim como Freud, Lacan a define como um destino pulsional, todavia, enquanto para Freud (1905b/1976; 1914b/1976; 1923/1976; 1923[1922]/1976) a sublimação enviaria a pulsão a um alvo dessexualizado, produzindo objetos valorizados pela sociedade, Lacan defende um ponto de vista diferente em ambos os aspectos. No que toca a ideia de que a sublimação geraria objetos já valorizados pelo discurso vigente em Freud, Vladimir Safatle (2006) discorre:

[...] ao introduzir a ideia da satisfação da pulsão mediante alvos socialmente valorizados, Freud insere o problema da sublimação em uma *lógica do reconhecimento* pela qual o sujeito seria capaz de elevar as barreiras “entre cada eu individual e os outros”, produzindo assim um meio de reconhecimento e uma promessa de gozo daquilo que todo sujeito perde no processo de socialização do desejo. “O criador literário nos permite gozar de nossas próprias fantasias” (Freud, 1999⁵³, p.223), dirá claramente Freud. A sublimação aparece assim como *promessa harmônica de felicidade*, como “ilusão de uma vida melhor” (Adorno, 1970, p.24) (Safatle, 2006, p.281, grifos do autor).

E, sobre essa visão freudiana mais adaptacionista da sublimação, o autor acrescenta:

Esse hedonismo estético libera as obras de toda negatividade transformando-as em imagem positiva de reconciliação entre as exigências pulsionais e os imperativos intersubjetivos da vida social. O espaço conflitual é totalmente transferido para os conflitos pulsionais que geram as obras. Vários leitores de Freud notaram que tal função social da arte como disponibilização de um gozo estético capaz de realizar uma promessa de reconciliação estava ligada a configurações historicamente determinadas do pensamento da arte que não dão conta do impulso crítico contra a aparência estética e contra suas aspirações de totalidade harmônica produzidas em vários momentos da arte do século XX (Safatle, 2006, p.281).

⁵³ Esse é o Volume X, em alemão, das obras completas de Freud — a saber FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Vol. X. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1999. —, e se refere a uma passagem que, traduzida para o português, consta em Freud (1908[1907]/1976).

No seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), Lacan se opõe diametralmente à posição freudiana de que o processo sublimatório geraria obras que convergiriam com os valores estabelecidos da sociedade. Para Lacan é em dissonância com esses valores dominantes que a sublimação aconteceria, é em oposição aos valores “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).

Essa ideia Lacaniana de que o processo sublimatório não produziria objetos em conformidade com o *status quo* da sociedade, e sim o contrário, a nosso ver se vincula à forma como o registro do real está presente na sublimação e como essa se engendra com tal registro, aspecto que exploraremos melhor adiante. Por enquanto, indicamos que a sublimação para Lacan é um processo que inclui o aspecto não enquadrável do real em seu acontecimento, por isso ela tende a produzir objetos que rompem com as expectativas, e não que as cumprem, como um objeto identificado com valores estabelecidos socialmente.

Outro ponto de discordância entre Lacan e Freud é a ideia de que a sublimação direcionaria a pulsão a um alvo dessexualizado:

Para Lacan, afirmar que a pulsão pode encontrar satisfação em um alvo e em um objeto que não seja diretamente sexual não significa que ela deva ser necessariamente dessexualizada. Sempre haverá, em Lacan, relação fundamental entre estética, ética e erótica (Safatle, 2005, p.281).

Como o próprio psicanalista francês aponta:

A sublimação não é com efeito, o que um zé-povinho acha e nem sempre exerce obrigatoriamente no sentido sublime. A mudança de objeto não faz desaparecer forçosamente, bem longe disso, o objeto sexual — objeto sexual ressaltado como tal, pode vir à luz na sublimação. O jogo sexual mais cru pode ser objeto de uma poesia sem que essa perca, no entanto, uma visada sublimadora (Lacan, 1959-60/2008, p.194).

Uma vez que pontuamos os dois principais pontos de discordância sobre a acepção da sublimação em Lacan e Freud — sublimação, inclusive, que entendemos ser um dos conceitos, se não o conceito, em que Lacan faz mais ressalvas quanto à construção freudiana —, adentremos nos demais aspectos que poderão precisar melhor a concepção Lacaniana do conceito e, conseqüentemente, delimitar suas diferenças com Freud em relação ao tema.

Muito do programa teórico estabelecido por Lacan acerca da sublimação passa pela relação com o objeto que esse processo demonstra. A sublimação, como destino pulsional, associa-se diretamente com essa peculiar relação de objeto que tal processo proporciona ao sujeito. Em nossa precedente pesquisa (Mendes, 2019) — que também tinha como interlocutores da psicanálise o samba, sua prática e, no caso deste estudo anterior, principalmente as letras das canções —, pudemos delinear, a partir do saber presente no samba, a relação entre a fantasia e a sublimação, circunscrevendo como a fantasia enquanto suporte do desejo, a depender do contexto, poderia servir de via para destinar a pulsão a um sintoma ou a um processo sublimatório. O referido estudo defendeu, então, que o contexto da prática do samba e suas canções corroboravam sim para que a fantasia destinasse a pulsão a um processo sublimatório. Desse modo, constatamos que a sublimação estabelece uma relação com o objeto, diferente do sintoma:

A sublimação nos é apresentada como distinta dessa economia de substituição, onde se satisfaz habitualmente a pulsão na medida em que é recalçada. O sintoma é o retorno, por via de substituição significativa, do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo. É aqui que a função do significante adquire toda sua importância, pois é impossível, sem colocá-la em jogo, distinguir o retorno do recalçado da sublimação como modo de satisfação possível da pulsão. É um paradoxo — a pulsão pode encontrar seu alvo em outro lugar que não seja naquilo que é seu alvo, sem que se trate aí da substituição significativa que constitui a estrutura sobredeterminada, a ambiguidade, a dupla causalidade, do que se chama de compromisso sintomático (Lacan, 1959-60/2008, p.135).

Dessa maneira, a sublimação não opera sob a lógica de substituição de objeto, como ocorre no sintoma⁵⁴. Ao prescindir do recalque, ela efetua outra relação com o objeto, o que Lacan inclusive aponta como um paradoxo, ao qual chegaremos, mas para pavimentar nosso caminho é necessário refletirmos sobre o modo como a sublimação concatena o vínculo entre o sujeito e *das Ding* (a Coisa). Lembremos que “*das Ding*” é um termo que Freud traz ainda em “Projeto para um psicologia científica” (1895/1976) para nomear o centro estrutural — inconsciente e inalcançável — do sujeito. Lacan (1959-60/2008) recupera essa noção para versar sobre o núcleo real do sujeito, com o qual o mesmo está sempre em relação de busca,

⁵⁴ Essa satisfação pela substituição do objeto pela via do significante, no sintoma, é apontada em diversos momentos por Freud. Seriam as “satisfações substitutivas, frequentemente em camuflagem simbólica” (Freud, 1926b/2010, p.48). Essa dinâmica da destinação pulsional pela substituição do significante no sintoma é também exemplificado pela fobia de cavalo do pequeno Hans (Freud, 1909/1976), Freud nos diz: “Isto significa que não podemos caracterizar como sintoma a angústia dessa fobia; se o pequeno Hans, enamorado de sua mãe, demonstrasse medo diante do pai, não teríamos direito de lhe atribuir uma neurose, uma fobia. Estaríamos diante de uma reação afetiva perfeitamente compressível. O que a torna uma neurose é unicamente outra característica: a substituição do pai pelo cavalo. Esse deslocamento, portanto, produz aquilo que pode ser denominado sintoma” (Freud, 1926b/2010, p.35).

como objeto perdido e momento originário de prazer, a Coisa se estabelece como aquilo que restou da entrada na linguagem do sujeito⁵⁵.

O sujeito assim se situa na cadeia significativa, em relação a esse objeto primeiro deixado para traz como resto traumático e perda que inaugura sua relação com o Outro. Desse modo, quanto a *das Ding*, a Coisa:

Tudo que dela se articula como bom e mau divide o sujeito com respeito a ele irreprimivelmente, diria eu, irremediavelmente e, sem dúvida alguma, com relação à mesma Coisa. Não há bom ou mau objeto, há bom e mau e, em seguida, existe a Coisa. O bom e o mau entram desde logo na ordem da *Vorstellung* [representação], estão lá como índices do que orienta a posição do sujeito, segundo o princípio do prazer, em relação ao que nunca deixará de ser apenas representação, apenas busca de um estado eleito, de um estado de anseio, de espera de quê? De algo que está sempre a uma certa distância da Coisa, ainda que seja regulado por essa Coisa, a qual está mais além (Lacan, 1959-60/2008, p.80).

A cadeia significativa se inaugura em oposição a esse núcleo real do sujeito: a Coisa que se estabelece com a ausência do objeto, que não mais será reencontrado partir desse momento lógico de constituição do sujeito. Nessa etapa embrionária de composição do sujeito, o pequeno vivente lança mão de um significante inicial S1 — ou, como nomeia Lacan, “mestre” (que pode ser composto por um fonema ou mais com qual o pequeno *infans* nomeará um objeto ou uma outra pessoa) — para tentar servir-se desse objeto ou pessoa para substituir o objeto perdido. Tal S1 será impreterivelmente insuficiente, o que induzirá o sujeito a buscar um outro significante, S2, do qual também tentará fazer uso pela via da representação para dar conta da falta, ambição em que novamente fracassará.

Esse processo passa pela lógica do “princípio do prazer que tende ao reinvestimento da representação” (Lacan, 1959-60/2008, p.167). Desse momento inaugural o sujeito, por esse processo, vai constituindo as cadeias significantes e adquirindo repertório, com predicativos que pouco a pouco se complexificam para se inserir discursivamente no laço social. De todo modo, como é possível ver na citação acima, sobre a *das Ding*, a gênese desse processo de inserção na linguagem começa pela simples oposição entre presença e ausência, positivo e negativo, “bom e mau entram desde logo na ordem da *Vorstellung* [representação], estão lá como índices do que orienta o sujeito, segundo o princípio do prazer, em relação ao que nunca deixará de ser representação” (Lacan, 1959-60/2008, p.80).

⁵⁵ Esse momento de entrada na linguagem se vincula e faz parte da constituição do sujeito, como já exploramos no subcapítulo 2.6. “A transmissão na psicanálise”.

A ideia de “*das Ding*” estaria, assim, ligada à negatividade do ser, ao vazio, ao nada e, no seminário “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), Lacan desenvolve a relação do sujeito com essa negatividade do ser para pensar a sublimação.

Borges (2010) assinala que Lacan faz uso da ideia de *das Ding* a partir do texto de Freud “Para uma psicologia científica” (1895/1976), mas é a com auxílio de Heidegger, justamente por meio do texto intitulado “A coisa” (Heidegger, 1958/2002), que o psicanalista francês expande a sua formulação da ideia de Coisa. A autora destaca que no referido texto de Heidegger fica evidente “a diferença entre objeto e Coisa. Objeto, tal como o concebe, é aquilo que se coloca diante de nós” (Borges, 2010, p.238), é o que se faz presente como representado na nossa consciência, já a Coisa (*Ding*),

[...] diferentemente do objeto, caracteriza-se por sua posição “autônoma”, nada pode nos dar a “coisidade” da coisa. Para exemplificar, Heidegger desenvolve este seu pensamento em torno da ideia da fabricação de um vaso de argila. Mostra que, contrariamente a uma tradição religiosa e filosófica, o vaso não se cria a partir da matéria, mas em torno de um vazio. O pote é um continente constituído pelo fundo e a parede. É produzido com a matéria-prima que é o barro. Uma vez produzido, o vaso é por si mesmo. O que faz do vaso um vaso é a sua qualidade de continente. O que é continente no vaso é o vazio. O vazio, ou seja, aquilo que no vaso não é nada, é o que faz com que o vaso seja vaso. O poteiro, quando fabrica o vaso, dá forma ao vazio. É justamente nesse ponto que as ideias de nada em Heidegger e Lacan (1959-60) convergem (Borges, 2010, p.239).

Lacan (1959-60/2008) utiliza da figura do vaso justamente para representar esse vazio, esse nada que compõe o campo do real do sujeito, esse núcleo onde se localiza e que também é *das Ding*, esse mais além do significante, esse vazio que os objetos (com seus semblantes) vêm tentar representar, fazendo-se de avatar da Coisa⁵⁶, disso que não é simbolizável, pois a Coisa é aquilo que “padece do significante” (Lacan, 1959-60/2008, p.144). A ideia de Coisa nos traz, assim, “[...] essa dupla carga semântica: o vazio como *nada*, como ausência radical, insignificável domínio do real que não se deixa apreender nas malhas da escritura, mas que, no entanto, subsiste no coração de toda representação (Borges, 2010, p.239, grifo do autora).

A concepção em Heidegger de vazio estrutural é trazida à baila por Lacan para falar da sublimação, isso porque ela vem de certa tradição criacionista que se encontra em Heidegger, é a perspectiva de que toda criação é feita do nada, *ex nihilo*. Apesar de a tradição criacionista ter a sua origem filosófica dentro do campo da teologia com São Tomás de Aquino — que

⁵⁶ Aqui é preciso indicar que a ideia de *das Ding*, trabalhada por Lacan no seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-69/2008), é uma noção precursora do objeto *a*, conceito que Lacan só consolida no seminário 10, “A angústia” (1962-63/2005), como exposto anteriormente no Capítulo 3.

argumenta que do nada, nada surgiria, não fosse a ação divina (Borges, 2010, p.236) —, Heidegger (1929), segundo Borges (2010), opõe-se a essa concepção, pois

[...] toda criação é criação do *nada*, a partir do nada, e não só a divina. E se a criação se dá a partir do *nada* precisa-se entrar em relação com o *nada*. Está em jogo nessa discussão, que pode parecer excessivamente metafísica, mas à qual Lacan e Heidegger dão um valor essencial, o fato de que a ciência mantém-se nessa tradição metafísica, não acredita no *nada* ou, em outras palavras, não acredita que o *nada* possa ter efeitos. Ora, Heidegger, assim como Lacan, por vias diversas, mostra as funções do nada. Em Heidegger, o *nada* está na base da sua concepção de *dasein* e Lacan, no seminário acima citado⁵⁷, se apropria de suas ideias para falar do lugar que ocupa no processo criativo (Borges, 2010, p.236, grifos do autora).

Esse vazio, essa negatividade do ser que a ciência positivista-empirista argumenta não ter efeitos, refere-se justamente à descoberta freudiana do inconsciente e do campo do real, que se estabelecem com a divisão do sujeito quando este adentra na linguagem e se constitui enquanto tal: um falta-a-ser, incompleto, castrado. É somente por essa falta que sujeito pode ser “significantizado”, é por ela que o mesmo irá se inscrever na cadeia significante onde será representado de um significante a outro para se a ver com essa falta — que nunca será sanada — pois nenhum significante é capaz de representar nem o sujeito nem o objeto de forma total, como já exposto anteriormente.

É a partir desse panorama que lembramos que Lacan (1959-60/2008) estipula que a arte possibilita uma articulação que contorna a vacuidade do objeto. “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno do vazio” (Lacan, 1959-60/2008, p.158), diferentemente da religião, que reivindica uma perspectiva que tenta encobrir o vazio resolvendo toda a angústia da inadequação a partir da sustentação de um pai criador; e da ciência, que produz uma rejeição do vazio, apoiada em um suposto saber através do qual tudo possa ser explicado, tudo possa ser representado (Lacan, 1959-60/2008, p.158).

Assim sendo, é no campo das artes que se pode estabelecer outra relação com a dimensão real do objeto, com sua negatividade, isso ocorre porque é nas artes onde acontece, privilegiadamente, a sublimação. Aqui chegamos à já mencionada relação particular de objeto que a sublimação oferece ao sujeito, ela é o processo que consegue fazer alusão ao real, bordejando o vazio da Coisa sem deixar o sujeito em uma situação de intensa angústia, dando um destino à pulsão.

⁵⁷ “A ética da psicanálise” (Lacan, 1959-60/2008).

Se Lacan (1959-60/2008, p.135) versa que no sintoma a pulsão se satisfaz pela economia de substituição do significante, “na medida em que ela é recalçada” (Lacan, 1959-60/2008, p.135), e retorna como formação de compromisso e repetição sintomática, “a sublimação nos é apresentada como distinta” (*Ibid.*) dessa dinâmica, pois como nos indica a definição lacaniana, a sublimação “eleva um objeto [...] à dignidade da Coisa” (Lacan, 1959-60/2008, p.137).

O “elevar um objeto à dignidade da Coisa” é precisamente quando o movimento sublimatório produz um objeto que faz semblante da Coisa, faz alusão ao momento originário de gozo absoluto, quando o sujeito e o objeto eram uma “Coisa” só, mas sem inserir o sujeito em uma conjuntura angustiante nesse ato de “bordejar o objeto perdido” que é a sublimação. O objeto gerado pela sublimação, assim, faz semblante desse momento mítico de completude do sujeito, que nunca será retomado — porém, inconsciente e mnemicamente jamais será esquecido. É “[...] o gozo perdido que é visado pelo artista. Uma vez que toda criação é tratamento da Coisa, nome dado por Lacan ao gozo perdido, o artista tenta fazer surgir na tela, nos objetos, nas letras, o que resta de gozo da Coisa perdida” (Quinet, 1997, p.221).

Pois a pulsão, Lacan (1959-60/2008) nos diz, a partir da constituição do sujeito terá sempre a tendência de buscar o objeto perdido, como esse momento inaugural de gozo e completude — expressado pela noção de Coisa —, mas esse objeto inicial a pulsão encontrará “no máximo como saudade” (Lacan, 1959-60/2008, p.68). Para Quinet (1997), a sublimação é o processo que tangencia esse gozo original da Coisa através de sua beleza e manobra estética, indica-nos o autor:

É esse gozo da Coisa, do qual o sujeito sofre a nostalgia, gozo perdido e perdido desde sempre, que o artista tenta evocar no espectador fazendo ressoar um gozo de um tempo que nunca existiu, mas, ao fazê-lo, ele traz à baila a temática da castração. Essa situação, que deveria provocar horror — horror da castração —, o artista a escamoteia com sua arte, provocando o belo⁵⁸ que vem velar a castração, e lá onde deveria surgir o horror, emerge o prazer que a arte normalmente propicia. Assim, a arte, no sentido cultural [...] se organiza em torno do vazio da Coisa esvaziada de gozo, povoando esse vazio com os objetos imaginários que tanto satisfazem nossos devaneios (Quinet, 1997, p.221).

⁵⁸ Lembremos que para Lacan a noção de “belo” é importantíssima para entender essa relação dual entre o sujeito e *das Ding*. O psicanalista francês cunha inclusive o termo “êxtimo” (Lacan, 1968-69/2008, p.219), que é um significante que combina o “externo” e o “íntimo” exatamente para expressar a dualidade dessa relação, como argumenta Lacan (1959-60/2008), uma relação de intimidade exterior, de encantamento e estranhamento. Nesse sentindo o belo, seria: “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).

A sublimação, desse modo, produz o movimento que desenha uma borda, tangenciando o impossível do real. Ela faz do vazio uma obra, como o vaso no exemplo heideggeriano que Lacan utiliza, no qual a obra é a borda de um vazio, inscrevendo assim a presença do real na obra. É por isso que “a sublimação como modo de satisfação possível da pulsão [...] é um paradoxo — a pulsão pode encontrar seu alvo em outro lugar que não seja aquilo que é seu alvo” (Lacan, 1959-60/2008, p.135). Esse paradoxo se dá, porque a sublimação é um alvo que não é exatamente um objeto, ela é um alvo que é um movimento.

É neste movimento, o que a pulsão faz em torno do objeto perdido, que ela se satisfaz, o que é totalmente diferente de quando a pulsão se satisfaz fixando seu destino repetidamente em um objeto imaginário, como aquele que investimos muitas vezes na formação de compromisso de nossos sintomas. Portanto temos que: “A estratégia lacaniana consiste em ver, nesta variabilidade estrutural do objeto (que não é simples indiferença em relação ao objeto), a afirmação de que o alvo da pulsão é, de certa maneira, o próprio *movimento de inadequação* em relação aos objetos empíricos” (Safatle, 2006, p.282, grifo do autor).

Então, que aspecto do processo sublimatório possibilitaria a produção desse objeto que faz o registro do real estar belamente presente? A característica da sublimação que a qualifica a tal feito é a sua capacidade — por meio do fazer artístico — de produzir um objeto anamórfico, que em sua afânise engaja a pulsão na sua tendência de buscar o objeto perdido (o núcleo real do sujeito: a Coisa), que nunca será encontrado, uma vez que é inalcançável. Lacan define o objeto anamórfico 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 anamorfose é essa capacidade do objeto de transmitir algo da inadequação e do campo do real em suas estéticas, é a capacidade dos objetos artísticos, por esse movimento de afânise, de expressar uma perspectiva outra que não a protocolar, e fazer tal perspectiva outra “surgir de uma forma indecifrável” (Lacan, 1959-60/2008, p.164). Podemos observar essa característica anamórfica de um objeto no quadro “Os embaixadores” (1533), de Hans Holbein — o jovem — escolhido por Lacan para ser capa de seu importante seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise” (1964/2005). Nessa pintura há uma mancha branca no chão que, a depender do ângulo em que a visualizemos, é possível vermos uma caveira. Seria esse deslize estético do objeto que faria a pulsão contornar o objeto sem se prender imaginariamente no mesmo:

Se o movimento da pulsão consiste em *dar a volta* no objeto, *se queremos gozar dando a volta no objeto*, então nada impede à pulsão de se satisfazer e de *se fixar em um objeto que já seja um retorno em circuito*, que já seja uma torção, no sentido de um objeto que já seja uma torção na sua identidade (Safatle, 2006, p.283, grifos do autor).

