

# **A TROVA E SUAS RELAÇÕES COM O CHISTE**

**Afonso Mário Piliackas Júnior**

**Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Psicologia do Desenvolvimento sob a direção do Prof. Dr. José Luiz Caon**

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Psicologia  
Curso de Pós-graduação em Psicologia do Desenvolvimento  
Laboratório de Psicanálise e Aprendizagem  
Porto Alegre, Fevereiro de 2004.**

*Therefore, since brevity is the soul of wit  
And tediousness the limbs and outward flourisher  
I will be brief.<sup>1</sup>*

*Shakespeare*

*Teu pai jaz sob cinco braços de água:  
Seus ossos converteram-se em coral,  
em pérolas, seus olhos...  
Nada do que era dele se desvaneceu,  
mas pelo mar foi transformado  
em algo rico e estranho.*

*Shakespeare*

*Aquele que assim deixa escapar a verdade, na realidade fica feliz por tirar a máscara.*

*Freud*

*A tirada espirituosa não é uma verdade. Todavia, ela refere-se à verdade.*

*Lacan*

---

<sup>1</sup> Já que a brevidade é a alma da espirtuosidade  
E o tédio seu corpo e externo ornato  
Serei breve.

## AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas encontrei no caminho, outras caminharam comigo por pouco tempo, outras ainda estiveram ao meu lado quase por todo o percurso. São tantas as pessoas que de alguma forma influenciaram e contribuíram para a realização deste trabalho que temo deixar de mencionar alguém. Mesmo correndo o risco disso acontecer, minha gratidão fica endereçada a todos aqueles que de alguma forma foram responsáveis por essa realização:

A meu pai, minha mãe, meu irmão e minha irmã que pela ausência se fizeram mais presentes do que nunca,

Aos meus sobrinhos que tanto amo, Marcos e Airamana,

À Zélia, por sua paciência, tolerância e sensibilidade durante os momentos difíceis que existiram,

À minhas amigas, que sempre estiveram ao meu lado, Prenda e Bibi,

A Paulo Ribas e Isac Iribarry, que se tornaram grandes amigos e alteridades inestimáveis,

À Cristina Fogaça, que sempre se manteve firme e não deixou de ocupar o seu lugar,

Aos colegas do Laboratório de Psicanálise e Aprendizagem (LPA), Aurélio Marcantônio, Luis Fernando Barth, Viviane Silveira, Ana Moura, Viviane Dall’Agnol, pela paciência, alteridade e carinho oferecidos a mim,

Aos professores do Curso do Pós-graduação em Psicologia do Desenvolvimento da UFRGS, que oportunizaram a realização deste mestrado,

Às professoras Dr.a Marta Regina de Leão D’Agord (UFRGS), Dr.a Tânia Mara Sperb (UFRGS) e a Dr.a Rose Marie (UFRGS), participantes da banca examinadora, pelas sugestões pontuais dadas ao projeto de pesquisa,

A José Luiz Caon, por sua direção de pesquisa e confiança à minha pessoa,

A todos os trovadores que conheci, Crioulo dos Pampas, Sentinela do Cerro, Gaúcho de Camaquã, Luis Munhoz e tantos outros que se mostraram grandes homens e que foram imprescindíveis para a realização deste trabalho, em especial a Moraezinho e Daniel Brasil,

À secretaria do CPG em Psicologia da UFRGS, particularmente à Margareth que muito me ajudou com os trâmites burocráticos,

E a todos aqueles que de uma forma direta ou indireta contribuíram para a realização deste trabalho.

## Sumário

Sumário.....	4
RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
I – INTRODUÇÃO.....	7
1.1 – Sobre a Trova e o Chiste .....	7
1.1.1 Um Breve Histórico sobre a trova.....	9
1.1.2 Consolidação e Difusão da Trova .....	14
1.1.3 Os Trovadores Gaúchos e suas Características.....	15
1.1.4 Trovadores de Renome .....	19
1.1.5 Características da Combatividade e da Temática nas Trovas .....	20
1.1.6 Os Principais Gêneros de Trova.....	22
1.1.7 O Estilo de Canto .....	25
1.1.8 A Aprendizagem para se tornar Trovador.....	25
1.1.9 A Técnica Utilizada pelo Trovador.....	26
1.2 O Chiste .....	33
1.2.1 Condensação e Deslocamento.....	36
1.2.2 A Metáfora e a Metonímia .....	40
1.2.3 A Técnica do Significante.....	46
1.2.4 O riso.....	69
1.3 O Cômico.....	70
1.4 O Humor.....	78
1.5 Problema e Objetivos da Pesquisa.....	81
II - MÉTODO .....	84
2.1 O Método da Pesquisa Psicanalítica.....	84
2.2 Participantes .....	87
2.3 Instrumentos .....	88
2.4 Procedimentos .....	89
2.4.1 A Coleta de Dados .....	89
2.4.2 A Análise dos Dados.....	89
2.4.3 A Elaboração de uma Conclusão .....	91
III - RESULTADOS .....	92
IV - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS.....	108
4.1 O Momento de Interromper.....	126
REFERÊNCIAS.....	128

## RESUMO

Este é um estudo que buscou demonstrar as possíveis relações dos versos feitos no repente pelos trovadores gaúchos com o chiste. Através de comparações indiretas foi possível perceber como o desejo do trovador pode ser expresso através de versos chistosos, ou seja, poder trovar o que é barrado de ser articulado por vias diretas devido às exigências externas ou devido ao uso do significante. Ao invés de tornar-se um sintoma indesejável, esse desejo torna o verso prazeroso e belo. O chiste, dentre as manifestações do inconsciente, é o produto mais inteligível, sendo diferente dos atos falhos, sonhos e sintomas. Enquanto estes últimos somente são compreendidos após um processo de interpretação, o chiste precisa ser compartilhado para ser aceito como tal, proporcionando prazer e despertando a surpresa de quem o ouve. Esta investigação, obtida através de uma pesquisa psicanalítica, utilizou o diário metapsicológico de campo como instrumento para observação do contexto da trova, juntamente com entrevistas realizadas pelo autor com os trovadores. Os dados situados pela experiência do autor foram reunidos num ensaio metapsicológico que envolveu duas linhas: os resultados foram apresentados através da figura de João Gabriel, personagem que condensa os trovadores que participaram da pesquisa; e a discussão dos resultados contemplou um exame das relações entre a trova e o chiste a partir de especulações do autor sobre João Gabriel. Isto posto, conclui-se que João Gabriel, com seus versos, segue o mesmo caminho do autor de um chiste. Assim, o efeito proporcionado tanto pelo chiste quanto pelos versos chistosos é o prazer, a surpresa e a necessidade de reconhecimento pelo Outro, que também faz as vias do outro, do riso espontâneo, da economia da libido e da economia verbal.

## ABSTRACT

It is a research that aimed to demonstrate the possible relations of *trouvère* made by *gaúcho* singers and the Wit. It was possible to perceive, by indirect comparisons, how the troubadour's desire can be expressed through wits verses, in other words, singing what is barred of being articulated by direct ways due to external demands or due to the use of the Significant. Instead of becoming an undesirable symptom, this desire turns into something pleasant and beautiful. The Wit, among the unconscious's manifestations, is the most intelligible product, being different from dreams, symptoms and parapraxes. While these last ones can be only understood after a long process of interpretation, the Wit needs to be shared with others to be accepted and understood. This is a psychoanalytical research that made use of metapsychological diary of field as an instrument to observe the *trouvère* context, and interviews with the troubadours. The data, which was obtained by the researcher, had been transformed into an psychoanalytical essay that involved two main lines: the outcomes were presented through the figure of João Gabriel, character who condenses the troubadours that participated in the research; and the discussion of results that contemplated an examination of the relation between *trouvère* and Wit from speculations about João Gabriel. We can conclude that João Gabriel, with its verses, follows the same way of whom makes a Wit. Thus, the effect offered as much by wit as by wits verses is pleasure, surprise and the necessity of recognition by the Other, that also makes the roll of the other, the spontaneous laugh, the psychic economy and the verbal economy.

## I – INTRODUÇÃO

### 1.1 – Sobre a Trova e o Chiste

Escutando os trovadores gauchescos em suas contendidas, pode-se pensar em como eles são capazes de fazer, no lance, versos tão ricos e variados. De onde surge toda essa criatividade? No processo de criação dos versos e rimas dos trovadores, durante uma situação de trova, está implicada a conexão consciente entre uma idéia e outra. Mas penso que, por outro lado, fazendo uma comparação com a situação de desafio nas trovas, as rimas e os desfechos dos versos que o trovador articula verbalmente e que aparentemente surgem em sua mente, no momento exato da sua fala, sem que ele as tenha pensado *a priori*, também participam de forma decisiva desse contexto. Vale lembrar que, segundo Freud (1901/1996), a formação de pensamentos, imagens e idéias desconexas não ocorre ingenuamente, pois é determinada pelo inconsciente.

Os trovadores passaram por um processo de aprendizagem, aprenderam com outros de seu grupo como fazer a trova, mas, por mais que tenham memorizado alguns versos e rimas para serem usados em momentos estratégicos, o que é chamado de automatismo, segundo Garcia (1993), eles têm a capacidade de desenvolver versos inusitados e muito inteligentes. Contudo, sempre haverá situações novas em que tais versos inusitados serão criados, apropriados ao momento, pois este é um dos objetivos dos trovadores na trova. No jogo das rimas nas trovas existem regras, mas a movimentação e a criatividade manifesta pelos trovadores dentro dos limites dessas regras nos mostra, em suas produções, uma fonte inesgotável de criação. A velocidade com que as rimas são feitas depende da prática, mas, além disso, o irrompimento da palavra certa, no lugar certo, causando um efeito na audiência, não é devido somente ao treino. Isto me leva a pensar em uma similaridade com o processo inconsciente de criação dos chistes. Quando os versos criados pelo trovador têm o poder de produzir o riso, o espanto por algo inesperado ou o sentimento de satisfação no público ouvinte, eles têm características semelhantes às de um chiste. É interessante notar que um dos objetivos principais do trovador é causar algum tipo de reação na audiência, principalmente o riso ou a satisfação. Nas trovas ditas informais, o ganhador é aquele que conseguir trazer o público presente para o seu lado, seduzindo-o, cativando-o como seu aliado. E isso acontece quando um verso rimado e inesperado aparece e seduz o público. É interessante frisar que o próprio trovador se surpreende com o verso criado.

Eu não tenho a experiência de trovador, mas tenho a experiência de haver estado na posição de ouvinte. Quando uma trova é bem feita, ou seja, causa prazer, não se consegue explicar o que proporcionou esse prazer. Rimos ou regozijamo-nos sem saber o porquê. Se pararmos para pensar e analisar o que nos agradou, até talvez tenhamos condições de descobrir, mas a graça não será a mesma. O verso inesperado, no momento de sua criação, é o que é valorizado.

Uma das fontes de prazer oriunda das rimas, aliteraões, refrões e outras maneiras de repetição de sons verbais semelhantes, que ocorrem em versos, como na trova, é, segundo Freud (1905/1977), a redescoberta de algo familiar. Esse prazer também é observado nos chistes. Ou seja, o chiste utilizaria esse prazer da redescoberta para se fazer presente. Esse prazer proveniente das rimas e refrões também é observado nas trovas, pois ela também é feita de rimas, só que construídas no repente. E pode ser que na trova ocorra algo semelhante ao que ocorre no chiste, ou seja, a rima seria um prazer preliminar para que um verso chistoso aparecesse. Contudo, será que em todos os versos de uma trova existe algo de chistoso? Convém dizer de antemão que isso não ocorre. O trovador pode ser muito competente, porém, como na irrupção de um chiste, os versos chistosos não podem ser previstos nem pelo público e nem pelo próprio trovador.

A trova tem a característica de um combate, de uma disputa. Por isso, seja quando o trovador está homenageando alguém seja quando ele está discorrendo sobre algum tema em particular, seu único objetivo é vencer o adversário. Todavia, neste combate, a única arma lícita é a palavra. Um trovador, amigo meu, disse: “Ao invés de pegar no facão, eu brigo com palavras na trova”. Algo de semelhante ocorre no chiste tendencioso, no qual o objetivo é conquistar a simpatia dos que riem para o nosso lado. Freud (1905/1977), em sua análise sobre os chistes, escreveu: “... tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos por linhas transversas, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso” (p. 123). Por outro lado, o trovador pode utilizar a trova para dizer coisas que não poderia ou não teria espaço para dizê-las por razões externas morais ou por motivos internos de censura do próprio trovador. Para endossar isso cito a fala de outro trovador: “...o que não consigo dizer falando eu digo trovando. É uma maneira de aliviar o que eu sinto.”

Penso ser correto dizer que a trova, como um todo, não é uma formação do inconsciente. Contudo, o que da trova é uma formação do inconsciente? Parece haver certas propriedades que mostram a existência de semelhanças entre a trova e o chiste. Para citar algumas dessas similaridades, poderíamos começar pela necessidade da presença de uma terceira pessoa. Ou seja, se a disputa é entre dois cantadores, há a necessidade de que

alguém esteja escutando o que está sendo trovado. O mesmo acontece para que ocorra um chiste. Outra similaridade seria o sentimento de surpresa e prazer causado tanto no trovador quanto no público ouvinte. E, dependendo do tipo de trova, o riso do público acompanha o desfecho do verso. E, quanto ao riso, vale frisar que o trovador não ri quando está trovando. O mesmo ocorre com a pessoa que produziu um chiste.

Também se pode pensar que tanto o desfecho de um verso por um trovador como o de um chiste por uma pessoa não são produzidos com intenção consciente. Ou seja, o trovador ao produzir um verso não sabe a priori qual verso ele vai produzir. Semelhantemente, a pessoa ao produzir um chiste não sabe qual efeito este vai causar em quem o escuta.

A escolha deste tema de pesquisa se justifica pela viabilidade de se relacionar trova e chiste, identificando os processos psíquicos comuns subjacentes a essas duas técnicas verbais. Além do que, a decisão de se pesquisar a relação entre a trova e o chiste se deve ao fato de que as habilidades criativas dos trovadores podem ser um exemplo da capacidade de aproveitamento das manifestações do inconsciente que sobrevêm de forma instantânea e que são transformadas, pelos trovadores, em algo objetivo e prazeroso, ou seja, os versos rimados. Acredito que o esforço de tentar realizar tal articulação possa ser uma contribuição importante para uma melhor compreensão de cada um desses dois processos de criação verbal. E que essa articulação talvez revele componentes inconscientes envolvidos no (fenômeno) (mecanismo) da trova à semelhança do que ocorre com o (fenômeno) (mecanismo) do chiste.

Para que o leitor tenha uma visão geral da linha de trabalho adotada para a construção deste texto, inicialmente, será feita a explanação do que vem a ser a trova e a teoria da técnica utilizada pelo trovador. Em um segundo momento, serão explicitados, segundo Freud e Lacan, o conceito de chiste e a teoria de sua técnica. Em seguida, será feita a formulação dos objetivos, bem como a apresentação do problema de pesquisa. Para finalizar, serão apontadas as expectativas quanto ao resultado que o presente autor espera obter deste trabalho.

### **1.1.1 Um Breve Histórico sobre a trova**

Conforme Cascudo (1937), o canto improvisado, aqui no RGS chamado de trova, tem suas raízes na Antigüidade. Encontram-se entre os pastores, desde a Grécia antiga, exemplos de duelos poéticos em versos que compõem o canto. Encontram-se vestígios também em Teócrito e em Homero (na *Iliada* e na *Odisséia*) e em Virgílio (na Roma antiga). Grout (1978) destaca que a unidade poesia/música e a prática de improvisação na

cultura grega também existia em outras culturas do mundo antigo, como é, principalmente, o caso da cultura árabe. O desafio entre cantadores, para Andrade (1989), é praticamente universal. Esse gênero de canto é tradicional em povos distantes, como entre os esquimós ou entre os noruegueses. Na Noruega o canto improvisado é chamado de *stev*, canção em que duas pessoas ou mais se respondem, improvisando, geralmente utilizando como tema uma pessoa presente no local.

Esse gênero de canto, segundo Cascudo (1937), que é basicamente popular e rústico, não teve muita aceitação pela cultura romana, não deixando traços significativos em sua cultura, mas voltará a aparecer com vigor na Idade Média. Os *troubadours* (trovadores) na França e os *minnesäenger* (trovadores) na Alemanha eram os representantes principais deste gênero de música. Andrade (1967) refere que estes eram poetas líricos, que perambulavam pelos castelos e faziam canções de amor ou de assuntos heróicos. O trovadorismo, que está na base do primeiro movimento historicamente relevante de música vocal-instrumental profana, surgiu na França, Alemanha e Flandres com o nome de *tenson* e *partimen*, declamados com acompanhamento da rabeça (instrumento similar ao *ar-rabed* árabe que a Idade Média incorporou à sua cultura) ou até mesmo sem acompanhamento musical. A propósito, Weber (1987) diz que esse instrumento musical, por sua fácil adaptabilidade à música tradicional, fora muito utilizado na produção da música eclesiástica européia dos séculos XI, XII e XIII.

De acordo com Luis Soler (1978), o canto alternado chegou à Península Ibérica na Idade Média devido à ampla penetração árabe na Espanha, Portugal e França através do intercâmbio cultural e das várias lutas travadas pelas Cruzadas contra territórios hispano-mulçumanos. A cultura árabe trazia a herança poética dos beduínos nômades da península Arábica, que possuíam uma poesia de alto nível e também um gosto acentuado pelo improvisado. E também foi através dos povos beduínos nômades que chegaram os conhecimentos dos países conquistados a outros locais como Norte da África, Sul da Europa e parte da Ásia, conhecimentos esses incorporados, em grande parte, após a conquista de Damasco (séc. VII), cidade para onde confluíram, durante muitos séculos, as culturas helênica e persa. Os povos beduínos absorveram da cultura helênica a teoria musical e da cultura persa, o gosto pelos instrumentos musicais. A maior contribuição dos povos beduínos nômades foi a preservação de todo um patrimônio cultural - desde aproximadamente o ano 2.000 antes de Cristo e que reunia a Índia, a Grécia, a Pérsia, a Mesopotâmia - que fundou a base de nossa cultura. E, por essa razão, durante muito tempo, a tradição poética arábico-ibérico influenciou os povos que viriam a colonizar a América.

O canto improvisado chegou à Península Ibérica na Idade Média e, conseqüentemente, também em Portugal. Lá chegando, segundo Cascudo (1937), este gênero de canto recebeu o nome de “cantar ao desafio”, por possuir características de ser um duelo de caráter semi-irônico e meio amoroso entre moças e rapazes, que, realizado durante o trabalho agrícola, eventualmente era acompanhado pela viola. Já os versos satíricos, o *sirventès* do *troubadour* provençal, receberam o nome de “cantigas a atirar”.

Portugal do século XVI vivia um período de desenvolvimento em todos os campos, inclusive no pensamento intelectual. Cascudo (1984) diz que nesse período o idioma estava bem fixado, os gêneros literários fortes e vivos e o povo interessado na manutenção de seus costumes sociais como os autos, bailes e cantigas. E foram os soldados, marinheiros, colonos, administradores e outros que trouxeram para o Brasil os usos e costumes de seu país. Os dois principais gêneros de canto improvisado trazidos para o Brasil durante a colonização foram o “cantar ao desafio” e as “cantigas a atirar” adquirindo aqui características próprias e distintas denominações de acordo com as regiões onde passaram a ser cultivados. Em São Paulo foi chamado de “Cururu”; em Minas Gerais de Calango; no Rio Grande do Sul de Trova, múltiplos nomes dependendo da estrutura de versificação, ou conforme a situação em que é feito.

Quanto ao campo da arte no Brasil, mais especificamente sobre a formação da música brasileira, Andrade (1963) diz que ela foi ‘enxertada’ de elementos do canto gregoriano, adaptados à nossa cultura pelos jesuítas além de um amalgamento de fontes de origem indígena, gregoriana e do folclore europeu. As imigrações e migrações de mão-de-obra escrava, o tipo de relações entre colonizador e colonizado, a presença de outros povos de países europeus resultaram no desenvolvimento de uma convivência multirracial da qual nasceu a cultura brasileira. A nossa música e o nosso canto improvisado são, portanto, o resultado desse modelo da tradição ibérica trazida pelos colonizadores portugueses mesclado com elementos de origem indígena, negra e de outros povos europeus.

Cezimbra (1979) lembra que no Rio Grande do Sul, durante o século XIX, os duelos cantados eram conhecidos por diferentes nomes, como “canto de porfia”, “trova de porfia”, “trova de peleja” ou “desafio ao descante na viola”; e os cantadores eram conhecidos por “cantadores de porfia”. Porém, segundo Cortes e Costa (1981), a partir de 1960, essa expressão foi substituída por “trova” e seus cantadores conhecidos por “trovadores”, por influência dos programas radiofônicos. Cezimbra (1979) afirma que a palavra “trova” foi introduzida no Brasil pelos colonizares açorianos e era indicativa do tipo de estrofe utilizada, sendo que a expressão também passaria a representar a sextilha e não somente a quadra. A trova é percebida, segundo Bangel (1989), como uma forma

melódica acompanhada (homofônica) com características de canto libertário, como reação ao erudito eclesiástico, desde os trovadores medievais, quando iniciou a música vocal-instrumental profana. A nossa trova, em seu conteúdo folclórico, reflete a simplicidade do campeiro gaúcho. No ponto em que estamos, cabe fazer uma maior digressão sobre a palavra trova, pois como veremos, ela pode ter diferentes sentidos.

A etimologia da palavra trova se perde nos tempos, porém ao final do século XI já encontraremos a palavra *truver* que está ligada a *tropare*, do latim popular – compor (um poema, melodias), de onde se originou inventar; pela pesquisa de Garcia (1993), trovar é derivada de *tropo*, do latim clássico, que significa metáfora, linguagem figurada, procedimento de insinuação pelo qual fazemos entender outra coisa que aquela que dissemos, não necessariamente o contrário como no caso da ironia, mas outra coisa que está encoberta e que o ouvinte deve encontrar. Para Roubaud (citado por Garcia, 1993), a palavra *trobar* designaria o canto do trovador que poderia ser dividido em um *trobar leu* (um canto leve transparente para todos), o *trobar clus* (para indicar o canto mais hermético, mais obscuro com um sentido encoberto) e o *trobar ric* (que ultrapassaria o encontro do *trobar leu* e do *trobar clus*). O efeito da junção desses dois tipos de trovar se apresentaria como algo obscuro e claro, compreensível e incompreensível ao mesmo tempo. Em Portugal, o fonema **b** será substituído pelo fonema **v**, que aparecerá nas palavras trovador, trovar e trova. Segundo Lopes (citado por Garcia, 1993), trova seria o nome genérico de qualquer produção poética; e trovadores, todos aqueles que trovavam, sejam eles criadores de novas obras ou intérpretes de criações de outros autores. Em Portugal, as “Cantigas de Santa Maria” feitas por Don Afonso X, no século XIII, são um exemplo da existência da trova já naquele tempo. Entre o povo português da idade média, as cantigas mais importantes eram as de escárnio e maldizer, que eram uma forma do povo se fazer ouvir sem que houvesse represálias por parte da classe dominante. Esse tipo de canto era uma crítica à imoralidade e aos velhos hábitos. A palavra trovador teve sua origem entre a gente do povo, sempre com a conotação de contar poemas ao som de música simples. Porém, com o passar do tempo esse gênero literário e musical passou a ser assimilado pela nobreza. Soler (1978) menciona a categoria dos jograis como os colaboradores e intérpretes dos trovadores. Porém, deles se diferenciavam por fazerem de sua arte uma profissão. O seu repertório se constituía da descrição cantada dos feitos de guerra durante as cruzadas, da vida dos santos e louvores aos nobres. Os jograis criavam a própria música para as narrativas e eram socialmente hierarquizados de acordo com o instrumento utilizado, sendo os violeiros o primeiro nível da categoria.

De acordo com a pesquisa de Garcia (1993), no Brasil o sentido da palavra trova pode variar de acordo com a região. Certas regiões conservaram o sentido de versos improvisados em quadra, em outras regiões modificaram-na de quadra para a sextilha. E outras regiões modificaram o seu sentido da palavra trova completamente, o que não impede que sejam identificadas as correspondências estruturais e formais entre as estrofes de mesmo tipo. A trova no Brasil pode ser amorosa, alegre, humorística, rude, concisa, prática e clara, sempre permeada pelo duplo sentido.

A trova, segundo Amaral (1976), é bastante conhecida e difundida nas zonas rurais, porque ela faz parte dos costumes do povo, o que possibilita novas variações. Nas cidades, a trova é somente um elemento de curiosidade, não recebendo a mesma atenção que no interior. No meio popular, a trova, principalmente em quadra, é feita para ser cantada ou declamada por adultos ou crianças, em diálogo ou em grupo. Ela é o tipo de poema mais difundido no Brasil. O substantivo trova aqui no Brasil serve ainda para designar a poesia escrita em quadras heptassilábicas, sendo nesse caso chamada de trova literária.

Garcia (1993) indica que a trova pode representar também a palavra ‘verso’, como no caso dos jogos infantis, nos quais se pede a um dos participantes para declamar um ‘versinho’. Exemplo:

Atirei o pau no gato

Mas o gato não morreu

Da mesma forma, nos duelos cantados do Rio Grande do Sul, a palavra verso indica a estrofe. Ainda referente ao estado do extremo sul do Brasil, a palavra trova terá os sentidos mencionados acima, ou seja, o de designar um tipo de poema escrito em quadras e o de versos improvisados cantados, que podem ser em quadras, e, mais recentemente, em sextilhas. No século XIX, a trova no Rio Grande do Sul era formada por duplas de quatro versos, similar ao modelo açoriano. Porém, com o decorrer do tempo, ela foi adquirindo características próprias, assimilando o vocabulário regional, resultando em versos que expressam o estilo simples, e até certo modo rude, de vida do gaúcho. As trovas com quatro versos começaram a desaparecer na década de 1940-1950. A partir dos anos 60, a sextilha começa a se fortalecer e ganhar a preferência dos trovadores. Também foi nessa época que a expressão ‘cantador de porfia’, que designa aquele que faz versos improvisados em duelo, começa a ser substituída por trovador, possivelmente pela influência das emissoras de rádio. A palavra ‘trova’, introduzida pelos colonizadores açorianos, indica as quadras, porém aos poucos ela substituirá a palavra porfia e passará a designar o canto improvisado em situação de desafio. Os cantadores nordestinos também

deram uma contribuição para a trova gaúcha com o seu esquema rítmico (a-b-c-b-d-b). A trova gaúcha é híbrida na medida que recebe uma emanção do nordeste brasileiro, porém são os açorianos que a introduzem no Rio Grande do Sul. Atualmente, a palavra trova serve tanto para designar a quadra como a sextilha.