Apesar de Lacan em sua definição de objeto anamórfico mencionar a dimensão escópica do objeto, essa característica é válida em todos os campos da arte. O potencial criacionista do significante é sempre capaz de produzir objetos com essa torção que os credenciam a aludir ao campo do real: “Estabeleço isto — um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida que esse objeto é criado” (Lacan, 1959-60/2008, p.146).

Isto acontece, do nosso ponto de vista, por exemplo, no samba “Alvorada” (1968), de autoria de Cartola, Hermínio Belo de Carvalho e Carlos Cachça, quando em certa altura da canção o eu-lírico canta: “Você também me lembra a alvorada, quando chega iluminando meus caminhos tão sem vida”, e os compositores fazem uso da “alvorada no morro” como metáfora da pessoa amada. Dessa maneira, o sambista produz esse objeto anamórfico, que porta essa torção do morro para a amada, que produz o gozo artístico pela presença da significação que não é a protocolar, o objeto anamórfico quebra, assim, a semântica do senso comum, inserindo algo do real, do inapreensível e imponderável, na relação entre o sujeito e o objeto. A “sublimação é um movimento que transforma o *impossível a escrever* em uma espécie de *escritura do impossível*” (Safatle, 2006, p.281, grifos do autor).

4.2 A sublimação em ato

É no seminário “A lógica da Fantasia” (Lacan, 1966-67) que a sublimação reaparece no ensino no Lacan, depois do importante espaço ocupado por ela no seminário “A ética psicanálise” (Lacan, 1959-60/2008). Metzger (2017) destaca que no seminário sobre a lógica da fantasia já está sendo forjada a concepção de ato psicanalítico que será explorada no seminário “O ato analítico” (Lacan, 1967-68), conceito-chave para compreender a articulação teórica que sustenta o ressurgimento da sublimação nesse momento da teorização lacaniana.

Um dos grandes impasses do ato colocado por Lacan no “O Ato analítico” (Lacan, 1967-68), segundo Metzger (2017) e como destacado anteriormente, é especificar como os diferentes atos atravessam o sujeito, de modo a pensar quais desses atos produzem ou não um contexto que colabore com o inconsciente, panorama tal já estabelecido por nós no Capítulo 2.

Desse prisma, podemos começar a vislumbrar a relação do ato com a sublimação, pois se o ato psicanalítico produz uma incidência específica entre o sujeito o real e o simbólico, em face às outras modalidades — o ato falho, a passagem ao ato e o *acting-out* —, assim também o faz o processo sublimatório, em face a outras operações psíquicas do sujeito, como o sintoma, por exemplo. Não é nossa intenção homologar ato psicanalítico e sublimação, mas sim destacar a proximidade entre ambos e os arranjos que o sujeito faz com o campo do real por meio desses dois conceitos psicanalíticos, e também como esse saber estaria presente no saber-fazer dos versadores de partido-alto.

Metzger (2017), ao refletir sobre as pontuações lacanianas sobre a sublimação no seminário¹⁴, “A lógica da fantasia” (1966-67), inevitavelmente concatena a relação entre a sublimação e o ato, demonstrando a grande importância de um conceito para o outro. A autora destaca também o papel fundamental da repetição para se pensar o vínculo desses dois termos na psicanálise. Acerca da mesma, assinala:

A repetição como conceito da psicanálise está presente desde a enunciação freudiana do princípio de prazer como móbil do psiquismo. Aqui, o que o sujeito buscava era a repetição da experiência prazerosa. Em “Além do princípio de prazer”, texto freudiano de 1920, a repetição ganha um novo estatuto: o psiquismo busca repetir não apenas experiências prazerosas, mas também outras que não guardam em si prazer algum. Como explicar essa contradição com o princípio de prazer? Freud formula a compulsão à repetição como um princípio mais primitivo, anterior ao princípio de prazer e que predominaria sobre este. Ligada à pulsão de morte, a compulsão à repetição é o que pode explicar fenômenos como a repetição dos sonhos traumáticos, as neuroses de destino, a transferência negativa e o brincar infantil (Metzger, 2017, p.143).

Lacan, devidamente informado da importância da repetição para a clínica psicanalítica, aborda-a em diversos momentos, colocando-a, por exemplo, como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise (Lacan, 1964/2005), e também a trabalhando de forma intensa no seminário 14 (Lacan, 1966-67), entre outros momentos de sua obra. Mas é nesse seminário 14 que a repetição surge relacionada aos desenvolvimentos lacanianos acerca da sublimação.

Um curioso e importante aspecto que é passível de ser delimitado sobre a repetição e sua influência sobre o sujeito é a sua impossibilidade de se reproduzir de forma idêntica, isso, paradoxalmente, também proporciona um contexto para a criação e a transformação, criação e repetição, termos que em outros contextos podem ser — inclusive, em geral o são — colocados em antítese. Não o são necessariamente na psicanálise, pois as repetições de que esta trata são as que o sujeito produz ante o Outro e o objeto, que podem ser muito parecidas, mas a divisão

do sujeito e a lógica do significante impedem que essas possam ser absolutamente idênticas. A repetição, desse modo, também produz, ironicamente, a novidade.

Para transmitir como a repetição também traz algo de novo, Lacan se vale de figuras da topologia como o *cross-cap*⁵⁹ e a banda de Moebius para ilustrar como a demanda nas suas voltas em torno do objeto, em seu retorno ao mesmo lugar, em algum momento sempre claudica, falseia, deixando escapar uma alteração. Lacan emprega essas figuras topológicas para formalizar e demonstrar o funcionamento do sujeito e sua relação com, entre várias outras coisas, a repetição, transmitindo que nessa articulação “podemos ver a repetição, mas também a diferença” (Metzger, 2017, p.144).

O conceito de repetição está intimamente ligado ao ato, a própria constituição do sujeito também é definida como um ato por Lacan, ela é fruto da primeira repetição da volta da demanda em torno do objeto, que se torna perdido e produz como efeito a inauguração da cadeia significante.

Metzger (2017) indica que Lacan, no seminário “A Lógica da Fantasia” (1966-67), destaca o caráter significante do ato, perspectiva que, como sabemos, o psicanalista francês dá continuidade no seminário “O ato analítico” Lacan (1967-68), no qual destaca, por exemplo, a sua curiosidade por nenhum outro campo ter se atentado a essa dimensão simbólica do ato, sua dimensão significante, seu traço duplo, “problemático”, que intervém no contexto onde ele ocorre, reordenando os elementos em jogo e produzindo outra perspectiva: “é bastante curioso que seja um psicanalista que possa, pela primeira vez, enfatizar, no tema do ato, o que constitui seu traço estranho e, portanto, problemático e dúplice” (Lacan, 1967-68, aula de 10 de janeiro de 1968, n.p.), pois é na psicanálise, a partir do surgimento do ato falho, que pôde-se conceber, intermediado por esse ato que se mostra como falho, que o mesmo seja um ato “unicamente pelo fato de que é significante” (Lacan, 1967-68, aula de 10 de janeiro de 1968, n.p.).

De nossa perspectiva, tais pontuações de Lacan são interessantíssimas, pois remetem, por um lado, ao atravessamento simbólico do ato — como aquele que designa na sua ambiguidade e natureza dúplice uma significação outra mais além do enunciado evocando a enunciação, movimento próprio da função significante —, e, por outro lado, remetem a mais um importante aspecto do ato — desenvolvido por Lacan (1966-67), como nos traz Metzger (2017) — que diz sobre a possibilidade de o ato estabelecer uma relação muito específica entre

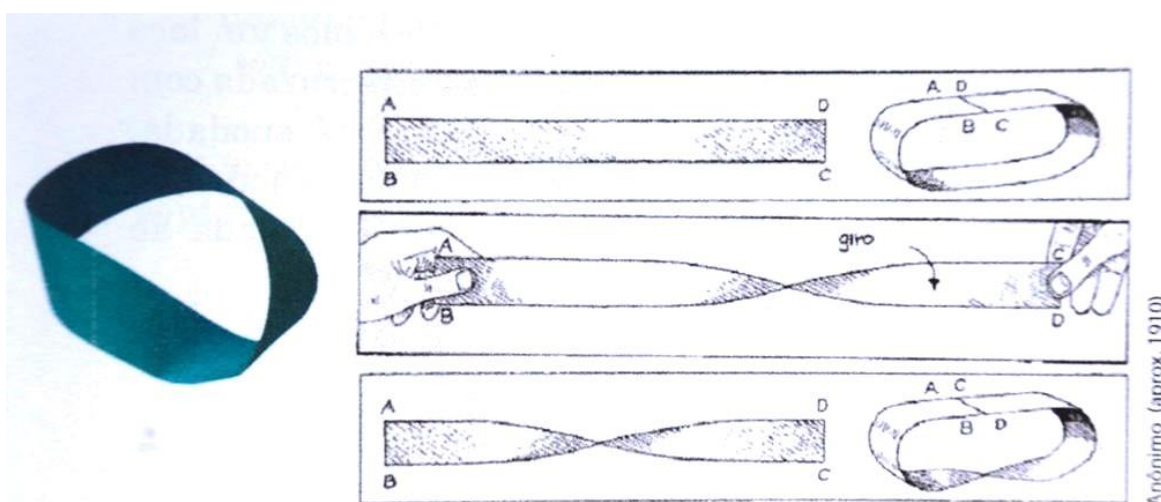
⁵⁹ Não trabalharemos a figura do *cross cap*, somente a da banda de Moebius, mais adiante. Elaboraões mais aprofundadas sobre o *cross cap* podem ser encontradas em seminários como “A lógica da fantasia” Lacan (1966-67) e também em autores como Amster (2015).

o sujeito e o registro do real. Esse dito “traço estranho e, portanto, problemático e dúplice” se refere a um relevante atributo que pode ocorrer no ato: o fato de o significante conseguir ter no ato, curiosamente, a capacidade de representar a si mesmo, fugindo momentaneamente dos seus próprios limites habituais:

[...] no momento do ato, mesmo dividido, tem-se a impressão de que o sujeito equivale a seu significante, onde o significante, além disso, é igual a ele mesmo. Claro, trata-se de uma aparência, já que isso é impossível, na medida em que um significante está na cadeia, sempre referido a outro significante, sem *equivaler* a ele na totalidade. No entanto, tem-se essa impressão, no momento do corte, em que se extrai o *oito interior* da banda de Moebius [...] (Metzger, 2017, p.149, grifos do autora).

A seguir, a imagem da construção da banda de Moebius:

Figura 2 — Banda de Moebius com “meia-volta de torção” (180°)



Fonte: Chapuis, 2019, p.191.

Chapuis (2019, p.191) explica que banda de Moebius seriam as figuras topológicas “de superfícies que contam uma só *face* e uma *borda* única” (Chapuis, 2019, p.191, grifos do autor) e as “características topológicas que lhe conferem as distintas formas no espaço tridimensional são duas: *torção* e *enodamento*” (Chapuis, 2019, p.191, grifos do autor). A figura acima indica a banda construída pela torção, uma “meia volta de torção”.

Torção: a banda mais simples e mais comum tem uma torção de 180°, o que no “*L’étourdit*”⁶⁰ se chama de “*meia volta de torção*”. A torção se percebe muito bem ao construir a banda de modo mais usual, com uma tira de papel: girando 180° um dos extremos da tira e colando-o ao outro (Chapius, 2019, p.191, grifos do autor).

Definitivamente não é nossa intenção nos aprofundarmos nos usos que Lacan faz da figura topológica de Moebius, para tal indicamos Chapuis (2019) e Amster (2015). De todo modo, essa imagem, como indicado por Metzger (2017), é uma via para apreender a natureza do ato. Isso se dá porque a torção de 180° feita na fita a torna uma figura de superfície única, ou seja, ela não mais comporta a separação binária de dentro e fora, interior/exterior. Chapuis (2019) nos descreve sobre a banda de Moebius: “Lacan ressaltará este aspecto: direito e avesso são uma ilusão; não há nunca um lado e outro, não há mais do que um. Ao longo da banda só há uma face” (Chapius, 2019, p.59). Desse modo temos “[...] que qualquer ponto da banda de Moebius está em continuidade com qualquer outro, o direito e o avesso são um só, isto é, cada ponto é simultaneamente direito e avesso — com que a própria oposição direito/avesso se dissolve” (Chapius, 2019, p.59).

É essa torção que caracteriza e fornece o estatuto da banda de Moebius. Não é gratuitamente que Lacan, como nos assinala Chapuis (2019, p.55), diz que “a banda de Moebius não é nada além desse próprio corte, esse pelo qual, com sua superfície ela some” (Lacan *apud* Chapuis, 2019, p.55).

Seria, portanto, esse corte, essa torção — que abole uma das superfícies da figura, dissolvendo dentro e fora, direito/avesso — que expressaria o momento do ato, no qual ocorreria uma suspensão das coordenadas simbólicas protocolares e a alusão a algo para além de uma lógica binária e de uma visão cartesiana de sujeito, corte tal que diz sobre um aspecto de subversão simbólica pela via da significação, mas também sobre uma dimensão real do ato, por uma ausência de representação, uma suspensão da semântica e das posições, que desembocam em outra conjuntura.

Esse momento de corte da figura topológica trazida por Lacan, como parece especificar Metzger (2017), circunscreve um momento de certo “eclipsamento” do significante que o ato propicia, gerando um efeito de transformação na relações entre o sujeito, o Outro e o objeto, um ato que incide como um significante que toca o real, rearticulando a posição do sujeito. Como vimos, não temos apenas uma possibilidade de ato e os efeitos dos diferentes atos tem as suas especificidades.

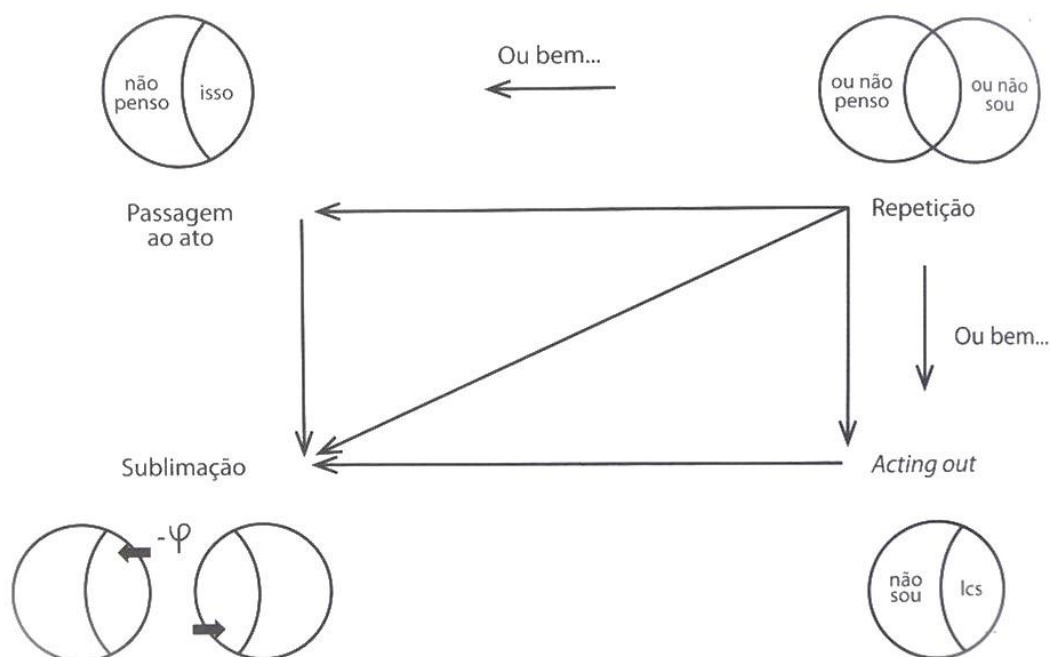
⁶⁰ “O aturdido” (Lacan, 1973/2003).

Lacan, a partir da articulação do sujeito do inconsciente com o cogito cartesiano e com a lógica aristotélica, no seminário¹⁴, a “Lógica da fantasia” (1966-67), formaliza sua abordagem da lógica da fantasia, e nessa empreitada utiliza os atos para construir a questão. O *actig-out* seria um ato que representa a resposta da condição de *não sou* do sujeito, é a encenação que tenta encobrir a verdade do desejo do sujeito e o seu núcleo real. O sujeito empregaria a encenação para atualizar sua fantasia inconsciente em transferência com o Outro, como indicado anteriormente.

Já a passagem ao ato seria a condição do *não penso* na qual o sujeito se encontraria em um momento em que não encena e nem pensa. Ele age por meio de um atentado contra seu próprio corpo ou contra o corpo do próximo de forma direta no real, sem a intermediação do registro simbólico. Nesse caso, não teríamos uma transferência sem análise como no *acting-out* (Lacan, 1962-63/2005, p.141), mas uma ruptura da própria transferência, uma alteração radical do contexto apoiada em uma identificação completa do sujeito com o objeto.

Olhemos para essa conjuntura a partir do quadrângulo de Klein, que é possível ser construído a partir da sobreposição de dois de seus semigrupos, como Lacan traz no seminário 14. Nesta figura se encontram todos os elementos importantes para nós nesse momento. A saber:

Figura 3 — Quadrângulo de Klein – Seminário 14 completo



Na figura acima temos a conjunção dos dois semigrupos de Klein trazidos por Lacan em “A lógica da fantasia” (1966-67), isto é, esse é o tetraedro completo do seminário, que contém todos os elementos que Lacan expôs em dois semigrupos diferentes para trabalhar os conceitos passo a passo. Nessa figura o sujeito se localiza no vértice superior direito, onde se encontra também a repetição. A partir desse quadrângulo podemos pensar o sujeito em relação à sua constituição, ao processo de análise, à lógica da fantasia e a conceitos como “repetição”. Logo, se considerarmos a ideia da repetição como conceito fundamental da psicanálise e dinâmica importantíssima para o sujeito do inconsciente, podemos ver como a inexorável e repetitiva busca da pulsão pelo objeto pode oferecer diferentes caminhos e, como mostrado na figura acima, a sublimação aparece como uma alternativa ao *acting-out* e à passagem ao ato.

Outro aspecto crucial a se comentar sobre esse tetraedro é que a sublimação aparece como alternativa entre o *acting-out* e a passagem ao ato, e não como uma combinação dos dois, como acontece com a transferência em relação à alienação e à verdade, situação na qual a existência de um sujeito alienado de sua verdade e de seu ser para além do seu eu (*je*) é condição — anterior a uma análise, mas necessária — para o estabelecimento da transferência e da função do “sujeito suposto saber”, como exposto no Capítulo 2.

Todavia, em ambos os casos a regra do quadrângulo de Klein — de que o vértice dos vetores de dois elementos quaisquer gera necessariamente um vetor com um terceiro elemento heterogêneo em relação aos outros dois — se mantém⁶¹. Assim, enquanto a transferência advém do vértice da alienação com a verdade, derivada de uma articulação entre esses dois elementos que compõem o início do processo analítico, a sublimação surge do vértice da passagem ao ato com o *acting-out*, como alternativa de desfecho em relação a essas outras duas possibilidades, seja na situação analítica, seja fora dela, quando o sujeito está em um impasse diante do Outro.

Esse quadrângulo ilustra que o *acting-out*, a passagem ao ato e a sublimação, nas suas relações com o objeto e com o registro do real, oferecem caminhos diferentes ao sujeito. Metzger (2017) argumenta que “na angústia há presença do objeto pleno. Na sublimação, a falta comparece. A sublimação apresenta-se como possibilidade de satisfação com um objeto não

⁶¹ Acerca desse ponto assinalemos que, pelas regras dos quadrângulos de Klein, em termos lógicos, sempre a combinação de dois elementos gera um terceiro elemento, “na relação lógica entre os elementos [...] está implicado um percurso que passa por determinados pontos e leva a um produto” (Metzger, 2017, p.141). De todo modo, a palavra “combinação” nesse contexto poderia gerar a confusão de que a sublimação é fruto de uma conjunção da passagem ao ato com o *acting-out*, ou que a passagem ao ato e o *acting-out* são condição para ocorrência da sublimação, que não é o caso nem em uma nem em outra alternativa. Por essa possibilidade de confusão semântica que contextualizamos o termo “combinação” em cada situação.

idealizado” (Metzger, 2017, p.153) que, alçado à dignidade de Coisa, fornece ao sujeito um jeito de ele se a ver com o registro do real. Logo, existe

[...] proximidade entre sublimação e angústia, na medida em que se trata de duas maneiras diversas do sujeito se relacionar com o gozo da *Coisa*; no caso da angústia, sucumbe a ele, passando ao ato, enquanto no caso da sublimação, trata-o a partir da alusão à *Coisa* via objetos quaisquer (Metzger, 2017, p.154).

Metzger (2017) ainda acompanha, bem como autores como Brodsky (2004), as formulações de Lacan (1969/2003) no resumo do seminário “A lógica da fantasia”, que indicam as coordenadas lógicas para a construção de outro quadrângulo de Klein — e o constrói. Nesse novo quadrângulo, edificado após a rotação dos elementos e as orientações de Lacan, encontramos o vetor da sublimação apontando justamente em direção ao ato analítico (Metzger, 2017, p.159).

Temos então que tanto para Lacan (1966-67; 1968-69/2003; 1969/2003) quanto para seus comentadores, a exemplo de Metzger (2017), que o ato analítico e a sublimação portam traços e funções que os aproximam. O ato analítico seria o ato a ter o desdobramento mais próximo do processo sublimatório, no qual o sujeito se autoriza a consentir com a falta, isso acontece em numa análise quando esta é levada a seu termo, assim como de certo modo acontece na sublimação, quando uma obra de arte faz semblante do vazio sem desarticular o sujeito, pelo contrário, produzindo a fruição artística, dando um destino à pulsão:

A sublimação é o termo — que não chamarei mediador, porque ele não o é — é o termo que nos permite inscrever o acento e a conjunção do que é disposição subjetiva, na medida em que a repetição é sua estrutura fundamental, e que ela comporta essa dimensão essencial sobre a qual resta, em tudo o que se formulou até o presente da análise, a maior obscuridade, e que se chama a satisfação (Lacan, 1966-67, aula de 22 de fevereiro 1967, n.p.).

Essa sentença de Lacan traz mais uma vez como a sublimação concatena uma outra relação com o objeto por ser um peculiar destino pulsional, um destino pulsional que nos faz problematizar a questão da satisfação. Se a sublimação é o que nos permite inscrever “o acento e a conjugação do que é a disposição subjetiva”, isso não ocorreria porque a mesma consente com a perda e a presença do real, ao incluir a dimensão do vazio que, por sua vez, incita a movimentação da pulsão em busca do objeto? Se, no “ato sexual, a gente não percebe a falta” (Lacan, 1966-67, aula de 08 de março de 1967, n.p.), não ocorre o mesmo na sublimação, que não deixa a falta passar despercebida: “ao contrário do puro e simples ato sexual, é da falta que

ela parte e é com a ajuda desta falta que ela constrói o que é sua obra e que é sempre a reprodução da falta” (Lacan, 1966-67, aula de 08 de março de 1967, n.p.).

O ato analítico e a sublimação, portanto, seriam capazes de incluir a dimensão real do objeto e a incompletude dos sujeitos em seus acontecimentos, de modo a produzir uma conjuntura na qual o laço social não é desarticulado, e sim criado.

É essa relação que Lacan atesta de forma assertiva no seminário “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), momento de sua produção teórica, como exposto, no qual discorre de maneira mais pormenorizada sobre a sublimação. Nas dinâmicas sintomáticas, muitas vezes as idealizações ofertam aos sujeitos a obtenção do objeto, mas o sofrimento psíquico e os atravessamentos do sintoma demonstram o traço impossível dessa falaciosa “pechincha” na qual o sujeito padece dessa não complementaridade e faz a pulsão do objeto derivar para um sofrimento psíquico ou mal-estar.

No contorno perpétuo da pulsão em torno do núcleo real, quase gravitacional, do sujeito, a sublimação é a forma de subjetivação que se aproxima desse centro e do afeto da angústia de maneira menos destrutiva. Como vimos, a sublimação eleva o objeto “à dignidade [...] da Coisa” (Lacan, 1959-60/2008, p.137), revela-nos o axioma máximo de Lacan sobre o assunto. A obra artística, confere ao objeto essa dignidade, confere a esse objeto, a obra, a capacidade de tangenciar o impossível da Coisa freudiana de maneira lindamente surpreendente, que através de uma manobra estética causa no artista e no espectador esse encanto, essa estupefação, um gozo de testemunhar esse movimento. Momento no qual, para Lacan, o objeto faz alusão ao vazio, inclui a falta e o imprevisível para o sujeito. Esse instante de surpresa remete à certa suspensão do imaginário e do simbólico que produz o gozo da fruição artística.

O processo indicado por Lacan para tal, como mencionado, é a anamorfose: a capacidade “ilusionista”, sedutora, se assim podemos dizer, da imagem, do significante e do ato, que podem fazer semblante de uma coisa e ao mesmo tempo ser outra, a capacidade desses de metaforizar e metamorfosear várias possibilidades semânticas e estéticas do objeto. Assim sendo, são várias as maneiras de um objeto anamórfico produzido pela sublimação incluir algo do real e dar destino à pulsão.

Seja um quadro que propicia poli-interpretações do seu conteúdo, ou que tenha a capacidade de transformar sua imagem a partir de diferentes ângulos que os sujeitos olhem para mesmo; seja quando um significante em uma música subverte o seu próprio significado usual a partir da poética da canção, evocando um sentido outro a partir da movimentação da cadeia

significante; ou em ato, como na capoeira, quando um dos participantes, aplica no jogo o belíssimo “rabo de arraia”. Este é um golpe que começa com um capoeirista virando as costas para o oponente, posição supostamente fragilizada onde ele estaria rendido — o vazio da guarda entregue —, então ele se volta repentinamente, com uma perna que vem da face oculta do capoeirista e aplica o golpe, obrigando o outro a lidar com a surpresa dessa aguçada manobra.

É esse tipo de operação que produz o desaparecimento e ressurgimento do objeto, de forma anamórfica, que, do nosso ponto de vista e apoiados em Lacan (1959-60/2008), tangencia o real da Coisa de forma bela e caracteriza a sublimação. Ou, como versa Lacan, “um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida que esse objeto é criado” (Lacan, 1959-60/2008, p.146).

Metzger (2017), ao frisar o aspecto clínico da sublimação, esboça o vínculo entre esta e o ato e, na nossa opinião, endossa também a perspectiva de como o formato e a prática do partido-alto expressaria, ou diríamos, consubstanciaria a articulação entre a sublimação e as dimensões do ato na psicanálise.

É nessa direção que buscamos destacar a sublimação como conceito clínico, na medida em que aponta para uma possibilidade de produzir algo frente ao vazio da *Coisa* [...]. Não se trata de produzir na concretude, do mesmo modo que um ato não precisa ser algo diferente a um dizer; não é necessário que se trate de um “produzir com as mãos”, por exemplo, muitas vezes associado com a sublimação como criação artística. Trata-se, isso sim, da sublimação como operação que trata o gozo e que é diferente do sintoma (já que prescinde do recalque) e também de outros destinos da pulsão e do gozo. Em alguma medida, podemos dizer que *a sublimação é uma possibilidade de trabalhar com a falta que Lacan eleva à dignidade do ato*, na medida em que tanto no ato quanto na sublimação está implícita uma repetição que pode instaurar a diferença, aludindo a ela. No caso da sublimação, o que se repete é a alusão ao vazio, o que pode dar origem à diferença por meio da criação de valor (Metzger, 2017, p.163, grifos da autora).

Vemos aqui a relação próxima que o ato analítico tem com a sublimação. Ambos acabam possibilitando uma articulação particular entre o sujeito e o registro do real, na qual o ato analítico fica menos submetido ao real, não é por menos que Lacan, em seu resumo do seminário 15 “O ato analítico” (1967-68) em “Outros escritos” Lacan (1968-69/2003), coloca que o ato analítico “por seus referenciais [...] esclarece que a sublimação não exclui a verdade do gozo” (Lacan, 1968-69/2003, p.377), ou seja, Lacan parece incluir a sublimação como uma ocorrência inerente a um processo de análise, principalmente aquele levado até as suas últimas consequências. Mas, para além disso, ele nos lembra que sublimação dá um contorno, um destino à verdade do gozo, ao produzir um objeto com a dignidade da Coisa que inclua o vazio, a negatividade do ser enquanto aspecto do campo do real, em seu acontecimento.

Isso é algo que na roda de partido-alto, defendemos, ocorre em ato: o verso, como um objeto criado com a dignidade da Coisa, que incide não só com as palavras — os significantes — mas também com a dignidade própria de um ato, como nos diz João de Souza Barros — o Joãozinho da Pecadora — no documentário “Partido-alto” (1982): “o partido-alto é música de pequena e de... comunicação imediata, é uma coisa em que se fala pouco e se diz muita coisa” (João da Pecadora *in* Partido-alto, 1982, n.p.). Isto é, somente parte da transmissão do verso de improviso está nas palavras ou, diríamos, no excesso delas. Muito da transmissão do verso de partido-alto não está no seu enunciado, mas na sua enunciação, como você usa as palavras: a entonação, a gestualidade, a poética, ou seja, como você emprega seu verso em ato.

4.3 Da sublimação ao *sinthoma*: Maneiras de lidar com o real

Agora que pudemos pontuar os dois principais momentos da sublimação no ensino de Lacan — nos seminários 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008), e 14, “A lógica da fantasia” (1966-67) —, estabelecendo um panorama no qual é possível inserir esse conceito em nossa linha de argumentação, passemos ao momento de construir uma ponte entre a sublimação e o escabelo, devido à sua proximidade e às vicissitudes importantes que o último traz como consequências para este trabalho. Como desenvolve Soler (2021), a sublimação o escabelo têm uma significativa proximidade que pretendemos, a partir de nossas reflexões, explorar como ocorre e que consequências tal articulação traz para esta pesquisa.

Para tanto, será necessário percorrer um trajeto por textos e seminários de Lacan da década de 1970 que trarão conceitos e noções que não serão protagonistas, mas se farão presentes à medida que forem necessários para a concatenação da defesa da hipótese deste estudo. Isto é, faremos usos desses conceitos, mas sem desrespeitar os limites de nossa abordagem e sem deixar de evidenciar que uma tese que tenha conceitos como “*Lalíngua*”, “*sinthoma*”, “letra”, como principais articuladores demandaria outro nível de aprofundamento desses elementos teóricos.

No que toca o nosso estudo, abordaremos tais temas como caminho inevitável para articularmos a sublimação ao escabelo, uma vez que nos parece que essa transversal que vai da sublimação ao *sinthoma*, chegando ao escabelo, aponta certas noções e conceitos lacanianos que se mostram como meios de o sujeito lidar com o campo do real. Caminho que não é nosso principal foco, mas que no desenrolar da pesquisa se mostrou quase incontornável, por

determinadas características que a noção de escabelo detém, características estas que, do nosso ponto de vista, o saber da prática de partido-alto tem muito a elucidar. Mas, para tanto, teremos que passar por outros conceitos até chegar à importante relação entre a sublimação e o escabelo.

Delimitada a direção do caminho nesta etapa final de pesquisa, vale destacar que a sublimação ainda surge no seminário 16, “De um Outro ao outro” (Lacan, 1968-69/2008), de forma menos volumosa e já vinculada aos avanços da teorização lacaniana daquele período. Metzger (2017) argumenta que nesse seminário Lacan se debruça sobre a questão do gozo e a sublimação aparece como tendo “*uma relação peculiar com o gozo*” (Metzger, 2017, p.168, grifo da autora). A autora, ao estipular as duas principais vias pelas quais a sublimação se apresenta nesse seminário, coloca-nos que Lacan,

[...] por um lado, indica a sublimação como a possibilidade de constituir a mulher pelo lado da *Coisa*, já que o significante sexual falta no inconsciente, que o representante da representação da mulher está perdido. Por outro lado, a sublimação apresenta-se por meio da obra de arte, na qual o objeto *a* faria cócegas em *das Ding* desde dentro (Metzger, 2017, p.169, grifo da autora).

Vemos que uma das vias de Lacan trabalhar a sublimação nesse seminário continua sendo o conceito de *das Ding*, assim como o campo das artes. Não adentraremos detalhadamente na forma como a sublimação aparece nesse texto, pois, de nossa perspectiva, estaríamos nos distanciando do recorte deste trabalho, dado que precisaríamos abordar detidamente algumas perspectivas e noções que abririam um panorama demasiadamente extenso, o que poderia interferir na delimitação do enfoque de nossa pesquisa.

Assim, apesar da valiosa aparição da sublimação no seminário 16 e, principalmente, da forma como Lacan a localiza no início da suas teorizações mais aprofundadas sobre o modos de gozo, são as perspectivas sobre ela no seminário 7, “A ética da psicanálise” (Lacan, 1959-60/2008), e 14, “A lógica da fantasia” (Lacan, 1966-67) — que não são de modo algum superadas ou substituídas pelas considerações do seminário 16, “De um Outro ao outro” (Lacan, 1968-69) — que compõem o panorama escolhido para a construção desta tese.

Se é no seminário 16 que a sublimação faz sua última aparição um pouco mais encorpada, durante a década de 1970 outro conceito de Lacan surge, carregando também a característica de ser uma via para o sujeito se a ver com o real, só que dessa vez não a partir da perspectiva da satisfação pulsional como na sublimação, mas a partir de algo que amarra os três registros, tal algo é nomeado por Lacan como “*sinthoma*” (Lacan, 1975-76/2007).

Metzger (2017) nos assinala que Quinet (2003), articulando a

[...] relação entre sublimação e *sinthoma*, propõe explicitamente, tal como comentamos, que, assim como a sublimação estaria do lado da neurose, o *sinthoma* estaria do lado da psicose. Propõe que a sublimação seria sustentada pelo Nome-do-Pai, produzindo o que poderíamos chamar de uma arte cultural, enquanto a criação fora desse âmbito seria da ordem do *sinthoma* (Metzger, 2017, p.211).

Todavia, Quinet (2003), ao pensar a arte do Bispo do Rosário, “deixa clara a possibilidade da sublimação na psicose. Refere-se às ‘vitrines’, conjuntos de objetos (de tênis ou colheres, por exemplo), cuja disposição eleva esses mesmos à dignidade da Coisa (Metzger, 2017, p.211).

Se Quinet (2003) faz essa análise entre *sinthoma* e sublimação pelas vias das estruturas (nesse caso, neurose e psicose), mas ao mesmo tempo deixa evidente a possibilidade da sublimação na psicose, Lacan (1975-76/2007) também não impõe nenhuma exclusividade do *sinthoma* às psicoses, “na medida em que o *sinthoma* seria também uma invenção que reduziria o sintoma” (Metzger, 2017, p.212). Temos, segundo Metzger (2017), uma série de autores (Attié, 1997; França Neto, 1997; Quinet, 2003) que relacionam esses dois conceitos, e alguns deles inclusive propõem “uma continuidade entre sublimação e *sinthoma*” (Metzger, 2017, p.214).

Entretanto, não seria uma relação de homologia o que existira entre os dois conceitos, pois encontramos uma diferença fundamental entre eles:

[...] a suplência seria a característica do *sinthoma*, mas não uma possibilidade da sublimação. A sublimação não faz suplência. Nossa hipótese é que ela poderia, como destino pulsional que endereça o gozo a partir de uma criação, oferecer alguma *estabilização*, na medida em que se configure como uma solução, um fazer com o real que trate o gozo. Ainda assim, não se trata de uma *suplência* — e, portanto, seria uma estabilização que pode ser frágil, bem mais frágil, sem dúvida, do que uma suplência (Metzger, 2017, p.214, grifo da autora).

Apesar do caminho interessantíssimo construído sobre a trajetória da sublimação no ensino de Lacan e de suas implicações para o contexto clínico de Metzger (2017), nossa pesquisa tem como objeto de estudo um fenômeno social, de modo que não adentraremos na discussão pormenorizada das diferenças entre *sinthoma* e sublimação, ou de suas consequências para a clínica psicanalítica, como a relação desses dois conceitos com a psicose e com as estruturas clínicas de maneira geral. Não obstante, destacaríamos que concordamos totalmente com a diferenciação feita por Metzger (2017) entre os estatutos da sublimação e do *sinthoma*.

Entendemos ser igualmente importante ressaltar que, em relação ao enfoque deste estudo, o conceito de *sinthoma* é uma possibilidade interessante e viável de articulação. Apesar de a via principal de abordagem do nosso tema ser o conceito de sublimação, pontuaremos porque a presença da noção de *sinthoma* tanto enriquece a argumentação quanto poderia ser o enquadre principal de uma outra pesquisa que tivesse como recorte a prática do samba de partido-alto.

Inicialmente, é possível dizer que a sublimação aparece, em relação ao *sinthoma*, como uma via de abordagem mais propícia, por seu caráter acentuadamente coletivo:

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).

De nossa perspectiva, se retomarmos que a prática do partido-alto tem um saber afrocentrado atravessado pela cultura oral e apoiado em um pensar e filosofar que, como nos mostrou Sodré (2017), é voltado inexoravelmente para o bem-estar da coletividade, é possível constatar que esse saber-fazer do partido-alto tem muito a nos elucidar sobre o processo sublimatório, pois suas “elaborações imaginárias” (Lacan, 1959-60/2008, p. 123) — versos criados na hora sobre uma infinidade de temas, sua gíngua, teatralidades, musicalidades e procedimentos — só fazem elevar o objeto à dignidade da Coisa, dando destino à pulsão, principalmente pela incontestável habilidade de seus versadores de criar letras poéticas e sofisticadas, instantaneamente, do nada (*ex nihilo*).

Contudo, apesar da ideia de *sinthoma* evocar um contexto mais particularizado e menos coletivo que a sublimação, é consideravelmente viável a alternativa da prática do partido-alto também poder nos transmitir algo sobre o processo de realização de um *sinthoma* pelo sujeito — como um dizer que amarre os três registros, dizer que eventualmente pode produzir uma suplência — ou, como vimos com Metzger (2017) a partir de sua leitura de Lacan (1975-76/2007), ao menos uma redução do sintoma (quando estivermos pensando na neurose).

Isso se dá primeiramente porque Lacan forja a noção de *sinthoma* a partir da prática de um artista — de um criador de versos e prosa, o irlandês James Joyce —, o que já coloca o partideiro como potencialmente capaz de realizar um dizer que amarre os três registros e produza um *sinthoma* que o coloque no laço social. Outro aspecto que endossa esse ponto de

vista é que Joyce se estabeleceu no laço social muito por conseguir transmitir a sua escrita e as suas obras ao publicar seu livros. Soler (2016) nos diz: “[...] 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).

Dito de outro modo, o que possibilitou Joyce se localizar no laço social foi principalmente o fato de ele ter conseguido publicar, transmitir seus escritos aos seus leitores, e não sua obra em si, na medida em que a transmissão para o Outro é um índice crucial na realização do *sinthoma*, aspecto que é garantido no partido-alto pelas características de sua sociabilidade.

O que queremos dizer com essas pontuações é que, além de entendermos como viável uma abordagem sobre o partido-alto a partir desse recorte pelo *sinthoma*, as nossas incursões por alguns conceitos protagonistas do ensino de Lacan na década de 1970 em direção ao escabelo — como o próprio *sinthoma* —, ajudarão significativamente a enriquecer o nosso panorama sobre a sublimação. Pois se por um lado ela porta uma face acentuadamente cultural e coletiva, se assim podemos dizer, a mesma não deixa de ter também um horizonte particular para cada sujeito no que toca a maneira singular como cada um pode realizar a sublimação.

Nesse aspecto, reflexões sobre o processo de se dizer o *sinthoma* (como um processo teoricamente mais particularizado) encorpam nossa argumentação, porque se temos uma forte incidência da coletividade na cotidianidade do partido-alto, de modo algum deixamos de ter as singularidades dos sujeitos, com suas respectivas particularidades no modo tanto de sublimar como de enlaçar os três registros (o que pode ocorrer pela via do *sinthoma*). Assim, apesar do nosso foco permanecer sobre a sublimação, o ato e os saberes e fazeres do partido-alto, as nossas elaborações sobre o *sinthoma* (e os conceitos relacionados a ele, como *Lalíngua*, a letra e, principalmente, o escabelo) colaborarão sobremaneira na defesa de nossa hipótese de pesquisa.

Pudemos até aqui, considerando o trajeto percorrido entre o ato, o objeto voz e a sublimação, sustentar que a prática do partido-alto, com seus saberes e fazeres da diáspora africana, carrega uma série de atributos que tanto elucidam a relação entre o ato analítico e a sublimação quanto deixam a entender uma forte possibilidade de realização do processo sublimatório a partir do ato de improvisar. Retomemos algumas características do samba de partido-alto levantadas até aqui, agora já em interlocução com a noções da psicanálise, antes da continuidade de nosso estudo.

Primeiramente, ressaltaríamos a importância social das musicalidades na história da comunidade afrodiáspórica brasileira. Essas práticas musicais, como destacam autores como Silva (2005) e Antonacci (2014), serviram como poéticas armas tanto de resistência ao julgo da sociedade escravagista como de manutenção e desfrute da cultura negra por entre os séculos, um saber-fazer que se mantém até hoje como contraponto e combate ao racismo estrutural contemporâneo. Saber-fazer que, diríamos a título de evocar um panorama mais amplo da cultura, com certeza não se restringe às musicalidades e ao campo artístico. Citemos, por exemplo, a pesquisa de Mariana Araújo (2022) sobre alguns movimentos populares cariocas que trabalham e militam utilizando mídias digitais alternativas e novas tecnologias, contexto no qual, segundo a autora, potencialmente pode ocorrer a sublimação do “gozo racista”⁶².

Mencionemos como o ato de improviso, análogo ao ato analítico (Lacan, 1967-68) opera como algo que suspende as coordenadas simbólicas e imaginárias, proporcionando a reordenação da relação entre o sujeito e objeto. Mas enquanto o ato analítico seria o desfecho de um longo processo, o verso de partido-alto intercederia mais como um constante exercício — justamente — de suspensão e reordenação das tais coordenadas simbólicas e imaginárias diante da impossibilidade de previsão — como manifestação do real — da roda de partido-alto, onde temos o inexorável *risco* de acontecer um verso que não rime e não orne musicalmente. Fato que possibilita ao sujeito, uma experimentação contínua de novas conjunturas entre o mesmo e o objeto — voz/olhar/corpo/palavra — na roda de samba.