Pela revisão feita até o momento, poderíamos definir a trova como um canto improvisado ou inventado, de versos feitos em cima do lance, no repente, em um contexto de disputa com um ou mais adversários.

### **1.1.2 Consolidação e Difusão da Trova**

Pelo estudo de Garcia (1993), a consolidação e a difusão da trova no Rio Grande do Sul se deram pela influência dos programas de rádio. As trovas, antes do aparecimento dos programas de rádio e dos concursos, podiam ser em quadras ou em sextilhas, porém foram esses programas que fizeram com que a preferência pelas sextilhas se fixasse. O aparecimento de trovas com um tema determinado, principalmente em concursos, também foi influenciada pelos programas radiofônicos. Esses mesmos programas foram responsáveis pela sistematização dos diferentes gêneros de trova, com o intuito de definir os melhores parâmetros de aceitação junto ao público e de oportunizar aos cantadores uma chance de mostrar suas habilidades.

Os primeiros concursos surgiram na década de 1950-60 nos programas radiofônicos de música regional, com participação de um grande público. O programa mais famoso em Porto Alegre foi o “Grande Rodeio Coringa”. Esse programa era muito concorrido e todos os trovadores da época queriam participar. Havia grandes filas para inscrever-se e para entrar no auditório. Não eram grandes prêmios oferecidos a quem ganhava os concursos; o que os trovadores objetivavam era cantar na rádio e se fazerem ouvir pelo Rio Grande.

Cortes e Costa (1981) relatam que foi a partir dos programas de rádio que surgiu o gênero “mi maior de gavetão”, que é uma maneira diferente de tocar o acordeom para acompanhar a sextilha e que na época passou a ser conhecida como “trova campeira”, porque os gaúchos da campanha davam preferência a este tipo de versificação. Garcia (1993a) lembra que nos anos 50 dois músicos tiveram grande influência para a difusão da trova: o primeiro foi Inácio Cardoso, que, sendo um bom tocador de gaita e trovador, animava o programa “trovadores do Rio Grande”. Ele fazia de tudo: cantava, tocava e também trovava. Sem dúvida, o sucesso do programa era devido a ele. Inácio Cardoso foi quem, em seu programa, introduziu a sextilha como estrutura para as estrofes improvisadas. O segundo músico foi Pedro Raimundo, que fazia parte do mesmo programa

que Cardoso. Pedro também tocava acordeom e acompanhava os trovadores que ali se apresentavam.

A partir dos programas de rádio, apareceram vários trovadores que se tornaram importantes, tais como: Inácio Cardoso, Euclides Conceição, João Pinto, Pedro Mota, Dorval Ávila, Rui de Oliveira, entre outros. O sucesso conseguido pelo “trovadores do Rio Grande” fez surgir vários concursos de trovas.

As cidades gaúchas que promovem concursos exclusivamente de trovas são Sapucaia do Sul (Capital da Trova), que realiza dois concursos anuais, o “Mi maior de gavetão” e o “Encontro do verso rimado”; Cacequi, com o “Desafio de trovadores”; Alegrete, com “Campereada”; Alvorada, com “Alvorada da trova gaúcha”; Caçapava do Sul, com “Pua de ouro”; Catuibe, com “Tropeada da trova”; Entre-Ijuís, com “Grito missioneiro de trovadores”; Esteio, com “Poncho da trova”; Santo Antônio das Missões, com “Encontro de marca”; Tupanciretã, com “Puaço de trova”. Existem alguns concursos estaduais, como em Faxinal do Soturno, “Repente estadual da trova campeira”, e em Farroupilha, “FEGART - Festival gaúcho de arte e tradição”.

### **1.1.3 Os Trovadores Gaúchos e suas Características**

De acordo com Garcia (1993), a trova é comum nas cidades de pequeno e médio porte e na periferia da capital, principalmente nas zonas interioranas. Os trovadores gaúchos, geralmente, viajam de cidade em cidade participando de eventos, simplesmente por prazer. Em geral não recebem dinheiro pelo que fazem, porque não gostam de comercializar seu talento. Eles simplesmente têm a necessidade de contar os fatos e de improvisar. Estes cantadores não têm a trova como profissão; geralmente eles são peões, agricultores, motoristas, mecânicos, vendedores, militares, músicos, professores, etc. É significativo mencionar que a maioria dos músicos, que são trovadores e com quem conversei, disseram que gostariam de viver somente da trova. No entanto, tenho percebido que vários trovadores, principalmente os mais famosos, perderam essa característica de trovar apenas por prazer, quando em apresentações mais formais, ou seja, em apresentações públicas combinadas, como festas de aniversário, churrascos, concursos de trova, etc. Dificilmente eles trovam de graça. Visam sempre algum tipo de pagamento, ou troca, nem que seja uma simples cerveja. Esses trovadores mais famosos também selecionam os seus adversários, porque eles vivem de sua imagem e dizem que não seria bom perder um desafio para um trovador desconhecido. Por outro lado, quando esses mesmos trovadores estão reunidos informalmente e a trova surge espontaneamente do interior do grupo, nesse caso, não percebi nenhuma outra razão para eles improvisarem a

não ser o prazer de cantar e se divertir. O tema das cantorias surge naturalmente e a duração e a diversidade destas podem variar muito. Porém, algo que continua muito presente é a disputa pelo melhor verso. Independentemente da ocasião ou do tipo de trova, a disputa sempre existe.

A função do dinheiro para os trovadores, principalmente os que buscam sobreviver de sua arte ou os que fazem apresentações públicas combinadas ou não, com a iniciativa para essas trovas partindo do público presente, talvez guarde o sentido tradicional que representa o modo como se opera a sobrevivência do artista. Para Ramalho (2000), “O dinheiro é uma forma de retribuição, de reconhecimento, de aplauso do público pelo improviso cantado” (p.138). O dinheiro é uma forma de intercâmbio de interesses, no sentido que o artista busca sobreviver de sua arte e o público busca uma forma de divertimento. Existe uma similaridade entre o cantador e o jogral da idade média. O dinheiro, neste caso, ainda tem a mesma função que ele tinha na sociedade tradicional, ou seja, o de ser um elemento simbólico de intercâmbio de bens. Contudo, o modo de pagamento para o trovador gaúcho não se opera como no nordeste brasileiro. No sertão nordestino ainda existe a tradição de se colocar uma bandeja para que o público contribua com o que puder e quiser, durante a cantoria. O trovador gaúcho geralmente recebe, como forma de pagamento, a liberação de suas despesas com comida e principalmente bebida, no local onde estiver se apresentando. Para exemplificar o que foi dito acima sobre o pagamento, transcrevo um trecho dos versos dos cantadores nordestinos: **A:** Raimundo Simplicio e **B:** Alberto Oliveira, retirado da obra de Ramalho (2000): Cantoria Nordestina: Música e Palavra (p.139).

**A:**Poesia é meu comércio  
 Compro e vendo todo dia  
 Eu compro na brisa quente  
 Pra vender na brisa fria.  
 Tem gente que não conhece  
 A minha mercadoria.

**B:**A nossa mercadoria  
 É uma mercadoria bela  
 Quem chega, pois, não escolhe  
 Tem que chegar com cautela  
 Quem compra não vê a cor

E ninguém entrega ela.

Penso que há uma similaridade entre trovadores e atletas profissionais. Tomo como exemplo os jogadores de vôlei. Quando os jogadores são convidados para fazer uma apresentação, eles geralmente não têm a mesma disposição e não se dedicam tanto como se fosse um jogo de campeonato. Porém, quando esses mesmos jogadores se reúnem para uma “pelada”, eles se empenham muito mais e tentam mostrar suas habilidades. E, por não se tratar de uma competição formal e não haver uma cobrança externa, existe maior liberdade para criar e improvisar. Geralmente é nesses momentos que eles têm a possibilidade de criarem, inventarem novas jogadas. Percebi esse fato também junto aos trovadores. Em uma situação de trova dita informal os trovadores se mostram mais inspirados e os versos são muito mais ricos e inteligentes. Em conversa com vários trovadores eles confirmaram a minha percepção. A motivação interna mostra ser o diferencial.

Garcia (1993) verificou que a trova é considerada pelo gaúcho uma arte, porque é preciso que exista um talento básico no indivíduo, isto é, uma facilidade espontânea para se exprimir em versos dando respostas originais quando está cantando de improviso. Além desse talento, é necessário que o trovador pratique exercícios de improvisação de versos com seriedade, porque no momento da trova ele deve estar atento a vários detalhes, como a estrutura de versificação do tipo de trova e os argumentos que vão orientar o seu discurso para uma conclusão que o favoreça.

O exercício e a prática de fazer versos rimados é muito importante para que o trovador possa ter fluidez na hora de criar os mesmos. Vários trovadores a quem tive a chance de assistir ou de entrevistar comentaram sobre a necessidade de praticar constantemente para ter essa fluência.

Ainda, segundo Garcia (1993), os trovadores não têm a preocupação com a erudição e a vaidade artística. Seus versos são simples e rústicos para serem de fácil compreensão, porque são feitos geralmente para as camadas mais simples da população. E, segundo essa autora, existem dois tipos de trovadores: aqueles que participam de concursos e que procuram fazer uma trova mais moralizante, na qual as mensagens contenham valores positivos aos ouvintes, procurando atingir um público específico, e aqueles que cantam sem se preocupar com o aperfeiçoamento da qualidade do que cantam, fazendo-o simplesmente pelo prazer de improvisar.

Observei que os trovadores não têm a mesma preocupação com a erudição que os profissionais do meio acadêmico possuem, porém eles valorizam a cultura e o

conhecimento geral de cada um, não somente para a realização das disputas de trovas como também como uma capacidade e qualidade individual que faz com que esse trovador se destaque e seja reconhecido por seu grupo. Segundo Garcia (1993) e vários trovadores, o conhecimento sobre o tema proposto é de fundamental importância para que se possa improvisar, criando bons versos para dar continuidade à disputa. Se, por exemplo, o tema for o chimarrão, o trovador precisa ter conhecimento suficiente para poder discorrer sobre o tema. Quanto maior o seu conhecimento sobre a história do chimarrão, seu modo de preparo, sua tradição, etc, maior o seu vocabulário e maior a chance de articular as palavras em versos. Principalmente, porque na disputa entre trovadores, muitas vezes ocorre de um trovador fazer perguntas em versos sobre o tema em pauta e o oponente precisa saber responder, também em versos. Esse fenômeno ocorre tanto em concursos de trovas quanto em trovas informais.

Ainda sobre a capacidade de improvisação dos trovadores, além da prática, o estado emocional ou a inspiração no dia é muito importante. O que é chamado de inspiração, pelos trovadores, é o que os levam a improvisar. Em conversa com um trovador, foi dito por ele que dependendo da preocupação ou do problema, isso pode ser favorável ou não para a trova. Se por exemplo o problema for de cunho amoroso, a necessidade e a inspiração para se trovar é ainda maior. Porém, se o problema for de ordem financeira, dependendo da situação é difícil se concentrar e os versos não emergem.

Outro fato importante para que a inspiração apareça é, de acordo com os trovadores, a necessidade de o outro trovador ser competente. Quanto melhor o nível do adversário, mais originais e inteligentes seus versos, maior é o empenho e a inspiração para a disputa. Um trovador força o outro a superar seus limites.

E, quanto à vaidade artística, quando eles foram apresentados a mim, vários trovadores fizeram questão de mencionar o quão bons eles são e de relatar os concursos ganhos, quando eles foram apresentados a mim. “Eles me trovaram”. Penso que, se a trova é uma disputa, então essa disputa é para demonstrar quem é o melhor e, como ela é feita basicamente para o público, o trovador quer mostrar quem é o melhor para esse público. A vaidade talvez não esteja explícita, porém eu pude observar o prazer que esses trovadores demonstram quando alguém faz comentários sobre seus feitos e sua capacidade de improvisação. Esses comentários são freqüentes, tanto entre os trovadores quanto pelo público presente às apresentações, sejam elas competições ou sejam trovas de cunho informal. Em qualquer momento em que há uma apresentação, ou o assunto ‘trova’ aparece, surgem comentários sobre quem está ‘despontando’ ou sobre a capacidade do trovador que está improvisando no momento. Pude perceber, através das falas das pessoas,

que certos trovadores são considerados heróis, tanto pelos próprios trovadores quanto pelo público. Isso talvez esteja relacionado com o que Garcia (1993) afirma, ou seja, que o trovador é o representante da comunidade a que pertence.

#### **1.1.4 Trovadores de Renome**

Dentre os trovadores que tiveram um grande reconhecimento, podemos citar Gildo de Freitas e Teixeira. Quem nunca ouviu falar desses dois trovadores, que durante anos alegraram o público com sua inteligência e simplicidade?

Segundo pesquisa de Cirne (1982) e Garcia (1993), Gildo de Freitas (1919 – 1983) nasceu no Passo da Areia, em Porto Alegre, trabalhou em granja de arroz, domou cavalos, foi tropeiro e proprietário de salão de baile e churrascaria. Teve cinco filhos. Foi um grande trovador e compositor popular, sendo sua fama grande por todo o Rio Grande. Gildo começou a improvisar aos oito anos de idade e a trovar ao doze anos. Tocava violão e acordeom. Segundo Teixeira, Gildo tinha o dom da trova. Ele difundiu o mi maior de gavetão e a milonga para acompanhar suas improvisações. Gildo recebeu o título de “Rei dos trovadores”.

Vitor Mateus Teixeira (1922 – 1985), nascido em Rolante, foi criado na campanha, onde trabalhou algum tempo. Sua maior escola foi a vida. Trabalhou também no DAER, como operador de máquinas. Ficou mais conhecido como Teixeira e suas apresentações se deram desde em modestos circos, até nos mais famosos programas de TV no Brasil. Apresentou-se também nos EUA, Canadá, Portugal e França. Teixeira é um dos mais conhecidos artistas populares que o Rio Grande já conheceu.

Além das atividades citadas acima, ele foi trovador e compositor de músicas regionais, comunicador em uma estação radiofônica, cineasta e ator de filmes. Seu apogeu foi entre os anos 50 e 60. Teixeira compôs e gravou um enorme número de canções. Ele foi o primeiro cantor regional a ganhar vários discos de ouro e troféus. Quanto à trova, ele se destacou nos gêneros de gavetão e martelo.

Estes dois trovadores são lembrados até hoje por seu talento e pela contribuição que deram para a divulgação da música regional gaúcha e consolidação da trova. São muitos os trovadores que homenageiam esses dois ícones em seus versos. Em homenagem a esses dois grandes artistas, foi instaurado o dia 4 de dezembro como o “Dia do trovador Gaúcho”, tendo como seu patrono Gildo de Freitas e o “Dia do Artista Regionalista Gaúcho”, tendo como patrono Teixeira.

### **1.1.5 Características da Combatividade e da Temática nas Trovas**

Em um duelo cantado é essencial que o trovador seja capaz de responder precisamente os ataques verbais do adversário, criando versos originais, sem sair da estrutura musical adotada para aquele momento, tendo um trunfo argumentativo para finalizar o verso e dar continuidade ao desafio. A competência de um trovador também é julgada pelo seu respeito ao público presente, ou seja, os ataques ao oponente podem ser ferozes, contanto que o que for dito não ofenda e choque aqueles ouvintes que estão presentes àquele evento. É importante mencionar que o nível do conteúdo do que é trovado pode variar de acordo com tipo de público presente. Se a audiência for masculina haverá a possibilidade de criação de versos que contenham características que talvez não fossem apropriadas para serem ouvidas por crianças e mulheres. Presenciei a existência de um tipo de trova cujo tema era de cunho sexual, porém, essa trova era feita de maneira mais reservada. Ela aparece em encontros de trovadores e amigos mais próximos. O conteúdo dos versos é parecido com o das piadas de cunho sexual contadas entre homens, geralmente em rodas de amigos em bares ou em diferentes locais. Pude observar que o número de mulheres é reduzido ou nulo quando da feitura desse tipo de trova. Porém, não importa o tipo de público presente ou o conteúdo da trova, um trovador jamais pode ‘perder a classe’ ou ‘baixar o nível’, ou seja, a utilização de um verso mais agressivo pode ser permitido contanto que ele seja usado em um momento oportuno e que não demonstre que a utilização desse recurso é uma forma de apelação, porque se perdeu a calma ou a esportividade. O recurso de metáforas para se fazer um ataque é muito utilizado. Esse tema será abordado posteriormente por se tratar de um ponto essencial deste trabalho.

A escolha dos temas de um improviso cantado pode ser definida de diversas maneiras. Quando o tema da trova surge espontaneamente dentre os trovadores ou a pedido de alguém presente entre os ouvintes, ela é considerada livre. Neste caso, os argumentos podem variar de um tema a outro sem a necessidade de se manter fiel ao que foi proposto inicialmente. A trova pode iniciar falando de trabalho e terminar falando de cerveja. E, segundo minhas observações, é neste tipo de trova que o cantador pode colocar todo o seu sentimento, propiciando bons momentos para o público presente. A trova, cotidianamente e tradicionalmente, é de característica livre e geralmente é cantada por dois trovadores. Contudo, diversos trovadores podem participar de uma ‘roda de trova’. Neste caso as intervenções são seqüenciais, possibilitando a todos os participantes o mesmo número de estrofes. Se o desafio for informal, não há a necessidade de seguir essa regra. Como a trova feita entre dois cantadores, a roda de trova pode acontecer em um bar, em um churrasco, em um evento tradicionalista, em um galpão de fazenda, etc. Os ouvintes podem ir

chegando aos poucos e ir embora somente ao final da apresentação, que pode durar horas. Para que se dê início ao desafio, o gaiteiro faz a introdução e indica qual o tipo de trova que será cantado.

A trova com um tema determinado predominantemente acontece em concursos e a sua escolha é feita por sorteio, neste caso, todos os argumentos cantados pelos concorrentes deverão estar relacionados com o que foi proposto inicialmente. Os temas mais comuns, de acordo com a pesquisa de Garcia (1993), são: tradição, mulher (prenda), trabalhos rurais, chás caseiros, indumentária (pilchas), doma, lendas, jardim, gaiteiro, brigas (peleia), etc. Aparecem também assuntos urbanos e universais, como o operário, o palhaço, o circo, a saudade, a emoção, a paixão, o respeito, a infância, a senilidade e a escola, entre outros.

Cortes e Costa (1981) indicam que as regras de inserção de um tema específico em um duelo cantado, principalmente em concursos, foram determinadas pelos próprios trovadores com o objetivo de melhor verificar os conhecimentos, habilidades e a capacidade dos mesmos sobre temas variados (especialmente temas referentes às atividades rurais) e de facilitar a avaliação dos jurados em um concurso. Os mesmos autores diferenciam três momentos em uma trova: o primeiro momento é chamado de “namoro”, ou seja, os adversários se analisam e se experimentam, depois a trova continua, aumentando a agressividade, até o momento em que os trovadores “soltam as puas”. É nesta hora que os trovadores demonstram toda a sua habilidade e competência. A palavra pua, em linguagem corrente no Rio Grande do Sul, designa as esporas do galo. É também comum denominar os trovadores pelo adjetivo galo. Volta-se a mencionar que o nível das ofensas será determinado pelo local e público presente ao evento. As ofensas podem estar relacionadas com a aparência física, os costumes ou a comparação de uma característica física ou de personalidade do oponente com um determinado animal, ou ainda com situações imaginadas pelo trovador. O objetivo é sempre ridicularizar o adversário, tornando-o inferior. É interessante notar que, em uma disputa de trova, não necessariamente os trovadores soltam as puas. Isso é algo imprevisível, podendo ocorrer ou não. Pode-se dizer, no entanto, que a trova de martelo, devido às suas características mais jocosas, propicia que o combate seja mais acirrado, levando a uma maior possibilidade de se “soltar as puas”. Porém, o entendimento dado a essa expressão vem sofrendo modificações. Algo já mencionado por Garcia (1993) e confirmado por mim é que a conotação da palavra pua está em transição semântica no Rio Grande do Sul. ‘Dar um puaço’ pode também significar a construção de um verso que demonstre um maior

conhecimento sobre o tema ou que tenha um nível superior de criatividade ao construído pelo adversário e que não necessariamente seja algo ofensivo.

As trovas com características de perseverança sobre um tema determinado foram criadas em um contexto específico para uma determinada função. A trova mais popular, de raiz, é uma trova livre, na qual os temas correm por todos os cantos e são nessas trovas livres que vejo a melhor possibilidade de se verificar o irrompimento do chiste. Portanto, as trovas de concurso não serão abordadas neste trabalho.

É impressionante notar que quanto mais busco conhecer a trova, mais semelhanças encontro com o ‘rap’ e o ‘hip hop’<sup>1</sup>. Não se trata de dizer que esses dois gêneros musicais sejam a sua versão moderna, não se trata de antiguidade e modernidade, mas talvez eles pudessem ser considerados atualizações de um gênero musical que se perde na história da humanidade. Esse seria um tema interessante para uma pesquisa posterior.

### **1.1.6 Os Principais Gêneros de Trova**

No Rio Grande do Sul destacam-se dois gêneros de trova: a trova de gavetão e a trova de martelo. Também são consideradas as trovas de “Milonga” e a “Tira-teima”. A trova estilo “Gildo de Freitas” também vem ganhando praticantes.

A trova de gavetão também é conhecida por trova em mi maior de gavetão. A palavra gavetão, segundo Garcia (1993), é usada pelos tocadores de gaita e indica o acorde arpejado, ou seja, é uma série de notas de um acorde executadas sucessivamente, com o qual se inicia a introdução deste tipo de trova. Quando o texto possui a mesma estrutura de versificação da trova de gavetão, mas a temática versa sobre as lidas rurais e é praticada no galpão de uma fazenda, ela é chamada trova campeira ou trova galponeira. Ela é formada de estrofes em sextilha, com versos heptassilábicos. As rimas acontecem no 2º, 4º e 6º versos. Neste tipo de trova, o cantor é obrigado a iniciar a estrofe repetindo o último verso da estrofe anterior, logo após um interlúdio musical. A trova de gavetão é sempre executada em compasso quaternário; cada estrofe corresponde a 12 compassos. O andamento é lento e a melodia é similar de uma estrofe para outra, com algumas variantes. Com as características rítmicas, linha melódica, acompanhamento e andamento deste gênero, presume-se que o gavetão foi o resultado da mistura entre o xote e a toada. Como exemplo de trova de gavetão, retirado da tese de Garcia (1993), temos:

**Trovadores: A-** Evangelista **B-** Tazinho

---

<sup>1</sup> O rap e o hip hop são tipos de músicas originais dos EUA na qual versos rimados são cantados ou declamados com o acompanhamento de ritmos repetitivos oriundos geralmente de baterias ou sintetizadores.

A: Eu volto de novamente  
 E cantando bem debochado.  
 É um caro amigo que tenho  
 Que mora do outro lado.  
 Te agarra com as tuas unha(s)  
**Porque é laço dos dois lado(s).**

*Interlúdio musical*

**B: Porque é laço dos dois lado(s)**  
 E eu sou galo competente  
 Eu sou lá de São Luiz  
 Quero bem a minha gente  
 Mais você é galo véio  
**Que já perdeu até os dente(s).**

*Interlúdio musical*

**A: Quem já perdeu até os dentes?**  
 Mas é galo bem charrua  
 Tu sabe(s) que eu canto bem  
 A minha carne é muito crua  
 P'ra você não quero os dente(s)  
 Que hoje eu te quebro a pua

A trova de martelo, de acordo com a pesquisa de Cortes e Costa (1981), recebeu esse nome por estar associada ao modo de fechamento da estrofe pelo trovador adversário no 6º verso. Após a introdução, os trovadores seguem-se uns aos outros, terminando a estrofe do adversário. Nesse tipo de trova, cada trovador deixa sua estrofe incompleta para ser arrematada, martelada pelo adversário. A trova de martelo é, como na trova de gavetão, constituída de estrofes em sextilhas com versos heptassilábicos, porém, na primeira, o trovador ao improvisar deve fazer o fechamento dando um sentido humorístico e argumentativo superior ao anterior. A trova de martelo não possui um gênero musical próprio como a trova de gavetão. Ela pode ser acompanhada por uma polquinha, uma

vaneira, ou uma vaneirinha, sendo que as preferidas pelos trovadores são a marcha e a vaneira.

A trova de martelo é o gênero preferido pelo público. Talvez por sua característica, na maior parte das vezes, de ser humorística e mais rápida do que os outros estilos na maior parte das vezes, favorece uma maior probabilidade de que os trovadores soltem as puas. E o público gosta de ver uma disputa acirrada. Porém, de acordo com a minha pesquisa de campo, observei que nas trovas que acontecem espontaneamente a preferência é pela trova de gavetão. Um dos motivos para essa escolha reside na dificuldade de se encontrar adversários competentes para a realização da trova de martelo. O estilo do martelo, por sua característica de ser mais rápida, exige maior rapidez e capacidade de improvisação do cantador. E se isso não ocorrer, a trova não mantém um bom nível. Um exemplo de trova de martelo, retirado da tese de Garcia (1993), é:

**Trovadores: A - José Carlos da Silva B - Jânio dos Santos Azevedo**

**A:** Pra essa platéia eu apelo  
Eu quero ganhar desse moço  
Eu canto de improviso  
Me chamam de índio grosso  
Defendo nossa querência....

**B: E hoje eu te quebro o pescoço.**

E hoje eu te quebro o pescoço  
Defendo esta querência  
Hoje tu vai conhece(r)  
A força da mi`a inteligência.  
Tu canta menos que o Hugo...

**A: Mas vou lutar com paciência.**

Ainda sobre o martelo, a origem de sua versificação e de seu ritmo remonta ao século XIII e, segundo Proença (1955), foi Pier Jacopo Martelli, no século XVIII, que o atualizou. O nome *versos martelianos* ou simplesmente *martelo* são decorrentes do seu provável criador. Cascudo (1937) nos diz que o *martelo* foi introduzido no Brasil no século XVII, pelos poetas portugueses, principalmente no nordeste do país. Porém, Garcia (1993) constata que nem a estrutura de versificação, nem a música do martelo nordestino tem

relação, do ponto de vista estrutural, com o martelo que encontramos no Rio Grande do Sul.

### **1.1.7 O Estilo de Canto**

Conforme Garcia (1993) nos indica, podemos observar quatro estilos diferenciados na trova gaúcha: o recitativo, em função da improvisação do texto, o qual faz com que o ritmo do discurso verbal predomine sobre o do discurso musical; o canto semigrutado, que é influenciado pelos cantos de trabalho (que são os ligados à criação de animais); o vibrato, com característica de insinuação de determinadas intenções (satisfação, ironia) do trovador em algumas sílabas de apoio (geralmente a 7ª sílaba) do verso; e o riso incorporado ao ato de cantar, mostrando a alegria de cantar improvisando ou até de querer exibir um certo ar de superioridade perante o seu adversário. Essas características mencionadas acima, associadas aos gestos semidisplícetes, demonstram uma postura de segurança do trovador perante o seu adversário e ao público. É interessante mencionar que os trovadores adotaram o canto gritado como extensão de seu hábito de gritar quando da condução de suas tropas de animais.

### **1.1.8 A Aprendizagem para se tornar Trovador**

Segundo Garcia (1993), a aprendizagem para alguém se tornar um trovador começa já na infância, sendo que a família valoriza e estimula muito a criança que demonstra esse talento. Talento este que pode surgir devido à presença de alguém no círculo de convivência dessa criança que a inspire e desperte nela a vontade de trovar ou talvez decorrente de condições internas próprias da criança. Além da família, seus amigos e parentes também a estimularão a praticar a improvisação. Todas as situações podem ser apropriadas para isto. Por exemplo, as crianças podem praticar a improvisação quando estão em uma cantiga de rodas, aproveitando os “versos de puxar fieira”, que são os versos que servem para iniciar as estrofes (ex. “Atirei um limão verde”, “Quando eu era pequenina”). As crianças começam praticando com as quadras, que são consideradas as mais fáceis de memorizar e que servirão para automatizar a métrica do verso heptassilábico. Conforme seu desenvolvimento, a criança passará a praticar com as sextilhas, utilizando também os automatismos verbais, que são as fórmulas prontas passíveis de serem utilizadas pelo trovador em qualquer momento de seu discurso improvisado (ex. “Bom dia povo querido”, “Prá cantar para vocês”, “Eu canto de improviso”, “Sei que sou bom trovador”, “Esta trova me pertence”), tentando imitar os adultos. Aos poucos, a criança começará a ser convidada a assistir duelos de trovadores e a

participar dos duelos para se acostumar a trovar em público. Ela será incentivada em todos os momentos, mesmo quando cometer algum erro. As pessoas ao seu redor a aplaudirão e a encorajarão para que não perca o prazer e a coragem de trovar. A aprendizagem da trova é em geral desenvolvida pelo exercício continuado. Os iniciantes, freqüentando os lugares onde se realizam as trovas e participando de duelos com trovadores mais experientes aos poucos irão aprender a cantar, saudando as pessoas, referindo-se à vida rural, aos problemas sociais, aos sentimentos, etc.

Há também a possibilidade de se descobrir trovadores adultos em seus lugares de trabalho. Isso pode acontecer dentro de uma empresa ou fazenda. Esses adultos são estimulados por seus patrões e amigos a praticar e a participar de concursos, representando a sua empresa ou fazenda. Os “patrões” dos Centros de Tradições Gaúchas também procuram e incentivam trovadores que tenham condições de representar seu clube, facilitando a participação deles nos eventos em forma de ajuda financeira.

### **1.1.9 A Técnica Utilizada pelo Trovador**

Garcia (1993) observou que o que determina as medidas rítmicas do texto e estabelece a duração do discurso é a estrutura de versificação. Estes limites impostos exigem do trovador uma grande agilidade e flexibilidade de pensamento para resumir o que será dito, de forma que possa ser decodificado pelo público. O trovador poderá utilizar automatismos verbais para ajudá-lo. Contudo, ele deverá saber lidar com a enorme quantidade de idéias e informações que surgem, encadeando-as com o discurso do adversário. O objetivo do trovador é apresentar um argumento superior em relação ao adversário no fechamento da mensagem em cada estrofe, para agradar a audiência. Na trova de martelo, o fechamento será um verso inesperado que, de preferência, provoque o riso no público.

O trovador, segundo a mesma autora, deve ter a capacidade e habilidade de responder aos ataques verbais de seu adversário e saber guardar um argumento mais forte para usá-lo em momento oportuno. Em uma disputa, ele procurará sempre ser original, mostrando seus conhecimentos e sendo cortês com o público. Algumas características podem ajudar alguém a ser um bom trovador, como cultura geral, rapidez para pensar as respostas em versos rimados, prontidão para começar a cantar no momento exato ditado pela música, controle emocional, harmonia entre os discursos verbal, musical e gestual. Para que um trovador possa ser considerado bom, é necessário que ele improvise sobre qualquer assunto e que seja original. Isto é, evite os automatismos verbais, domine a rima e a estrutura formal dos diferentes gêneros, apresente uma mensagem coerente, demonstrando

que conhece as palavras e as manipula bem, evitando pronunciar termos ofensivos ao concorrente e respeite o adversário e o público, buscando sempre elevar o nível da trova.

Adentrando especificamente na técnica da trova, se faz necessário mencionar algumas características estruturais importantes, estudadas por Garcia (1993), entre as quais se destacam: as repetições, o estilo formulário, o paralelismo, a voz e o riso. Ainda será abordado o discurso verbal que engloba aspectos fonéticos e aspectos de versificação. Bem como as estratégias argumentativas, aspectos morfo-sintáticos e aspectos semânticos.

Iniciaremos pelas repetições, lembrando o que Garcia (1993) verificou em seu trabalho doutoral. A etimologia do termo *versus* nos remete a “retorno” e indica que em poesia, nos níveis morfológico e lexical, sintático e semântico, a técnica de produção de versos envolve retornos freqüentes. As repetições rítmicas e melódicas encontradas nos textos e nas músicas das trovas são as principais características de sua estrutura. Elas operam ao nível fônico da linguagem pela recorrência de terminações sonoras de palavras, que são as rimas, grupos de palavras, que são versos ou parte de versos, ou de esquemas de acentuação. A concatenação de estrofes não se limita às repetições de palavras. É o verso inteiro que é repetido, como na trova de martelo. Ao nível musical são os incisos, as frases e a melodia da estrofe que são repetidos com os ajustes necessários para o discurso verbal.

O estilo formulário, a fórmula, desempenha um papel importante na poesia oral. Ela é definida como uma expressão que é regularmente empregada nas mesmas condições métricas, para exprimir uma idéia. Esse estilo não emprega o jogo de improvisação das trovas, ao contrário, ele facilita o estoque de fórmulas prontas e de esquemas morfo-sintáticos e léxico-semânticos usuais. E é variado tanto para evitar a monotonia, pois a trova pode levar horas até que termine, como para permitir a comunicação entre o trovador e o público. O estilo formulário praticado pelos trovadores gaúchos se caracteriza por uma densidade poética enriquecida pelas repetições próprias de cada região.

O paralelismo, que é a correspondência de um verso com um outro, ou seja, quando um segundo elemento que pertence a um texto se apresenta ou na abertura ou no fechamento do primeiro, que a ele é equivalente ou oposto do ponto de vista do sentido, ou que ali se encontra do ponto de vista da construção gramatical, então falamos de versos paralelos. Os versos paralelos podem ser de três tipos: paralelos por sinonímia, paralelos por antítese e paralelos por síntese. O paralelismo existe nas trovas e é uma conseqüência normal no seu desenvolvimento. As fórmulas prontas sempre ajudam a dar maior precisão ao sentido, nas adaptações verbais realizadas nas estrofes improvisadas para servir de argumento a um discurso que deve mostrar a capacidade do trovador de sair das possíveis armadilhas em que o seu adversário possivelmente possa colocá-lo. Uma das formas mais

comuns de paralelismo é a de conselhos, onde os dois membros da fórmula se reforçam dentro de um apoio recíproco. O exemplo dado por Garcia (1993) pode ajudar-nos a ter uma melhor compreensão do que seja o paralelismo em forma de conselhos: “Nós temos que ser unidos / Nós temos que ser irmãos” (p. 191). A fórmula de início de cada verso é repetida e o paralelismo é evidente no nível léxico-semântico das palavras irmãos e unidos. O texto da trova, tal como ocorre na música, organiza-se ao redor de uma progressão que constitui o fio de um discurso coerente.

A voz tem a capacidade de transmitir mensagens, ou seja, é a partir da voz que o ser humano tem a capacidade de comunicar-se. Entretanto, transmitir uma mensagem cantando exige um grande controle da voz, seja simplesmente para cantar bem, ou seja para alcançar inflexões exigidas para uma boa interpretação. Garcia (1993) destaca que, quando se trata do canto improvisado, as dificuldades são ainda maiores, porque aquele que canta deve construir seu discurso juntando a pronúncia das palavras às suas intenções. Ao que concerne à trova, a voz gritada é a que se destaca por ser a forma mais corrente de expressão dos trovadores.

O riso é uma maneira que o trovador encontra de demonstrar superioridade perante o seu oponente ou ainda se refere a uma crítica social. Diferentemente do pranto, que serve às narrações dramáticas, o riso, segundo a mesma autora, caracteriza a alegria ou a ironia nos cantos improvisados.

As diferenças do português falado no Rio Grande do Sul são resultado de um processo evolutivo, que tem adaptado a linguagem às necessidades do grupo. Essas diferenças se refletem nos cantos improvisados. A trova no Rio Grande do Sul, quanto ao aspecto fonético, foi impregnada de uma série de elementos que constituem uma variedade regional específica da língua portuguesa no Brasil.

Quanto aos aspectos de versificação, a métrica portuguesa é de ordem silábica e ela está sobre a tonicidade das palavras. Os acentos de tonicidade marcam os segmentos dos versos. No exemplo citado por Garcia (1993), dos vocábulos ‘mesa’ e ‘plástica’, a tonicidade está na primeira sílaba; nos vocábulos cantar, trovador e demonstração, a tonicidade é colocada na última sílaba. Esses exemplos indicam cinco tipos de combinações de sílabas átonas e tônicas mais utilizadas em português de nossos dias, que isoladas ou agrupadas, constituem a estrutura do ritmo dos versos.

O ritmo ou cadência do verso é definido por diferentes tipos de acento, ou seja, o modo como o verso revelará seu ritmo está de acordo com diferentes acentos que se colocam sobre as palavras, sobre as sílabas. Garcia (1993) aponta que é o poeta que escolhe as palavras e as conecta dentro de um verso. A regularidade do ritmo é relativa ao

ato de dizer a poesia ou empregar diminuições ou acelerações de velocidade que produzirão os efeitos expressivos imprescindíveis. Na língua luso-brasileira podemos distinguir diferentes tipos de acentos, dos quais os mais importantes são: os tônicos, o secundário e o acento de insistência.

A pausa faz parte da técnica do trovador e é uma interrupção que assinala o fim de uma estrofe, de um verso ou de um poema. Geralmente ela corresponde a um abaixamento da voz nos pontos que vão de um verso a outro. Ela é um elemento essencial que determina a extensão e a unidade do verso.

O emprego de ligações rítmicas ou licenças poéticas usadas entre as palavras é muito utilizado tanto no ato da fala como nos versos improvisados cantados. Porém, em certos casos a sua utilização é facultativa na construção dos versos para que não se modifique a estrutura original das palavras para se manter a métrica estabelecida. Há diversas maneiras de se ligar as palavras dentro de um verso. Em geral os fonemas **r** e **l**, colocados ao final das palavras, são utilizados para a ligação com as vogais do início da palavra seguinte da frase. Veremos a seguir exemplos retirados de Garcia (1993) das licenças poéticas mais importantes encontradas nas trovas: a crase (ex. mi/**nha al**/ma); a sinalefa ( ex. **di um** que é **de + um**; **si é** que é se + é) e a elisão (ex. **viv'ou** que é vi/**va ou**).

A rima é outro elemento importante que está relacionado com a técnica do trovador. Na trova, a rima é essencial pois é ela que produz a homofonia final do verso a partir da última vogal acentuada. A maior parte das rimas são entre as palavras paroxítonas e oxítonas. É raro encontrar nas trovas a homofonia entre palavras proparoxítonas. A rima é considerada perfeita quando há uma identidade de fonemas e não de letras entre as palavras (ex. casa e vaza). Ela é considerada imperfeita quando a identidade sonora não é absoluta (ex. Beto e Roberto). As combinações de rimas mais freqüentes são: as rimas emparelhadas ou paralelas (a-a-b-b); as rimas alternadas ou cruzadas (a-b-a-b); as rimas opostas ou interpoladas (a-b-b-a); e as rimas encadeadas (a-b-a b-c-b c-d-c). Existem ainda as rimas que não obedecem a um esquema determinado, que são denominadas misturadas. As rimas também podem ser classificadas de acordo com a qualidade fônica em pobres, ricas e raras. Essa hierarquia é determinada pela freqüência de homofonia de certas terminações a partir da vogal e da sílaba tônica. A rima é pobre quando apresenta uma homofonia muito comum dentro da língua sempre entre palavras de uma mesma categoria gramatical, por exemplo: os infinitivos terminados em ‘-ar’, os participípios terminados em ‘-ado’, os gerúndios terminados em ‘-ando’, os diminutivos em ‘-inho’, os advérbios em ‘-mente’, os adjetivos em ‘-ante’, os substantivos em ‘-ão’ e ‘-eza’ e as palavras primitivas com seus derivados pelo prefixo ‘amparo – desamparo’, ‘por’ – ‘repor’. A rima é rica

quando as palavras rimadas têm as terminações pouco frequentes entre palavras de categorias gramaticais diferentes, exemplo: ‘vento’-‘lento’-‘sento’ (substantivo-adjetivo-verbo). A rima rara ou preciosa é uma rima artificial entre duas palavras que têm o mínimo de possibilidade de rima, como exemplo: ‘vê-la’ e ‘estrela’.

Dentro do princípio de identidade há duas regras de gênero métrico: uma regra de natureza (que coloca em correspondência as homofonias do mesmo gênero métrico – masculinos com masculinos, femininos com femininos) e uma regra de estrutura (que se aplica ao sistema de alternância das rimas masculinas e femininas na sucessão dos versos). E dentro destas duas regras existe a alternância do gênero métrico, observada totalmente ou observada parcialmente.

A rima pode também se fundar no princípio de identidade. Ela tem uma dupla função nos enunciados versificados: a função de simples ordenamento (a ligação do verso é uma marca de seu limite) e a função de associação (existe uma equivalência entre as palavras que reforçam o paralelismo da forma e da situação). De certo modo a identidade é apenas parte do mecanismo do conjunto, pois a seus efeitos se juntam outros de oposição dos termos observados.

O princípio de oposição trata das diferenças que são ressaltadas na função da associação, que são quatro: 1º) a oposição lexical que é representada por palavras que rimam com elas mesmas ou por palavras lexicalmente aparentadas, substantivos e verbos da mesma família (tento – eu tento), simples e compostos (ler – reler), compostos paralelos (tratar – destratar), mesmas raízes (amigo – inimigo), mesmo sufixo (camaradagem – hospedagem); 2º) a oposição gramatical diz respeito ao paralelismo das marcas de categoria, por exemplo dos advérbios (geralmente – atualmente), as palavras de mesma série gramaticais (meu - teu; nós - vós) e as desinências de mesmo tipo (cantar – falar); 3º) a oposição semântica é o principal paralelismo que reúne as oposições mencionadas anteriormente e que garante as funções de ordenamento e associação; 4º) a oposição de volume tem um tipo de relação diferente das oposições apresentadas anteriormente. A combinação das rimas é feita sobre os elementos puramente materiais sonoros, ou seja, ligados ao volume. Ela faz aparecer a distinção das rimas isométricas, que têm o mesmo volume silábico (foi-se – coice; momento – lamento) e as rimas heterométricas, que possuem características de oposição de volume (ação – moderação; canso – descanso). As considerações sobre os princípios de identidade e oposição levam a diferentes mecanismos que permitem melhor observar as qualidades da rima, sua natureza, seus detalhes, sua função de ordenamento e sua função associativa.

Quanto às estratégias argumentativas, Garcia (1993) lembra que o estudo da argumentação necessita uma análise morfo-sintática, semântica e pragmática da estrutura formal da frase. As aproximações entre os sentidos das palavras e o sentido do discurso, a maneira para persuadir o ouvinte fazem parte de um conjunto que se apresenta unitário no momento da enunciação. O comparecimento dos argumentos dentro do discurso está ligado à sujeição existente à linguagem. Essa sujeição é considerada como elementos essenciais para dirigir um enunciado como argumento em favor de A ou B. Um locutor argumenta quando ele apresenta um enunciado para admitir uma resposta. Mas para que o primeiro enunciado possa ser dado como argumento em favor do segundo sua estrutura lingüística deve possuir certas características. Na maioria dos enunciados existem certos traços que determinam seu valor pragmático independentemente do seu conteúdo informativo.

Garcia (1993) destaca que a utilização da língua é naturalmente de ordem argumentativa e que podemos compreender a significação de uma frase como um conjunto de instruções concernentes às estratégias utilizadas dentro da decodificação dos enunciados, que permitem fazer diferentes tipos de leituras. Assim, todo enunciado possibilita uma orientação à seqüência do discurso. O enunciado determina os encadeamentos possíveis com outros enunciados capazes de continuá-lo. Dessa forma, a autora admite a existência de enunciados que têm a finalidade de orientar o interlocutor através de certos tipos de conclusão e, no caso de exclusão, em outros. Para a descrição desses enunciados deve-se precisar a orientação discursiva, ou seja, as conclusões que eles podem utilizar de argumento.

Os morfemas são responsáveis por este tipo de relação e eles funcionam como operadores argumentativos. Os morfemas são representados pelas conjunções e advérbios, que são elementos de ligação (ex. até, mesmo, também, inclusive, aliás, isto é, afinal, então).

As escalas argumentativas permitem estabelecer uma ordem entre os elementos, colocando em evidência os elementos mais fortes e os mais fracos. As escalas argumentativas são indispensáveis para a ajuda da formulação descrições semântico-argumentativas, facilitando a análise da orientação dada ao discurso pelo locutor.

O argumento pela autoridade polifônica é dividido em dois tipos: a autoridade polifônica, diretamente inscrita na língua, e o raciocínio por autoridade, representado pela recorrência, pela indução e pela analogia. Esse segundo tipo é, segundo Garcia (1993), o mais utilizado. O raciocínio por autoridade consiste em utilizar uma asserção emitida por uma pessoa ou um grupo como prova de uma tese. Ao contrário, o argumento por

autoridade polifônica não se apresenta de uma maneira autoritária e nem pode ser contestado. Ele é introduzido como uma explicação para o que é falado.

A argumentação pode ser explícita ou implícita. Os conteúdos explícitos são apresentados abertamente no ato do dizer. Garcia (1993) destaca que eles constituem o objeto principal da mensagem a ser transmitida. Os conteúdos implícitos, ao contrário, são ligados às intenções do locutor, num certo ato de linguagem ou dentro de um discurso. Eles podem se apresentar de diferentes formas dentre as quais estão os pressupostos e os subentendidos, como a alusão, a insinuação, as contradições. A pressuposição é parte integrante do sentido dos enunciados e ela é capaz de enunciar mas não de definir um modo argumentativo. A pressuposição é apresentada mas não deve orientar a continuação do discurso. O subentendido concerne à maneira pela qual o sentido do enunciado deve ser decifrado pelo destinatário. Se o subentendido é enunciado dentro de um sentido ofensivo, o locutor poderá se apoiar no enunciado posto dizendo que não foi aquilo que ele falou, mesmo se essa atitude for hipócrita. A pressuposição pertence ao campo semântico e o subentendido ao campo pragmático.

Quanto aos aspectos morfo-sintáticos, Garcia (1993) destaca o valor dos tempos verbais, pois existem duas modalidades de situações comunicativas, aquelas que se referem ao mundo comentado e aquelas que pertencem ao mundo narrado. Cada uma dessas situações utiliza tempos verbais diferentes. “ A pessoa que fala (ou que canta, em nosso caso) apresenta o mundo – aqui entendido como contido de uma comunicação lingüística - e o destinatário o compreende como um mundo comentado ou como um mundo narrado” (p. 228, tomo I). No mundo narrado se encontram os tipos de exposições mais antigas, próximas ou distantes do futuro. Emprega-se nesse caso os tempos verbais do passado do indicativo. Ao mundo comentado pertencem o lírico, o drama, o ensaio, o diálogo e o comentário que utiliza-se do modo indicativo que pode ser o presente, o passado perfeito composto, o futuro do presente, o futuro do presente composto e as formas verbais compostas por esses tempos. Os tempos verbais do modo subjuntivo, imperativo, infinitivo, gerúndio e do particípio são utilizados tanto nas situações do mundo narrado quanto nas situações do mundo comentado. A concordância dos tempos em um determinado período permite passar do comentário à narrativa e vice-versa, porém essa passagem deve ser bem construída para que o ouvinte não tenha uma compreensão errônea.

O estudo dos aspectos semânticos foi feito por Garcia (1993) para conhecer o campo léxico-semântico do vocabulário utilizado pelos trovadores em suas canções. Segundo a autora existem grupos de palavras conectadas semanticamente, que têm uma representatividade lingüística nesses cantos, ou seja, cada palavra possui um sentido de

base que se modifica com o passar do tempo. Dentre as mudanças das diversas associações que podem conduzir ao sentido de base são citadas: a transferência de um nome por similaridade de sentido (o curso da história – metáfora); a transferência do nome por contigüidade de sentido ( todo o estado assisti - metonímia); a transferência de sentido por similaridade significativa (se fazer de leitão para mamar deitado); a transferência por contigüidade do significante (em cima do laço).

A trova, pelo que foi apresentado até o momento, indica possuir características cômicas, humorísticas e chistosas. Para que o leitor possa identificar essas características nas trovas, e para que eu possa dar prosseguimento ao meu trabalho de pesquisa, faz-se necessário o entendimento do que seja o chiste, o cômico e o humor. Para tanto utilizo basicamente a obra de Freud (1905/1977), ‘Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente’ e a obra de Lacan (1999), ‘As Formações do Inconsciente’. Freud faz a diferenciação necessária entre o chiste, o cômico e o humor e Lacan aborda mais especificamente o chiste. É importante que façamos essa diferenciação, porque o chiste, ordinariamente, pode ser considerado uma subespécie do cômico, o que constataremos, pelo estudo de Freud, que não o é; além disso, o cômico e o humor não são sinônimos; eles são fenômenos diferenciados que também serão explicitados no decorrer desse trabalho. Se não estabelecermos a linha divisória entre esses conceitos, então isso poderá dificultar e prejudicar o entendimento da relação que estamos tentando estabelecer entre o chiste e a trova. Portanto, devido à importância do estabelecimento dessa linha divisória, a seguir dedicaremos uma atenção especial à essa diferenciação.

## 1.2 O Chiste

Estudar o chiste (*Witz*) não é uma tarefa fácil, mas encontrar uma tradução que represente a essência do que Freud quis significar por esse termo é ainda mais difícil. O *Witz* é entendido por Lacan (1999) como tirada espirituosa, mas muitos preferem traduzi-lo por chiste. Porém, *Witz* também pode ser entendido por espírito, *esprit* em francês, na acepção de graça, espirituosidade, como também de intelecto/engenho. Optou-se por manter “espírito” em lugar de “espirituosidade” para conservar a ambigüidade do francês e neste trabalho, por ser um estudo freudo-lacaniano, utilizarei o entendimento dado por Lacan do que seja *Witz*.

A tirada espirituosa é considerada por diversos autores como uma forma de criação literária, com a finalidade de gerar prazer em seus ouvintes através dos processos mentais acessados por ela, sejam eles intelectuais ou de outra forma. Como observado por Veras (1998), a tirada espirituosa é uma faculdade languageira especial, que condensa e

desloca materiais verbais, recombina-os em formas singulares, de acordo com uma sintaxe que Freud encontrou em ação nos processos inconscientes. Podemos observar que os estudos de Freud, em seu livro “*Der Witz und seine beziehung zum unbewussten*” (1905), baseiam-se essencialmente na técnica verbal do chiste, pois o que faz uma tirada espirituosa não é nada que resida no pensamento; é necessário procurá-la na forma, na verbalização que a exprime. Isso é o que Lacan irá chamar de técnica do significante ou técnica de linguagem. Tudo o que se pode dizer de essencial da tirada espirituosa gira em torno de analogias estruturais, concebíveis somente no plano lingüístico e que se manifestam entre o aspecto técnico ou verbal do chiste e os mecanismos próprios do inconsciente, os quais Freud nomeou de condensação e deslocamento e Lacan de metáfora e metonímia. A partir do inconsciente freudiano, Lacan (1985a,1995) afirma a necessidade de utilizar a lingüística para dar conta de sua tese do inconsciente estruturado como uma linguagem e trabalhar construtos, como significante, significado e a barra saussuriana.

É valendo-se do trabalho de linguistas como Jakobson e Saussure, que Lacan vai construir um grafo para explicar o mecanismo do *Witz*, tomando como paradigma o chiste *familionär*, como mencionando por Veras (1998), que diz:

A barra entre significante e significado (sublinhada em *A instância da letra no inconsciente*) ressalta a infinita melodia das diferenças, que o saber inconsciente (de uma *razão desejante* freudiana) vem pontuar, produzindo a metáfora do sujeito<sup>2</sup> (com que Lacan encerra seus *Escritos*), doravante dividido, barrado, entre o termo substituído e aquele que lhe guarda o lugar na cadeia. Nesse intervalo, nesse instante, no oco do significante, um chiste pode brotar, *persefônico* (diria Michel Leiris<sup>3</sup>), cutucando a língua, fazendo-lhe cócegas; *consistindo* em tentar *inventar um significante novo [...]*, *servindo-se de uma palavra para outro uso que aquele para o qual ela foi feita* (p. 7).