Adicionaríamos a esse contexto uma espécie de “quebra” sistemática da função do “sujeito suposto saber” (Lacan, 1967-68), que no partido-alto nomearíamos como “a queda da função do ‘suposto melhor versador’” e que ocorre a cada vez que um verso supera o anterior em criatividade e comoção nos outros sujeitos presentes na roda e em seu entorno, dinâmica tal que, acreditamos, também coloca o real para circular.

Lembre-mos também da lógica coletiva (Lacan, 1945/1998) que defendemos prevalecer na cotidianidade do partido-alto em detrimento da psicologia das massas (Freud,

⁶²Segundo a autora, para o entendimento da ideia de “gozo racista”, faz-se “preciso considerar a torção que Lacan realiza na leitura do texto freudiano de “Psicologia das massas” (Freud, 1921/2020), ao construir sua lógica do laço social. Além da identificação com o líder como fator maior da unificação das massas, residiria no falante uma tendência mais primitiva, a saber, uma primeira rejeição pulsional, a expulsão de um objeto segregado. O bode expiatório, como ocorreu com o judeu na Alemanha nazista, é eleito à eliminação por uma multidão disforme” (Araújo, 2022, p.79) que por meio desse “ódio dirigido àquele que goza diferente de mim” (*Ibid.*) reafirmaria a unidade libidinal dessa massa disforme. Assim, se para Lacan, como vimos, a arte se configura como uma organização ao redor do vazio (Lacan, 1959-60/2008, p.158) e, “no racismo, ocorre um gozo maciço do objeto em sua vertente de presença, uma hipótese bem interessante de pesquisa tem sido pensar que esse trabalho que a sublimação faz com o objeto, que aponta para o vazio, pode ser um modo de esvaziar o gozo racista” (Araújo, 2022, p.80).

1921/2020), que se apresenta preponderante em diversas formas de agrupamentos humanos. Lógica coletiva na qual, em ato, para a liberdade acontecer — assim como no samba de partido-alto para a roda ocorrer — cada sujeito tem que despende um pouco de sua singularidade e desejo. Perspectiva que nos parece atestada se acompanharmos Paulinho da Viola (1982) em sua fala sobre as rodas que vivenciou tempos atrás. Segundo o sambista, como já visto, a roda de partido-alto era “onde todo mundo participava como podia e como queria, a arte mais pura é o jeito de cada um” (Paulinho da Viola *in* Partideiros, 1982, n.p., transcrição nossa).

Por último, é crucial lembrar o papel que a voz desempenha nesse processo. Objeto voz que sempre traz algo do vazio relacionado ao registro do real (Lacan, 1962-63/2005), algo invocante, que pode ser perturbador ou encantador para o sujeito. No caso do partido-alto, entendemos que a voz, pelas características do gênero, é utilizada na formação do laço entre os sujeitos e para, como diria Antonacci (2014), “provocar evasões, estimulando tréguas mentais” (Antonacci, 2014, p.295). Evasões e tréguas mentais que, para nós, nada mais são do que a destinação da pulsão: processo sublimatório que bordeja o vazio da Coisa pelo verso de improviso, sempre criando em torno do vazio, conjuntura que nos mostra cabalmente “que *a sublimação é uma possibilidade de trabalhar com a falta que Lacan eleva à dignidade de ato*, na medida em que tanto no ato quanto na sublimação está implícita uma repetição que pode instaurar a diferença” (Metzger, 2017, p.163, grifo da autora).

Agora que delineamos um panorama da nossa pesquisa até o momento, adentremos nos conceitos que pavimentarão a nossa trilha da sublimação ao escabelo. O primeiro deles, a *Lalíngua*.

4.4 Lalíngua

Agora traremos do conceito criado por Lacan para tentar suprimir a dicotomia entre o corpo e a palavra, e que por essa característica colaborará de modo importante para refletirmos sobre o partido-alto, pois este é um gênero que expressa como poucos essa mútua, contínua e fluída influência entre corpo e palavra, principalmente por sua criação de versos na hora que, nessa mistura entre a voz, o significante e a imprevisibilidade gera tanto as mais diferentes reações corporais quanto os mais variados deslizamentos na significação pela poética dos seus versos. Referimo-nos à *Lalíngua*, que “[...] é o conceito que Lacan cria para falar do efeito da

linguagem no sujeito, extraído o seu efeito de sentido. Isso porque a linguagem não tem existência teórica, mas ela sempre intervém na forma de uma língua” (Quinet, 2012, p.8).

Quinet (2012) especifica que se a linguagem opera universalmente a partir das leis do significante, da metáfora e da metonímia, *Lalíngua* é algo muito particular para o sujeito, pois ela é tanto o que resta nele do encontro com todos os significantes injetados por sua língua materna quanto é a própria relação que o mesmo sujeito concatenou com esses mesmos significantes em articulação com os que lhe foram imputados pelos Outros de sua trajetória, derivados das relações sociais vivenciadas por ele. (Quinet, 2012, p.8)

Para Lacan, indica Quinet (2012, p.8), o sujeito é esse depositário dos ditos, sentidos e equívocos de uma comunidade linguística, esse conjunto de marcas e significantes chamado “*Lalíngua*”:

Cada língua tem, assim, suas próprias rimas, suas próprias associações fonemáticas e trocadilhos. Além do mais, cada língua possui uma *musicalidade assemântica* própria, com palavras cujos sons se aproximam ou se afastam, independente do significado. Isso constitui a sua irredutibilidade. Ao se passar de uma língua à outra, passa-se de uma musicalidade para outra e com isso perde-se determinadas associações e ganha-se outras (Quinet, 2012, p.8).

Lalíngua mistura a língua com a “lalação” da pequena criança entre 1 e 2 anos, quando o sujeito ainda está em processo de aquisição de linguagem e utiliza os poucos sons que tem no seu repertório para fazer seus próprios códigos, articulando-os de determinada maneira em que sua lalação tenha poder de transmissão, que opere como seu idioma particular, é um saber, um saber inconsciente que o sujeito porta, um saber insabido:

O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos de *alíngua*⁶³, pelo seguinte, que ele representa toda sorte de afetos que restam enigmáticos. Esses afetos são o que resulta de presença de *alíngua* no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado (Lacan, 1972-73/2008, p.149, grifos nossos).

⁶³ Temos diferentes traduções do termo cunhado por Lacan, algumas delas optam por *Lalíngua*, outras por *alíngua* e outras ainda por *Lalangue*. Optaremos por *Lalíngua* porque o som dessa tradução em português, a nosso ver, evoca a ideia da “lalação” do bebê, que expressa para nós um panorama crucial para entendermos o conceito. De todo modo, quando aparecerem os termos *alíngua* e *lalangue* nas citações, estarão todos se referindo ao mesmo conceito psicanalítico.

Ser falante que na sua constituição e trajetória está sob influência de “toda sorte de afetos” que acabam articulando um saber que vai além do enunciado, porque esse saber uma vez inconsciente tende a quebrar o sentido convencional do objeto e espreitar novas possibilidades de significação.

Encontramos no conceito de *Lalíngua* uma perspectiva que tenta transcender a dicotomia entre o corpo e a fala precisamente porque o termo inclui a incidência do inconsciente sobre o sujeito, por acolher os efeitos sobre o sujeito de sua divisão entre consciente e inconsciente. Se por um lado os desdobramentos de *Lalíngua* evocam a divisão do sujeito, por outro ela não se divide em seu campo de influência, seus efeitos vão do corpo à palavra de forma ininterrupta e contínua, causando o inesperado, seja como sintoma no corpo ou como mudança incalculada da significação das palavras e presentificação do *non sense*. Como visto, ela se faz presente como esse saber que o sujeito não sabe que tem:

A linguagem, sem dúvida é feita de *alíngua*. É uma elucubração de saber sobre *alíngua*. Mas o inconsciente é um saber, um saber-fazer com *alíngua*. E o que se sabe fazer com *alíngua* ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem (Lacan, 1972-73/2008, p.149).

Lalíngua, desse modo, é um saber que já está lá, das marcas da trajetória do sujeito, marcas de corpo e herança simbólica em um movimento só, um saber que não se apoia no sentido e nos significados descritivos, e sim nas práticas que vêm do movimento do corpo simbioticamente interligado com a fala, como assinala Soler (2012): “o saber se define como significante que está no nível do gozo, que marca o corpo vivo, que faz o *falasser*” (Soler, 2012, p.125). Lacan acrescenta:

Alíngua nos afeta primeiro por tudo que ela comporta como efeitos que são afetos. Se se pode dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, é no que os efeitos de *alíngua*, que já estão lá como saber, vão bem além de tudo que o ser que fala é suscetível a enunciar (Lacan, 1972-73/2008, p.149).

Para demonstrar de forma contundente essa articulação e o funcionamento de *Lalíngua*, Quinet (2012) destaca que Lacan (1975/1976) elege a arte de James Joyce para pensar sobre o tema. Essa escolha se dá porque, em sua literatura, o escritor irlandês expressou de maneira exuberante para o campo psicanalítico a prevalência do real do som sobre o sentido da palavra. “Neologizando” o significante de forma irrestrita em suas obras, Joyce escancara as infindáveis formas de o real se fazer presente, quebrando sentidos e gozando no corpo pela palavra.

Lacan (1975-76/2007), destaca Quinet (2012), “redefine o sintoma como acontecimento no corpo” (Quinet, 2012, p.10), que ocorre de forma coextensiva e totalmente conectada com a atividade enunciativa do sujeito, com o dizer de seus significantes, numa performance de falação que, se incluirmos as reflexões já feitas sobre o sujeito e o som, é sempre um pouco cantada. É uma “cantação” do sujeito que, em sua busca de laço, ora faz cobrir a falta no Outro, ora escancara esta mesma falta.

Nesse sentido, se retomarmos o saber-fazer presente nas musicalidades da diáspora africana como o partido-alto levando *Lalíngua* em consideração, qual cultura conseguiria transmitir à psicanálise de maneira mais contundente a dinâmica e influência de tal conceito sobre o sujeito do que as culturas centro-africanas mencionadas no primeiro capítulo?

[...] a ideia de música vem sempre vinculada, ao mesmo tempo, à noção de “som” e de “fala”, portanto vinculadas à ideia de “linguagem” enquanto “comunicação sonora”. Talvez isso possa ser explicado pelo fato de serem tonais a maioria das línguas africanas, o que torna, nestes sistemas culturais, indissolúvel a relação existente entre a música e a língua, entre a fala e o canto (ou afinações dos instrumentos musicais) (Galante, 2015, p.18).

Isto é, temos nas culturas centro-africanas que ajudaram precisamente a subsidiar a formação das musicalidades afro-brasileiras a não separação na linguagem entre a música e a fala, o som e a palavra, a reverberação do corpo e a cognição mental, exercendo na prática aquilo que Lacan isolou teoricamente com a sua concepção de *Lalíngua*. Ou seja, aquilo que Lacan vislumbrou somente na década de 1970, muitos sujeitos da diáspora africana já faziam uso como prática e saber para se vincular socialmente há séculos.

Sendo assim, os significantes — conjuntos de fonemas — quando ditos, emitidos pelo corpo, inscrevem-se como marcas, como digitais nesse mesmo corpo, como demonstra a prática analítica, por exemplo, quando o analisando, ao se interpretar — trabalhando seus significantes, decifrando-os e também cifrando-os (ao criar e isolar novos significantes para fazer deslizar os efeitos da significação) — traz no bojo desse ato a remissão de sintomas com uma acentuada característica corporal.

A outra amostra tanto da dinâmica da *Lalíngua* quanto da ligação visceral entre o sujeito do inconsciente e a musicalidade, por meio da prática psicanalítica, é a interpretação do analista, que faz uso da equivocidade da linguagem, da polissemia e da polifonia dos significantes para evocar um mais além do sentido protocolar, para trazer ao palco da análise as perspectivas guiadas pelo *non sense*, que fazem emergir significantes fundamentais que delatam os modos

de gozo do sujeito: “a interpretação poética é, portanto, aquela que leva em conta a musicalidade de *Lalíngua*. Ou Seja, sua poesia” (Quinet, 2012, p.10).

A interpretação poética é aquela que brinca com a combinação de sons, reverberando outras significações para o sujeito, como a poesia. O que deixa, então, patente a relevância da questão da poética, pois ela comparecerá tanto se olharmos a prática do partido-alto pelo prisma de *Lalíngua* quanto se pensarmos nas próprias letras dos sambas de partido-alto. Dessa perspectiva, Quinet (2000) nos ajuda a pensar na função poética ao teorizar sobre as leis que regem o inconsciente. O autor ressalta a capacidade da metáfora de produzir significações outras a partir da função significante das palavras, como na poesia.

Tomemos uma frase: A mulher é uma rosa. Será que a mulher é uma rosa? Uma planta? Não, é um feito metafórico. Quando digo “a mulher é uma rosa”, estou usando o termo “rosa” para apontar alguma qualidade desse sujeito da frase que está elidida, sendo apenas evocada. Pode ser o atributo da beleza, o perfume, a delicadeza, pode, em suma, ser várias coisas. O que é certo é que algo foi substituído, havendo uma palavra nessa frase que foi substituída pela palavra “rosa”. Essa substituição de significantes pode ser escrita: S’/S. O efeito poético da metáfora deixa em suspenso o significado: o que significa afinal dizer que a mulher é uma rosa? O sentido não nos é claramente dado, mas aparece o efeito de significação (Quinet, 2000, p.31).

É o efeito poético que suspende, metamorfoseia, a semântica da palavra, imprimindo o efeito de deslizamento, de desencontro e, ao mesmo tempo, encontro com uma significação mais além, que pinça um outro prisma do objeto. Desencontro da linguagem que não deixa o sujeito incólume de suas reverberações:

A simultaneidade de pertencimento de um mesmo significante a mais de uma cadeia lhe confere uma propriedade fundamental não só para a constituição dos sintomas, como também para a técnica analítica no que diz respeito à interpretação. Trata-se da equivocidade. É uma propriedade cujos exemplos abundam tanto nos textos da trilogia do significante⁶⁴ quanto em outros de Freud que, por vezes, a designa como espíritosidade ou “ambiguidade” (Quinet, 2000, p.41).

O “desengano” do inconsciente é crucial para compreender seu funcionamento, assim como para se poder trabalhar para além da compreensão do sentido, na interpretação. O lapso, o ato falho, as formações do inconsciente, manifestam-se como equivocidade, assim como o analista viabiliza o deslizamento do objeto pelo sujeito através da equivocidade, indicando-a ou evocando-a pela interpretação. A defasagem do sentido é a matéria e o instrumento de trabalho

⁶⁴ Trilogia do significante, de Freud, a saber: “Psicopatologia cotidiana” (1901[1904]/2023), “Os chistes e a sua relação com o inconsciente” (1905/1976) e “A interpretação dos sonhos” (1900/2019).

do psicanalista. Lacan, diz Quinet (2000), inclusive homologa a equivocidade com o inconsciente: “O inconsciente é equivocidade, nesta se repercutem a divisão do sujeito e a impossibilidade de sua definição por um significante que fosse unívoco e o designasse como tal” (Quinet, 2000, p.42).

Desse mesmo modo, se pensarmos no contexto do nosso estudo, o partido-alto utiliza a poética na execução dos seus versos, podendo usufruir da alteração e quebra de sentido que ela permite sobre eles, promovendo a circulação de algo do registro do real e, conseqüentemente, a destinação da pulsão pela sublimação.

4.5 Sinthoma e Lalíngua

Lacan, nas etapas finais de seu ensino, já tendo promovido a consolidação do conceito de objeto *a*, explorado de maneira pormenorizada as especificidades do campo do real, refinado as vicissitudes da articulação entre os três registros (real, imaginário e simbólico), ministra entre 1975 e 1976 o seu seminário intitulado “O *sinthoma*”, no qual, trabalhando a relação entre o real e o sintoma, coloca essa letra a mais — o “h” no sintoma, cunhando o termo “*sinthoma*” — que subverte o significante sintoma, elevando-o ao estatuto de uma amarração, uma via de enodamento dos três registros que permite ao sujeito se inserir no laço de forma menos aprisionada e mais ética, na qual o mesmo consente de maneira mais advertida a presença de certa dose daquilo que não cessa de se fazer presente — o real.

Na sua incessante batalha contra certo puritanismo presente na psicanálise, coerente com a direção clínica que se orienta a partir do posicionamento do sujeito do inconsciente, Lacan não se exaspera e reivindica que é com o real do sintoma que a psicanálise deve se a ver. O campo fundado por Freud não pode, segundo o autor francês, deixar-se levar pela ingenuidade narcísica da psicologia do ego que, idealizadamente, persegue a extinção do sintoma, como se pudesse colocar o sujeito, com a pinça dos “ouvidos mágicos” dos analistas, em um mundo asséptico onde a inflexão e o desacerto entre o seres falantes não exista — lugar no qual a imparável panaceia da humanidade, chamada “psicanálise”, livraria os sujeitos cada um de seu sintoma.

Mas, por mais povoada de boas intenções que a *ego psychology* esteja, nessa empreitada o discurso psicanalítico dificilmente obterá êxito, pois essa direção, como a leitura lacaniana atesta, é a antinomia do discurso freudiano. Freud nunca recuou da irrupção do real e da sobredeterminação do inconsciente que incide no sujeito, por isso, lá onde um olhar apressado vê o sintoma unicamente como o miserável sofrimento da doença, Freud, cientificamente perseverante como de costume, pôde nos deixar as diretrizes para delimitar que, no sintoma, também está para o sujeito a sua tábua de salvação e seu instrumento de trabalho. É com o real do sintoma que a palavra dita na análise vem trabalhar, é desse labor que se pode aceder a um lugar outro no qual seja possível situar esse objeto *a* a mais como causa do desejo, e esse *h* a mais como nomeação de um sintoma, como um *sinthoma*.

Mas, se tal manobra radical foi Lacan que localizou, não foi o próprio que realizou. Quem Lacan busca para demonstrar a alternativa de um saber-fazer com o real pela via de dizer o *sinthoma*, como já mencionado, foi o poeta, este sim carrega improváveis instrumentos para “letrificar” o âmbito insuportável do real do objeto, promovendo um contexto no qual o inconsciente possa ocorrer sem o desmantelamento psíquico do vivente.

É da improbabilidade do fazer artístico que conseguimos ver a olhos nus o sujeito dar contorno à volatilidade da pulsão em seu jogo de cena, podendo de algum modo, pelo seu “dizer magistral” (Lacan, 1979/2003, p.563), estar ali no mundo sem a subserviência ao sentido, combustível privilegiado do sofrimento humano por sua natureza desavisada de tentar domesticar o inconsciente, como se só na palavra este estivesse: “Foi para não perdê-lo, esse pulo do sentido (*dond du sens*), que enunciei agora que é preciso sustentar que o homem tem corpo, isto é, que fala com seu corpo, ou em outras palavras, que é *falasser* por natureza” (Lacan, 1979/2003, p.562). Lacan, a partir de seu conceito de *Lalíngua*, finca a materialidade da palavra como coextensão do próprio corpo, no qual o dizer-escrever-transmitir do sujeito lhe fornece trilhas para seu desejo e destinos para as suas pulsões.

Atentemo-nos a Lacan que, ao refletir sobre *Lalíngua*, postula:

Lalíngua, é o que permite que o “*voeu*” (desejo), considera-se que não é por acaso que seja também o “*veut*” (quer) de “*vouloir*” (querer), na 3ª pessoa do indicativo, que o “*non*” (não) negando o “*nom*” (nome) nomeando, também não seja por acaso; que “*d’eux*” (deles) (d’antes desse “*eux*” que designa aqueles de quem se fala) seja feito da mesma forma que o número “*deux*” (dois), não é tampouco puro acaso, nem arbitrário, como diz Saussure⁶⁵ (Lacan, 1975/2022, p.53).

⁶⁵ O linguista Ferdinand de Saussure, autor de, entre outras obras, “Curso de linguística geral” (1974), e com quem Lacan dialogou para elaborar a função do significante no campo da psicanálise.

Na citação acima, Lacan expressa o atravessamento do conceito de *Lalíngua* para o sujeito. As palavras de mesma pronúncia, mas com significados diferentes, demonstram como os significantes vão se substituindo — com consonâncias e dissonâncias — entre o som e o significado, afetando o sujeito e o seu corpo, viabilizando o seu gozo tanto pelo sentido quanto pela reverberação. Ou, como aponta Lacan, “o sintoma é puramente o que *lalíngua* condiciona” (Lacan, 1975-76/2007, p.163).

Se *Lalíngua* condiciona o sintoma, ela o faz de forma singular para cada sujeito, pois, se temos por um lado um conjunto de significantes de determinado grupo ocupando o sujeito, encontramos também na articulação entre esses significantes e seu gozo uma rubrica particular:

É que, antes de tudo, as últimas elaborações de Lacan sobre o *lalangue* constituinte do inconsciente que não tem alcance de sentido, inconsciente real portanto, implicam que todo inconsciente é neológico. Quer se trate de psicose, neurose ou perversão, o peso das palavras, seu peso de gozo, que deve ser bem diferenciado de seu sentido, é sempre singular, próprio de cada um. A *moteriabilidade*⁶⁶ do inconsciente é, por conseguinte, inteiramente neológica. Este é o caso particular dos elementos que fixam o gozo do sintoma, mas não somente, e o psicanalista que interpreta não pode se eximir, como Lacan observou, de considerar, tanto quanto possível, o alcance singular das palavras para seu analisante (Soler, 2018, p.155).