Para Freud (1905/1977), os chistes podem ser caracterizados dependendo da diferença na reação dos seus ouvintes. O chiste pode, em um caso, ser um fim em si mesmo, não tendo um propósito particular (chistes inocentes); em outro caso, o chiste serve a um fim (chistes tendenciosos), terá um propósito, ou, melhor dizendo, poderá servir a dois propósitos: ou será um chiste hostil, servindo ao propósito da agressividade, sátira ou defesa; ou será um chiste obsceno, servindo ao propósito do desnudamento. De modo

<sup>2</sup> J. Lacan, "A metáfora do sujeito", in *Escritos*, op. cit., pp. 903-907.

<sup>3</sup> Percepção persefônica. De Perséfone, filha de Démeter, raptada por Plutão e levada por ele ao reino subterrâneo do inferno - caverna, caixa de ressonância - invocada para achar objetos perdidos, invocada para

geral, para que ocorra o chiste tendencioso há a necessidade da presença de não menos do que três pessoas: além daquela que faz o chiste, deve haver uma segunda que é aquela que é o objeto da agressividade hostil ou sexual e uma terceira a qual cumpre o objetivo do chiste de produzir prazer. Contudo, nos chistes inocentes não há a necessidade de que a pessoa que é seu objeto esteja presente, a exemplo do chiste “familiar”, que veremos adiante. No entanto, o que os dois tipos de chistes têm em comum, segundo Lacan (1998), é a necessidade da invocação do Outro como lugar da confirmação. Ainda em relação ao outro, ao terceiro do chiste – esta é uma dimensão essencial para Lacan que permite nos aproximar do plano do inconsciente, ou seja, a dimensão do “Outro”, que é o lugar, o receptor, o eixo da tirada espirituosa.

Para o entendimento do papel desempenhado pelos chistes a serviço de um propósito hostil, é necessário se percorrer o mesmo caminho que Freud (1905/1977) trilhou: desde a nossa infância e a infância da civilização tivemos que reprimir nossos impulsos hostis. A hostilidade física, proibida por lei, foi substituída pela hostilidade verbal. Porém, mesmo esse tipo de hostilidade não é aceitável. Então temos que evitar até mesmo demonstrar que estamos zangados com alguém. Embora quando crianças dispomos dessa potencialidade para a agressividade física e verbal, logo aprendemos que o uso da agressividade é indigno. Já que temos que renunciar à agressividade devido à lei dos homens (que podemos colocar no lugar de uma terceira pessoa), desenvolvemos uma nova técnica inventiva que objetiva trazer a terceira pessoa para o nosso lado, contra o inimigo. No chiste, tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, consegue-se, de uma outra forma, o prazer de vencê-lo – fato que a terceira pessoa, que não teve que despende nenhuma energia, testemunha por seu riso. Ou seja, trazer os que riem para o nosso lado. Um chiste tendencioso com propósito hostil permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente devido à repressão interna ou externa. Além do que, o chiste contorna as restrições impostas e nos proporciona uma fonte de prazer que via de regra é inacessível por outras. O ouvinte será subornado pelo ganho de prazer resultante da produção do chiste, fazendo com que ele compartilhe conosco, sem uma investigação mais detida, o conteúdo da tirada espirituosa, ou seja, ocorre uma subversão do julgamento crítico do ouvinte que, de outro modo teria interpretado a disputa fazendo com que não houvesse a realização do chiste. Freud escreveu algo brilhante sobre isso: “Onde a argumentação tenta aliciar a crítica do ouvinte, o chiste se esforça por tirá-la de campo” (p. 156).

---

a fecundidade. De perce-oreille, percevejo, percescutu...(Michel Leiris, escrevendo em *Marges de la philosophie*, de Jacques Derrida, Paris: Minuit, 1972, margem das páginas I a XXV.

Ainda, segundo Freud(1905/1977), a técnica dos chistes é determinada por duas espécies de propósitos: aqueles que possibilitam a construção do chiste na primeira pessoa e aqueles que pretendem garantir ao chiste um efeito agradável na terceira pessoa. A primeira espécie de propósito tem uma dupla característica: proteger a produção original de prazer dos ataques da razão crítica e o mecanismo do prazer preliminar. Tudo que nos chistes objetiva a obtenção de prazer é feito visando a terceira pessoa como se na primeira pessoa houvesse obstáculos internos para que ocorresse a plena satisfação. “O chiste é assim um velhaco hipócrita, servidor, a um só tempo, de dois amos” (p.179). Podemos afirmar, sem sombras de dúvida, que para que haja uma tirada espirituosa é condição *sine qua non* a existência da terceira pessoa, do Outro, caso contrário o que se originaria seria somente algo cômico ou humorístico.

### **1.2.1 Condensação e Deslocamento**

Segundo Dör (1989), Lacan formulou seus primeiros conceitos que sustentam a hipótese do inconsciente estruturado como uma linguagem, na abordagem da teoria do sonho, principalmente na noção de trabalho do sonho e seus mecanismos. Para Freud (1900/1977), o trabalho do sonho utiliza principalmente dois tipos de mecanismos: a condensação e o deslocamento. Essa descoberta foi possível devido a suas observações empíricas de que havia uma diferença quantitativa entre o material manifesto e os pensamentos latentes (condensação); e o disfarce de sentido visando superar a inibição da censura (deslocamento).

Freud (1900/1977) distingue alguns tipos de condensação, como a omissão no sonho da “monografia botânica” (p. 180) e a fusão no sonho da “injeção de Irma” (p.127). Porém, as transformações ocorridas ao longo do trabalho do sonho entre o conteúdo dos pensamentos latentes e o material do conteúdo manifesto não são decorrentes somente do processo de condensação. O deslocamento é um outro processo que consiste em tornar obscuro, ao nível do conteúdo manifesto, o que era significativo nos pensamentos latentes. Com isso, o trabalho do sonho faz com que elementos de alto valor psíquico percam sua intensidade e que elementos secundários ganhem importância.

Como mencionado acima, é principalmente sobre a condensação e o deslocamento que Lacan se apoiará para fundar a analogia entre o funcionamento dos processos inconscientes e o funcionamento de certos aspectos da linguagem, que são a metáfora e a metonímia. Parece evidente que para Lacan a obra de Freud leva-o à introdução de certos conceitos da lingüística no campo teórico da psicanálise. Portanto, a analogia proposta por Lacan faz com que tenhamos que adentrar no campo estrutural da lingüística e da técnica

do significante. A estrutura da linguagem tem um papel central em sua obra, em primeiro lugar porque ela é relacionada ao inconsciente; em segundo lugar, porque é o próprio ato da linguagem que faz advir o inconsciente. Essa analogia pode ser principalmente evidenciada em torno de dois princípios destacados por Saussure (1990): a distinção entre significante e significado e a distinção dos dois eixos da linguagem.

O signo lingüístico para Saussure não une uma coisa e uma palavra (um nome), mas um conceito (que Lacan chamará de significado) a uma imagem acústica (que Lacan chamará de significante). Porém, a imagem acústica não é o som material, mas uma impressão psíquica desse som, ou seja, a representação desse som para os nossos sentidos. O signo lingüístico, para ele, é uma entidade psíquica dividida em duas faces em uma relação de associação, o significante e o significado.

Saussure (1990), ao considerar o signo lingüístico como sendo fundamental do sistema da língua, propõe que ele possui quatro propriedades: 1) o arbitrário do signo, isto é, o signo é arbitrário para o conjunto de signos de uma determinada comunidade lingüística; isso não significa que o significante dependa da livre escolha do sujeito falante e sim que ele é arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhuma ligação natural; 2) imutabilidade do signo, ou seja, uma vez escolhido o significante em uma comunidade lingüística, ele irá se impor a essa comunidade. “Não somente um indivíduo seria incapaz, se quisesse, de modificar no que quer que seja a escolha que foi feita, mas também a própria massa não pode exercer soberania sobre uma única palavra; ela está ligada à língua tal como ela é” (p. 102); 3) a alteração do signo vem da prática social da língua no decorrer do tempo, ou seja, ele é imutável porque pode perdurar e é por poder perdurar que ele pode alterar-se. Essa é uma relação de reciprocidade contraditória sem dúvida. A alteração do signo é observada no significante e no significado. No significante ocorre uma alteração fonética e no significado uma alteração de conceito; 4) o caráter linear do significante é devido a uma característica do significante que é a de ser por si uma seqüência fonemática que se desdobra no tempo. A fala presentifica o desenrolar temporal do significante. Esta extensão temporal do significante origina uma propriedade fundamental da língua, que é a de desdobrar-se numa direção orientada que é chamada “eixo das oposições ou eixo sintagmático”. É esta seqüência que Lacan denomina de cadeia significante. Assim Dör (1989) afirma:

Quando se postula a ordem da seqüência significante, supõe-se simultaneamente uma outra propriedade fundamental da estrutura lingüística. De fato, a língua é estruturada por já estar fundada em conjunto de elementos dados: os signos. Mas, se

dispuséssemos apenas de signos lingüísticos, não teríamos um sistema estrutural. Teríamos apenas um léxico. A língua é uma estrutura, porque além dos elementos supõe leis que governam esses elementos entre si. Ora, estas leis intervêm quando abordamos o “caráter linear do significante”. Com a cadeia significante vêem-se colocados, com efeito, dois problemas específicos: por um lado, o problema das concatenações significativas; por outro, a questão das substituições suscetíveis de intervir nos elementos significativos. Estas duas ordens de problemas são sancionadas, em toda língua, pela existência de leis internas de natureza diferente, segundo rejam as concatenações ou as substituições (p. 33).

A partir do que foi dito por Dör, a língua pode ser analisada segundo duas dimensões: a dimensão sintagmática e a dimensão paradigmática. Para Jakobson (1963), falar implica em duas séries de operações simultâneas, isto é, a seleção de um certo número de unidades lingüísticas no léxico e a combinação das unidades lingüísticas escolhidas. A seleção implica uma possibilidade de substituição dos termos entre si. Isso supõe a escolha de um termo entre outros. Quanto à combinação, exige uma articulação das unidades lingüísticas que se estabelece em uma certa ordem, indo da menor unidade da cadeia falada, que é o fonema, ao semantema, passando pela palavra, até chegar à frase.

Segundo Dör (1989), pode-se definir dois eixos que dividem a linguagem de acordo com o plano da seleção (eixo paradigmático) e segundo o plano da combinação (eixo sintagmático). Aí aparece a distinção feita por Saussure entre língua e fala. Na medida em que as duas dimensões participam da linguagem, cada uma opera conforme um dos dois eixos. O eixo das seleções é relativo ao sistema da língua enquanto escolha lexical; o eixo das combinações está ligado à fala enquanto uso dos termos lexicais escolhidos. Essa foi uma das razões que levou Jakobson a observar o sistema da linguagem em correspondência ao modo pelo qual os termos se encontram associados, que pode ser por similitude ou contigüidade.

Portanto, o discurso se desenvolve ao longo de dois eixos: no eixo das operações metafóricas (eixo das seleções) e no eixo das operações metonímicas (eixo das combinações). É nesse momento que o trabalho de Lacan sobre o significante pode ser evocado. A metáfora e a metonímia nos conduzem à idéia fundamental de Lacan sobre a supremacia do significante e as suas conseqüências relativas às formações do inconsciente.

O valor do signo, introduzido por Saussure e retomado por Lacan, faz com que lembremos que dois significados possíveis podem ligar-se a uma mesma imagem acústica,

produzindo duas significações diferentes. O exemplo dado por Saussure (citado por Dör, 1989; p. 37) nos dá uma idéia:

Eu aprendo – Eu a prendo

É sempre o contexto da cadeia falada que permite circunscrever a significação, estabelecendo o sentido. O valor do signo se mostra aí, onde o signo só é signo em função do contexto, onde esse contexto é um conjunto de outros signos. Como observa Saussure (citado por Dör, 1989) “numa língua, cada termo tem seu valor por oposição a todos os outros termos” assim como no jogo de xadrez “o valor respectivo das peças depende de sua posição no tabuleiro” (p.37).

A língua é tomada por Saussure (1990) como um sistema de diferenças de elementos e um sistema de oposição de elementos. Para ele há um “corte” que incide sobre o fluxo de pensamentos e sobre o fluxo de sons, que forma a cadeia falada onde a linguagem se estabelece por uma série de divisões. Uma idéia se prende a um som, ao mesmo tempo em que uma seqüência fônica se constitui como significante de uma idéia. A formulação do signo lingüístico para ele é:

s/S

Lacan (1998) fará algumas modificações das teses de Saussure. Em primeiro lugar diz ele que o fluxo dos pensamentos e o fluxo dos sons serão considerados como fluxo de significados e fluxo de significantes. Em segundo lugar, ele faz a seguinte inversão no esquema do signo lingüístico:

S/s

Com essa nova concepção, Lacan introduz a noção de supremacia do significante e recusa a noção de corte, que uniria o significante ao significado. Com efeito, Lacan (1985b) destaca que o significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado. E importa não elidir que, entre os dois, há algo de barrado a atravessar. A delimitação do signo seria, então, feita a partir de um conceito original: a noção de ponto-de-estofa, que só encontra sua completa acepção em Lacan, se reportado ao registro do desejo, porque o ponto-de-estofa é o constituinte elementar do grafô do desejo. Esta inovação, segundo Dör (1989), deve-se à experiência psicanalítica, que nos mostra que a relação entre significante

e significado é sempre fluída, sempre prestes a se desfazer. O ponto-de-estofa é uma operação em que o significante detém o deslizamento da significação, que de outra forma seria indeterminado e infinito, ou seja, “é aquilo por meio do qual o significante se associa ao significado na cadeia discursiva” (p. 39). A representação do grafo do desejo em sua forma mais inicial está na Figura 1:

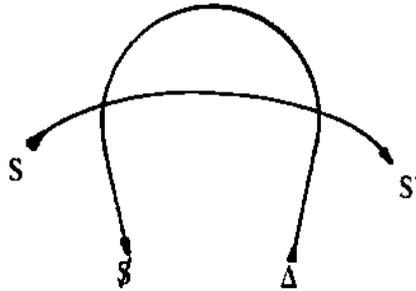


Figura 1: grafo do desejo (Dör, 1989; p. 40)

Neste esquema, o vetor  $\Delta \$$  materializa o ponto-de-estofa, “colcheteando” em dois pontos, a cadeia significante  $SS'$ . Encontramos uma analogia possível com o “corte” de Saussure (1990), em que uma série simultânea de cortes determina a significação. No entanto, conforme lembra Lacan (1998), a delimitação da significação fica circunscrita ao conjunto da seqüência falada e não a unidades elementares sucessivas. O ponto-de-estofa possui uma função diacrônica na frase, na medida em que a significação da frase só é alcançada com o seu último termo. Cada termo sendo antecipado na construção dos outros e, inversamente, selando seu sentido através de um efeito retroativo.

### 1.2.2 A Metáfora e a Metonímia

A partir da noção de ponto-de-estofa, podemos avançar um pouco mais na introdução da referência lingüística no fundamento das elaborações psicanalíticas lacanianas. Esse avanço é possível com a análise dos processos metafóricos e metonímicos no discurso do sujeito.

Lacan (1985a) introduz as primeiras referências à metáfora e à metonímia no seu seminário sobre as psicoses, com a análise do caso do presidente Schreber, no qual ele conclui que no delírio é como se houvesse uma invasão progressiva do significante, no sentido de que o significante se libertasse aos poucos de seu significado. A passagem a seguir nos dá uma idéia da importância do que estamos tratando:

Como de costume, é sempre o significado que colocamos no primeiro plano de nossa análise, porque é seguramente o que há de mais sedutor, e é o que, à primeira vista, parece ser a dimensão própria da investigação simbólica da psicanálise. Mas, ao desconhecer o papel mediador primordial do significante, ao desconhecer que é o significante que é na realidade o elemento guia, não somente desequilibramos a compreensão original dos fenômenos neuróticos, a própria interpretação dos sonhos, mas também tornamo-nos absolutamente incapazes de compreender o que se passa nas psicoses. (...) A oposição da metáfora e da metonímia é fundamental, pois o que Freud colocou originalmente em primeiro plano nos mecanismos da neurose, bem como nos fenômenos marginais da vida normal ou do sonho, não é nem a dimensão metafórica, nem a identificação. É o contrário. De maneira geral, o que Freud chama de condensação é o que se chama, em retórica, metáfora, e o que ele chama deslocamento, metonímia. A estruturação, a existência lexical do conjunto do aparelho significante são determinantes para os fenômenos presentes na neurose, pois o significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido. É por essa razão que, ao chamar a atenção para o significante, não fazemos nada mais do que retornar ao ponto de partida da descoberta freudiana (p. 252).

A metáfora é uma figura de estilo fundada em relações de similaridade e de substituição. Portanto, é um mecanismo de linguagem que intervém ao longo do eixo paradigmático, ou seja, o eixo do léxico. A metáfora consiste em nomear alguma coisa por meio do nome de uma outra coisa. Portanto, é uma substituição significativa, na medida em que se verifica que os significados obtêm sua coerência da rede de significantes. O que vem a demonstrar a autonomia do significante em relação ao significado (Dör, 1989). Como exemplo, examinemos o termo “raposa” para designar alguém esperto:

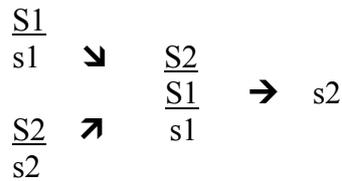
S1      imagem acústica: “esperto”

s1          conceito de esperto

S2      imagem acústica: “raposa”

s2          conceito de raposa

Na introdução da figura metafórica, realizamos uma substituição significativa que se constituiu em substituir S1 por S2:

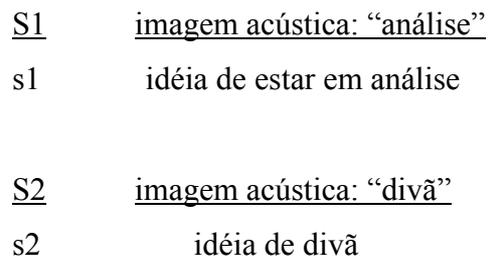


A substituição de S1 por S2 fez S1/s1 passar sob a barra de significação. O signo S1/s1 se tornou o novo significado de S2. Por outro lado, o significado s2 (idéia de animal) é afastado. Contudo, convém frisar que na metáfora, o significado associado ao significante substitutivo (S2) é o signo (S1/s1), porque, se o processo consistisse somente em se trocar um significante por outro, haveria a construção de um novo signo e não de uma metáfora. A ‘centelha criadora da metáfora’, a que Lacan (1998) se refere em “A instância da letra no inconsciente”, não nasce da presentificação de duas imagens, de dois significantes igualmente atualizados. Ela nasce entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o outro significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.

A metáfora está no ponto exato em que o sentido se produz no não-senso. Isto é, segundo Lacan (1998):

...na passagem sobre a qual Freud descobriu que, transporta às avessas, dá lugar à palavra que é em francês, “a palavra”<sup>4</sup> por excelência, a palavra que não tem outro patrocínio senão o significante da espiritualidade<sup>5</sup>, e onde se vislumbra que é seu próprio destino que o homem desafia através da derrisão do significante (p. 512).

A metonímia é uma figura de estilo de linguagem que consiste em designar um objeto por um termo designativo de outro objeto que tem com o primeiro uma relação de causa e efeito (trabalho, por obra), de continente e conteúdo (copo, por bebida), lugar e produto (porto, por vinho do porto), matéria e objeto (bronze, por estátua de bronze), abstrato e concreto (bandeira, por pátria), parte pelo todo (asa, por avião), etc. (Ferreira, 1986). O exemplo para o processo metonímico nos é dado por Dör (1989; p. 46):



<sup>4</sup> Le mot (ou le bon mot), que designa em francês o dito espirituoso, o chiste.

<sup>5</sup> Esse é o equivalente do termo alemão *Witz*.

Na introdução da figura metonímica, realizamos uma substituição significativa que se constituiu em substituir S1 por S2:

$$\begin{array}{l}
 \underline{S1} \\
 s1 \quad \searrow \\
 \underline{S2} \quad \nearrow \\
 s2
 \end{array}
 \quad
 \frac{\underline{S2 \text{ (} \dots \dots \text{ S1)}}}{s1}
 \rightarrow
 s2$$

O termo “divã” é utilizado no lugar do termo “análise”, ou seja, a parte (o divã) é colocada no lugar do todo (a análise). E embora o todo esteja elidido, a significação continua nítida devido à relação de contigüidade entre a parte e o todo. Porém, diferentemente do processo metafórico, o significante afastado não passa sob a barra de significação. Por outro lado, s2 é provisoriamente expulso. Na construção metonímica, a manutenção da presença de dois significantes faz com que o surgimento de um novo signo seja impossibilitado. A metonímia é a função propriamente significativa que se desenha na linguagem e ela é encontrada entre as figuras de estilo ou tropos de onde retiramos o verbo *trouver*, que significa encontrar, achar e também trovar. O que essa estrutura da cadeia significativa nos mostra é a possibilidade que temos, porque a língua existe e é comum a nós, de nos servirmos dela para expressar algo completamente diferente do que ela diz. Função, de acordo com Lacan (1998), “mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito, a saber, a de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade” (p. 508).

Penso que o famoso chiste “familiarmente”, que Freud (1905/1977) utilizou em seu livro, também nos valerá para expor algo a respeito da condensação - metáfora e deslocamento - metonímia. Este chiste é extraído da peça de H. Heine, “Os banhos de Lucca”. Trata-se da tirada espirituosa do agente de loteria e calista Hirsch-Hyacinthe, judeu de Hamburgo, que se vangloria das suas relações com o Barão Salomão de Rothchild, e que diz, como se tivesse tirado a sorte grande: “E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, Doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como seu igual – bastante familiarmente” (p. 29). Hirsch-Hyacinthe sugere, deste modo, que Rothschild o tratou de uma maneira familiar, de igual para igual... tanto quanto o pode um milionário. Freud (1905/1977) faz a decomposição deste chiste do seguinte modo, na língua germânica:

FAMILI ÄR (familiar)

MILIONÄR (milionário)

FAMILIONÄR (familiar)

É através da omissão da frase "... tanto quanto o pode um milionário" que o prazer e o riso aparecem, devido ao **deslocamento** obtido pelo neologismo FAMILIONÁRIO, resultado de uma **condensação** silábica entre FAMILIAR e MILIONÁRIO e originado do que foi recalcado: o "familiar" (para um maior aprofundamento sobre a dinâmica inconsciente deste chiste, seria útil reportar-se ao que é trabalhado por Freud no capítulo V – Os motivos dos chistes). Podemos notar que com a condensação ocorreu uma considerável economia, criando um significante novo que é FAMILIONÁRIO e que pode ser visto tanto como um ato falho, um ato bem sucedido, uma derrapagem e uma criação poética (Lacan, 1999). De fato, a técnica do chiste analisada por Freud mobiliza um ato aparentemente falho, já que é através de um lapso calculado que Hirsch-Hyacinthe pronuncia FAMILIONÁRIO, palavra que não podemos encontrar no código, na língua, mas conseguido, porque envia uma mensagem para além do código comum. Aparece algo novo, que pode ser concebido como vinculado ao próprio fundamento do que podemos chamar de progresso da língua, ou sua mudança.

É na relação de substituição que está a força criadora da metáfora. Contudo, a via metafórica preside não apenas à criação e à evolução da língua, mas também à criação e à evolução do sentido, na medida em que esse sentido enriquece nossa vida (Lacan, 1999). Ele considera que:

... é por intermédio da metáfora, pelo jogo de substituição de um significante por outro, em um lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimentos do significante, mas também de surgimentos de sentido sempre novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade (p.35).

A tirada espirituosa, utiliza uma outra técnica que consiste em desviar o curso do pensamento, deslocando a importância psíquica do tema original para um tema diferente e que parece inocente à censura, algo semelhante a uma alusão muito remota, que é o deslocamento (Freud 1905/1977). Quando dizemos "Eu vi uma vela deslizando no oceano", a função atribuída à "vela" em relação a "navio" está em uma cadeia significativa e não na referência ao real; está na continuidade dessa cadeia e não numa substituição metafórica. O que existe é uma transferência de significação ao longo dessa cadeia. A metonímia consiste, então, na função assumida por um significante S no que ele se relaciona como outro significante na continuidade da cadeia significativa. Porém, mesmo que alguma coisa de origem metonímica seja colocada na posição de substituição, como se

dá no exemplo da vela, isso não é uma metáfora. A cadeia em que é definida a posição na qual se produz o fenômeno da metáfora está, quando se trata da metonímia, em um tipo de deslizamento ou equívoco. Podemos dizer com isso que não haveria metáfora se não houvesse a metonímia (Lacan, 1998a).

Os versos retirados, da tese de Garcia (1993), da última estrofe de uma trova entre Turlu, que é uma mulher e Tenrinho, que é um homem, nos dão a impressão de não sabermos ao certo se o trovador fala das aves ou de homens.

**Turlu:** “Ó cantor, se te estimas,  
Deves de cantar mais brando,  
Porque tu muito atinas  
Mas é lá de quando em quando,  
Canta-me lá em seis rimas  
Como eu estou cantando.”

**Tenrinho:** “Eu canto por meu regalo  
Porque sou cantor distinto.  
Juro que nunca me calo  
Porque conheço e sinto:  
**A galinha dar no galo**  
**Isso é que nunca consinto!”**

Esse efeito não apareceria se as coisas fossem ditas de forma extensa, ou seja, se o trovador dissesse que ele não admite que uma mulher seja superior ao homem e o derrote em qualquer campo. Isso mostra como o deslizamento permite à descrição realista prescindir de qualquer referência de sentido, seja poético ou moral ou de qualquer outra ordem. É numa perspectiva de deslizamento perpétuo do sentido que todo discurso, que busca abordar a realidade, é obrigado a se manter.

O que Lacan (1998a) chama de deslizamento do sentido é o que faz com que não saibamos onde parar, num momento qualquer desses versos, tal como os recebemos em seu rigor, para lhes dar seu centro de gravidade, seu ponto de equilíbrio. Não há neles nenhuma moralidade. Eis ao que Lacan (1998a) visa quando tenta mostrar que o discurso, em sua dimensão horizontal de cadeia, é um lugar onde se desenrola o deslizamento de sentido, lugar este parecido com uma pista de patinação veloz e infinita e que por ser reduzida,

pareça-nos inexistente, mas que se apresenta na ordem da tirada espirituosa, com sua dimensão derrisória, degradante, desorganizadora.

### 1.2.3 A Técnica do Significante

Até este momento abordamos a técnica do significante superficialmente, todavia se faz necessário um aprofundamento sobre ela, porque foi a partir dessa técnica e por voltar a ela incessantemente que Freud deslinda o problema do *Witz* e a sua relação com o inconsciente. Lacan (1999) lembra que Freud analisa a tirada espirituosa no que esta apresenta de menos óbvia, a sua relação com o inconsciente. O fato de ser engraçada, de alguém saber contar uma anedota, de ter humor nas situações mais difíceis, é valorizado socialmente como algo especial, mas isso não necessariamente deva ser uma tirada espirituosa. A relação do chiste com o inconsciente foi no sentido de que o inconsciente só se esclarece e se entrega quando o olhamos meio de lado. O mesmo ocorre com a tirada espirituosa: nós a olhamos e temos a possibilidade de ver o que não está ali.

Voltemos agora ao “falionário”. Lacan (1999) se pergunta se isso seria um neologismo, um lapso ou uma tirada espirituosa. Ele afirma que é uma tirada espirituosa, sem dúvida, mas o fato dele fazer as outras perguntas já nos introduz numa ambigüidade do significante no inconsciente. Ele reconhece nesse dito o mecanismo da condensação que é materializada no material significante. Trata-se de “uma espécie de engavetamento entre duas linhas da cadeia significante” (p. 26). Para entendermos o que isso significa, utilizarei um grafo mais detalhado do que o anterior, o qual ajuda a demonstrar a criação de sentido na técnica significante do dito espirituoso e a subversão do sujeito do inconsciente na linguagem, que está representada na Figura 2:

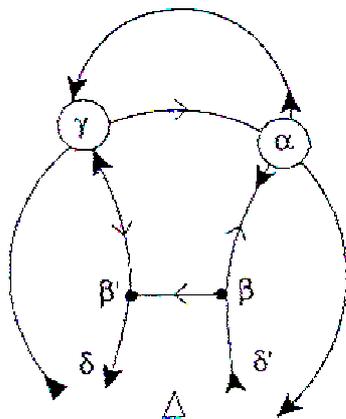


Figura 2: grafo do desejo (Lacan, 1999; p. 18)

A base da flecha representa o começo de um percurso, enquanto que a ponta significa o seu fim. As linhas desse grafo não devem ser confundidas com as do primeiro grafo exposto anteriormente, que representa o ponto de estofa entre significante e significado, porque aqui estamos no plano do significante. Os efeitos sobre o significado estão em outro lugar, não estão diretamente representados aqui. Segundo Lacan (1999) trata-se, nesse grafo, dos dois estados ou funções que podemos apreender de uma seqüência significante. A primeira linha representa a cadeia significante porque permanece aberta aos efeitos significantes da metáfora e da metonímia, o que implica a atualização desses efeitos significantes em todos os níveis, ou seja, inclui possibilidades de decomposição, de reinterpretação, de ressonância e de efeitos metafóricos e metonímicos, principalmente no nível fonemático. Para Lacan, o elemento fonológico é o que constitui o trocadilho, o jogo de palavras.

A outra linha representa o discurso racional, corrente, comum, tal como este é admitido no código do discurso (que Lacan chama de discurso da realidade) no qual existe um certo número de pontos de referência. É o discurso concreto do sujeito que fala e se faz ouvir; é o discurso que se pode gravar em um disco. Neste nível se produz um reduzido número de criações de sentido, porque o sentido já está dado a priori. Podemos dizer que neste nível existe uma mistura de ideais comumente aceitos.

As duas linhas se cortam em dois pontos. Partindo do discurso, o primeiro ponto em que ele encontra a cadeia significante é o feixe de empregos, que é chamado de código e é representado por  $\alpha$ . Lacan (1999) diz que é preciso que esse código esteja em algum lugar para que possamos ter a audição do discurso. Ele está no Outro ( $\alpha$ ), o companheiro de linguagem. O Outro a que Lacan se refere é o lugar do código, da linguagem, é o tesouro dos significantes. Esse Outro é aquele a quem nos reportamos quando falamos. Lacan (1998) diz que a forma como se estabelece o Outro, na tirada espirituosa, é o que conhecemos através do uso de Freud, que ele chama de censura e que se refere ao sentido. O Outro se coloca na posição de um filtro que põe em ordem e cria obstáculos naquilo que pode ser aceito ou ouvido. Por isso que se diz que a sanção da criação significante, na tirada espirituosa, é dada pelo Outro. É o Outro que dá à criação significante um valor de significante em si e é a sanção desse Outro que distingue a tirada espirituosa do fenômeno do sintoma, por exemplo, pois no sintoma a condensação e o deslocamento que ocorrem não são sancionados pelo Outro. Lacan (1999) afirma:

Um Outro é um Outro. Basta apenas um para que uma língua seja viva. Aliás, a tal ponto um só é suficiente que esse Outro pode constituir, sozinho, o primeiro tempo –

se restar um só, e se ele puder falar sua língua consigo mesmo, bastará isso para que existam ele e não somente um Outro, mas até dois, ou, em todo caso, alguém que o compreenda. Pode-se continuar a fazer tiradas espirituosas numa língua mesmo quando se é o único a possuí-la (p. 20).

O segundo encontro, que fecha o circuito, que constitui o sentido, que o constitui a partir do código, com que se encontrou o circuito, dá-se no ponto de chegada representado por  $\gamma$ . É da conjunção do discurso com o significante que surge a mensagem.

Voltemos, agora, brevemente ao contexto em que se dá o dito “facionário”. Hirsch Hyacinthe relata a seu interlocutor como Salomon Rothschild o recebeu. Sua intenção inicial era enunciar: “Ele me tratava de igual para igual, de maneira muito familiar”. Porém ele enuncia: “Ele me tratou de maneira muito facionária”. Com a construção desse neologismo identificamos o mecanismo de condensação e podemos demonstrar o mecanismo que induziu essa espécie de embutimento entre as duas linhas significantes.

No grafo desenhado acima, o circuito da palavra origina-se aparentemente em  $\beta$ , lugar onde o sujeito se produz como aquele que fala. Porém, estruturalmente, todo discurso parte do Outro,  $\alpha$ , lugar onde o sujeito recebe sua própria mensagem sob uma forma invertida<sup>6</sup>. Por conseguinte, o circuito da palavra tem sua origem em  $\alpha$ , no grafo (lugar do código, do Outro), reflete-se em  $\beta$ , onde se situa o “Eu” (*Je*), retornando depois em direção a  $\alpha$ , donde a invocação ao Outro, *Eu tinha com Salomon Rothschild perfeita familiaridade*, para partir em direção a  $\gamma$ , onde termina a mensagem. O que é importante nesse esquema é a existência das duas linhas e das coisas circularem ao mesmo tempo na linha da cadeia significante.

Se Hirsch Hyacinthe tivesse dito: “Ele me tratava de igual para igual, de maneira muito familiar”, o circuito deste discurso teria sido  $\alpha \beta \beta \alpha e \alpha \gamma$ . O que significa que é no lugar de  $\alpha$ , que a frase teria sido ouvida pelo auditor. Porém, é devido à misteriosa propriedade homofônica dos “mil” e dos “ar” que há um abalo na cadeia significante elementar e outra mensagem aparece no ponto  $\gamma$ . Lacan (1999) distingue três tempos do lado dessa cadeia:

No primeiro tempo, há um esboço de mensagem. No segundo tempo, a cadeia vem refletir-se em  $\beta'$ , no objeto metonímico, *meu milionário*. Com efeito, aquilo de que

<sup>6</sup> Para uma melhor compreensão sobre a recepção da mensagem sob essa forma invertida, sugiro que o leitor se reporte a Dör (1989): “A fórmula da comunicação e o inconsciente como discurso do Outro” (p. 155).

se trata para Hirsch Hyacinthe é do objeto metonímico, esquematizado, de sua posse. Ele é *seu* milionário, mas ao mesmo tempo não o é, porque é muito mais o milionário que o possui. Resultado: isso não funciona, e é precisamente por isso que esse *milionário* vem refletir-se no segundo tempo, em  $\beta'$ , ao mesmo tempo que o outro termo, a maneira *familiar*, chega a  $\alpha$ . No terceiro tempo, *milionário* e *familiar* se encontram e vêm conjugar-se na mensagem em  $\gamma$ , formando *familonário* (p. 27).

Ou seja, o que é formado é uma composição significativa nova, um neologismo. A palavra *familonário* é procedente de uma justaposição de significantes que se produz no ponto  $\gamma$  e cuja composição se isenta da possível combinatória fonemática prevista pelas regras existentes no código lexical. Mas nem por isso o neologismo criado deixa de fazer sentido para quem o escuta em  $\alpha$ . Trata-se de uma significação nova, que se explica por uma criação de sentido na qual o sujeito que fala convoca, do lugar onde fala, a série de elementos significantes com os quais deve construir o seu dizer. Para isso mobiliza a comoção da cadeia significativa a partir de  $\Delta$ , solicita os elementos que farão parte do seu discurso em função das exigências do código. Se em  $\gamma$  foi produzida uma combinação significativa original, não prevista em  $\alpha$ , é porque a combinação inicial foi perturbada por outros elementos significantes. Uma outra composição significativa, não convocada pelo sujeito, parasita, foi elaborada para a palavra *milionário*, que irá caminhar junto com *familiar*, entretanto em outro circuito. Essa formação significativa contrabandeada provém de uma determinação que, escapando ao sujeito, origina-se e é governada em e por  $\beta'$  (lugar do objeto metonímico), no grafo.

O objeto metonímico para Hirsch Hyacinthe é o *meu milionário*, que vem em lugar do objeto substitutivo de seu desejo, pois, na época, Hirsch Hyacinthe não estava em boas condições financeiras e alimentava a esperança de ter um milionário a seu lado para sustentá-lo. Porém, por mais que ele quisesse isso, era Salomon Rothschild que possuía as condições favoráveis e é por essa razão que o *meu milionário* só poderia vir no lugar do objeto inconsciente do desejo de Hirsch Hyacinthe.

Verificamos assim dois circuitos que encontram-se mobilizados ao mesmo tempo: o circuito original  $\beta \rightarrow \alpha \rightarrow \gamma$  e o circuito de contrabando  $\beta \rightarrow \beta' \rightarrow \gamma$ . Devido a uma homofonia parcial entre *familiär* (familiar) e *milionär* (milionário), a justaposição se produz no ponto  $\gamma$ , numa condensação significativa, não prevista pelo código, que se mostra criadora de sentido. No ponto  $\gamma$  produz-se uma criação de sentido à maneira das substituições significantes, portanto este é também o lugar das substituições metafóricas.

Entretanto, para que a concatenação significante não prevista pelo código apareça como mensagem é preciso, como afirma Dör (1989) que:

...a distinção em relação às indicações do código seja ratificada como mensagem no lugar do Outro. De uma certa forma, isto supõe, com efeito, que o Outro funcione como terceiro – Outro (Lacan). É a condição *sine qua non* de um reconhecimento implicitamente partilhado no lugar do Outro pelo locutor e pelo auditor, para que, de parte a parte, a neocomposição significante seja admitida como mensagem, ou seja, como criação de um novo sentido. Em outras palavras, é esta referência ao Outro que inscreve a neocomposição significante como uma mensagem possível no lugar do código (p. 167).

A subversão inconsciente do significante que ocorre no dito espiritualizado justifica a relação que existe entre a criação de sentido e o processo da metáfora e também ilustra o processo fundamental da evolução da língua. Como afirma Lacan (1999), é na relação de substituição que reside a força criadora, a força de engendramento essencial da metáfora. O termo que foi posto no circuito do recalcado pode não ter, na época de Heine, um valor idêntico ao que podemos encontrar atualmente. O fato de uma palavra não existir ou de não ser usada em um certo contexto é suficiente para modificar o eixo da função significante ligado ao termo original. É devido a ‘negligências’ dessa espécie, como se refere Lacan (1999), que imaginamos que podemos compreender textos antigos, Homero por exemplo, tal como foram compreendidos por seus contemporâneos. A distância entre significante e significado nos dá a possibilidade de compreender que uma concatenação bem feita, que é o que caracteriza a poesia, sempre poderá dar sentidos plausíveis, para todo o sempre. A função poética projetada, de acordo com Jakobson (1974), o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação. É o que acontece com a rima, como também com a aliteração ou a assonância. Partes contíguas do poema acham-se compostas com sons equivalentes. Em tais recorrências, a idéia implícita ou mesmo explícita que Chemama (2002) observa é de haver na língua um laço significativo entre as palavras que sua sonoridade aproxima. A questão não incide sobre os termos tomados separadamente, mas sobre o sistema da língua como um todo, sistema do qual o escritor demonstra a consistência. Não seria a palavra individualmente que se pareceria com a coisa, seria a língua, *alíngua*<sup>7</sup>, como observa Lacan, que operaria as aproximações que permitem outras

---

<sup>7</sup> Referida a um período lúdico da atividade infantil, àquela brincadeira precoce com as palavras que nos leva à aquisição da linguagem como puro significante, ao exercício puramente verbal, ao retorno a um exercício

leituras das relações entre as coisas. As aproximações fonemáticas, essenciais nos lapsos ou ditos espirituosos, constituem as vias privilegiadas do reconhecimento do desejo.

O circuito do fenômeno da criação da tirada espirituosa em seu registro próprio foi desenvolvido por Lacan como vimos até agora. Além da espiritualidade, o funcionamento do grafo revela-se importante para entendermos uma outra formação do inconsciente, que é o esquecimento de nomes, e também nos permite avançar no entendimento do processo metonímico. Mesmo que o esquecimento de nomes seja estruturalmente diferente da espiritualidade, seu processo e elaboração dinâmica, no grafo, continua o mesmo.

Lacan (1999) submete ao grafo o esquecimento do nome *Signorelli* - utilizado por Freud (1901/1996) no capítulo: “Esquecimento de nomes próprios”. Primeiramente Lacan pergunta o que é o esquecimento de nomes. A qual responde: “No caso, é o sujeito formular diante do Outro, e ao próprio Outro como Outro, a pergunta: Quem pintou o afresco de *Orvieto*? E não encontrar nada” (p. 60). Em segundo lugar, ele mostra como Freud produz uma série substitutiva: *Botticelli*, *Boltraffio* e por associação posterior *Bósnia-Herzegovina*. Os substitutos da palavra esquecida são convocados devido a uma aproximação metonímica, pois estão ligados entre si por relações de contigüidade. Com estas substituições metonímicas mostra-se a presença das ruínas do objeto metonímico, ou seja, as ruínas significantes da palavra recalcada. O final *elli* de *Botticelli* constitui a primeira ruína metonímica do objeto *Signorelli*; também em *Boltraffio* encontramos uma ruína proveniente de *Bósnia-Herzegovina* e por fim o *Her* de *Bósnia-Herzegovina* está ligado metonimicamente ao Signor de *Signorelli*, que é o representante da morte que Freud mantém recalcada. As ruínas do objeto metonímico dessa forma permitem que identifiquemos o caminho do significante perdido através das associações. A dimensão metonímica, na tirada espirituosa, joga com os contextos e os empregos. A metonímia é a estrutura fundamental em que se pode produzir algo novo, que é a metáfora. “Ela se exerce associando os elementos já conservados no tesouro das metonímias” (p. 65). Uma mesma palavra pode estar ligada em dois contextos diferentes, de maneira diferente, o que faz com que essa palavra tenha dois sentidos completamente diferentes. “Ao tomá-la num certo contexto com o sentido que ela tem em outro, estamos na dimensão metonímica” (p. 65).

A espiritualidade, o esquecimento de nomes, os sonhos, os sintomas, enfim, todas as formações do inconsciente possuem uma estrutura comum. Segundo Dör (1989), esta estrutura pode ser elevada à condição de critério. Identificamos a origem dos processos

---

do significante, num período anterior ao controle exigido progressivamente por força da educação e de todas as aprendizagens da realidade.

inconscientes através das leis de funcionamento dos processos inconscientes que são estritamente análogas às leis de funcionamento da linguagem, pois as formações do inconsciente são isomorfas aos mecanismos de formação de sentido na linguagem. Nos dois casos o sentido é engendrado pela ordem das combinações significantes. Ainda com relação ao engendramento de sentido, Dör (1989) complementa:

O engendramento do sentido, tal como o grafo, nos permite apreender seu mecanismo, interpela assim diretamente a questão do sujeito no discurso, que pode ser circunscrita entre dois termos: o dizer do presente e o presente do dizer, ou ainda, para retomar uma outra fórmula de Lacan: o discurso do presente e o presente do discurso. O dizer do presente manifesta-se como algo através do que podemos situar a presença do falante em sua atualidade de falante. É o que se diz “Eu” (Je) no discurso, e com este “Eu” (Je) toda partícula suscetível de representar o sujeito neste discurso. Quanto ao presente do dizer, é aquilo que remete ao que há de presentemente no discurso. Trata-se de algo diferente da presença do falante, uma vez que o que se passa ao nível da mensagem efetiva pode ser radicalmente subvertido pelo desejo inconsciente do sujeito<sup>8</sup> (p. 169).

Lacan (1999), referindo-se à metonímia, diz que ela é o lugar onde devemos situar a dimensão do valor – que é oposta à dimensão do sentido – como sendo primordial e essencial à linguagem humana. A dimensão do valor coloca-se em contraste com a dimensão do sentido, pois é um outro registro. Lacan reporta-se à proposição de Marx - de que nada pode instaurar-se das relações quantitativas do valor sem a instituição prévia de uma equivalência geral - para demonstrar como a equivalência sobre a qual se assenta o valor, pressupõe, por parte dos dois termos, o abandono de uma parcela muito grande de seu sentido. É nessa dimensão que se situa o efeito de sentido da linha metonímica nos dois registros, o da metáfora e o da metonímia. Os dois se referem a uma dimensão especial que permite aproximar-nos do plano do inconsciente.

Lacan (1999) inicia o capítulo “O pouco-sentido e o passo-de-sentido”, questionando qual é a origem do prazer do chiste. Ele diz que para Freud, essa origem é referida a um período lúdico da atividade infantil, àquela brincadeira precoce com as palavras que nos leva à aquisição da linguagem como puro significante, ao exercício puramente verbal, ao retorno a um exercício do significante, num período anterior ao controle exigido progressivamente por força da educação e de todas as aprendizagens da

---

<sup>8</sup> Grifo meu.

realidade. Freud não somente nos diz sobre a origem do prazer, como também nos mostra as vias por onde passa esse prazer. São vias antigas, na medida em que ainda permanecem ali potencialmente, ainda sustentando alguma coisa. Passar por esses caminhos faz o chiste entrar nas vias estruturantes que são as mesmas do inconsciente. Portanto, o chiste tem duas faces:

Há, por um lado, o exercício do significante, com a liberdade que leva ao máximo sua possibilidade de ambigüidade fundamental. Trocando em miúdos, encontramos aí o caráter primitivo do significante em relação ao sentido, a polivalência essencial e a função criadora que ele tem em relação a este último, o toque de arbitrariedade que ele traz para o sentido. A outra face é a face de inconsciente. Que o exercício do significante evoca, por si mesmo, tudo que é da ordem do inconsciente, isso é suficientemente apontado ao olhar de Freud pelo fato de que as estruturas que o chiste revela, sua constituição, sua cristalização, seu funcionamento, não são outras senão aquelas que ele descobriu em suas primeiras apreensões do inconsciente, no nível dos sonhos, dos atos falhos – ou bem sucedidos, como vocês quiserem entender –, no nível até mesmo dos sintomas, e às quais procuramos dar uma formulação mais rigorosa, nas rubricas da metáfora e da metonímia (p. 89).

Lacan (1999) enfatiza a autonomia das leis do significante. Ele diz que elas são primárias em relação ao mecanismo da criação do sentido. Porém, como conceber o aparecimento do sentido? Freud (1905/1977), no capítulo sobre o mecanismo do prazer, refere-se continuamente ao ‘sentido no *nonsense*’. Lacan lembra que essa fórmula destaca duas faces do prazer: o chiste, primeiramente, nos impacta pelo *nonsense* e depois nos recompensa pelo aparecimento de um sentido que não estava lá a priori; segundo, a passagem do sentido é aberta pelo *nonsense*, que nos engana por um instante, tempo suficiente para que o sentido que estava despercebido seja reconhecido por nós através do chiste.

Para podermos entender qual a relação entre o uso do significante e o prazer temos que ter em conta que o significante existe para representar uma demanda. Mas o que seria uma demanda? Lacan concebe a demanda como: “aquilo que, a partir de uma necessidade, passa por meio do significante dirigido ao Outro” (p. 91). Podemos considerar a demanda como sendo a expressão do desejo. E além da demanda de satisfação da necessidade, existe um ‘mais além’, que é a demanda de amor. Portanto, a demanda é sempre formulada e endereçada a outrem. Mesmo que a demanda incida sobre um objeto

de necessidade, esse objeto não importa, porquanto demanda de amor na qual a criança deseja ser o único objeto do desejo do Outro que satisfaz suas necessidades. Antes que sigamos adiante, cabe aqui fazermos uma pequena digressão e abordar três conceitos fundamentais, sob o prisma da teoria lacaniana, necessários para o prosseguimento dessa explanação: o desejo, a demanda e a necessidade.

Para a nossa abordagem da problemática do desejo em relação à necessidade e à demanda é preciso que tomemos como referência as primeiras experiências de satisfação, nas quais Freud situa a essência do desejo e a natureza de seu processo. Vejamos o exame da satisfação alimentar do bebê feito por Dör (1989). Primeiramente, ele nos lembra que uma pulsão só pode ser conhecida pelo sujeito na medida em que ela encontra uma solução de expressão no aparelho psíquico sob a forma de um representante. O processo pulsional na criança manifesta-se pelo surgimento de um desprazer causado pelo estado de tensão inerente à fonte de excitação da pulsão. Neste nível primeiro de satisfação, a criança tem uma necessidade que precisa ser satisfeita e isso se passa num registro orgânico, pois o leite oferecido por sua mãe para aplacar sua fome lhe é oferecido sem que o busque e sem que lhe seja dado ter uma representação psíquica dele. Nesta primeira experiência de satisfação da criança, o processo pulsional é da ordem da pura necessidade, pois a pulsão é satisfeita sem a mediação psíquica. Este processo de satisfação é um prazer imediato ligado à redução do estado de tensão originário da pulsão. Esta primeira experiência de satisfação deixa um traço mnêmico no aparelho psíquico a partir do qual a criança irá relacionar a sua satisfação com a percepção do objeto que a proporcionou. Este traço mnésico constitui a representação do processo pulsional para a criança. Por isso, depois da primeira experiência de satisfação, a manifestação pulsional não pode mais ser considerada como pura necessidade, pois quando o estado de tensão reaparecer, o traço mnésico deixado pela experiência da primeira satisfação será reinvestido e a criança identificará esta representação. Porém, em um primeiro tempo, a criança irá confundir o objeto representado da satisfação passada e o objeto real, resultando que a criança tenderá a satisfazer-se alucinatoriamente. Será somente após algum tempo, após a repetição das experiências de satisfação, que a criança distinguirá a imagem mnésica da satisfação da satisfação real. Contudo, essa imagem mnésica não será abandonada. A criança irá utilizar essa imagem mnésica para se orientar na busca do objeto real. Portanto, a imagem mnésica é o modelo que a criança utilizará para buscar o que lhe satisfará na realidade. A imagem mnésica funciona no aparelho psíquico, como uma representação antecipada da satisfação ligada ao dinamismo do processo pulsional. É neste sentido que podemos falar de desejo

em psicanálise. O entendimento do processo completo do desejo, descrito por Dör (1989) é:

Para Freud, o desejo nasce de um reinvestimento psíquico de um traço mnésico de satisfação ligado à identificação de uma excitação pulsional: “A excitação provocada pela necessidade interna busca uma saída na motilidade, que podemos chamar de “modificação interna” ou “de uma mudança de humor”. A criança que tem fome chorará desesperadamente ou se agitará. Mas a situação permanece a mesma, pois a excitação oriunda de uma necessidade interna responde a uma ação contínua, e não a um choque momentâneo. Só poderá haver modificação quando, de uma forma ou de outra (no caso da criança por meio de uma intervenção externa), se adquirir a experiência de satisfação que acaba com a excitação interna. Um elemento essencial desta experiência é o aparecimento de uma certa percepção (o alimento, no exemplo escolhido) cuja imagem mnésica ficará associada com o traço memorial da excitação da necessidade. Assim que a necessidade se apresentar novamente, haverá, graças à relação estabelecida, desencadeamento de um impulso (Regung) psíquico que investirá novamente a imagem mnésica desta percepção na memória e provocará novamente a percepção mesma, ou seja, reconstituirá a situação da primeira satisfação. É este movimento que chamamos de desejo; a reparição da percepção é a realização do desejo, e o investimento total da percepção, a partir da excitação da necessidade, é o caminho mais curto em direção à realização de desejo (p. 141).

A partir do que foi exposto acima se conclui que não existe satisfação do desejo na realidade. A dimensão do desejo não tem outra realidade a não ser a realidade psíquica. Lacan (1998b) precisa a dimensão do desejo ligada a uma falta que não pode ser preenchida por nenhum objeto real. O que o leva a afirmar que o objeto pulsional é um objeto mentonímico do objeto do desejo.