Essa citação de Soler (2018) aponta como *Lalíngua* detém algo provido pela comunidade linguística na qual o sujeito se encontra, mas, simbioticamente misturado a isso, há a criação particular que o mesmo faz dessa inundação de letras, que constituem sua *Lalíngua*. Essa criação, essa maneira particular de utilizar o significante que permite ao sujeito constituir uma disposição com os três registros para conseguir estar no laço social, essa nomeação singular de cada indivíduo é um ato fundamental para a compreensão dos últimos avanços teóricos de Lacan, assim como também colabora com o desenvolvimento desta pesquisa, principalmente no delineamento do cenário de articulação entre o sujeito e o campo do real, do qual o ato e a sublimação fazem parte e o saber-fazer do partido-alto tanto elucidada.

Afinal, se o inconsciente funciona dessa maneira neológica (Soler, 2018, p.159), sempre a criar, assim também o faz o partideiro, que não só cria palavras (as gírias), mas, acima de tudo, cria maneiras novas de usar as palavras já existentes quando, por exemplo, faz uso dos ditados populares, tão presentes no samba de partido-alto e também no samba de maneira geral, como assinala Azevedo (2013). Os versadores, assim sendo, fazem um uso “saúdavelmente abusivo” dos significantes, sempre produzindo um olhar a mais sobre o objeto, intermediado

⁶⁶ “Neologismo criado por Lacan a partir dos vocábulos *mot* (palavra) e *matérialité* (materialidade)” (Soler, 2022, p.63, NdT).

por sua poética e inventividade. De certo modo, tocam o real pela subversão do sentido usual da palavra e acabam incluindo algo do vazio na sua “obra-ato”, que é o verso de improviso.

Cabe-nos agora expor alguns aspectos dos três registros — real, imaginário e simbólico — para compreendermos tanto suas presenças na roda de partido-alto quanto a disposição dos mesmos com o *sinthoma*, que se define exatamente como uma nomeação, um dizer, que amarra os três registros.

4.6 O real, o imaginário e o simbólico — e algumas de suas implicações

Segundo o psicanalista francês, o real o imaginário e o simbólico “têm um sentido” (Lacan, 1974-75/2022, p.23). Com certeza, é possível encontrar um sentido na articulação entre eles, entretanto, olhando suas particularidades, “são três sentidos distintos” (Lacan, 1974-75/2022, p.23). Para pensar os três registros, o sentido não é um significante qualquer, pelo contrário, a categoria de “sentido” é peça fundamental da articulação entre os registros, a sua presença ou ausência nos informa bastante sobre esses arranjos.

O “real é o que é estritamente impensável” (Lacan, 1974-75/2022, p.25), impossível de simbolizar, o real é o impossível, o que escapa das garras da consciência, das concatenações imaginárias e simbólicas, e insiste em retornar na forma de inadequação, mal-estar e sintoma.

Se o real se situa como o impossível, o simbólico nos fornece a estrutura pela qual o inconsciente se organiza e se apresenta: linguisticamente pela metáfora e pela metonímia, por meio da lógica do significante.

Já o sentido, por mais que semanticamente se possa associá-lo a uma questão simbólica, no campo da psicanálise vincula-se principalmente ao registro do imaginário, que é composto pela consistência, a consistência que supomos obter a partir da imagem e da atribuição de sentido descritiva que construímos apoiados na nossa percepção da empiria do ambiente. Uma característica fundamental do imaginário “[...] é a referência ao corpo e ao fato de que na *representação* — quero dizer: tudo que para ele se representa — nada mais é do que reflexo do seu organismo. É a menor das suposições que implica o corpo” (Lacan, 1974-75/2022. p.26, grifo do autor).

O imaginário trabalha com “a menor das suposições que implica o corpo”, ele é o registro da consistência do sentido, do significado mais colado que temos da descrição empírica dos corpos e objetos, “é a menor das suposições”, por isso nos propicia “todas as chances de se atrapalhar” (Lacan, 1974-75/2022, p.24).

O simbólico é o furo, é o corte, ele fura a consistência do imaginário, porque ele não é a “menor das suposições”, ele é “a maior delas”, é uma pluralidade de suposições, diríamos, ele é a suposição das suposições, pois o simbólico fura o furor cognitivo e empirista do imaginário, com a sofisticação da linguagem por meio da equivocidade, da metáfora e da metonímia, operando mais além da descrição. O simbólico incide como reflexão, inflexão e impasse, ele incide como arquitetura linguística familiarizada com os desenganos da linguagem, por meio das quais acaba entregando a presença do sujeito nas formações do inconsciente: o sonho, o chiste, o ato falho e o sintoma.

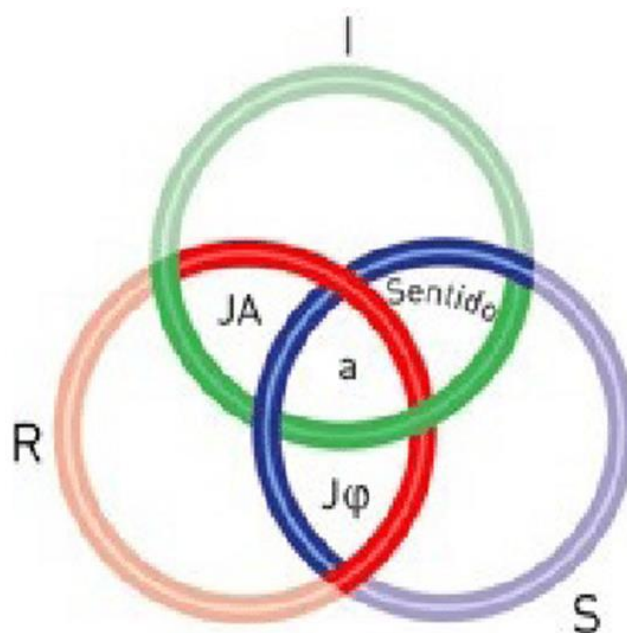
O registro do simbólico intercede sobre o enamoramento entre o imaginário e o real, entre a imagem e a libido, como terceiro termo que produz um corte que viabiliza a organização da realidade psíquica a partir da lógica do significante. Como faz, por exemplo, a metáfora paterna quando intervém no engodo entre a mãe e o bebê, promovendo uma via para o sujeito construir suas próprias significações, metáforas e metonímias a partir da ausência do objeto — como destacado no Capítulo 2, no subcapítulo 2.6 “A transmissão na psicanálise”.

O real é insistência, — ex-sistência — libido pulsante que por não poder ser totalmente simbolizada sempre resta em um mais além da consciência, sempre se mantém como impossível, inalcançável, núcleo real da estrutura em torno do qual se organiza o sujeito. O real também faz as suas intervenções, ele intercede entre o imaginário e o simbólico, que com suas respectivas consistências imagéticas de um lado, e engenharias linguísticas de outro, vislumbram uma costura final do sentido, uma representação que defina o objeto em sua totalidade, que dê conta de todas as imagens, descrições, até mesmo de todas as possibilidades linguísticas de o definir. O real intercede com a pulsão, o mal-estar, o incontornável, com a impossibilidade de o sujeito se apossar do objeto, com a constatação de que a relação sexual, enquanto confluência harmoniosa entre seres falantes, não existe.

Temos assim uma “triplicidade que resulta de uma consistência que só é afetada pelo imaginário, de um furo fundamental proveniente do simbólico, e de uma ex-sistência que, por sua vez, pertence ao real” (Lacan, 1975-76/2007, p.36).

É para viabilizar a transmissão dessa complexa trama, entre o sujeito e os três registros que Lacan nos traz a figura do nó borromeano, que concatenará o diálogo entre os três registros como denominador comum: “A definição de nó borromeano parte de três. E, a saber, que se dos três, você rompe um dos anéis, todos os três são liberados, ou seja, os outros dois anéis são liberados entre si” (Lacan, 1974-75/2022, p.32).

Figura 4 — Nó Borromeano



Fonte: Capanema; Vorcaro, 2017, p.393.

Na citação acima, é descrito como a figura topológica do nó borremeano replica a condição do sujeito que se articula simultaneamente aos três registros e, se qualquer um dos anéis se romper, todos se soltam, não temos sujeito, ou pelo menos não há um sujeito minimamente inserido no laço: o real, o imaginário e o simbólico são cruciais e compõem a estrutura do sujeito na sua relação com o pequeno objeto *a*.

Lacan enuncia que o nó borremeano é uma “escrita que suporta um *real*” (Lacan, 1974-75/2022, p.48, grifo do autor), suporta um real que se estrutura em relação ao sentido, e a partir da noção de sentido é possível postular os vínculos e os afastamentos dos registros, pois: “Há vários modos de enunciar o *sentido*, todos relacionando-se ao *real*, pelo qual ele responde” (Lacan, 1974-75/2022, p.94, grifo do autor). O sentido é a resposta que o sujeito tem ao real, que sempre retorna com o “fora de sentido” do sintoma, com o inconsciente se fazendo presente e situando o sujeito da sua condição de ser incompleto.

A ideia de ter como um dos índices definidores do real a impossibilidade de sua simbolização, não deixa de causar curiosidade, afinal, é por meio de um amplo conjunto de palavras que tratamos dele. É por essa razão que, em certa medida, Lacan se utiliza de maneira pungente da lógica matemática e da topologia em seu ensino a partir da década de 1960. Pois se por um lado não se pode simbolizar o real, por outro é viável edificar um postulado que circunscreva e formalize sua presença, justamente pela constatação daquilo que o sentido não determina.

O corpo do vivente experiencia, a filosofia tenta explicar e, por fim, é a lógica matemática quem demonstra que algo sempre fica fora da equação, sempre resta um algo que fica fora de um conjunto qualquer, e esse -1 sem predicativos que fica de fora é precisamente o operador conceitual que utilizamos para abordar o registro do real. Podemos conceber essa perspectiva se pensarmos que o “sujeito é causado de um objeto que só é notável por uma escrita[*a*]” (Lacan, 1974-75/2022, p.102), uma marca, que sempre se faz presente, assumindo diferentes semblantes, mas se caracterizando por não assumir definitivamente qualquer um deles, justamente por se caracterizar como esse vazio na estrutura que sedia o real, o “sem sentido”, mas amplamente sentido.

Notemos na Figura 4 (p.183 desta tese) como o objeto *a* se localiza na intersecção dos três registros, influenciando de maneira crucial a relação entre os registros, pois, como mencionado, o pequeno objeto *a* “é apenas a presença de um cavo, de um vazio, ocupável, nos diz Freud, por não importa que objeto” (Lacan, 1964/2005, p.176). Assim sendo, o objeto *a*, como cavo, vazio, passível de ser temporariamente coberto e representado pelos mais diferentes objetos e significantes, funciona como engrenagem lógica com a qual os três registros estão a todo momento se relacionando.

Na intersecção entre o imaginário e o simbólico, “dentro do *Imaginário*, mas também dentro do *Simbólico*, inscrevo a *função dita do sentido*” (Lacan, 1974-75/2022, p.41, grifos do autor). A localização do sentido nessa intersecção entre o simbólico e o imaginário demonstra a perspectiva lacaniana de que ambos os registros não cessam de efetuar uma parceria, para tamponar a falta no Outro. Essa empreitada ocorre por meio da fantasia, que se caracteriza exatamente por se apresentar como uma narrativa composta por elementos imaginários com determinada ordenação simbólica que oferece ao sujeito um sentido, algo que ocupe o lugar da incompletude, do desarranjo e da inconsistência do Outro.

Mas, como mencionado, se o simbólico e o imaginário podem ser utilizados para uma tentativa de resposta com pretensões resolutivas, o registro do real garante a impossibilidade da realização de tal pretensão, produzindo a sensação de inadequação, o mal-estar e o sintoma.

Pudemos expor, assim, alguns aspectos dos três registros que nos ajudarão a entender a ideia do *sinthoma* como um dizer que amarra o registros e viabiliza o laço social ao sujeito. Mas as características levantadas do real, do simbólico e do imaginário também servem para percebermos o uso que a prática do partido-alto faz deles no ato de improvisar, uma articulação na qual a imagem dos sujeitos em cena e o real da pulsão reverberando no corpo são entrecortados pelos significantes e pelos intervalos temporais dos versos do registro simbólico, que produzem uma ordenação entre a consistência da imagem e a materialidade carnal do corpo. Ou, como expõe Quinet (2019, p.43) ao fazer uma analogia entre o teatro e os conceitos da psicanálise:

O espetáculo se articula à outra cena ditada pelo Inconsciente com sua estrutura de linguagem e coloca em jogo a pulsão e o Real do gozo da presença dos corpos dos atores. A cena imaginária da fantasia se articula com a frase simbólica que sustenta (o texto) [...] O corpo humano é atravessado pela linguagem e presentifica o Real da pulsão em suas zonas ditas erógenas. O corpo — do ponto de vista do Inconsciente real falante — é um produto da criação (transcrição) feito a partir do Real do gozo de *Lalíngua* (Quinet, 2019, p.43).

Outra importante noção lacaniana desenvolvida na década de 1970 sobre a qual precisaremos fazer algumas reflexões e que comporá nossa perspectiva da relação entre o sujeito e o registro do real, que vai se desenhado nesse nosso caminho da sublimação ao escabelo, é a letra.

4.7 A letra como barra do sentido, propulsora da equívocidade

Quanto à dimensão da letra como variável sobre a dinâmica do inconsciente, Lacan assinala:

[...] somente na *letra*, a identidade de si a si fica isolada de qualquer qualidade.

Do inconsciente, qualquer 1 — enquanto sustenta o significante em que o inconsciente consiste — qualquer 1 é suscetível de se escrever com uma *letra*. Provavelmente haveria necessidade de convenção. Mas o estranho, é que é isso que o sintoma opera selvagememente: *o que não para de se escrever no sintoma vem daí*. (Lacan, 1974-75/2022, p.104, grifos do autor).

A letra, desse modo, situa-se como a parte irredutível do sintoma, assim como a parte irredutível do sujeito também, a “metade ímpar com que o sujeito subsiste” (Lacan, 1971/2003, p.21). Portanto, a função da letra está ali, seja na constituição do sujeito — como uma “metade ímpar”, um fonema, um “som-letra” que inaugura a cadeia significante e, conseqüentemente, o sujeito que, “marcado (furado) no corpo pelo significante Outro que não tem sentido (letra), [...] toma a palavra, voz única, e de falado, torna-se falante” (Fingermann, 2012, p.119) —, seja no próprio processo de análise, que “propicia ao avesso do momento inaugural do *parlêtre* [sujeito]: da prática do blábláblá à prática da letra” (Fingermann, 2012, p.118), quando no fim de uma análise, após muita elaboração e falação, sobra apenas um resto como objeto, como letra, localizado como causa de desejo, vide discorrido no Capítulo 2.

A função da letra em oposição ao significante faz barra ao gozo, pois, sem predicativos, unidade absoluta, a letra faz corte à incessante tentativa do sujeito de fazer existir a relação sexual pelas cadeias significantes e pela suturação do grande Outro. Talvez por isso Lacan diga: “Singularmente, isso parece trazer como resultado que não há nada de recalcado a defender, já que o próprio recalcado se aloja pela referência à letra” (Lacan, 1971/2003, p.24).

Porque assim como a letra o recalque intercede sobre o significante, só que enquanto o recalque torna o significante inconsciente quando este está associado a um afeto insuportável, a letra, enquanto unidade radical sem sentido da palavra, intervém sobre o significante ao interromper sua contínua representação, uma vez que a letra solitária não “significa qualquer coisa em específico” e, assim, corta a incessante produção de sentido do sujeito que busca dar resposta aos seus impasses e mal-estares.

A letra, em sua unidade radical, ostenta uma natureza divergente do significante:

O que escrevi com ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante (Lacan, 1971/2003, p.19).

Portanto, a letra não exerce preponderância em relação ao significante, mas difere deste, Enquanto o significante tenta se apropriar do objeto por meio da significação, a letra ergue fronteira a esse movimento, faz a “borda do furo no saber, não é isso que ela desenha?” (Lacan, 1971/2003, p.18).

Sobre a letra Lacan ainda diz: “desliza *a letter* para *a litter*, de letra/carta (traduzo) para lixo” (Lacan, 1971/2003, p.15, grifos do autor). Logo, a letra é rasura, e por portar uma condição de inominável, faz de certo modo a função de litoral do gozo do sentido e amarração do três registros, condensando gozo, realizando o papel por vezes similar a certo objeto pequeno *a*, quando este é colocado em sua função de causa no final de uma análise, por exemplo.

Com tais asserções sobre *Lalíngua*, os registros e a letra, organiza-se um cenário no qual Lacan vai abordando de várias formas a incidência do real sobre o sujeito. A letra, por exemplo, apresenta-se como uma instância, diríamos, uma maneira de detectar que tem algo no sintoma que foge do gozo do pensamento, tem algo que é fixado como letra e que faz obstáculo ao sentido, e induz a esse gozo da equivocidade, da incompletude, do que não é totalizável, mas é gozável pelo corpo através do tangenciamento do impossível. A noção de letra aparece como essa outra via para pensarmos a relação entre o sujeito e o real e, como veremos adiante, comentadores farão referências à função da letra, referências tais que circunscreverão o papel dessa noção no desenvolvimento desta tese.

4.8 Que posição na roda tem o versador?

Borges (2010) destaca, seguindo tanto a orientação de Freud quanto a de Lacan sobre a relação entre arte e psicanálise, que é a primeira que tem algo a contribuir à segunda, e não o contrário:

[...] a arte pensa através dos seus dispositivos que a fazem funcionar, cabendo então à psicanálise cernir as verdades que anuncia e procurará formulá-las. Freud ao abordar o estranho, a partir da obra de Hoffmann⁶⁷, desenvolveu a teoria da angústia, e ainda revolucionou a estética com a introdução dessa noção. Pode-se pensar que nesses termos, é a arte que presta serviço à psicanálise e não o contrário (Borges, 2010, p.216).

A autora delimita a relação entre arte e verdade defendida por Lacan: o campo artístico nos propiciaria ver e vivenciar algo que transcende o que um discurso mais racionalista oblitera. Para ela, supor que a arte pensa é “considerar que a arte, é produtora de verdades, significa que a obra de arte — quando o é —, porta o singular, é ‘acontecimento’ porque provoca rompimento com os saberes estabelecidos ou, em outras palavras, pelo que é regulado pela norma fálica” (Borges, 2010, p.216).

A questão evocada é: “mas a quem ou a que se deveria este novo que é a obra? Este ‘acontecimento’?” (Borges, 2010, p.216), isso que rompe com o estabelecido? Borges (2010, p.216) argumenta que o que poderia cumprir esse papel é a própria obra. Esta pode ser encarada “como sujeito da verdade artística. Ao artista caberia um lugar na composição desse ‘ponto/sujeito’ como lugar de atravessamento de uma verdade que o excede” (Borges, 2010, p.216).

Temos então esse manejo entre sujeito e objeto particular na arte, campo que, justamente por não ter uma intenção utilitarista, deixa em aberto o que o objeto vai causar e se vai causar esse gozo da fruição artística. Nem o próprio criador consegue ter essa certeza, talvez por isso Borges (2010) delimite essa condição de “quase sujeito”, de “ponto/sujeito” a uma obra, o objeto nesse caso é como se fosse de causa a agente do processo⁶⁸, como se ele “ganhasse vida”.

⁶⁷ A saber: “O homem de areia”, E. T. A. Hoffman (1815/2019).

⁶⁸ É interessante lembrar que, como visto Capítulo 2, essa é uma das características do ato analítico, o que de certo modo reforça a ideia de que, seja no ato analítico, seja no ato artístico, o sujeito tem a possibilidade de exercer uma singular articulação com o real.

Nesse momento da ocorrência da fruição artística, quando a obra atravessa o sujeito como uma verdade que o excede, segundo Borges (2010), “haveria um momento de consistência” (Borges, 2010, p.216), como se por um instante a obra tocasse o real do objeto, dando “conta em si mesmo daquilo ‘que não cessa de não se escrever’” (*Ibid.*) e possibilitando um arranjo no qual esse real da verdade traumática se faz presente como gozo artístico, e não como uma angústia avassaladora.

Isso não significa que a experiência artística não possa causar certo mal-estar, como atestam as tragédias e os dramas, de qualquer modo é a possibilidade de essa dose de mal-estar se situar em uma singular condição em que tal mal-estar seja vivenciado também como prazer. Contexto tal que, entendemos, é precisamente viabilizado pela sublimação, que ao elevar o objeto à dignidade da Coisa produz um objeto que faz borda ao vazio e consente a presença do real pela criação, e não pelo sofrimento.

A articulação entre verdade e arte, dessa maneira, viria das características do processo artístico, de seus procedimentos estéticos e suas “operações languageiras” (Borges, 2010, p. 216) que oferecerem resistência a uma conjuntura consolidada, corriqueira. Viria dessa característica das práticas artísticas de produzirem oposição “aos efeitos de alienação que o exercício mesmo dos discursos institucionalizados exercem sobre o sujeito” (Borges, 2010, p.216).

Para desenvolver sua ideia de que a arte pensa e é produtora de verdades não pela razão, mas por um acontecimento singular que atravessa o sujeito, a autora nos traz a questão da letra, trabalhada por nós anteriormente como via de acesso ao real, radical irredutível da palavra que fura e rompe a cadeia significante.