Freud (1915/1974) afirma que a satisfação da pulsão é atingir seu alvo, ou seja para Freud, a pulsão encontra ou não um objeto de satisfação na realidade. Lacan objeta essa posição de Freud, pois para ele a pulsão não seria necessariamente satisfeita por seu objeto. A relação que existe entre o processo pulsional e o registro da satisfação, Lacan a examina a partir do status do objeto. Para ele existe uma grande diferença entre o objeto da necessidade e o objeto da pulsão. Se, através de Lacan (1998b), distinguimos desde o início da dialética da pulsão a *Not* da *Bedürfnis*, a necessidade da exigência pulsional, é porque nenhum objeto de nenhuma necessidade pode satisfazer a pulsão. Com isso

concluimos que o objeto de uma pulsão capaz de preencher esse espaço não é o objeto da necessidade. O único objeto capaz de preencher essa condição é o objeto do desejo que é ao mesmo tempo objeto causa do desejo, ‘objeto perdido’ como se refere Lacan. Assim, conforme Dör (1989): “o objeto a, enquanto eternamente faltante, inscreve a presença de um vazio que qualquer objeto poderá ocupar” (p. 143).

Para aprofundarmos a noção de desejo temos que nos remeter à sua gênese, que pressupõe a presença do Outro, ou seja, o desejo só pode surgir numa relação com o Outro. Para elucidar o que foi dito, retornemos ao exemplo do registro alimentar. Como foi dito anteriormente, as primeiras experiências de satisfação para a criança estão relacionadas à ordem das exigências da necessidade, que são evidenciadas por estados de tensão do corpo, cuja exteriorização se dá pela agitação ou choro. Neste período, a criança é incapaz de satisfazer essas exigências por si mesma, necessitando da presença de um outro. Esse outro recebe as manifestações corporais da criança como signos, ou seja, essas manifestações corporais só fazem sentido uma vez que o outro lhe atribui um sentido. Não podemos dizer que a criança utilize essas manifestações corporais para dizer algo ou significar alguma coisa, ou seja, nessa primeira experiência de satisfação não existe intencionalidade da criança de utilizar suas manifestações corporais como mensagem destinada a um outro. Porém, se essas manifestações fazem sentido para o outro, então isto implica que a criança é jogada em um universo de comunicação onde a ação do outro é uma resposta a algo que foi interpretado como uma demanda. Dito de outro modo, o outro insere a criança em um universo semântico e de discurso que é o dele. Nas palavras de Dör (1989):

...o outro que inscreve a criança neste referente simbólico investe-se, por sua vez, junto à criança, como um outro privilegiado: o Outro. A mãe, elevada assim à posição de Outro para a criança, desta mesma feita assujeita-a ao universo de seus próprios significantes, visto que mobiliza, através do oferecimento do objeto alimentar, uma resposta ao que ela mesma previamente interpretou como uma suposta demanda (manifestações corporais). Ora, de certa maneira, não se pode deixar de tomar esta demanda suposta como projeção do desejo do Outro. (...). Quando a criança recebe de sua mãe o objeto de sua necessidade, ela reage com um repouso orgânico. Este repouso toma para sua mãe um valor de mensagem como um testemunho de reconhecimento. Isto significa que a criança está “irremediavelmente inscrita no universo do desejo do Outro, na medida em que é cativa dos significantes do Outro” (Dör, 1989; p. 145).

A mãe não somente interpreta o repouso da criança como também responde a isso com gestos, palavras, carícias que serão para a criança fonte de um repouso e prazer prolongados. Essa resposta da mãe fará a criança gozar para além da satisfação de sua necessidade. “Neste sentido, pode-se circunscrever o lugar de uma satisfação global onde o a-mais do gozo suportado pelo amor da mãe vem apoiar-se na satisfação da necessidade propriamente dita” (Dör, 1989; p. 145). É nesse momento que a criança passa a ter a possibilidade de desejar pela mediação de uma demanda endereçada ao Outro. Desse modo, quando a necessidade se manifestar novamente, a criança utilizará o sentido que foi dado à vivência psíquica da primeira experiência de satisfação. Este é o processo descrito por Freud no qual a experiência da primeira satisfação deixa um traço mnésico no aparelho psíquico. Quando o estado de tensão pulsional reaparecer, o traço mnésico será reativado. Lacan (1998b) complementa esse processo dizendo que esse traço mnésico que reaparece está ligado, após a experiência da primeira satisfação, numa vivência alicerçada pela rede significante do Outro.

Assim, o dinamismo do desejo pode, segundo Dör (1899):

...vetorizar a estimulação do corpo, sob o efeito da privação, numa organização de signos que a criança mobiliza, cada vez mais intencionalmente, em seu endereçamento ao Outro, na expectativa do retorno da satisfação provisoriamente assumida sob a forma alucinatória. Nesse sentido, a mobilização significante das manifestações corporais da criança constitui-se numa verdadeira demanda de satisfação imperativamente esperada. Com esta demanda é entabulada a comunicação simbólica com o Outro, que encontrará ulteriormente uma resolução através da metáfora do Nome-do-Pai, com o domínio da linguagem articulada. Por intermédio desta demanda, a criança testemunha sua entrada no universo de desejo, desejo este que, como formula Lacan, se inscreve sempre entre a demanda e a necessidade (p. 145).

Portanto, o desejo só poderá expressar-se através da demanda. Porém, a criança não demanda somente pela satisfação da necessidade, ela também demanda algo a mais, que é o que a mãe lhe dá com seus gestos e palavras, ou seja, ela demanda por amor. A criança quer ser amada, e mais do que isso ela quer ser o único objeto do desejo do Outro. E ainda, mais do que isso, a criança quer reviver a primeira experiência de satisfação onde ela se sentiu totalmente satisfeita, pois não teve que demandar e nem esperar. A partir da segunda experiência de satisfação, a criança terá que demandar. O resultado é que haverá

uma diferença, uma perda, porque a experiência de satisfação obtida sem a mediação da demanda e a satisfação obtida na segunda experiência é diferente pois “a mediação da nomeação introduz uma inadequação entre o que é desejado fundamentalmente e o que se faz ouvir deste desejo na demanda” (Dör, 1989; p. 146).

Assim, a criança nunca mais terá a possibilidade de reencontro com a satisfação obtida pela primeira experiência, pois de agora em diante ela terá que demandar. É nessa diferença que se instaura uma falta. O desejo renasce sustentado pela falta deixada pela primeira experiência do gozo primeiro com o Outro. Esta falta, este vazio, constitui-se tanto o que causa o desejo como aquilo a que o desejo visa. Este vazio será ocupado por quaisquer objetos na medida em que eles irão constituir-se como objetos substitutivos do objeto faltante impossível de ser preenchido. Lacan nomeia esse objeto, simultaneamente objeto do desejo e objeto causa do desejo, como **objeto a**. O objeto a designa uma perda, ao mesmo tempo em que é produtor de uma falta, na medida em que essa perda é impossível de ser preenchida. Lacan (1999) define o desejo como sendo uma defasagem em relação a tudo que é da ordem da direção imaginária da necessidade. Necessidade essa que a demanda introduz numa outra ordem que é a ordem simbólica. Dör (1989) afirma que:

O desejo, que necessariamente se separa da necessidade, por ser antes de tudo falta a ser (Lacan) para além da demanda, inscreve a criança numa relação indefectível com o desejo do Outro. É porque a criança pressente (mais do que descobre) que o desejo do Outro está alojado sob a mesma insígnia da falta, como o dela próprio, que pode constituir-se como um objeto potencial do desejo do Outro; ou mesmo como objeto suscetível de preencher a falta do Outro, sob a forma de uma identificação ao objeto fálico (p. 147).

Identifiquemos agora a necessidade, a demanda e o desejo no grafo descrito por Lacan (1999) que aparece na Figura 3:

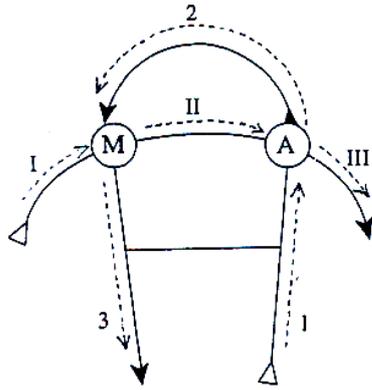


Figura 3: grafo do desejo (Lacan, 1999; p. 94)

Neste grafo há duas linhas: a do significante, que vai da esquerda para a direita, e a da intenção, que é oriunda da necessidade e que se expressa através da demanda. A progressão do significante e da intenção se dá concomitantemente até que os dois atinjam o cruzamento **A** e **M** (efeito retroativo da frase que se fecha). Antes do fim do segundo tempo observamos que as duas linhas ainda não se cruzaram, ou seja, para Lacan isso significa que quem diz alguma coisa, ao mesmo tempo, diz mais e menos do que deve dizer. É aqui que Lacan identifica o caráter tateante da utilização primordial da língua da criança. O sentido só se dará quando as duas linhas atinjam o cruzamento **A** e **M**.

No final deste segundo tempo verificamos que o que de início era a necessidade se transforma em demanda em **A** para que possa ser articulada, ao passo que o significante se fechará sobre o sentido da demanda e que constitui a mensagem evocada pelo Outro. “A instituição do Outro coexiste assim com a consumação da mensagem. Ambos se determinam ao mesmo tempo, um como mensagem, o outro como Outro” (Lacan, 1999; p. 95).

No terceiro tempo, a curva dupla é finalizada além de **A** e **M**. Esses pontos terminais estão situados na estruturação da demanda. Eles estão colocados na base do exercício do significante na expressão do desejo. Do lado da demanda, sabemos que a satisfação da necessidade nunca é completa porque o significante transforma a manifestação dessa necessidade. Como resultado temos que o que está envolvido na criação do significado não é simplesmente a expressão da necessidade pura, mas a criação de um desejo que não é a necessidade. É a necessidade mais o significante. Do lado significante, no terceiro tempo, surge a satisfação, no Outro, dessa nova mensagem que foi criada. Lacan (1999) diz que essa satisfação se refere ao que Freud apresenta como o prazer do exercício do significante como já referido anteriormente.

Lacan (1999) nos pede que admitamos, a título de hipótese, que o uso da demanda é sustentado por uma referência primitiva chamada de pleno sucesso ou sucesso mítico ou forma arcaica primordial do exercício do significante, porque essa hipótese permanecerá subjacente a tudo que tentarmos imaginar sobre o que se produz nos casos reais do exercício do significante. Ele nos lembra que:

Na medida em que ao mesmo tempo cria a mensagem e o Outro, a passagem com pleno sucesso da demanda para o real conduz, por um lado, a um remanejamento do significado, que é introduzido pelo uso do significante como tal, e, por outro, prolonga diretamente o exercício do significante num prazer autêntico. Ambos se equilibram (p. 96).

Lacan (1999) destaca que há, por um lado, o exercício do significante que encontramos na origem do jogo verbal e que constitui um prazer original; por outro lado há o desejo que, como visto anteriormente, é definido por Lacan por uma defasagem em relação ao que é da ordem da direção imaginária da necessidade. Necessidade que a demanda introduz na ordem simbólica e a coloca no plano que chamaremos de desejo. E devemos frisar que o desejo nunca é totalmente articulável. Ele é obrigado a se fazer demanda, no desfile da palavra, ou seja, falar é demandar e demandar é desejar.

O fenômeno da surpresa surge no plano das formações do inconsciente como uma dimensão fundamental de sua essência. A dimensão da surpresa é consubstancial ao que acontece com o desejo, desde que ele tenha passado ao nível do inconsciente. Essa dimensão é o que o desejo traz consigo de uma condição de surgimento que lhe é própria como desejo, ou seja, só entram no inconsciente os desejos que foram simbolizados e mantiveram-se em sua forma simbólica sob a forma do traço indestrutível, cujo exemplo Freud retoma no *Witz*. São desejos que não se desgastam, que são sustentados pela estrutura simbólica, que os mantêm em um certo nível de circulação do significante e que no circuito está situado entre a mensagem e o Outro. É por essas mesmas vias que o circuito do inconsciente é concebido, na medida em que ele está sempre pronto a reaparecer. E é através da metáfora que o inconsciente, tomando emprestado alguns circuitos originais, incide no circuito da metonímia, fazendo surgir o novo sentido da mensagem. Lacan (1999) lembra que: “Na tirada espirituosa, é às claras que a bola é rebatida entre a mensagem e o Outro, e que produz o efeito original que é próprio dela” (p. 96). Voltemos agora ao grafo do desejo representada pela Figura 4:

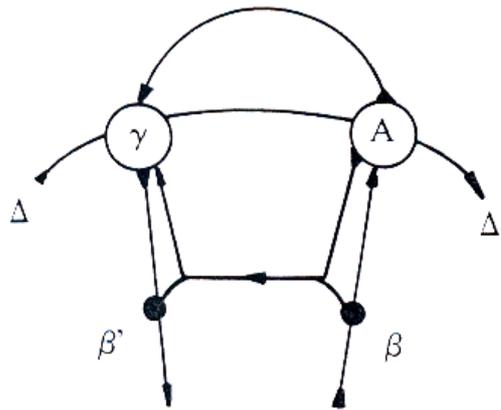


Figura 4: grafo do desejo (Dör, 1989; p. 152)

Como já vimos anteriormente, o ponto **A** é onde se encontram fixados os diversos empregos dos significantes, ou seja, é o lugar do código e como tal é o lugar do referente simbólico. O lugar do código é, assim, o lugar do Outro. O segundo ponto de intersecção é o lugar de encontro com a cadeia significante onde irá constituir-se o sentido a partir do código. É o lugar da mensagem. A mensagem é uma seqüência de sinais que corresponde às regras de combinação determinadas por um código. A significação da mensagem só pode ser apreendida em função desse código, porque entender uma mensagem é decodificar a forma dessa mensagem codificada.

Segundo Dör (1989), porque o lugar do ponto **M** é o lugar da mensagem, ele também é o lugar onde alguma coisa da ordem da verdade daquele que fala pode advir na forma de uma palavra plena. Lacan (1999) observa que na maior parte do tempo nenhuma verdade advém no lugar da mensagem, porque o discurso não atravessa realmente a cadeia significante. Ele passa aquém, em curto-circuito desta cadeia. Este curto-circuito é representado no grafo pelo segmento **BB'**. Por este curto-circuito, o fala-ser (*parlêtre*) faz o possível para esgotar-se no registro da palavra vazia da falação.

O curto-circuito da falação passa por estes dois pontos **B** e **B'**, já que estes dois pontos representam duas instâncias importantes. O ponto **B'** é o lugar onde está situado o objeto metonímico, que é o objeto que é sempre metonimicamente delegado no lugar do objeto do desejo. O ponto **B** representa o sujeito, o [Eu], *Je*, ou seja, o lugar daquele que fala.

Na cadeia significante, segundo os três tempos descritos no grafo, vemos que alguma coisa volta a mobilizar o aparelho e todo o material e chega primeiro em **M**. Em seguida, isso não passa diretamente à **A**, mas vem refletir-se no segundo tempo, o que correspondeu ao apelo ao Outro, do objeto aceitável pelo Outro, do objeto que o Outro quer desejar, ou seja, o objeto metonímico. Ao refletir-se nesse objeto, isso vem, no

terceiro tempo, refletir-se na mensagem. Neste momento encontramos-nos retidos numa mensagem que traz em si um caráter de ambigüidade. Lacan (1999) afirma que:

Essa mensagem é, com efeito, uma formulação que se aliena desde o ponto de partida, na medida em que parte do Outro e, por essa vertente, leva ao que é de certo modo desejo do Outro. A mensagem é o encontro dos dois. Por um lado, é do próprio Outro que o apelo é evocado. Por outro lado, em seu próprio aparelho significante é introduzida toda sorte de elementos convencionais, que compõem o que chamaremos de caráter de comunhão ou de deslocamento dos objetos, na medida em que estes são profundamente remanejados pelo mundo do Outro. E é notável que, no terceiro tempo, como vimos, o discurso circule entre os dois pontos de chegada da flecha. É justamente isso que pode levar ao que chamamos de lapso, tropeço da fala (p.100).

Dessa forma a significação formada não é unívoca. O que faz com que a equívocação e o desconhecimento sejam uma propriedade fundamental da linguagem. E é na ambigüidade dessa formação da mensagem que o chiste funciona.

A mensagem constituída em sua forma essencialmente ambígua, quanto à estrutura, segue um tratamento que, segundo Lacan (1999), tem o objetivo de estabelecer o encaminhamento ideal, que nos levará a surpresa de uma novidade e ao prazer do jogo do significante. Para ele o objetivo do chiste é “nos reevocar a dimensão pela qual o desejo, se não reconquista, pelo menos aponta tudo aquilo que perdeu ao percorrer esse caminho, ou seja, por um lado, o que deixou de dejetos no nível da cadeia metonímica, e por outro, o que não realizou plenamente no nível da metáfora” (p. 100).

Esses dejetos do significante, que são uma parte do desejo, continuam a circular no inconsciente. Na tirada espirituosa, por causa de uma pressão insistente, ela consegue transmitir o reflexo da antiga satisfação através do significante. O que ocorre tem como efeito a reprodução do prazer primordial da demanda satisfeita, ao mesmo tempo que advém algo original. É isso que a tirada espirituosa realiza.

Aqui nos encontramos em um ponto importante, o de verificar como advém a tirada espirituosa. Para isso vejamos o que Lacan (1999) nos diz sobre as dimensões do senso e do contra-senso.

A função metonímica, no desenrolar da cadeia significante, deseja uma equalização, um nivelamento, uma equivalência, na medida em que ocorre uma redução de sentido que não é um *nonsense*. Lacan chama a isso, do ponto de vista do sentido, de o pouco-sentido (*peu-de-sense*). E é esse pouco-sentido que é utilizado pela maioria dos

chistes. Ele também é utilizado nos jogos de palavras, que consiste em jogar com o caráter tênue das palavras que sustentam um sentido pleno. Por esse pouco-sentido passa alguma coisa que reduz à sua dimensão essa mensagem, na medida em que ela é sucesso e fracasso ao mesmo tempo, sendo a forma necessária de qualquer formulação da demanda.

A mensagem sempre interroga o Outro a propósito do pouco-sentido. É isso que Freud (1905/1977) afirma quando diz que não existe o chiste solitário. A tirada espirituosa precisa ser autenticada pelo Outro. E o que é comunicado ao Outro, na tirada espirituosa, articula-se com a dimensão do pouco-sentido de modo bem astucioso.

No *Witz* sempre ocorre a dimensão do pouco-sentido questionando o valor como tal, fazendo-o revelar-se como valor verdadeiro. Lacan (1999) observa que isso é um artifício de linguagem, na medida em que quanto mais o *Witz* se desvela como valor verdadeiro, mais se desvelará que ele está apoiado no pouco-sentido. Ele só pode responder no sentido do pouco-sentido, e é nisso que está a natureza da mensagem que é própria da tirada espirituosa, isto é, no fato de que no nível da mensagem, recuperamos com o Outro a via interrompida da metonímia e fazemos a pergunta: O que quer dizer tudo isso?

Para que haja a tirada espirituosa é necessário que o Outro perceba o que está se passando nesse pouco-sentido, ou seja, o que é evocado de um sentido mais além, o que há além do que fica inacabado. O Outro autentica não o que há de *nonsense*, ele autentica o que Lacan (1999) chama de passo-de-sentido (*pas-de-sens*).

É importante frisarmos novamente quem é esse Outro. Essa questão se coloca entre dois pólos. É necessário que o Outro seja um ser vivo real, porém ele é essencialmente um lugar simbólico, o lugar do código, das frases ou até idéias sem as quais a tirada espirituosa não pode adquirir valor e alcance. O eixo que há entre esse Outro real e o Outro simbólico é a função do Outro. É ela que está em jogo. Esse Outro é o lugar do significante, mas desse lugar surge somente uma direção de sentido, um passo-de-sentido em que está realmente o eixo propulsor. Lacan (1999) lembra que:

A maneira como se constitui esse Outro, no plano da tirada espirituosa, é o que conhecemos através do uso de Freud, que ele chama de censura e que diz respeito ao sentido. O Outro constitui-se como um filtro que põe em ordem e cria obstáculos naquilo que pode ser aceito ou simplesmente ouvido. Há coisas que não podem ser ouvidas, ou que de hábito nunca mais são ouvidas, e que o chiste procura tornar audíveis em algum lugar, como um eco. Para torná-las audíveis num eco, ele se serve, justamente, daquilo que lhes cria obstáculos, como uma concavidade refletora

qualquer. Trata-se já da metáfora a que cheguei há pouco, em cujo interior alguma coisa resiste, alguma coisa que é inteiramente feita de uma série de cristalizações imaginárias no sujeito. Não ficamos surpresos ao ver as coisas se produzirem nesse nível. O pequeno outro, para chamar as coisas por seu nome, participa da possibilidade da tirada espirituosa, mas é no interior da resistência do sujeito – que, por esta vez, e para nós isso é muito instrutivo, eu procuro suscitar – que se fará ouvir algo que repercute muito mais longe, e que faz com que a tirada espirituosa vá ressoar diretamente no inconsciente (p. 125).

A dimensão do Outro, como podemos verificar, amplia-se um pouco mais, porque ele já não é unicamente a sede do código, mas intervém como sujeito, ratificando uma mensagem no código. O Outro está no nível daquele que constitui a lei como tal, na medida que é capaz de lhe acrescentar essa mensagem como suplementar, ou seja, como ela mesma designando para além da mensagem.

O passo-de-sentido é o que se realiza na metáfora. A intenção do sujeito, sua necessidade fora do uso metonímico, fora dos valores aceitos para ele se satisfazer, introduz na metáfora o passo-de-sentido.

A tirada espirituosa aponta a dimensão do passo-de-sentido. Ela é o passo em sua forma esvaziada de qualquer espécie de necessidade. Como refere Lacan (1999), é isso que, na tirada espirituosa, pode manifestar o que em uma pessoa é latente de seu desejo, e é esse algo que pode encontrar eco no Outro. Na tirada espirituosa o importante é que a dimensão do passo-de-sentido seja autenticada pelo Outro. É a isso que corresponde um deslocamento. É para além do objeto que se produz a novidade, ao mesmo tempo que o passo-de-sentido e no mesmo tempo para os dois sujeitos.

O sujeito é aquele que fala ao Outro e que lhe comunica a novidade como tirada espirituosa. Depois de haver percorrido o segmento da dimensão metonímica, ele faz com que o pouco-sentido seja acolhido e autenticado pelo Outro e o prazer se consuma pelo sujeito. Quando o sujeito consegue surpreender o Outro com sua tirada espirituosa é que ele consegue obter prazer; e este prazer é o mesmo prazer primitivo que o sujeito infantil extraiu do primeiro uso do significante.

O passo-de-sentido nos mostra o que o sentido sempre tem de metafórico e alusivo. Ele nos mostra como a necessidade, a partir do momento que passa pela dialética da demanda através do significante, nunca mais é atingida no sentido pleno, que ela está sempre em outro lugar. O passo-de-sentido pode ser considerado como um resgate parcial

da plenitude ideal da demanda que foi miticamente realizada, como já supusemos anteriormente.

É na dimensão do sentido que a tirada espirituosa desempenha seu papel. E esse sentido só pode ser concebido em relação à interação entre um significante e uma necessidade. Porém, a necessidade não é designada em parte alguma na tirada espirituosa. Ao contrário, a tirada espirituosa aponta para a distância entre a necessidade e o que é posto em jogo em um discurso, como já tivemos chance de verificar quando abordamos o tema da demanda.

No momento da tirada espirituosa, o que se produz entre mim e o outro, é, como refere Lacan (1999), uma comunhão especial entre o pouco-sentido e o passo-de-sentido. O que acontece de inesperado no desfecho da tirada espirituosa está sempre no plano da linguagem. O que nos surpreende é a ambigüidade fundamental, a passagem de um sentido para outro por intermédio de um suporte significante. Na tirada espirituosa, nós sempre somos atingidos em outro ponto que não o lugar para onde foi atraída a nossa atenção através de efeitos de *nonsense*, efeitos de comicidade, efeitos de participação licenciosa numa narrativa sexualmente excitante. O aparente *nonsense*, a comicidade, a narrativa excitante é uma preparação para o chiste, como podemos verificar. E o que se produz com essa preparação é o Outro. Freud (1905/1977) chama isso de *Hemmung* (inibição). E o que assim se organiza é o que chamamos de defesa. É justamente disso que se trata nesses prelúdios mencionados acima que atraem o olhar mental para uma certa direção. Lacan (1999) afirma que se trata de acomodar o Outro a um objeto, de conseguir uma certa fixação do Outro como discorrendo sobre um determinado objeto metonímico, e neste sentido não há obrigação de que ele tenha relação com minhas próprias inibições. Tudo serve, desde que um determinado objeto ocupe o Outro neste momento.

Esse jogo dual é uma preparação que permite que se divida em dois pólos opostos o que há de imaginário, de refletido na comunicação. Da mesma forma, tudo que atrai a atenção do sujeito, no nível do seu consciente, é somente a base para a passagem para um outro plano. Então aí vem a surpresa e é a partir daí que nos situamos no nível do inconsciente. Podemos dizer que o *Witz*, nas palavras de Lacan (1999), “restitui o gozo à demanda essencialmente insatisfeita, sob o duplo aspecto, aliás, idêntico da surpresa e do prazer – o prazer da surpresa e a surpresa do prazer” (p. 126).

A fachada do chiste, como Freud a denomina, desvia a atenção do Outro do caminho por onde passará o chiste, fixa a inibição em outro lugar para que a fala espirituosa possa advir em outro ponto. As coisas se passariam mais ou menos assim: traça-se o caminho da fala, que é representada pela mensagem ao Outro. É o embaraço, a

falha da mensagem que é autenticado pelo Outro como chiste, mas com isso restituído ao próprio sujeito como constituindo o complemento do desejo do chiste. Dito de outra maneira, aquilo que na tirada espirituosa supre o fracasso da comunicação do desejo pela via do significante, dá-se desse modo: o Outro ratifica uma mensagem como tropeçada, fracassada, e nesse próprio tropeço reconhece a dimensão de um para-além no qual podemos encontrar o verdadeiro desejo, ou seja, aquilo que por causa do significante não tem condições de ser significado.

Voltemos agora ao grafo do desejo representado pela Figura 4. Porém, nesta etapa ele está um pouco mais ampliado. Cabe salientar que a montagem do grafo foi feita em diferentes etapas constitutivas. Entretanto, essas etapas não representam momentos sucessivos, dando-nos a idéia de um desenvolvimento genético. Lacan (2002) precisa que os andares do grafo funcionam ao mesmo tempo, no mínimo ato da palavra.

Recordando, o primeiro andar do grafo configura a relação do sujeito ao significante. Sujeito que busca a satisfação de uma necessidade a partir de seu estado informulado  $\Delta$  e que engaja-se nisto pelo desfile da demanda.

Agora introduziremos um segundo andar, que reduplica a estrutura do primeiro, introduzindo a dimensão do inconsciente:

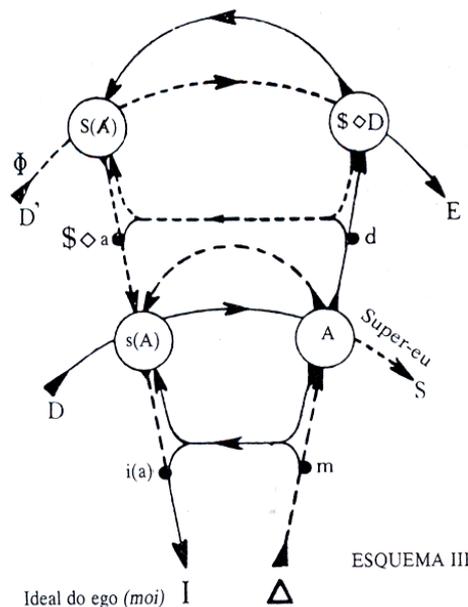


Figura 4: grafo do desejo (Dör, 1989; p. 186)

Neste grafo, o símbolo  $s(A)$  representa o que é significado do Outro, ou seja, a mensagem da demanda tal como o Outro lhe concede um sentido, em função da seleção significante que seu desejo articulou. De modo que de  $\Delta$  à  $s(A)$ , o sujeito nunca está

presente, a não ser como suporte da palavra. A demanda continua implícita até o momento em que o que é significado do Outro fixa a mensagem a ela. Isto é visto no grafo pela representação da cadeia intencional em traços interrompidos, do ponto  $\Delta$  até  $s(A)$ .

O vetor  $D'E$  introduz a dimensão do inconsciente. Ele demonstra que uma demanda pode persistir no sujeito sem que nenhuma intenção consciente a sustente. Ou seja, Dör (1989) diz que se o inconsciente é o discurso do Outro, se, como afirma Lacan, o inconsciente é estruturado como uma linguagem, isto significa que o inconsciente faz subsistir o discurso do Outro no discurso do sujeito. No grafo, o vetor  $DS$  está representado em traços cheios até o lugar do código  $A$ , para materializar a seqüência de elementos significantes que intervêm na organização do enunciado que é governado pela exigência racional do sujeito. Por outro lado, a cadeia  $D'E$  é representada por traços interrompidos até  $A \square d$ , que também pode ser lido por  $S \square D$ , para representar a cadeia significante inconsciente.

No lugar  $A \square d$  realiza-se o encontro da demanda do sujeito com a cadeia significante e designa também aquilo que o sujeito não sabe, já que é ali que ele experimenta seu desejo em relação ao desejo do Outro. Observamos assim, no andar superior, que o desejo separa-se da necessidade ao interrogar-se sobre o desejo do Outro neste ponto  $A \square d$ .

Partindo da intencionalidade da necessidade, a demanda convoca o outro ao lugar do Outro ( $A$ ), que é igualmente lugar do código, a partir de onde a mensagem da demanda tomará sentido [ $s(A)$ ]. Mas a demanda não busca somente a satisfação da necessidade. Ela constitui-se também como um chamado ao Outro, "*Che Vuoi?*" (o que queres?), e é neste 'para além da demanda', do lado do desejo do Outro, que se constitui o desejo próprio do sujeito  $A \square d$ . Vemos dessa forma que o desejo do sujeito identifica-se com o desejo do Outro, que outorga todo o alcance significante à demanda do sujeito pelo retorno do significante dado pelo Outro  $S(A)$ , como afirma Lacan (2002).

A distância entre  $S(A)$  e  $s(A)$  materializada no grafo pelo vetor em traços interrompidos  $S(A) s(A)$  demonstra a possibilidade de comutação dos significantes, ou seja, a possibilidade de substituições metafóricas. E como afirma Dör (1989), se o lugar de  $s(A)$  é o lugar da metáfora, é que neste ponto o significante dado pelo Outro  $S(A)$  governado por  $A \square d$ , pode substituir o significante da mensagem codificada por  $A$ . O significante da demanda inconsciente ( $D'S'$ ) pode justapor no lugar da metáfora o significante da demanda consciente ( $DS$ ), governada pela intencionalidade da necessidade. A intrusão significante de  $S(A)$ , em ligação com  $s(A)$ , pode produzir uma criação de sentido.

Reencontramos assim o algoritmo saussuriano da relação do significante com o significado, no qual a barra da significação é representada pela distância que separa o discurso do Outro como instância do inconsciente e o discurso concretamente verbalizado pela intenção do sujeito. A transposição da barra, que está no princípio do mecanismo metafórico, é configurada pelo vetor  $S(A) s(A)$ .

Podemos dizer assim que, de acordo com Dör (1989), esta segunda etapa da geração do grafo do desejo evidencia a prevalência do discurso do Outro sobre a intencionalidade procedente da necessidade. Se o discurso do Outro subverte o discurso conscientemente articulado pela intencionalidade do sujeito é porque o desejo inconsciente advém somente ao organizar-se na retroação da demanda sobre a necessidade. Assim o enunciado: “Preciso carregar a mala da Raimunda!” pode nos levar ao entendimento de pelo menos duas formas diferentes. A mala, como bagagem de viagem, pode referir-se a intencionalidade consciente do sujeito, mas que em função do discurso do Outro, uma outra verdade pode surgir no lugar da mensagem: a mala representando a pessoa da Raimunda como sendo um fardo a ser suportado. O que acontece é que uma verdade determinada pelo desejo inconsciente do sujeito em  $A \square d$  produzirá uma outra escansão significante,  $S(A)$ , suscetível de fazer advir em  $s(A)$  uma significação diferente à da mensagem intencionalmente projetada: “*Mais tu maries Thérèse demain!*” (“Mas tu casas com Thérèse amanhã!”) (p.185) refere-se a intencionalidade consciente do sujeito, mas que em função do discurso do Outro, uma outra verdade pode surgir no lugar da mensagem: “*Mais tue (le) mari (de) Thérèse demain!*” (“Mata (o) marido (de) Thérèse amanhã!”) (p. 186). O que acontece é que uma verdade determinada pelo desejo inconsciente do sujeito em  $A \square d$  produzirá uma outra escansão significante,  $S(A)$ , suscetível de fazer advir em  $s(A)$  uma significação diferente à da mensagem intencionalmente projetada.

Assim, traçando o homólogo do primeiro andar do grafo, que é a relação do [Eu] com o objeto metonímico, indicamos a superposição do sistema do Outro em relação ao sistema do sujeito. Para que o Outro tome lugar do sujeito e assuma a mensagem que autentica o chiste como tal, esse revezamento deve ser tomado no próprio sistema significante do Outro, de forma que ele autentique a mensagem como chiste. Dito de outra maneira, o primeiro andar do grafo, que configura a relação do sujeito ao significante pressupõe inscrito um andar paralelo e simétrico, introduzindo a dimensão inconsciente. Assim o Outro homologa  $DS$  como mensagem e o autentica como chiste.

Para encerrar esse tópico, reproduzo uma questão de Lacan (1999): o que nos traz a técnica do chiste para a experiência? A que ele responde:

Mesmo não comportando nenhuma satisfação particular imediata, o chiste consiste em acontecer no Outro alguma coisa que simboliza o que poderíamos chamar de condição necessária de qualquer satisfação. Ou seja, que vocês sejam ouvidos para além do que dizem. Em nenhum caso, com efeito, o que vocês dizem pode realmente fazer com que sejam ouvidos. A tirada espirituosa desenvolve-se como tal na dimensão da metáfora, isto é, para além do significante como aquilo através do qual vocês procuram expressar alguma coisa, e através do qual, apesar de tudo, expressam sempre uma coisa diferente. É justamente na medida em que se apresenta como tropeço do significante que vocês ficam satisfeitos, simplesmente porque, por esse sinal, o Outro reconhece a dimensão para além onde deverá se expressar o que está em causa, e que vocês não conseguem expressar como tal. É essa dimensão que a tirada espirituosa nos revela (p. 156).

#### **1.2.4 O riso**

O riso consiste na redução, na economia de despesa psíquica obtida por quem as escuta, de acordo com Freud (1905/1977). Ou, segundo Lacan (1999), trata-se da “libertação da imagem”. Para ele, o riso está relacionado com tudo o que é imitação, dublê, sócia e máscara. Mas, não se trata somente da máscara e sim do desmascaramento. Essa máscara está diretamente relacionada com o desejo. Ou, melhor dizendo, é o desejo que está ligado a alguma coisa que é sua aparência, ou seja, a sua máscara.

Freud descobriu pelos sintomas - quer fossem eles patológicos ou se tratasse do que se apresentava na vida normal como os sonhos ou os chistes - o desejo. Quanto aos sonhos, ele não falou somente do desejo como também da satisfação do desejo. Ele também indicou, por outro lado, que no próprio sintoma há alguma coisa que se assemelha com essa satisfação, só que uma satisfação às avessas.

Para Lacan (1999), sintoma é aquilo que é analisável e como tal apresenta-se de uma forma paradoxal, sob uma máscara. Isso é comprovado pelas diversas análises de pacientes de Freud e de nossa própria clínica, onde um desejo se apresenta de forma dissimulada. A idéia de máscara significa que o desejo se apresenta sob uma forma ambígua, que não nos permite orientar o sujeito em relação a um objeto específico da situação. Qualquer relação com um objeto parcial, no interior da presença materna, não é uma satisfação como tal, porém um substituto, uma aniquilação do desejo. O caráter primordial da simbolização do objeto como objeto da invocação é desde logo marcado pelo fato de que, no objeto, a dimensão da máscara aparece.

Para uma criança, ao longo dos primeiros meses, a primeira comunicação verdadeira, mesmo antes da fala, isto é, a comunicação com aquilo além do que nós somos diante dela como presença simbolizada, é o riso. Ou seja, antes de qualquer palavra, a criança ri. O mecanismo fisiológico do riso está ligado à satisfação. Com isso pode-se pensar que o sorriso está ligado ao ato de saciar-se. Porém, a criança que ri para nós o faz numa certa relação não apenas com a satisfação do desejo, mas, depois, e, além disso, com o para-além da presença das pessoas que cuidam dela, no que esta é capaz de satisfazê-la, e no que esta contém a concordância com seu desejo.

O riso para Lacan (1999) está relacionado àquilo que ele chamou, no decorrer das conferências sobre a tirada espirituosa, de para-além, além do imediato, além de qualquer demanda. Enquanto o desejo está ligado a um significante, que é o significante da presença, é ao para-além dessa presença, ao sujeito por trás dela, que se dirigem os primeiros risos. Vemos então produzir-se aquilo do que trata o riso, quando a demanda chega completa, ou seja, quando ela vai para-além da máscara para encontrar ali não a satisfação, mas a mensagem da presença.

### **1.3 O Cômico**

Freud (1905/1977) assim escreveu sobre o cômico: “Um chiste se faz, o cômico se constata – antes de tudo nas pessoas; apenas por transferência subsequente, nas coisas, situações, etc.” (p. 207). Isso revela que o cômico se comporta diferentemente do chiste. No caso do cômico, duas pessoas estão envolvidas: a primeira, que constata o cômico e a segunda, em quem se constata algo de cômico. O processo cômico se satisfaz com essas duas pessoas. Uma terceira pessoa pode estar presente ou intervir, mas ela não é necessária. A terceira pessoa, a quem se conta a coisa cômica, intensifica o processo, mas nada lhe acrescenta. No chiste, esta terceira pessoa é indispensável para completar o processo de produção de prazer. É como se a terceira pessoa tivesse a função de avaliar e reconhecer a elaboração do chiste, porque a pessoa que o produziu não se sentia segura de seu julgamento ou precisasse de reconhecimento e aprovação. Porém, a segunda pessoa pode estar ausente, exceto quando se trata de um chiste tendenciosamente agressivo.

No chiste, a terceira pessoa é indispensável para a complementação do processo de prazer. Para Lacan (1995), a ternariedade é sempre necessária - haja ou não, realmente, três pessoas - para o desencadeamento do riso pelo chiste, enquanto o cômico se contenta com uma relação dual. No ingênuo - que é uma espécie do cômico - a perspectiva da terceira pessoa, se permanecer virtual, é sempre mais ou menos implicada. E como afirmado por ele: “Nada prova que para além dessa criança que tomamos por ingênuo não

exista um Outro – ele está ali, aliás – é este que supomos para que isso nos faça rir tanto” (p. 303).

O cômico geralmente vem em ajuda da técnica do chiste. Freud (1905/1977) argumenta que “Uma fachada cômica encoraja a efetividade de um chiste por mais de uma maneira; não apenas possibilita o automatismo do processo chistoso, prendendo a atenção, mas também facilita descarga pelo chiste, remetendo-a a uma descarga do tipo cômico”(p. 176). Neste caso, o cômico tem a função de ser um prazer preliminar que suscita uma distração da atenção para o curso automático do processo chistoso.

Existe um tipo de cômico, segundo o mesmo autor, chamado de cômico ingênuo, que pode nos ajudar a entender um pouco mais o seu processo. O ingênuo, como o cômico em geral, só pode ser constatado. Ele deve se originar sem que tomemos parte nisso, nos comentários e atitudes de outras pessoas, que assumem a posição da segunda pessoa no cômico ou no chiste. O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita uma inibição não existente em si mesmo, ou seja, a pessoa não percebe que falou ou fez algo que poderia ser considerado inaceitável naquele momento. A condição para a produção do efeito do ingênuo é que saibamos que a pessoa envolvida não possua tal inibição, ou seja, que a pessoa vista como ingênua não derive prazer de sua produção, porque dessa forma não haveria economia de despesa psíquica. Caso contrário, ela não seria ingênua mas sim impudente. Podemos dizer então que o ingênuo fundamenta-se na ignorância.

Enquanto que no chiste uma das condições de sua efetividade é que ambas as pessoas se submetam aproximadamente às mesmas inibições ou resistências internas, as condições para o ingênuo é que uma pessoa possua as inibições que a outra não possui. A apreensão do (cômico) ingênuo processa-se na pessoa que tem as inibições, obtendo ela sozinha a produção de prazer que o ingênuo faz irromper. Apenas quando estamos seguros de que a inibição interna está ausente na pessoa produtora do ingênuo é que rimos, ao invés de nos indignarmos, ou seja, quando sentimos que não há inibição alguma em quem fala. Isso acontece porque tomamos em consideração o estado psíquico da pessoa que produziu o cômico ingênuo, e nos introduzimos nesse estado psíquico, tentando compreendê-lo por comparação com o nosso próprio. Ao fazermos essa comparação, verificamos que a pessoa ultrapassou uma barreira que existia em nós. A despesa liberada, por quem escuta, em comparação a essa barreira, é a fonte do prazer no ingênuo, sendo esta descarregada pelo riso. Para Freud (1905/1977), “trata-se, incidentalmente, do mesmo prazer que, de outra forma, teríamos transformado em indignação, não fosse isso excluído por nossa compreensão da pessoa produtora e, nesse caso, também pela natureza do que foi dito”(p. 213). Um exemplo dado por ele pode ajudar a compreender melhor o que procuro

demonstrar: uma ‘francesa’<sup>9</sup> foi contratada para ser a governanta de uma menina, porém esta não simpatizou com a recém-chegada. Quando a governanta saiu do quarto, a menina verbalizou em voz alta a sua crítica: “Isto é uma francesa? Ela pode chamar-se assim apenas por ter se deitado alguma vez ao lado de um francês!”. Este seria um chiste que utiliza o duplo sentido ou alusão com *doublé entendre*, caso a criança tivesse tido a intenção de fazê-lo. Segundo Freud, ela somente transferiu para a governanta, com a qual não simpatizava, uma forma particular sua de caracterizar alguma coisa falsificada, expressão que já tinha ouvido com frequência: ‘Isto é ouro legítimo? Só por ter ficado ao lado de ouro!’. Devido à ignorância da criança, percebida pelos ouvintes, o comentário teve a característica de ingênuo.

Para Freud, em consequência da hipótese de que a criança fosse realmente ignorante, há a possibilidade de uma ‘ingenuidade enganadora’, porque essa ignorância não existe; as crianças se fazem de ingênuas para poder desfrutar de uma liberdade que de outra forma não lhes seria permitida. Isso significaria que as crianças utilizariam sua ingenuidade de forma consciente ou inconsciente? E se esse processo psíquico está presente nas crianças, porque não estaria presente também nos adultos? Podemos pensar, baseados no que foi exposto por Freud, que uma pessoa que produz um comentário ou um episódio cômico é realmente ingênuo? Ou seria considerada ingênuo somente para os que presenciaram o episódio? Lacan (1995) observa que as histórias infantis, quando têm o caráter desconcertante, como na história contada, que produz em nós o riso, as incluímos na perspectiva do ingênuo. Mas esta ingenuidade deve ser vista com cautela, porque existe o ser ingênuo e existe o fingir ser ingênuo. Se atribuirmos à comédia infantil uma ingenuidade fingida, restituímos a ela todo o seu caráter de *Witz*. Então, basta supor que a ingenuidade não seja completa para que o chiste se torne tendencioso. Isso leva Lacan a se perguntar até que ponto o ingênuo é intersubjetivo, partindo do princípio de que a ingenuidade é atribuída à criança por nós.

Com o exemplo citado acima, Freud (1905/1977) ilustra a posição ocupada pelo ingênuo entre o chiste e o cômico. Para ele, o ingênuo concorda com o chiste no que concerne à verbalização e ao conteúdo. Porém, o processo psíquico que ocorre na primeira pessoa que produz o chiste está ausente no ingênuo. Uma pessoa ingênuo pensa estar utilizando seus meios de expressão e processos de pensamento normal não tendo qualquer intenção consciente em mente. E Freud segue dizendo:

---

<sup>9</sup> Französin. Termo comum com que se designava uma governanta francesa na Áustria.

Todas as características do ingênuo inexistem a não ser na compreensão da pessoa que o escuta – pessoa que coincide com a terceira pessoa nos chistes. Além disso a pessoa que o produz faz isso sem o menor esforço. A complicada técnica que nos chistes se destina a paralisar a inibição procedente da crítica racional está ausente nela; não possui igualmente a inibição, de modo que pode produzir *nonsense* e *smut* diretamente e sem compromisso. A esse respeito, o ingênuo é um caso marginal do chiste; emerge quando, na fórmula de construção dos chistes, reduzimos o valor da censura a zero (p. 211).

A comparação é indispensável para a gênese do prazer cômico. Essa comparação é feita entre duas despesas catéxicas que ocorrem em rápida sucessão e que envolvem a mesma função, sendo que essa função é operada através de nossa empatia por alguém. Ou na inexistência de tal relação, pois são descobertas em nossos próprios processos mentais. Os processos de empatia e comparação que ocorrem quando presenciamos um episódio cômico resultam na economia da despesa psíquica, a qual descarregamos pelo riso. Freud (1905/1977) explicita que:

Essa comparação, e a economia na despesa, resultante de nossa identificação com o processo mental da pessoa produtora, só poderá reclamar certa importância quanto ao ingênuo, se não é apenas neste que se encontra. Ocorre-nos, de fato, uma suspeita de que tal mecanismo, que é de todo estranho aos chistes, pode ser parte, e mesmo parte essencial do processo psíquico no cômico. Encarado deste ponto de vista — que é, irrefutavelmente, o mais importante aspecto do ingênuo — o último apresenta-se como uma espécie do cômico. O elemento extra em nossos exemplos de discursos ingênuos, que é acrescentado ao prazer de um chiste, é o prazer ‘cômico’. Devíamos nos inclinar por admitir bastante geralmente a respeito do cômico que este procede da despesa economizada pela comparação do comentário de outra pessoa com o nosso próprio (p. 214).

O ingênuo seria, então, uma espécie do cômico, já que o seu prazer é oriundo da diferença da despesa de energia psíquica da pessoa que constata o cômico e tenta compreendê-lo em relação àquela pessoa em quem é constado. Aproximar-se-ia do chiste no sentido de que a despesa economizada por parte de quem constata o cômico deva ser uma despesa inibitória. No entanto, o processo psíquico na pessoa que escuta o comentário ingênuo é muito mais complicado, tanto quanto é simplificado na pessoa produtora

comparativamente aos chistes. No caso do ingênuo, o nosso próprio eu coincide com a pessoa receptora, enquanto que no caso dos chistes podemos ocupar igualmente a posição de produtores. Quando a pessoa receptora ouve algo ingênuo, isto pode afetá-la como se fora um chiste, pois a suspensão da inibição passa-se sem um esforço maior do que o de escutar.

O cômico é constatado nas pessoas, não apenas em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, em suas características físicas, mas também nas características mentais. Os animais e as coisas inanimadas também podem se tornar cômicos, através da personificação. Podemos fazer também com que uma pessoa seja cômica, bastando que se a coloque em situações nas quais suas atitudes estejam sujeitas a condições cômicas. É possível tornar-se a si próprio cômico tanto quanto a outras pessoas. Os métodos utilizados para tornar uma pessoa cômica são: colocá-las em uma situação cômica, o disfarce, o desmascaramento, a caricatura, a paródia, o travestismo, etc. Todas essas técnicas também podem ser usadas para servir a propósitos hostis e agressivos, porque podemos evidenciar a comicidade de uma pessoa, a fim de torná-la desprezível, para privá-la de sua reivindicação de dignidade e autoridade.

O estágio mais primitivo de representação cênica, a pantomima, utiliza o cômico dos movimentos para nos fazer rir. Quando rimos dos movimentos dos palhaços, ou quando rimos do jogador de boliche que ao soltar a bola segue seu curso como se ainda continuasse a dirigi-la, rimos porque as formas corporais adotadas ou os traços faciais observados são considerados como resultantes de um movimento exagerado ou inútil. Olhos arregalados, movimento das orelhas, o ato de mover o nariz para cima e para baixo só produzem efeito cômico na medida em que imaginamos os movimentos necessários para realizar esses traços e comparamos com aquele que nós mesmos deveríamos executar em seu lugar. Freud (1905/1977) ressalta que “As duas coisas comparadas devem naturalmente ser julgadas pelo mesmo padrão, e este padrão é minha despesa de enervação, conectada à minha idéia do movimento em ambos os casos”( p. 217). Ou seja, quando percebemos um movimento de maior ou menor extensão em outra pessoa, a forma para compreendê-lo será reproduzi-lo, podendo assim decidir por comparação, em qual dos movimentos a despesa será maior. Mas geralmente não efetuamos tal imitação concretamente. Freud diz que, ao invés de fazermos a imitação do movimento com os músculos, temos uma idéia dele através dos traços mnêmicos das despesas com movimentos similares. Este importante princípio foi expresso por Freud em “*A interpretação dos Sonhos*” (1900a). Quando percebemos um movimento particular, dá-se impulsão à formação da idéia do mesmo, através de certa despesa de energia. Ao apreender

esse movimento, temos uma certa despesa e nessa porção de trabalho mental colocamo-nos no lugar da pessoa que observamos. Ao mesmo tempo tenho consciência do objetivo desse movimento e minha experiência anterior capacita-me a estimar o quanto de despesa é necessário para alcançar o objetivo proposto. Ao fazer isso me coloco no lugar da pessoa que estou observando e me comporto como se eu próprio quisesse alcançar este objetivo. Disso resulta uma comparação entre o movimento observado e o meu próprio. Se o movimento da outra pessoa for considerado exagerado e não muito apropriado, meu acréscimo de despesa para compreendê-lo é inibido *in status nascendi* como no próprio ato da mobilização. Esse acréscimo de despesa é declarado supérfluo e livre para ser utilizado em alguma outra parte, talvez descarregado pelo riso. Como já vimos na secção dedicada ao chiste, Lacan tem outro posicionamento quanto ao que seria o riso.

O cômico encontrado nas características intelectuais e mentais de outra pessoa também pode ser o resultado de uma comparação entre essa pessoa e nosso próprio eu. Porém, Freud diz que essa comparação produz um resultado oposto àquele do episódio cômico. No caso do movimento corporal cômico, seria cômico se a outra pessoa fizesse uma despesa de energia maior do que aquela que julgássemos necessária. Com relação a uma função mental, pelo contrário, ela se torna cômica se a outra pessoa economiza a despesa psíquica que consideramos indispensável para uma articulação clara. No primeiro caso, rimos por observarmos uma excessiva complicação, no outro caso, rimos pela facilitação em excesso. Para Freud (1905/1977), “O efeito cômico aparentemente depende, portanto, da diferença<sup>10</sup> entre as duas despesas catéxicas – a própria e a da pessoa, estimada por empatia – e não daquilo que, nas duas, favoreça a diferença” (p. 222). Resumindo, uma pessoa nos parece cômica, em comparação com nós mesmos, gasta energia demais em suas funções corporais e energia de menos em suas funções mentais. Porém, se a relação nos dois casos é revertida, ou seja, se a despesa física é menor do que a nossa ou se sua despesa mental é maior, somos tomados não pelo riso, mas por uma sensação de assombro e admiração.