Toda arte à primeira vista, seria metafórica, porque relativa a operações do significante que visariam a substituição do objeto perdido tendo em vista tamponar furo. Mas a partir do século XIX a arte vai na contramão dos processos metafóricos. Ocorre uma revolução no pensamento humano em seus modos de representação. A própria ciência coloca em questão as suas certezas sobre as representações que constrói. Os artistas, como sempre, estão na vanguarda do processo. Nos diversos campos da arte, aceitam o risco de usar de uma liberdade languageira até então desconhecida. Seus recursos estéticos nos remetem às figuras do sonho, à ideia de “umbigo do sonho”, ou seja, às propriedades da letra que, como tal, recriam o furo (Borges, 2010, p.217).

Borges (2010, p.217) cita que tal transformação teve na linguagem pictórica sua maior expressão: Van Gogh, Klint, Dalí, entre tantos outros — e, no campo da literatura, já no século XX, menciona Beckett. Incluiríamos nesse panorama de quebra de paradigma estético o

surgimento da música atonal. Borges (2010, p.2010) nos diz, junto com Lacan, que poderíamos pensar

[...] na “violência da poesia” produzida por uma amarração estrutural singular, própria ao artista. As propriedades da letra permitem que se contemple o não sentido, e pela via de procedimentos linguageiros, entra em jogo o gozo Outro, particular da posição feminina, exigida ao artista (Borges, 2010, p.219).

A letra, como esse furo na linguagem, faz-nos contemplar o não sentido, o gozar desse outro modo pela arte — independente da metáfora —, propiciando o gozo Outro, “particular da posição feminina, exigida ao artista”. Borges (2010) assinala que a “criação pressupõe o sujeito criador na posição feminina” (Borges, 2010, p.251). Para refletir sobre essa questão, a autora delinea: “Lacan insiste ao longo de toda sua obra sobre a função criadora do significante. Mas a partir do seminário 22 [...], distingue o criar do nominar: o simbólico faz surgir o real, a criação estaria num segundo tempo” (Borges, 2010, p.252).

Tal desenvolvimento deriva, em parte, de teorizações feitas por Lacan no seminário 7, “A ética da psicanálise” (1959-60/2008). Nesse texto o psicanalista faz uma série de referências a ideias de Heidegger e destaca que “a linguagem não deve ser considerada uma superestrutura que viria a se depositar sobre o ser” (Borges, 2010, P.252), pelo contrário, o ser seria efeito do significante, o significante produziria o sujeito, ele seria consequência da linguagem.

Borges (2010, p.252) aponta que nesse seminário, como mencionado anteriormente, Lacan também resgata e adota a noção de criacionismo de Heidegger: “o sentido do termo criacionismo é o mesmo da expressão ‘criação *ex nihilo*’, criação do nada” (Borges, 2010, p.252). É a criação do nada, a criação do significante.

Para Lacan, a mulher estaria nessa condição de quem cria “*ex nihilo*”, a partir do nada, portando um gozo radicalmente Outro, ela:

[...] visa “abrir um buraco no ser”. [Lacan] Apoia-se na teoria dos conjuntos para desenvolver essa ideia. Destaca que o conjunto é, por definição, não todo, aberto, admite a heterogeneidade, pois todo conjunto contém em si mesmo o conjunto vazio e, com isto, abertura para o infinito. O “todo”, ao contrário, implica fechamento. O real não é nenhum todo. Não o é porque não está submetido a leis, ou a sistemas, “aparece” por partes, de forma fragmentária (Borges, 2010, p.253).

Para Borges (2010), “o sujeito na posição feminina é mais preocupado pelo infinito aberto, pela falha no Outro, ou pelo inatingível do real” (Borges, 2010, p.254). A partir da ideia da incompletude do sujeito, da falta no campo do Outro, e dos modos de o sujeito se a ver com

essa incompletude, Lacan nos traz a ideia de que o sujeito na posição feminina é “não todo”⁶⁹. É por meio desse outro modo de estar e gozar no mundo que Borges (2010) argumenta poder

[...] distinguir o traço sexual que nos interessa primordialmente neste trabalho, aquele que, a meu ver, torna o sujeito na posição feminina mais apto para a criação: os varões acreditam no significante, insistem em aboná-lo. E o que implica isto? Implica em sustentarem a sintaxe, tal como preestabelecida na língua construída, o ordenamento linear dos discursos, a previsibilidade do encadeamento semântico, o ritmo quanto aos fatos e as ideias, em última instância, o Um da significação. A significação é fálica, e dado que o falo não alude a nenhuma encarnação concreta, nem a órgão empírico algum, pertence à ordem do significante (Borges, 2010, p.254)

Isto é, o sujeito na posição fálica fica subjugado à norma e ao valor preestabelecido do que é supostamente positivo e imaginariamente desejável pela sociedade. O gozo Outro opera com a incerteza, “se a conclusão fica suspensa, está-se no registro do real e da incômoda perplexidade diante do que rompe” (Borges, 2010, p.254), estamos nesse caso diante do “esvaziamento do sentido, advindo do rompimento da norma” (Borges, 2010, p.255).

Em relação à fala, a autora indica como o sujeito sob a égide da norma fálica fica preso à consequência cognitiva da produção de sentido da cadeia significante, enquanto o sujeito “não-todo” “tagarela” despreocupado (*Ibid.*): a “proximidade que sua fala tem da associação livre evidencia seu saber-fazer com a falta ou com o nada” (Borges, 2010, p.255).

Com o sujeito na posição feminina encontramos um uso mais criativo da linguagem, distante das convenções, gozando do inesperado, é isso que Lacan circunscreve com a criação de seu conceito de *Lalíngua*. O psicanalista francês

Nomeia e cria *lalangue*, contrapondo-a à língua. Esta última é o objeto de estudos e de cálculo dos linguistas que sobre ela buscam tudo saber de forma a circunscrevê-la como toda. Mas *lalangue* ou “álingua”, evidencia outra coisa: se tomarmos um fragmento da língua, basta que um sujeito do desejo faça aí signo para que tudo se bascule: a possibilidade de cálculo sintático ou semântico cessa, a representação gramatical cede, qualquer articulação entre os elementos fica submetida ao que podemos chamar de “o que excede à língua”. *Lalangue* é o que excede à língua. Tagarelar seria, pois, a mesma coisa que aventurar-se no desconhecido, levar a sério a associação livre, apostar no contingente como possibilidade de tocar o real (Borges, 2010, p.255).

⁶⁹ É importante mencionar que quando Lacan (1972-73/2008) trabalha a ideia de “gozo Outro” (não-todo) e “gozo fálico” para pensar os modos de gozo do sujeito, não é a anatomia que vai determinar se o sujeito goza predominantemente da posição feminina “não-toda” ou se goza fálidamente. Temos homens e mulheres que se posicionam seja em uma ou outra posição de gozo.

A posição feminina tem então essa inclinação a violar o “Um da língua” (Borges, 2010, p.256) e romper o significante. As pessoas estão nesta posição de gozo não-todo, diz a autora, “são mais afeitas ao gozo da letra. Ao gozo que habita o ser sob a letra” (Borges, 2010, p.257).

Observamos, portando, como a função da letra atravessa o processo artístico enquanto quebra de sentido e produção de gozo. Borges (2010, p. 221), ao mencionar o conto “Os mortos” (Joyce, 1994), descreve que, no final do mesmo, a aparição de uma canção em um contexto singular estabelece a epifania da obra: “[...] tudo se transforma, dando lugar ao inesperado, quando um personagem a ouve. O leitor fica desarvorado, o sentimento é de desarmonia, dispersão. Algo de irrepresentável toma a cena contaminando a todos” (Borges, 2010, p.221)

Essa dimensão do inesperado é produzida pela letra, “este inominável, aponta para heterogeneidade do Outro” (Borges, 2010, p.221). Heterogeneidade tal não relacionada à diversidade, mas à alteridade, ao “hetero”. Lacan vincula este último à “hetera, ao que se heteriza, ou seja, ao que, como o éter, é inapreensível” (Borges, 2010, p.221). Estamos tratando da epifania não pela ordem significante da metáfora, mas pela apreciação do “não sentido”. Lacan, segundo Borges (2010), “considera a experiência epifânica invasão do real” (Borges, 2010, p.220).

Como concatenaríamos então essas importantes reflexões sobre psicanálise e arte com o nosso recorte de pesquisa? Sendo a prática do partido-alto muitas vezes marcada de forma significativa por um aspecto fálico da valorização do versador mais habilidoso — como detentor de um saber privilegiado das artes do improviso —, como tal prática se relacionaria com essas questões? Como a dimensão da letra e da posição feminina podem estar, ou não, presentes na prática do partido-alto?

Do nosso ponto de vista, apesar do nível sensivelmente fálico da disputa no cotidiano do partido-alto, encontramos outros aspectos no gênero que defendemos que trazem substancialmente a dimensão do registro do real e, conseqüentemente, questões entrelaçadas à letra e a um gozo Outro.

O principal deles se trata de um aspecto trabalhado nos Capítulos 1 e 2, e que retorna agora para a continuidade de nossa argumentação: referimo-nos à questão do *risco*. Como delineado, no verso de improviso sempre está em jogo a castração, o imponderável da realização de um verso que não rime ou mesmo não agrada os sujeitos presentes, como demonstra o depoimento de Marquinhos China (2012) sobre a sua experiência na roda de partido-alto do Cacique de Ramos.

O sorriso aberto de Marquinhos China (2012) ao contar a história, convergindo com o ditado popular “o que é ruim de passar é gostoso de contar”, informa-nos sobre uma curiosa condição do partido-alto: de ser uma arte que prima por uma lógica fálica — o verso mais admirado artisticamente é o que rima e transmite uma ideia espirituosa pela via do significante — mas que carrega, se podemos dizer, uma estrutura “não-toda” apoiada na inexorável possibilidade de a última sílaba do verso “vir” errada e advir como letra, como real que atravessa o simbólico e desconcerta o sujeito. Borges (2010) coloca: “Quando se afirma ‘entendi!’ Chegou-se a uma condição unitária, significante. A possibilidade de se produzir um brilhante efeito de sentido relaciona-se com a pregnância imaginária. Mas se a conclusão fica suspensa, está-se no registro do real” (Borges, 2010, p.254).

O partido-alto é a condição contínua de “uma conclusão suspensa”. Antes de cada verso que vem depois da estrofe ou, ainda, antes de um verso em resposta a outro, a conclusão se suspende, é como se esse tempo de silêncio anterior ao início do verso incidisse como letra, como suspensão de sentido. A sentença de resposta se desenvolve como cadeia significante, mas só a última palavra e sílaba do verso definem retroativamente qual efeito será produzido, um efeito de sentido ou de não sentido.

[...] algo crucial para o entendimento destas questões — a “epifania” não tem efeitos determinados pela ordem significante. Como vimos dizendo, não se trata do gozo estético provocado pela metáfora. O êxtase advindo ao ser, no momento epifânico, não gera sentido. Implica sim, um fracasso deste, talvez comparável ao do ato falho, por isso mesmo bem-sucedido. Lacan considera a experiência epifânica invasão do real (Borges, 2010, p.220).

O samba de partido-alto, assim, mira o gozo pelo significante, mas não abre mão do gozo do fracasso do sentido que, de certo modo, organiza sua prática, como enfatiza Lopes (2005): “Entretanto, transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo” (Lopes, 2005, p.27). Lembremos como Freud (1927/2021), ao falar do humor, atribui-lhe certa capacidade de mediar a nocividade do supereu em relação ao sujeito por possibilitar a este gozar de sua própria incompletude. Permite ao sujeito gozar por não ser todo, ser incompleto. Ficamos com a impressão, de algum modo, de que o partideiro, independente do modo com que cada sujeito particularmente goze — de forma fálica ou de forma “não-toda”, como criador, a partir do nada “*ex nihilo*” —, acaba por se situar, pelo menos “temporariamente”, na posição feminina.

Adicionaríamos também que o versador de improviso brasileiro parece ser audaz usuário de longa data de *Lalíngua*, como expõe a seguinte passagem do livro de Lopes (2005), trazendo a descrição de Laurindo Rabelo, este um cantador de *lundu* do século XIX:

Dentre esses lundus em voz baixa, do repertório secreto e inédito dos trovadores de profissão, tornaram-se inexcitáveis os de Laurindo pelos trocadilhos chistosos, pelo sentido do equívoco das palavras. Modulados por ele, feiarrão, gesticulador, batendo “na prima”, tocando no bordão, dispensa a descrição do agrupamento de ouvintes, do êxito maravilhoso do autor de versos, com expressiva música de seu companheiro João Cunha, um dos mais populares cantadores e compositores de modinha que então existiam no Rio de Janeiro (Moraes Filho, 1982 *apud* Lopes, 2005, p.80).

Encontramos, assim, improvisadores inexcitáveis na arte de brincar e destronar o sentido das palavras pelo uso de *Lalíngua*. Se refletirmos a partir dessa perspectiva e

[...] se tomarmos um fragmento da língua, basta que um sujeito de desejo faça aí signo para que tudo bascule: a possibilidade de cálculo sintático ou semântico cessa, a representação gramatical cede, qualquer articulação entre os elementos fica submetida ao que podemos chamar de “o que excede à língua”. *Lalangue* é o que excede à língua. Tagarelar seria, pois, a mesma coisa que aventurar-se no desconhecido, levar a sério a associação livre, apostar no contingente como possibilidade de arranhar o real (Borges, 2010, p.255).

Do nosso ponto de vista, evidencia-se que o partideiro, como um sujeito do desejo excepcionalmente criativo e bem-humorado, consegue fazer “signo para que tudo bascule” (Borges, 2010, p.255), podendo inserir algo do irrepresentável e de um gozo do “não sentido”, uma centelha do gozo Outro em sua prática, seja pela equivocidade ou pelo fracasso do verso.

Não temos qualquer intenção de negar que o samba de partido-alto seja uma forma de arte com um traço acentuadamente fálico, tanto por seus versos acontecerem pela via do significante e da metáfora, quanto por um tom de disputa que muitas vezes está presente. De todo modo, os pontos explorados até aqui, a nosso ver, leva-nos a entender que a prática do partido-alto, em toda a sua amplitude, carrega aspectos de um saber-fazer com o real que também conta com a presença de algo do gozo Outro — nessa mistura entre corpo, cena, olhar, voz, significante e improviso — por meio do dizer do sujeito.

Notamos que conceitos como “*sinthoma*”, “*Lalíngua*” e “letra” adicionam interessantes abordagens para o presente problema de pesquisa. Pois se nosso estudo se concentra em depreender como a prática do partido-alto nos transmitiria sobre um saber-fazer que contém a realização da sublimação em ato, este mesmo estudo, em seu desenvolvimento, foi mostrando que a cotidianidade do partido-alto também joga luz a esses outros conceitos lacanianos, assim

como reforça que tais conceitos, como *Lalíngua* e letra, bem como como a sublimação e o ato, ajudam-nos a compreender os meios de que o sujeito faz uso para se a ver com o real e estar no laço social. Após percorrermos esses conceitos e o três registros, faremos agora um retorno ao *sinthoma* para depois, finalmente, abordarmos o escabelo.

4.9 De volta ao sinthoma: Um caminho ao escabelo

Como mencionado, é do artista James Joyce que Lacan extrai o saber para circunscrever sua teorização sobre a relação entre o sujeito e os registros do real, do imaginário e do simbólico, através do ato de dizer o *sinthoma*. Soler (2018), atenta às reflexões lacanianas sobre o assunto, reafirma a via da letra como acesso ao real, processo observável na escrita de Joyce:

Curiosamente, Lacan não recorre a Joyce como ao que antigamente se chamava de “homem de letras”; antes, o contrário: reconhece nele o escritor, poderia dizer, não frívolo, que operou paradoxalmente no campo literário a performance de uma passagem para o real da letra, para além de seus efeitos de sentido (Soler, 2018, p.14).

Por isso Soler (2018, p.21) nos lembra que Lacan não fica a interpretar a obra de Joyce, mas sim o estipula como um autor que cria algo singular, é o “diagnóstico de uma unicidade, o contrário de um padrão, portanto. Diagnóstico de uma ‘diferença absoluta’, o único digno de um psicanalista” (Soler, 2018, p.21). Essa singularidade de Joyce nos demonstra o saber-fazer com o sintoma, deslocando-o a uma posição mais além do mal-estar, circunscrevendo-o também para posição de “uma solução” (Soler, 2018, p.30).

Uma solução que vem por esse fazer de Joyce, essa performance do artista, na qual as “duas dimensões, do gozo e do dizer, são conjuntas para Lacan na noção de... *sinthoma*” (Soler, 2018, p.36). O *Sinthoma*, que no seminário 23, “O *sinthoma*” Lacan (1975-76), é definido “como o dizer que permite enodar as três consistências do simbólico, do imaginário e do real” (Soler, 2018, p.36). E não por acaso é justamente no seminário 22 (1974-75/2022), intitulado “R.S.I.” (Real, Simbólico, Imaginário), que Lacan localiza essa arquitetura produzida pelo sujeito, que amarraria os três registros, e a batiza de *sinthoma*, este que é

[...] a diz-mensão⁷⁰ do dizer, e especificamente do dizer que nomeia. Donde a ideia do pai-sinthoma, o que não quer dizer que o Pai seja a única ocorrência disso. Assim,

⁷⁰ “*Dit-mansion* [diz-mensão]/*dit-mansion* [diz-mansão], homofonia com mansão, onde habita um dito” (Soler, 2018, p.40, NdT).

quando o nó⁷¹ está feito, cada uma das três dimensões se encontra como que ancorada pelas duas outras. A partir daí, a diz-mensão do sentido, produzida entre simbólico e imaginário, diz-mensão tão essencial aos falantes, encontra-se enodada ao real que, por sua vez, está fora de sentido por definição. A partir daí também, o sentido é limitado pelo real, sem o que a associação livre produtora de sentido usada pela psicanálise seria demasiado livre e fecunda (Soler, 2018, p.40).

Todavia, como aponta Soler (2018, p.40), se a noção de pai-sinthoma como algo que insere o acordo, a amarração, a lei, é importante, isso “não quer dizer que o Pai seja a única ocorrência disso”. Ele não é única ocorrência, pois “a psicanálise, ao ser bem-sucedida, prova que podemos prescindir do Nome-do-Pai. Podemos, sobretudo, prescindir com a condição de fazermos uso dele” (Lacan, 1975-76/2007, p.132), precisamente por ser possível haver outros “*sinthomas* além do *sinthoma*-pai, pois o *sinthoma* é pai do nome” (Soler, 2018, p.43).

Destarte, por sua escrita, Joyce realiza “o ato do dizer-*sinthoma*” (Soler, 2018, p.56), que de certo modo cria autonomia em relação ao pai real, e à estrutura. Ele é “existencial, contingente, conseqüentemente. ‘Acontecimento’ que tem efeitos sobre o metabolismo do desejo e do gozo, mas que não é estrutura” (*Ibid.*, p.54). É dessa maneira que “se realiza, em contra-Édipo, se assim posso dizer, a heresia constituinte de Joyce” (*Ibid.*, p.34), uma arte na qual “uma suplência foi produzida, forjada pelo *avoir-faire*⁷² de artista” (Soler, 2018, p.78). Vemos aqui exposta a proposta de Lacan sobre a possibilidade de o sujeito se inserir no laço social prescindindo da organização edípica clássica, na qual o sujeito — e, diríamos, privilegiadamente aquele que pratica algum tipo de arte — produz uma amarração dos registros por um *savoir-faire* (saber-fazer).

É essa função, a nosso ver, que muitos sujeitos por meio do partido-alto e de outras musicalidades da diáspora afro-atlântica podem realizar, mesmo em um contexto de aviltamento de uma sociedade racista na qual a lei (como representante da autoridade paterna) estabelece, como assinalou Nogueira (2021), a brancura como norma. Muitas vezes, o praticante das musicalidades da diáspora, como o partido-alto, diante do desamparo de uma conjuntura na qual não existe uma ordenação para tornar-se negro (pelo menos não uma sem violência) (Souza, 2021), repete a heresia joyceana — ou, quem sabe, foi Joyce que repetiu a

⁷¹ Essa é a figura do nó borromeano (p.183 desta tese), do subcapítulo 4.6, “O real, o imaginário, o simbólico, e algumas de suas implicações”.

⁷² Como apontado em rodapé no Capítulo 1, o saber-fazer (em francês “*savoir-faire*”) é um termo significativamente utilizado por pensadores da diáspora africana, como Silva (2005), para se referir aos saberes e fazeres dos sujeitos da diáspora afro-atlântica. E, curiosamente, mas diríamos, não gratuitamente pois ambas as abordagens dizem sobre um saber inexoravelmente vinculado à prática, Lacan (1975-76/2007) utiliza essa mesma terminologia para designar o saber lidar com campo do real do escritor James Joyce. Desse modo, o termo “saber-fazer”, como indicado no início do estudo, atravessou toda nossa pesquisa, sendo utilizado em vários momentos como um significante que enlaça e atravessa, da prática do partido-alto à psicanálise.

subversiva heresia africana — e se organiza no laço social pelo dizer cantado da música, prescindido do Nome-do-Pai para se tonar pai do nome ao conseguir, com seu saber-fazer, dizer seu *sinthoma*.

A astúcia e o ineditismo de Joyce e sua obra têm vínculo com a relação muito particular que o mesmo estabelece com seu próprio corpo. Se a imagem do corpo para o sujeito, de maneira geral, “é o núcleo de seu próprio ego” (Soler, 2018, p.103, para Joyce seria “ao contrário” (Soler, 2018, p.104), no caso do escritor haveria um contexto de um imaginário, de alguma forma um pouco desamarrado do real e do simbólico, seria “esse [...] traço de evanescência vindicta narcísica, indício de uma certa particularidade da relação com o corpo próprio como núcleo do ego” (Soler, 2018, p.103). Tal condição de Joyce pode ser circunscrita em diferentes momentos de sua trajetória:

A evanescência de sua raiva no momento da surra dada por seus camaradas, assim como a inconsistência de sua vaidade na ocasião de seu sucesso teatral, pode talvez ser relacionada com uma afirmação muito insistente: a indiferença em relação aos seus semelhantes (Soler, 2018, p.106).

A maneira de estar com Outro no mundo, que Joyce exercia através de sua arte, portava essas peculiaridades, que têm vínculo com a sua relação com o narcisismo. Sua “ironia feroz” (Soler, 2018, p.107) é apontada por Soler como característica de alguém que trata com uma dose de desprezo a opinião dos outros e os padrões estabelecidos.

Isso não significa que o narcisismo não esteja presente em Joyce, se assim fosse ele não teria “evocado uma orgulhosa e ‘impassível certeza’ que sempre o ‘fizera considerar-se um ser à parte em todas as ordens’” (Soler, 2018, p.107), o que talvez tenha colaborado para ele nutrir desdém de tudo “o que se deixa conduzir pelas paixões comuns, tudo o que se curva aos semblantes da família, da religião, da política” (Soler, 2018, p.108).

Soler (2018, p.108) indica que a postura arredia quanto a esses semblantes da ordem vigente não ocorria na via de uma posição militante, mas de uma posição de alguma estranheza, indiferença, e de um desejo de se exilar dos outros. Essa condição, segundo a autora, se não é uma posição militante, tampouco está contrária ao narcisismo. Soler (2018, p.108) situa Joyce em um narcisismo específico, “um narcisismo que não constitui uma causa a não ser de si mesmo” (Soler, 2018, p.108).

Para compreender a operação que Joyce executa, ao fazer “causa de si mesmo” Soler (2018, p.108) designa, junto a Lacan, que devemos nos perguntar se “Joyce faz sua arte falar com seu corpo ou não” (Soler, 2018, p.108). Joyce tem um corpo, ele não é um. Assim, na leitura de Soler (2018) sobre a teorização lacaniana, “o homem ter um corpo quer dizer que ele pode se servir dele” (Soler, 2018, p.109), o que pode ocorrer quando o sujeito usa seu corpo “como um instrumento de que dispõe”, pois “é com ele que poderá fazer um escabelo e, por exemplo, promover seu nome nos jogos olímpicos” (Soler, p.109).

Diremos, portanto, que é sem corpo aquele que nada faz com o seu corpo, ou seja, que não o investe nas empreitadas das sublimações narcisistas. De forma inversa, aquele que o investe, investira aí, mais que a imagem, o real de seu sintoma de gozo como “acontecimento de corpo”, que nada deve à verdade da palavra (Soler, 2018, p.109).

A prática de Joyce de usar seu corpo pela escrita e fazer-se um nome para o Outro, inserindo-se no laço social é denominado por Lacan como “escabelo”. E as relações deste com o narcisismo e a sublimação se fazem cruciais para esta pesquisa. Adentremos, portanto, um pouco mais detidamente nos liames entre o narcisismo, o escabelo, a sublimação e o sujeito no laço social, para o desdobramento final desta tese.

4.10 O escabelo: Entre o narcisismo do desejo e a sublimação

Soler (2021) assinala que o paradoxo da questão da identidade está “essencialmente na disjunção entre o ser e o parecer” (Soler, 2021, p.52). A psicanalista francesa indica que Freud emprega o tema da identidade passando pela interrogação sobre os ideais do eu, ao passo que Lacan aborda o tema como uma questão dos ideais do Outro (Soler, 2021,p.53), tesouro dos significantes que povoam determinada comunidade linguística e que incidem a partir do campo do inconsciente.

Quando um sujeito conclama ao outro, que ele não o vê como ele realmente é, ou como gostaria de ser visto, tal diálogo remete justamente a esse impasse narcísico entre parecer e ser. “Aí se abre o capítulo dos infortúnios de Narciso: o de sua autossuficiência e de sua ignorância” (Soler, 2021, p.53), pois o inconsciente foge da pretensiosa busca do sujeito por tudo significar e tudo reconhecer, pelas palavras, pelas imagens: “O espelho que é o Outro presentificado pelos outros coloca paradoxalmente o pequeno Narciso do estádio do espelho à mercê do

desconhecido, pois subordina a relação com a imagem primária, a relação com o Outro barrado” (Soler, 2021, p.53).

O prisma do narcisismo, então, situa o sujeito provavelmente em um de seus maiores engodos na relação com os outros sujeitos, com o objeto e com o mundo. Em sua constante ambivalência entre dependência/independência, submissão/emancipação, poder/impotência em relação ao Outro, o narcisismo é capaz de colocar o sujeito em uma posição de gozo acentuadamente alienada da configuração pulsional e sintomática que está em jogo.

Entretanto, o resgate de Soler (2021) de conceito tão fundamental da teoria psicanalítica se refere exatamente a uma leitura crítica deste, propondo abordá-lo por uma perspectiva que especifique as vicissitudes de suas influências cronificantes sobre os sujeitos, mas também seu elementar papel na formação do laço social. A “questão toda é saber se há um narcisismo de separação possível” (Soler, 2021, p.53). Expõe Soler (2021):

À qual relação preside o narcisismo em sua aspiração de, digamos, “tornar-se belo”? Belo aos olhos de outro, sem maiúscula. O narcisismo, pelo menos em um primeiro nível, é a tática do “aparecido” [*m’as-tu-vu*]. Essa fórmula, com seus dois pronomes pessoais, à qual Lacan deu tanta importância, inclui a necessária dimensão relacional do narcisismo e indica justamente a dependência de Narciso. A *selfie* é notável a esse respeito. O sujeito se vê como sendo interessante o bastante para se mirar em um verdadeiro espelho, mas precisa em seguida enviar a *selfie* a alguns outros para mirar a si mesmo no olho desses outros (Soler, 2021, p.53).

Mas se a imagem enlaça e fornece matéria ao sujeito, “o significante é o outro parceiro” (Soler, 2021, p.54), que faz corte e engendra os jogos de imagens em determinada ordem, em determinada cadeia. Soler (2021, p.54) coloca que Lacan, em “Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina” Lacan (1958b/1998), cunha o termo “narcisismo do desejo”, que surge, de acordo com Soler (2021, p.56), pelo fato de que o narcisismo “não se reduz ao amor pela própria imagem” (Soler, 2021, p.56) e nos cabe pluralizá-lo em virtude de suas diferentes facetas.

A autora defende que no referido texto Lacan estipula a diferença entre o narcisismo do desejo e o narcisismo do ego, todavia se trata de uma diferença delicada:

Isso coloca que aquilo que os dois narcisismos têm em comum é a sua função identificatória, que enfatizei desde o começo do ano. A diferença entre as duas posições que Lacan distingue aí é sutil: é a diferença entre visar o desejo que a castração condiciona no outro, e então tem-se o narcisismo do desejo feminino, e se identificar com o padrão (*étalon*) fálico de todos os objetos particulares, e aí se tem o narcisismo do ego (Soler, 2021, p.59).

No narcisismo do ego, a identificação com o falo — como um significante — prevalece em relação à identificação com uma imagem, processo no qual tal identificação perseguirá uma “pseudoidentidade” (Soler, 2021, p.59). Por outro lado, o narcisismo do desejo, este que visa “o desejo que a castração condiciona no outro” (Soler, 2021, p.59), passa prioritariamente pela imagem, mas é uma relação específica com a imagem, uma relação não passiva:

[...] um narcisismo do desejo não pode ser como aquele do espelho, um narcisismo passivo, ou seja, um narcisismo da contemplação; é necessariamente um narcisismo ativo, que trabalha e às vezes se faz combatendo, seja porque reivindica sua imagem à porfia daquela que se supõe aos outros, seja porque ele luta ativamente para a sua realização efetiva nas competições com outrem (Soler, 2021, p.60).

É pontuado desse modo como o narcisismo do desejo opera de outra maneira no laço social entre os sujeitos, o referido narcisismo abarca algo mais além do amor-próprio, ele abrange uma “afirmação de si (*affirmation de soi*)” (Soler, 2021, p.60). Por essa via, constata-se que o narcisismo do desejo engaja o sujeito no vínculo com os outros sujeitos e isso acontece também pela competição — o que nos lembra muito a cultura do partido-alto, que muitas vezes detém em sua atmosfera esse traço da competição. Todavia, em geral, como visto anteriormente, a tônica da sociabilidade na roda de partido-alto não é a de uma competição nociva, o tom dos versos inclusive oscila entre a camaradagem e a picardia, entre a exaltação e a sátira.

Parece-nos evidente estar presente no partido-alto esse narcisismo do desejo que visa “o desejo que a castração condiciona no outro” (Soler, 2021, p.59). Ao se fazer belo pela poética e na astúcia do verso, o partideiro mobiliza o gozo da fruição artística nos outros, visa essa falta que a castração estabelece no sujeito, essa vontade de uma rima a mais, uma poesia a mais, um sorriso a mais, que coloca a pulsão para circular em terreiros mais arejados, se assim podemos dizer.

Entretanto, seja o narcisismo do ego, seja o narcisismo do desejo, temos em ambos uma “paixão pela identidade” que “é estrutural” (Soler, 2021, p.61). De qualquer modo, se ambos se vinculam à questão do amor, Soler (2021) delinea “que esse outro narcisismo do desejo [...] é um narcisismo do sujeito; não do ego” (Soler, 2021 p.60), ou seja, um narcisismo que tende a produzir o encontro, e não o isolamento social.

Dessa perspectiva é essencial salientar que “a forma mais eminente de competição é a emulação, na qual a afirmação de si é menos destruidora do que [...] produtora do outro” (Soler, 2021, p.61). O partido-alto, defendemos, tem uma práxis na qual o sujeito faz um uso da afirmação de si que não destrói o outro, e sim o produz, fornece-lhe dignidade. Mesmo quando

existe uma sátira ou ironia, o sujeito — o outro que escuta o verso — mantém a dignidade do seu desejo, pelo espaço vazio que existe até o próximo verso do partido-alto, que às vezes está até delimitado em melodia, mas sempre aberto em significantes para que responda à ironia desferida contra si. O verso pode ser, como dito, uma resposta à ironia, tentando satirizar “de volta” o outro partideiro, ou pode ser que esse novo verso seja endereçado a uma engenhosa ideia que deslize poeticamente o tópico da roda para outro tema qualquer, de modo que a competitividade passa sempre por esse caráter de se equivaler em criatividade, e não em ofensividade.

É dessa emulação “que saem todas [...] essas produções que surpreendiam tanto Freud que ele rebatizou essa fecundidade do termo de ‘sublimação’” (Soler, 2021, p.61) que, segundo Soler (2021), na fase final de seu ensino Lacan vai preterir ao desenvolvimento da ideia de escabelo. A sublimação tem uma relação quase de homologia com o escabelo, acontecimento que, afirma a autora, não se trata de exclusividade de grandes personalidades, mas sim de uma possibilidade para qualquer sujeito. (Soler, 2021, p.65).

Soler (2021) retoma a questão da sublimação e do escabelo assinalando: “O que desenvolvo seguindo Lacan é que, com a noção de escabelo, ele unifica narcisismo e sublimação [...] ela é uma forma do narcisismo no segundo grau” (Soler, 2021, p.68). Ela, assim, promove essa interessante análise de que a noção de escabelo é a conjunção do narcisismo com a sublimação, um narcisismo de segundo grau, diz a autora, o já mencionado narcisismo do desejo, que visa “o desejo que a castração condiciona no outro” (Soler, 2021, p.59). Essa combinação nos parece adequada, uma vez que a sublimação produz precisamente um objeto anamórfico, que faz alusão ao vazio, que engaja o contorno da pulsão em torno da Coisa, ou seja, ela gera um objeto que inclui a negatividade do ser e, por conseguinte, na fruição artística tal objeto impulsiona o desejo do sujeito condicionado pela castração. O escabelo, assim:

É uma espécie de novo conceito lacaniano que condensa o registro do narcisismo como afirmação de si, afirmação de sua unaridade, e o destino das pulsões que tinha o nome de sublimação. A postura ereta, digamos a estátua narcísica de Lacan no início, pois bem, o escabelo a eleva “à dignidade da Coisa”, fórmula pela qual ele definia a sublimação no seminário “A ética de psicanálise”, e o que é elevado à dignidade da Coisa, “lugar dos gozos”, torna-se objeto a ser gozado. Por meio do escabelo, um *fallasser* [sujeito] se propõe como objeto a ser gozado. Para Freud, a sublimação estava ligada ao laço social, cultural, supunha-se que suas obras satisfaziam o público à sua época, sem recusa. Lacan opôs-se inicialmente a essa incidência do público, mas voltou atrás com o escabelo (Soler, 2016b, p.37).

Ao refletir sobre os antecedentes do conceito de escabelo, Soler (2021, p.72) assinala que ele só apareceu na conferência de abertura do simpósio sobre Joyce (Lacan, 1979/2003), ele é desdobramento do inconsciente real, saber sem sujeito, elaborado no decorrer da década de 1970 como efeito de *Lalíngua* no corpo. Desse avanço lacaniano da conformação e combinação entre linguagem e gozo advém a ideia de escabelo:

A partir daí, os gozos de corpo são todos... sinthomas, e até mesmo o gozo hétero sexual. Eles são determinados pelo encontro das palavras com o corpo, em função dos acidentes da história de cada um, e podemos dizer tanto “para gozar é preciso um corpo”, subentendendo-se aí um corpo vivo, e “você goza de seu inconsciente”, ou seja, elementos da *alíngua* de que ele é feito. “Os seres sexuais se autorizam por si próprios” quer dizer que, no que diz respeito a seu gozo, inclusive o chamado gozo sexual do corpo do Outro, eles se autorizam, sem sabê-lo, por seu inconsciente real (Soler, 2021, p.75).

É sobre se autorizar que se trata o escabelo, fazer de seu corpo “causa de si mesmo”, como Joyce. Lacan propõe esse termo: o “escabelo”, essa pequena escada que faz subir e é propícia “a metaforizar todos os instrumentos da autopromoção, de todas as tomadas da ambição — e o que designamos agora, aliás, com outro instrumento, o ‘elevador’ social, diz-se — do ato de se elevar” (Soler, 2018, p.168).

O citado “elevador social”, evidentemente, não se trata de uma ascensão de classe, mas de se elevar, fazer-se belo para causar desejo e fazer laço com o outros. O escabelo, defende Soler (2021), ressignifica o narcisismo, ele é aparato de um narcisismo proativo, uma afirmação de si intermediada pela civilização, o “escabelo é aquilo que cada um tenta colocar em evidência para seduzir o olhar do outro (Soler, 2021, p.77). Quanto aos instrumentos para o sujeito realizar o escabelo, temos para além da imagem “todas as performances excepcionais em todos os campos da cultura, a começar pela agricultura, mas também a ciência, os jogos esportivos e, claro, a arte” (Soler, 2021, p.77).

No escabelo, o sujeito se faz “produtor de seu próprio valor” (Soler, 2021, p.83) e “coube a Lacan forjar um novo verbo neológico — “*se loméliser*” [sumanizar]” (Soler, 2021, p.83). Esse sujeito se humaniza porque ele é imagem, mas é também *Lalíngua*, pois “o corpo evocado pelo *beau* [belo] em *escabeau* [escabelo] conforme mostrei, o corpo que ele tem se junta à questão do ser do sujeito” (Soler, 2021, p.85). Na roda de partido-alto, o sambista porta um corpo que agita e profere palavras, engajando seu ser na realização desse “se fazer belo” para o Outro, reafirmando seu nome com todos os pequenos outros de sua comunidade.

O conceito de escabelo, como essa possibilidade de lidar com o real por “fazer-se um nome”, converge consistentemente com o cotidiano e a cultura do samba, nos quais uma série de significantes e temas vinculam os sujeitos como os da africanidade e da camaradagem, mostrando-nos que se o “escabelo é identidade para si” (Soler, 2021, p.86), ele não deixa de ser “identificável na comunidade” (Soler, 2021, p.86).

Levando em conta os panoramas trazidos por Soler (2021) sobre o escabelo, além de entendermos que a prática do partido-alto viabiliza um contexto sensivelmente propício para o sujeito — com o uso do seu corpo em ato (versar e se fazer belo), situando-se no laço com o outros —, não é possível deixar de pensar que, enquanto musicalidade da diáspora africana, a sociabilidade que o gênero musical oferece é a antítese, quando não o antídoto, para uma série de nocividades que o racismo sistêmico de um sociedade pode produzir para o sujeito, para sua constituição e sua existência no laço com o Outro, consequências que destacamos anteriormente com Nogueira (2021).

Os escabelos produzidos no samba de partido-alto são o avesso da violência simbólica de uma sociedade racista, são um fazer-se belo, uma afirmação de si que elava o ato e o verso de improviso à dignidade da Coisa, que faz o corpo gozar, seja dele próprio, seja pelo prestígio e/ou pelo pertencimento no coletivo, um movimento carregado de negritude e de afirmação da ancestralidade afro-atlântica.

Novamente, fazendo o paralelo entre a sublimação e o escabelo, Soler (2021) se surpreende com o fato de o “narcisismo do escabelo” (Soler, 2021, p.91) ter sido deixado de lado por boa parte dos psicanalistas que se detiveram somente no narcisismo, sem levar em consideração sua relação com o escabelo. Assim

[...] chamou-se de narcisismo os escabelos unicamente da aparência e da imagem, e de sublimação, os escabelos, diria, das obras que implicam evidentemente desejo e pulsões, pois é verdade que, do ponto de vista da socialização, nem todos os escabelos são equivalentes, há diferenças em função dos meios e do produto. Quando digo obra, não estou designando apenas as grandes obras da cultura, mas todos os tipos de esforços, de ação para se afirmar em sua diferença (Soler, 2021, p.91).

Os escabelos podem ser humildes, podem ser realizados por todos que “[...] visam a se ‘fazer’ ser, a dar a si mesmo, no fundo, uma identidade e, como Lacan dizia acerca da separação, a se proporcionar (era esse o seu termo) ‘um estado civil’” (Soler, 2021, p.91).

O destaque que Soler (2021, p.98) denota ao escabelo não seria como conceito que substitui a sublimação e as “capacidades sublimatórias da humanidade” (Soler, 2021, p.98), mas sim como uma noção que “está ligada e subordinada à valorização da dimensão existencial do dizer em sua diferença em relação para com os significantes dos ditos” (Soler, 2021, p.98). Isto é, um acontecimento intimamente ligado a uma realização pela prática, pelo ato de dizer, por um saber-fazer, e não a um saber preestabelecido e fixado nos significantes dos ditos.

Fundamentados no recorte de nossa pesquisa, e pensando sobre a possibilidade de o partideiro fazer um escabelo de seu corpo e de seu verso, produzindo um vínculo pela identidade, é crucial pontuar que “não há escabelo sem laço social” (Soler, 2021, p.114), é sempre necessário, como demonstra ricamente o partido-alto, uma testemunha. Um sujeito que testemunha o outro sujeito se fazer um nome por seu escabelo.

E por que não pensar nessa conjuntura como “mais modestamente um lugar”? (Soler, 2021, p.115). Um lugar que viabilize “uma separação para com a cadeia significativa do Outro, não é uma separação para com o corpo do outro, pois a pulsão é, por essência, relação, laço, com o objeto no Outro” (Soler, 2021, p.118). Segundo a autora, Lacan, em “Posição do inconsciente” (Lacan, 1966b/1998), “precisa a função dessa separação, tal função é identitária, uma vez que ela permite ao sujeito se fazer um estado que qualificamos como civil” (Soler, 2021, p.118).

Não seria esse processo de separação uma desalienação do Outro, realizado pelo sujeito ao fazer-se belo pelo escabelo? Não seria esta uma possibilidade de o sujeito fazer um movimento pela arte de desalienação da branquitude como padrão sistêmico da nossa sociedade? Se levarmos em conta também o caráter absolutamente comunitário da sociabilidade existente no samba de partido-alto, sua lógica coletiva (Lacan, 1945/1998), não seria esse um contexto para efetuar uma separação do discurso do Outro enquanto imperativo que o submete? Ou, se preferirmos, não seria essa separação um ato sublimatório que destina da pulsão e desaliena o sujeito da violência do discurso racista?

Santos (2021, p.64) nos lembra que Freud (1921/2020) destaca que há sempre uma gratificação para o sujeito quando o mesmo supõe que há aproximação do seu ego com seu ideal de ego e, como vimos com Nogueira (2021), para o sujeito negro a relação entre essas instâncias é especialmente problemática em uma sociedade na qual o ideal desejado é o da brancura. Nesse ponto, o verso de improviso e a sociabilidade do samba de partido-alto, por meio da sublimação e do escabelo, podem fazer — e, diríamos, o fazem, o fizeram e o farão —, do nosso ponto de vista, um corte de emancipação racial do Outro.

Ainda nesse âmbito da desalienação e da separação do discurso do Outro, temos outra perspectiva a se pensar se acompanharmos Souza (2021), quando a autora indica em determinado momento de sua reflexão no livro “Tornar-se negro” (2021), que muitas vezes “o negro de quem estamos falando é aquele cujo ideal do ego é branco” (Souza, 2021, p.65), aquele “imerso na ideologia do branco como ideal a ser atingido e que endossa a luta para realizar esse modelo” (*Ibid.*), um modelo no qual o “branco quer dizer aristocrata, elitista, letrado, [...] rico, inteligente, [...] o modelo a ser escolhido” (Souza, 2021, p.65).

Mas, para além desses aspectos, encontramos também, segundo Souza (2021, p.61), um discurso muito característico “da cultura ocidental e branca, em que estamos imersos: o individualismo — a doutrina e a apologia da responsabilidade individual” (Souza, 2021, p.69). Em contraponto a esse discurso compreendemos que a prática do partido-alto e suas características — como a prevalência de uma lógica coletiva (Lacan, 1945/1998) em detrimento da psicologia das massas (Freud, 1921/2020), e a predominância da cultura oral que porta uma tendência inerente a se vincular ao interesse coletivo (Azevedo, 2013) — podem propiciar um contexto para a realização da sublimação e do escabelo, inclusive como separação desse Outro, hiperindividualista do capitalismo contemporâneo.

Esse Outro hiperindividualista, inclusive, tende sempre a pautar a relação de objeto entre os sujeitos pelo dinheiro, objeto que muitas vezes homogeneíza as relações. Como veremos na sequência, segundo Soler (2021), o escabelo e, conseqüentemente, a sublimação, parecem propor outra ótica sobre a troca de objetos.

Soler (2021, p.118) estipula, assim, que se por um lado há a separação da “insondável escolha do ser” (Lacan, 1964/2005) — na qual o sujeito se emancipa da cadeia significante do Outro ao consentir com a incompletude deste último, podendo se a ver também com sua própria castração —, por outro lado temos também essa separação pelo estado cívico, pela aquisição, pelo sujeito de um estado de pertencimento a uma comunidade, um “se fazer” para além da desalienação pulsional do grande Outro. “Há, portanto, dois níveis de ‘se fazer’: o da pulsão, que assegura a separação para com o Outro (com maiúscula), e o do escabelo, que assegura uma integração em um laço” (Soler, 2021, p.119). O escabelo se encontra “explicitamente no nível de uma relação com os outros. Isso é bem claro, a pulsão separa do Outro (com maiúscula) e o escabelo liga aos outros (sem maiúsculas)” (Soler, 2021, p.120).

No escabelo se está, necessariamente, no laço, ligado aos pequenos outros. “O laço gerado pelos escabelos é construído a partir do objeto de troca” (Soler, 2021, p.123), o “um e o outro estão a par da troca que os liga, não quanto ao objeto de troca” (*Ibid.*, p.139). Pois existe

uma pluralidade enorme de escabelos, assim os sujeitos estão cientes da troca, como se fosse a troca de suas singularidades no laço, mas não exatamente cientes acerca do objeto da troca, troca esta que não é a troca de algo de valor comum, como o dinheiro: “A variedade dos escabelos é muito grande. Cada um é a instituição de Um de diferença distinguida, seja ele de gozo e/ou dizer. Emprego o termo diferença “distinguida” para não dizer absoluta, pois a diferença do escabelo é sempre relativa” (Soler, 2021, p.139).

Essa diferença é sempre relativa, porque o escabelo se faz no laço, nas formas mais plurais, é um “se fazer” singular diante do testemunho de outro sujeito. Na roda do partido-alto, por exemplo, cada versador tem seu estilo, temas preferidos, características únicas de entonação e performance, cada um com o seu “Um de diferença distinguida, seja de gozo e/ou dizer”.

Encontramos, então, na ideia de escabelo uma possibilidade que combina o narcisismo do desejo com a sublimação, uma conjunção na qual o sujeito, ao se fazer belo aos outros, pode também elevar o objeto à dignidade da Coisa — colocando-se em comunidade —, seja esse objeto algo que ele produz ou algo que efetua em ato, como no caso dos esportistas (Soler, 2021). O samba de partido-alto, com seu saber-fazer ancestral, mostra-nos essa dupla possibilidade em concomitância, pois temos a produção do verso e a realização do ato de improvisar. Logo, a prática do gênero transmite esse saber do sujeito, entre o ato e a sublimação, de maneira robusta, combatente, criativa e bem-humorada, demonstrando mais uma vez a antecedência e a maior sofisticação do fazer do campo das artes em relação às teorias, dentre elas, a psicanálise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao término de nossa tese, que teve como proposta principal se debruçar sobre um saber-fazer que defendemos existir na prática do samba de partido-alto e que é capaz de nos elucidar a relação entre o ato e a sublimação. Desse modo, tal relação pôde ser encontrada na prática do partido-alto e em suas características, tais como o samba feito em roda, seus índices predominantemente pertencentes à cultura oral, sua teatralidade, seu bom humor, sua sabedoria — presente nos procedimentos e nas experiências dos sambistas — e, principalmente, em seu verso de improviso.

Faz-se importante lembrar, como aponta Nei Lopes, que desde muito tempo atrás o verso de improviso é utilizado por integrantes da diáspora africana para cantar, pensar e elaborar vários temas — amor, espiritualidade, trabalho. Nesse processo, a nossa ver, há um saber-fazer com o campo do real em ato, que propicia a realização da sublimação e, conseqüentemente, a inserção do sujeito no laço social de sua comunidade.

Compreendemos que no campo de articulação entre arte e psicanálise, como já delineado por Freud e Lacan, é a primeira que tem a contribuir com a segunda e não o contrário. Temos inúmeros pontos a serem desenvolvidos, mesmo no recorte mais segmentado entre o samba e a psicanálise as possibilidades são diversas e existem ainda muitas incursões a serem feitas nesse sentido. Isto é, esta pesquisa procurou defender sua hipótese de trabalho, mas sem a intenção de estabelecer uma resposta definitiva, considerando tanto o risco ético e a fragilidade teórica que conclusões pretensiosamente resolutivas podem incorrer quanto a própria riqueza de possibilidades e perspectivas que a relação entre a arte e a psicanálise pode oferecer.

De todo modo, no que toca o nosso enfoque específico, a bibliografia sobre as musicalidades da diáspora africana e os depoimentos dos documentários puderam nos indicar que o improviso, a musicalidade, a gestualidade, a prosa, o senso de humor, a postura, o modo de falar e pensar — presentes seja no samba de partido-alto, seja em outros segmentos da cultura da diáspora afro-atlântica — só endossaram como o samba de partido-alto porta em suas práticas e cotidianidade saberes e fazeres que oportunizam ao sujeito elementos e um contexto com os quais o mesmo pode sublimar, dando destino à sua pulsão e contorno ao registro do real.

A questão do verso de improviso, a importância da presencialidade e da corporeidade na roda de samba de partido-alto, enquanto elementos que compõem um acontecimento em ato, foram capazes, do nosso ponto de vista, de ajudar a transmitir sofisticadamente ao campo psicanalítico a relevante articulação entre ato e sublimação.

Como um fio que alinhava e transmite a nossa argumentação do ato à sublimação, trouxemos a relação entre o sujeito e a voz. Pontuamos como essa articulação se posiciona a partir das características do samba de partido-alto, expressando como o sujeito pode lidar com o objeto voz de modo a fazer uso deste para se vincular ao Outro e não se submeter a ele.

Pois se a voz e o som, como objetos, podem submeter e aprisionar o sujeito, as perspectivas levantadas em nosso estudo indicam que na roda de partido-alto a voz — assim como som — intercede de outra maneira, ela invoca o sujeito na roda de samba pela pergunta e resposta dos versos, tal dinâmica responsiva coloca a divisão do sujeito do desejo eticamente em jogo, uma vez que o campo de possibilidades de criação é infindável quando se trata de um verso feito na hora, do nada. Dessa forma, o sujeito poeticamente brinca de colocar o Outro suposto, seja pela ironia, seja pela camaradagem, em questão, em circulação.

Assim, no contexto do samba de partido-alto, tanto o objeto como verso quanto o ato de versar como objeto é elevado a uma dignidade que proporciona ao real um contorno — e ao sujeito um enlaço, no qual o mesmo se faz belo e pertencente a uma comunidade e à força pujante de uma coletividade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Asthetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- ALBERTI, Sonia. **Esse sujeito adolescente**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- ALEXANDRE, Claudia. **Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai**. Rio de Janeiro: Griot, 2021.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- ALVORADA. Intérprete: Cartola. Compositores: Cartola, Hermínio Belo de Carvalho e Carlos Cachaca. São Paulo: **Discos Marcos Pereira**, 1974. 1 LP, lado B, faixa 1.
- AMSTER, Pablo. **Notas matemáticas para ler Lacan**. São Paulo: Scriptozium, 2015.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2.ed. São Paulo: EDUC, 2014.
- ATTIÉ, Joseph. Sublimação: Sintoma? *In*: RIBEIRO, M. A.; MOTTA, M. B. (Orgs.) **Os destinos da pulsão: Sintoma e sublimação**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- ARAÚJO, Mariana M. da C. R. O destino decolonial da sublimação: as mídias populares no combate ao racismo. **Ágora**. Rio de Janeiro, v.25, n.2 mai./ago. 2022.
- AZEVEDO, Amailton. **A memória musical de Geraldo Filme: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. 2006. Doutorado (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Edusp, 2013.
- AZEVEDO, Ricardo. Samba, improviso e oralidade. *In*: LEITE, Eudes Fernando; FERNANDES, Frederico. (Orgs.) **Trânsitos da voz: Estudos de oralidade e literatura**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina; UFGD Editora, 2012.
- BARBUT, Marc. **Sobre o sentido da palavra estrutura nas matemáticas**. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.
- BELINGA, Eno. *Littérature et musique populaire e afrique noire*. Toulouse: Cujas, 1965.
- BORGES, Sonia. **Psicanálise, linguística e linguística**. São Paulo: Escuta, 2010.
- BRAUNSTEIN, Néstor. **Gozo**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BRODSKY, Graciela. **Short story: Os princípios do ato analítico**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

BROUSSE, Marie-Hélène. Pulsão II. *In*: FELDSTEIN, R.; FINK, B.; e JAANUS, M. (Orgs.) **Para ler o seminário 11**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

CAPANEMA, Carla A.; VORCARO, Ângela Maria R. A condição do ser falante no nó borromeano. **Estilos**. São Paulo, v.22, n.2, p.388-405, mai./ago. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-1624.v22i2p388-405>.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1980.

CARNEIRO, Edson. **A sabedoria popular**. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1957.

CENTRO Cultural Cartola. Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro. Partido-alto/Samba de terreiro/Samba-enredo. Centro Cultural Cartola (proponente). **Iphan/MinC**. Fundação Cultural Palmares (apoio). n.d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024

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.

CHAPUIS, Jorge. **Guia topológico para “O aturdito”**: Um abuso imaginário e seu além. São Paulo: Aller, 2019.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro de Alagoas**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais, 1974.

DUNKER, Christian. **O cálculo neurótico do gozo**. São Paulo: Escuta, 2002.

ESTÊVÃO, Ivan Ramos. **Retorno à querela do Trieb: Por uma tradução freudiana**. Cadernos de Filosofia Alemã. n.19, p.79-106, jan./jun. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-9800.v0i19p79-106>.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FINGERMANN, Dominique. Da lógica da interpretação à prática da letra. **Stylus Revista de psicanálise**. Rio de Janeiro, n.24, p.117-124, jun. 2012. Disponível em: <https://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/795/494>. Acesso em: 14 nov. 2023.

FINGERMANN, Dominique. Ensino e saber. **Stylus Revista de psicanálise**. n.33, p.261-274, nov. 2016. Disponível em: <https://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/604/329>. Acesso em: 14 nov. 2023.

FONSECA, António. **Sobre os kikongos de Angola**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

FRANÇA NETO, Oswaldo. **Freud e a sublimação: Arte, ciência, amor e política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREIRE, Jurandir Costa. **Violência e psicanálise.** Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, Sigmund. (1895). Projeto para uma psicologia científica. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. I.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1900). A interpretação dos sonhos. *In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud. Vol. IV.*** São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1901[1904]). Psicopatologia da vida cotidiana. *In: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.*** Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

FREUD, Sigmund. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VI.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

FREUD, Sigmund. (1905c). Os chistes e suas relações com o inconsciente. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VIII.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

FREUD, Sigmund. (1909). Análise de uma fobia em um menino de cinco anos. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. V.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1913[1912-13]). Totem e tabu. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIII.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1914). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). *In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud. Vol. X.*** São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1914b). Sobre o narcisismo: Uma introdução. *In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIV.*** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1915). As pulsões e seus destinos. *In: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.*** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. (1919). Deve-se ensinar a psicanálise nas universidades? *In: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud. Vol. XIV.*** São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1919b). O infamiliar. *In: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.*** Belo horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. (1920). Psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1921). Psicologia das massas e análise do eu. — Cultura, sociedade, religião, o mal-estar na cultura e outros escritos. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.** Belo horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. (1923[1922]). Teoria da libido. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1923). O ego e o Id. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XIX.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. (1924). O declínio do complexo de Édipo. — Amor, sexualidade e feminilidade. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.** Belo horizonte: Autêntica, 2018.

FREUD, Sigmund. (1924b). O problema econômico do masoquismo. — Neurose, psicose e perversão. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.** Belo horizonte: Autêntica, 2016.

FREUD, Sigmund. (1926). A questão da análise leiga: Diálogo com um interlocutor imparcial. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud. Vol. XVII.** São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1926b). Inibição, sintoma e angústia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud. Vol. XVII.** São Paulo: Cia. da Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1927). O humor. — Arte, literatura e os artistas. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. (1932). *Angustia e vida pulsional. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis.* *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas. Vol. XII.** Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

GALANTE, Rafael B. Figueiredo. **Da cupópia da cuíca: A diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX).** 2015. 146f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GIANESI, Ana Paula. **Casualidade e desencadeamento na clínica psicanalítica.** São Paulo: Annablume, 2011.

GUIDO, Rosario H. Jacques Lacan, filosofia, psicanálise e ciência. **Saberes**. Natal, v.1, n.2, mai 2009. Disponível em: https://www.google.com/search?q=Rese%C3%B1a+para+el+anuario+de+la+Escuela+Pr%C3%A1ctica+de+Altos+Estudios%E2%80%9D%2C+Rese%C3%B1as+de+Ense%C3%B1anza%2C+Buenos+Aires%2C+Manantial%2C&eq=Rese%C3%B1a+para+el+anuario+de+la+Escuela+Pr%C3%A1ctica+de+Altos+Estudios%E2%80%9D%2C+Rese%C3%B1as+de+Ense%C3%B1anza%2C+Buenos+Aires%2C+Manantial%2C&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBBzg3M2owajSoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 20 jan. 2024.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo horizonte/Brasília: Editora UFMG/ Unesco Brasil, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A coisa. *In*: HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.

HEINTZE, Beatrix. A cultura material do *Ambundu* segundo as fontes dos séculos XVI e XVII. **Revista Internacional de Estudos Africanos**. n.10/11, p.39-40, jan./dez. 1989.

HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. O homem de areia. (1815) *In*: FREUD, Sigmund. O Infamiliar. **Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOPKINS, Gerard M. *The journals and papers*. Londres: H. House (Org.), 1959.

JÓRIO, Amaury; ARAÚJO, Hiram. **Escolas de samba em desfile**. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1969.

JOYCE, James. Os mortos. [1914] *In*: JOYCE, James. **Dublinenses**. São Paulo: Siciliano, 1994.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. [1781] São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KUBIK, Gehard. **Natureza e estrutura de escalas musicais africanas**. Estudos de Antropologia Cultural. Vol. 3. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, 1970.

LACAN, Jacques. (1932). **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

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

LACAN, Jacques. (1953-54). **O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. (1956). **A coisa freudiana**. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1956-57). **O seminário, livro 4: A relação de Objeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. (1957-58). **O seminário, livro 5:** As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

LACAN, Jacques. (1958b). Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. *In:* LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1959-60). **O seminário, livro 7:** A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

LACAN, Jacques. (1962). Kant com Sade. *In:* LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1962-63). **O seminário, livro 10:** A angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. (1964) **O seminário, livro 11:** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

LACAN, Jacques. (1966b). Posição do inconsciente. *In:* LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. (1966-67). **O seminário, livro 14:** A lógica da fantasia. Versão para uso interno.

LACAN, Jacques. (1967-68). **O seminário, livro 15:** O ato psicanalítico. Versão para uso interno.

LACAN, Jacques. (1968-69). O ato psicanalítico. *In:* LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. (1968-69). **O seminário, livro 16:** De um Outro ao outro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. (1969). A lógica da fantasia. *In:* LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. (1969-70). **O seminário, livro 17:** O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. (1971). **Estou falando com as paredes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. (1971b). **Lituraterra**. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. (1973). O aturdido. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. (1972). **Os saber do psicanalista**. Versão para uso interno.

LACAN, Jacques. (1972-73). **Mais ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. (1974). **Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LACAN, Jacques. (1975). **A terceira**. São Paulo: E.P.F.C.L. Versão para uso interno. 2022.

LACAN, Jacques. (1974-75). **O seminário, livro 22: R.S.I**. São Paulo: E.P.F.C.L. Versão para uso interno. 2022.

LACAN, Jacques. (1975-76). **O seminário, livro 23: O *sinthoma***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. (1979). Joyce, o sintoma. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

LOPES, Nei. **Sambeabá: O samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

LOPES, Nei. **Partido-alto: Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOLLO, Paolo (2013). Psicanálise e transmissão do saber. Trivium. v.5, n.1, p.15-20, 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-48912013000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2024.

MARTINEZ-RUIZ, Bárbaro. ***Afro-Atlantic Graphic Writing***. Temple University Press, 2013.

MENDES, Tomás. **A fantasia e o Outro como saber no samba: Uma via possível para a sublimação**. 2019. Mestrado (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares no Brasil**. Rio de Janeiro: Briguiett, 1946.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Prefácio. In: NOGUEIRA, Isildinha. **A cor do inconsciente**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOGUEIRA, Isildinha. **A cor do inconsciente**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

QUINET, Antonio. **A descoberta do inconsciente: Do desejo ao sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

QUINET, Antonio. **A estranheza da psicanálise: A escola de Lacan e seus analistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

QUINET, Antonio. **As 4 + 1 condições da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009b.

QUINET, Antonio. **Clínica e teoria da psicose**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997.

QUINET, Antonio. **Inconsciente teatral**. Rio de Janeiro: Atos e Divãs, 2019.

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

QUINET, Antonio. Psicanálise e música, música e linguagem. **Revista do Curso de Música da UFES**. Espírito Santo, v.1, n.1, p.1-14, 2012.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: Ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PACHECO FILHO, Raul Albino. A praga do capitalismo e a peste da psicanálise. **A peste**. São Paulo, v.1, n.1, p. 143-163, jan./jun. 2009.

PACHECO FILHO, Raul Albino. O método de Freud para produzir conhecimento: revolução na investigação dos fenômenos psíquico? *In*: PACHECO FILHO, Raul Albino; JUNIOR, Nelson. ROSA, Miriam Debieux. (Orgs.) **Ciência, pesquisa, representação e realidade em psicanálise**. São Paulo: EDUC, 2000.

PARTIDEIROS. Direção de Carlos Tourinho e Clovis Scarpino. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytsMg3skOzc>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PARTIDEIROS. Direção de Luiz Guimarães de Castro. Rio de Janeiro: Cedro Rosa, 2012. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCGYhclicVE>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PARTIDO-ALTO. Direção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l-3rY2dbhTU>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PRATES, 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.

PRATES, Ana Laura. Por uma prática sem valor: a suficiência e a conveniência poética do psicanalista. **Stylus Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n.25, p.43-51, nov. 2012.

REIK, Theodor. *Le ritual, psychanalyse des rites religieux*. [1928] Paris: Denöel, 1974.

RENDINHA, José. **Instrumentos musicais de Angola**. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.

RIBEIRO, Maria Anita C. *In*: BORGES, Sonia; MARTINHO, Maria H.; RIBEIRO, Maria Anita C. (Orgs.) **O caldeirão da feiticeira**: A metapsicologia de Freud, um século depois. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015.

RORTY, Richard. **Contingency, irony and solidarity**. Cambridge University Press, 1989.

SADE, Marquês de. **A filosofia da alcova**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

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

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Campinas: Papyrus, 1987.

SAUTCHUK, João Miguel M. **A poética do improviso**: Prática e habilidade no repente nordestino. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **O pensar nagô**. Rio de Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Samba, dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite**: Musicalidades africanas do Brasil oitocentista. 2005. Doutorado (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOLER, Colette. **Lacan, leitor de Joyce**. São Paulo: Aller, 2018.

SOLER, Colette. **Lacan, o inconsciente reinventado**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2012c.

SOLER, Colette. **O afetos lacanianos**. São Paulo: Aller, 2022.

SOLER, Colette. **O inconsciente**: O que isso? São Paulo: Annablume, 2012.

SOLER, Colette. **O que faz laço?** São Paulo: Escuta, 2016.

SOLER, Colette. O Um totalmente só e seus laços. **Stylus Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n.33, p.31-44, nov. 2016b.

SOLER, Colette. **Seminário de leitura de texto, ano 2006-2007**: Seminário A angústia, de Jacques Lacan. São Paulo: Escuta, 2012b.

SOLER, Colette. **Um outro Narciso**. São Paulo: Aller, 2021.

SOUZA, Neusa S. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2021.

TINHORÃO, José R. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: Origens. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

THOMPSON, Robert Farris. A marca dos quatro momentos do sol: A arte e a religião dos Kongos nas Américas. *In*: THOMPSON, Robert Farris. ***Flash of the spirit***. Arte e filosofia Africana e Afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. p.107.

TORRES, Ronaldo. **Dimensões do ato em psicanálise**. São Paulo: Annablume, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade, na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. ***The long revolution***. Cox & Wyne Ltd., 1961.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.