O cômico também pode ser produzido intencionalmente. E isso é possível, em relação a nós mesmos, a fim de divertir outras pessoas, por exemplo, fazendo-nos de estúpidos ou desajeitados. Dessa forma reproduzimos o efeito cômico como se ele fosse real. Quando o cômico é produzido intencionalmente, não somos vistos como ridículos ou idiotas, podendo em certos casos ocorrer sermos admirados pelos nossos gestos. É o que observamos quando assistimos uma apresentação de artistas cômicos como Jô Soares, Agildo Ribeiro, entre outros. No que concerne a tornar outras pessoas cômicas, o principal

---

<sup>10</sup> Freud trata do termo usado em matemática e exprime uma diferença quantitativa

meio para que isso aconteça, de acordo com Freud (1905/1977), é pô-las em situações em que elas se tornem cômicas em decorrência da dependência humana de acontecimentos externos, especialmente acontecimentos sociais. Como exemplo, podemos tirar a cadeira no momento em que alguém vá se sentar, fazendo com que essa pessoa caia como se fora desajeitado; fazer alguém de bobo, explorando-lhe a credulidade; ou a situação cômica pode ser simulada pelas palavras ou pelo jogo. As ‘Pegadinhas do Faustão’ são um exemplo bem atual do que estamos falando.

Existem outros meios de tornar as coisas cômicas, entre estes a mímica, a caricatura, a paródia, o desmascaramento e o travestismo, como dito anteriormente. A caricatura, a paródia, o desmascaramento e o travestismo, segundo Freud, têm como alvo atingir pessoas e objetos que reivindicam autoridade e respeito e que são considerados eminentes. Estes são procedimentos de degradação que também seguem a estrutura que Freud (1905/1977) propõe sobre economia e despesa de energia, ou seja:

Quando, portanto, os procedimentos que discuti para a degradação do sublime permitem-me ter uma idéia dele como se fora algo trivial, em cuja presença não preciso alinhar-me, antes, utilizando a fórmula militar, posso ‘pôr-me à vontade’, sou poupado do acréscimo de despesa devido à postura solene; e a comparação entre este novo método ideacional (instigado pela empatia) e o previamente habitual, que tenta, simultaneamente, estabelecer-se – esta comparação, uma vez mais, cria a diferença na despesa que pode ser descarregada pelo riso (p. 228).

A caricatura, ao enfatizar um único traço do objeto eminente que é, em si mesmo, cômico, embora passe despercebido quando considerado apenas no quadro geral, leva a cabo a degradação. Quando isolamos esse traço, pode-se obter um efeito cômico que estende-se a todo objeto. Para que isso ocorra não devemos nos manter em uma atitude reverente na presença do objeto real. E se o traço cômico inexistente na realidade, a caricatura não vacila em criá-lo, exagerando algo que não é cômico em si mesmo.

A paródia e o travestismo conseguem a degradação de algo eminente de outra forma. Eles aniquilam a coesão existente entre o caráter de uma pessoa e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras inferiores. O mesmo mecanismo é usado no desmascaramento que se aplica quando alguém usurpou da dignidade e autoridade por meio de trapaça, sendo então desprovido destas. Seria como evidenciar que tal pessoa, que é admirada como uma figura endeusada, é afinal de contas um ser humano comum como qualquer outro.

O efeito cômico do desmascaramento muitas vezes é encontrado nos chistes e serve de fachada para ele, mas não pode ser considerado um chiste em si. O exemplo da Baronesa, citado por Freud (1905/1977), nos dá a idéia de uma anedota cômica, mas não chistosa. O médico que fora incumbido de cuidar da gravidez da Baronesa e que anunciara que ainda não havia chegado a hora do parto, convidou o Barão para jogar cartas. Em certo momento os dois senhores ouvem: “*Ah, mon Dieu, que je souffre!*” O Barão ficou assustado, mas o médico disse que não era nada. Pouco depois novos gritos: “*Mein Gott, mein Gott, que dores terríveis!*” O Barão perguntou ao médico se ele não iria entrar, sendo que o médico respondeu que ainda não era a hora. Finalmente ouviu-se do quarto gritos de “Ai, ai, ai!”. O médico largou as cartas e disse: “Agora é hora”. Essa anedota evoca os chistes por seu contexto e pelo método técnico de representação por algo muito pequeno (o grito da paciente), porém não o é, pois uma das características de um chiste é permitir-nos explorar em uma outra pessoa algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente.

Nas palavras de Freud (1905/1977): “O chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis” (p. 123). Já que uma das funções dos chistes é tornar acessíveis novamente fontes de prazer cômico ocultadas, Freud chama a nossa atenção para não nos confundirmos, pois que qualquer evocação consciente e engenhosa do cômico é geralmente descrita como um chiste. Porém, como dito anteriormente, o cômico pode servir de fachada para o chiste e os dois podem se combinar, sendo que o mesmo comentário pode possuir as duas características simultaneamente. Como exemplo temos a anedota descrita por Freud, do noivo (judeu) que foi à casa da noiva com um agente matrimonial (*Schadchen*). Enquanto eles aguardavam a presença da família, o agente chamava a atenção do noivo para os utensílios de prata que estavam guardados em um armário. O jovem perguntou desconfiado se aquelas peças de prata não poderiam ter sido emprestadas somente para impressioná-lo, dando impressão de que essa família era rica. “Que idéia!” protestou o agente. “Quem você acha que emprestaria alguma coisa a essa gente?” Neste chiste é usada a técnica da representação pelo oposto. O agente matrimonial, ao tentar provar que a família da noiva era rica, prova ao mesmo tempo que ela é pobre.

A identificação e classificação de um episódio como cômico ou chistoso não é uma tarefa fácil e Freud já admitia isso. Podemos talvez nos guiar melhor nesse intento reproduzindo um trecho de Lacan (1999) que diz:

O que constitui a ênfase e o peso do fenômeno deve ser buscado em seu próprio centro, isto é, por um lado, no nível da conjugação dos significantes, e por outro, naquele – que já lhes indiquei – da sanção dada pelo Outro a essa criação. É o Outro que dá à criação significativa um valor de significante em si, valor de significante em relação ao fenômeno da criação significativa. É a sanção do Outro que distingue a tirada espirituosa do puro e simples fenômeno do sintoma, por exemplo. É na passagem para essa função outra que reside a tirada espirituosa. Mas, se não houvesse tudo isso que hoje acabo de lhes dizer, ou seja, o que acontece no plano da conjugação significativa, que é o fenômeno essencial, e daquilo que ela desenvolve na medida em que participa das dimensões fundamentais do significante, isto é, a metáfora e a metonímia, não haveria nenhuma sanção possível da tirada espirituosa. Não haveria nenhum meio de distingui-la do cômico, ou da brincadeira, ou de um fenômeno bruto de riso (p. 49).

E por último, Freud (1905/1977) afirma que só é chiste o que reconhecemos como tal.

#### 1.4 O Humor

O humor é uma espécie do cômico. O entendimento de Freud (1905/1977) sobre o que vem a ser o humor é o seguinte:

Já vimos (p. 248) que a liberação de afetos aflitivos é o maior obstáculo à emergência do cômico. Tão logo o movimento inútil produza um dano, ou a estupidez leve à maldade, ou o desapontamento cause dor, a possibilidade de um efeito cômico chega ao fim. Isto é verdade, em todos os casos, para alguém que não pode evitar tal desprazer, que é propriamente sua vítima ou obrigado a compartilhá-lo; enquanto isso uma pessoa não envolvida mostra, por sua conduta, que a situação em questão contém tudo o que se requer para um efeito cômico. Ora, o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles<sup>11</sup>. As condições para seu aparecimento são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre estes motivos que o suprimem *in statu nascendi*. Nos casos ora mencionados a pessoa que é vítima da ofensa, dor, etc. pode obter um prazer

---

<sup>11</sup> Grifo meu.

humorístico, enquanto a pessoa não envolvida ri sentindo um prazer cômico. O prazer do humor, se existe, revela-se — não podemos dizer de outra forma — ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de uma economia na despesa de afeto (p. 257).

Uma das características do humor, segundo Freud (1927/1988), é que ele tem a possibilidade de completar seu curso dentro de uma única pessoa, ou seja, a presença ou participação de uma outra nada lhe acrescenta. Não há a necessidade da comunicação a uma outra pessoa do acontecimento humorístico ocorrido, como é o caso do chiste. Por essa razão, o humor, entre as espécies de cômico, é a mais facilmente satisfeita. Porém, há casos em que o humor pode ser comunicado ou compartilhado, sendo que podemos chegar a ter o mesmo prazer que a pessoa humorística, contanto que consigamos compreendê-la. Um bom exemplo de humor compartilhado é o dado por Freud (1905/1977) sobre o humor conhecido por *Galgenhumor* (humor de cadafalso ou humor patibular): um condenado que estava sendo levado à execução, em uma segunda-feira, comentou: “É, a semana está começando otimamente” (p. 258). Neste caso, a situação real, que poderia levar o condenado ao desespero e despertar intensa compaixão em nós foi transformada. A compaixão que sentiríamos foi inibida, porque compreendemos que a pessoa diretamente interessada não se preocupa com a situação. Como consequência dessa compreensão, a despesa com a compaixão, já construída, torna-se inútil e podemos descarregá-la em forma de riso. A economia da compaixão é uma das fontes mais freqüentes de prazer humorístico para quem escuta a pessoa humorística.

Ainda, segundo Freud, há um outro caso no processo humorístico em que a segunda pessoa é tomada como objeto de humor pela outra. Por exemplo, quando um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico. Neste caso, as pessoas que são objeto do humor não precisam sentir ou demonstrar nenhum humor, isso só interessa à pessoa que as está tomando como objeto. Podemos dizer, então, que o processo humorístico pode realizar-se de duas maneiras: ele pode se dar em relação a uma pessoa isolada, ou seja, ela própria adota a atitude humorística - sendo que a segunda pessoa é o expectador, que dela deriva prazer; ou pode acontecer entre duas pessoas, uma das quais não toma parte alguma no processo humorístico, mas é feita de objeto humorístico pela outra.

Existem variadas formas de humor, conforme a natureza da emoção economizada em seu favor. Dentre elas, a compaixão, a raiva, a dor, a ternura, o horror, a repulsa, etc. A manifestação do humor, para Freud (1905/1977), é determinada por duas peculiaridades

conectadas com as condições sob as quais ele é gerado. Em primeiro lugar, o humor pode aparecer associado a um chiste ou à alguma espécie de cômico. Neste caso, sua função é livrar-se de um afeto que interfira com o resultado gratificante do chiste. Em segundo lugar, o humor tem a possibilidade de deter a geração desse afeto, inteiramente ou parcialmente. Esse seria a forma mais comum de humor, porque é o mais fácil de se realizar.

No prazer humorístico, a liberação de afeto para o qual nos preparávamos é desapontada, desviando a catexia para outra coisa, frequentemente para algo secundário. Essa técnica pode ser comparada ao processo de deslocamento. Porém, o deslocamento humorístico só é possível quando a nossa atenção consciente é distraída, como também é o caso do processo cômico, que não suporta ser hipercatexizado pela atenção. Ele deve seguir o seu curso, passando inadvertido pela atenção do sujeito (essa é também uma característica do chiste). Uma característica comum ao deslocamento humorístico e a comparação cômica é que os dois permanecem no nível pré-consciente ou automático.

Até o presente momento foi explanada a gênese do humor, no entanto é importante nos familiarizarmos com a sua dinâmica. Tal qual os chistes e o cômico, o humor tem algo de liberador, mas, além disso, possui qualquer coisa de grandeza e elevação, não presentes nas outras duas maneiras de obtenção de prazer da atividade intelectual.

Freud (1927/1988) diz que “Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego” (p. 166). Isso significa que: “O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer” (p. 166). A avaliação feita pela realidade não é compatível de modo algum com a avaliação feita pelo humor. Isso significa o triunfo do princípio de prazer e do ego sobre a crueldade do mundo real. Esse aspecto é um elemento essencial do humor.

A rejeição das reivindicações da realidade e a efetivação do princípio de prazer fazem com que o humor se aproxime dos processos regressivos ou reativos, tão importantes na psicopatologia. O desvio da possibilidade de sofrimento que o humor proporciona está entre os diferentes meios que a nossa mente criou para escapar à compulsão para sofrer. Outras formas de escapar dessa compulsão para sofrer seriam de um lado a neurose e do outro a loucura, incluindo a intoxicação, a auto-absorção e o êxtase.

A atitude do humorista pode ser comparada com o comportamento do adulto para com a criança, quando ele identifica e sorri da trivialidade dos interesses e sofrimentos que parecem tão grandes para esta última. Seria como se o humorista, assumindo o papel desse adulto, se identificasse com o pai, adquirindo assim uma certa superioridade, reduzindo as outras pessoas a crianças. Porém, há uma outra situação de humor, na qual uma pessoa adota uma postura humorística para consigo mesma, a fim de manter afastados possíveis sofrimentos. O autor supõe que nesta situação a pessoa esteja tratando a si mesma como criança e, ao mesmo tempo, desempenhando o papel de adulto superior para com essa criança. Essa idéia é levada adiante por ele, considerando que o ego não é uma entidade simples, porque abriga dentro dele, como seu núcleo, o superego, que é o herdeiro do complexo edípico e representante dos padrões éticos da humanidade. Então, uma explicação da atitude humorística consistiria na retirada da ênfase psíquica do ego, transpondo-o para o superego. Isso parece paradoxal, porque conhecemos o superego como um senhor severo. Parece que não faz sentido o fato do superego condescender em capacitar o ego a obter uma pequena produção de prazer. Entretanto, esse prazer produzido tem um caráter de valor muito alto, porque sentimos que ele é especialmente liberador e enobrecedor.

Freud (1927/1988) afirma que a pilhéria produzida pelo humor não é o essencial, tendo somente o valor de algo preliminar. O mais importante é a intenção que o humor transmite. É como se o humor significasse: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que dele se faça uma pilhéria!” (p. 169). Parece que, se é realmente o superego que, no humor, fala essas palavras de conforto ao ego intimidado, isso nos mostra uma outra face desse superego, ou seja, a de um pai compreensivo, protetor e também bondoso.

### **1.5 Problema e Objetivos da Pesquisa**

A psicanálise sempre se mostrou de grande utilidade para o entendimento de várias questões relacionadas à alma e ao desenvolvimento humano. O presente estudo visa contribuir, nesse sentido, para um maior entendimento dos processos inconscientes envolvidos na trova, abordando com ênfase as formações do inconsciente e seus efeitos e manifestações observadas nos adeptos dessa prática discursiva. Com este trabalho, espero oferecer elementos para reflexões que possam ser úteis para os pesquisadores desta área de pesquisa. As questões que inicialmente se colocam para o andamento deste estudo são:

- A criação de um verso na trova e a produção de um chiste teriam a mesma gênese?

- Quais as relações que subjazem à produção da trova e à produção do chiste?
- O que da trova é uma formação do inconsciente?
- De que maneira e em quais condições se verifica na prática a produção dos versos dos trovadores?

Decorrente do exposto anteriormente, os meus objetivos são:

- Estudar a possível relação entre o chiste e a construção dos versos rimados na trova;
- Levantar possíveis construtos teóricos que permitam considerar a relação entre o chiste e a trova, à luz da teoria psicanalítica.

Para o andamento desta pesquisa, partiu-se da expectativa de que existe uma relação entre a estrutura da criação dos versos rimados das trovas e a construção dos chistes.

Todo o trabalho realizado durante dois anos de pesquisa será abordado nestas páginas escritas a partir de agora. O pesquisador psicanalítico, como mencionado por Ana Moura (comunicação pessoal, 05 de maio de 2003), em uma de suas apresentações nos seminários de segundas-feiras, não escolhe o tema de uma pesquisa psicanalítica e sim o descobre. O sentido desta palavra descobrir significa que algo estava encoberto, só esperando que o véu de maia fosse levantado. Podemos ilustrar a figura do encobrimento – desencobrimento através da *aletheia*, tal como significada pelos gregos antigos. Segundo Stein (2001):

A *aletheia* está limitada ao âmbito do dizer. Na convivência com o outro se aprende o falar e, dessa maneira, o dizer que informa. Um tal dizer não está dependente da presença do objeto, mais pode apresentar, de memória, mesmo o que está ausente, o que existiu antes ou que existe em outro lugar. O fato de mostrar o objeto convence pela presença. Entretanto, a crença no que foi dito vem daquele que diz, do seu desejo ou não de fazer participar os ouvintes de seu conhecimento (p. 65).

Assim, é na pesquisa psicanalítica, que se encobrem-desencobrem as relações entre o autor pesquisador e o seu tema de pesquisa. Para que o tema desta pesquisa fosse desencoberto, foi necessário grande esforço por parte deste pesquisador. Esforço em todos os sentidos, porque em uma pesquisa psicanalítica um dos mais importantes participantes é o próprio pesquisador. Isso implica que o pesquisador precisa trabalhar suas resistências internas para poder avançar em seu trabalho. Mesmo assim, existem limites, a começar pelo tempo de finalização que é dado pela instituição e a terminar com os limites internos

do pesquisador, ou seja, o limite pessoal do pesquisador ao que tange seu conhecimento, sua experiência e sua capacidade de suportar o que se está trabalhando. No entanto, vencidos os vários obstáculos que se colocaram no caminho, o que pode ser trabalhado é o que veremos nos resultados e a discussão dos resultados. Antes, porém, examinaremos o método com que se conduziu este trabalho.

## II - MÉTODO

### 2.1 O Método da Pesquisa Psicanalítica

Para que um projeto de um estudo seja feito é necessária a escolha de um paradigma. Os paradigmas, nas ciências humanas e sociais, nos ajudam a entender um determinado fenômeno. Eles fazem com que avancemos nas assunções sobre o mundo social, como a ciência deveria ser conduzida e o que constitui os problemas legítimos, soluções e critérios de prova. Os paradigmas abrangem tanto teorias como métodos utilizados. Ainda, dentro da escolha de um paradigma estão envolvidos a visão de mundo do pesquisador, sua experiência e treinamento, seus atributos psicológicos, natureza do problema e a audiência para o estudo (Creswel, 1994). Portanto, a escolha pelo método da Pesquisa Psicanalítica, não poderia se dar de outra forma.

Como reitera Caon (1994), a Pesquisa Psicanalítica exige que tenhamos um modelo específico, condizente com o seu campo, que é o do inconsciente; com o seu objeto, que é o enfoque ou perspectiva em que se coloca o pesquisador para aceder o inconsciente; e com o seu método, que é o procedimento pelo qual o pesquisador tem acesso ao inconsciente.

Freud, fundador da psicanálise, cria uma nova abordagem, um outro modo de pensar os problemas da alma humana. Ele cria uma técnica para tratar dos sintomas inerentes à condição humana. Além disso, ele funda um método para reunir, escrever e transmitir seus achados. Ele dá origem a um novo método de cura e pesquisa que não pode estar dissociado da clínica psicanalítica. Assim, se faz necessário fundamentar os procedimentos metodológicos dessa nova abordagem científica para a compreensão do método escolhido para lidar com o problema de pesquisa aqui proposto.

O primeiro ponto a ser destacado é o modelo em que se funda o pesquisador psicanalítico, que é o do analisante, o primeiro pesquisador psicanalítico por excelência, que vai pesquisar sua própria vida dirigida pelo analista. Portanto, a primeira exigência para aquele que quer se tornar um pesquisador psicanalítico é a sua própria experiência de análise. Esse é o primeiro momento da Pesquisa Psicanalítica, porque a análise constitui um processo onde o sujeito se propõe a investigar seu inconsciente e tenta diluir o que foi cristalizado em forma de sintoma. Após algum tempo de análise, o analisante depara-se com os restos inalisáveis, que são os pontos não passíveis de se esgotarem em um tratamento, que são a sua finitude, a sua incompletude, a sua parentalidade e a sua sexualidade. Por mais que se trabalhe esses restos na análise, sempre ficarão questões em aberto. Essas questões podem ser encaminhadas então em forma de uma Pesquisa

Psicanalítica, ou seja, esses restos têm a possibilidade de se tornarem uma semente fértil no campo da pesquisa do inconsciente.

Observa-se, então, que o método da Pesquisa Psicanalítica somente pode ser compreendido a partir do que Caon (1994) denomina de situação psicanalítica de pesquisa (SPP), a qual deve ser examinada a partir da situação psicanalítica de tratamento (SPT), pois é desta que retira seu modelo. Ao adotarmos esse modelo, tanto o analisante quanto o pesquisador psicanalítico são considerados os primeiros sujeitos de suas pesquisas. Pois assim como o analisante está envolvido em seu processo de análise e fala de seu sofrimento em uma situação de transferência, o pesquisador em situação de pesquisa se dirige a uma alteridade, com a qual também irá se transferenciar e que nesse caso será um público crítico e benevolente, para anunciar seus achados e confrontá-los com a realidade. Diferentemente de outros métodos científicos, o pesquisador psicanalítico está implicado como alguém que interage subjetivamente com o dado. Pode-se dizer, então, que o pesquisador psicanalítico é o primeiro e mais importante participante de sua pesquisa. Ele dialogará com alteridades, colaboradores e participantes, mas tudo o que lhe move subjetivamente é muito valorizado e ele não evitará esse envolvimento (Caon, 2000/2001).

Conforme Caon (1994), a transferência é comum tanto à situação psicanalítica de tratamento (SPT), quanto à situação psicanalítica de pesquisa (SPP). A diferença existente é o destino dado a ela em cada uma das situações. Enquanto que na SPT a transferência tem como objetivo ser dissolvida, na SPP ela será instrumentalizada para que surja um texto em forma de ensaio metapsicológico.

Existem duas noções essenciais para o pesquisador psicanalítico, que são os dispositivos metodológicos utilizados por ele, a saber, o solipsismo e a alteridade (Caon, 1994). Mas, antes de falarmos um pouco de cada um deles, é importante que se introduza, para melhor entendimento, o vocábulo “experiência”. O idioma germânico possui três acepções para esse termo: *Experiment*, *Erlebnis* e *Erfahrung*. *Experiment* é a experiência do pesquisador no laboratório, onde o experimentador e sua vivência desaparecem perante o objeto, ou seja, o experimentador é apenas um veículo de comunicação. *Erlebnis* é a vivência do sujeito perante o objeto que está sendo pesquisado. Nesse caso, a narrativa do pesquisador é que aparecerá enquanto que o objeto desaparecerá. O que se levará em conta é o que é vivido pelo pesquisador, principalmente do ponto de vista subjetivo. *Erfahrung* indica uma experiência que se transformou em aprendizado e saber. A experiência da Pesquisa Psicanalítica é entendida justamente na acepção desse último termo (Caon, 1994).

Tanto *Experiment* quanto *Erlebnis* não interessam à Pesquisa Psicanalítica, porque no primeiro a vivência do sujeito não é levada em conta. No segundo, só existe a vivência,

que pode ser comparada com o solipsismo tradicional em uma de suas acepções, que é a doutrina que afirma a não existência do outro distinto daquele que fala, bem como a não existência do outro e da realidade externa. *Erfahrung* é a experiência que interessa ao pesquisador psicanalítico, porque ela é incorporada como um aprendizado. Essa experiência nasce de um solipsismo, mas, diferentemente de sua acepção tradicional, o solipsismo aqui utilizado é o metodológico, que conserva sua forma, mas não o seu conteúdo. Bouveresse (citado por Caon, 1994) diz:

O caráter bem particular deste tipo de solipsismo consiste nisso que, se o ponto de partida utilizado e a base considerada como suficiente são efetivamente constituídas por uma experiência subjetiva elementar, essa não pode ser caracterizada como “minha” senão numa etapa posterior à constituição dos conceitos, a saber, no momento em que entram em cena simultaneamente e solidariamente as duas noções de ego e de alter ego (p. 162).

A noção de solipsismo, aqui adotada, implica um primeiro momento de solidão, mas também a existência do outro, que serve ao sujeito que fala ou escreve de audiência crítica, benevolente e benfazeja, como no caso de Freud e Fliess. Ou seja, a utilização do solipsismo metodológico envolve a aceitação do outro no papel de alteridade. Portanto, o solipsismo metodológico é um método de construção de conceitos no qual toda fantasia, ficção e especulação que o pesquisador psicanalítico lança sobre o seu tema serão submetidas, após esse primeiro momento de solidão, ao exame crítico da realidade, que será a alteridade.

O pesquisador psicanalítico dirige-se a dois diferentes grupos de alteridades. O primeiro grupo é o *Publikum*, aquele com o qual tem uma interlocução direta e que também participa da confecção do texto, dos conceitos. Ele funciona como alteridade intermediária. O segundo é o *Öffentlichkeit*, que é considerado o público anônimo, que nada devolve ao autor ao ler o texto (Caon, 1994, 1996). O grupo dos interlocutores (*Publikum*) ainda pode ser dividido em alteridades participantes e colaboradoras, que são: os participantes do Cartel de Escrita Psicanalítica e os participantes do Laboratório de Psicanálise e Aprendizagem do Curso de Pós-graduação em Psicologia da UFRGS; e os integrantes da banca examinadora (que também recebem o texto ainda em fase de construção, mas de maneira mais esporádica). Para o público anônimo (*Öffentlichkeit*) é endereçado o texto quando já de sua publicação oficial. Esse é o público com o qual o pesquisador repartirá seus achados e conclusões.

Outra característica da Pesquisa Psicanalítica, segundo Caon (1997), é a serendipidade, termo extraído do conto “*The three princes of Serendip*” de Horace Walpole (1676-1745), no qual as personagens sem maiores pretensões eram capazes de fazer descobertas de preciosidades acidentalmente. Ou seja, eles conseguiam encontrar muito mais do que desejavam. O que podemos extrair dessa história é que a origem de uma descoberta está relacionada com alguma causalidade psíquica, porque como dito por Freud (1901/1996), a formação de pensamentos, imagens e idéias não ocorre ingenuamente, pois é determinada pelo inconsciente. O pesquisador somente a *posteriori* poderá reconhecer algo novo diante do que inicialmente chamou sua atenção. Ou seja, se é o pesquisador que desvenda determinado assunto, ele não o faz de uma só vez e antecipadamente.

Nesta pesquisa, adota-se o modelo psicanalítico que tem como objetivo final a construção de um ensaio metapsicológico. Essa forma particular do psicanalista fazer com que seus achados se tornem acessíveis ao público é resultado de um longo trajeto no qual estão envolvidos interlocuções, diálogos e confrontações com as alteridades benfazejas e benevolentes, como também com uma crítica impiedosa em nome da realidade, representada por essas alteridades (Caon, 1994; Iribarry, 2000).

## **2.2 Participantes**

Como já foi mencionado acima, no capítulo sobre o método, o pesquisador psicanalítico na situação de pesquisa, diferentemente de outros métodos científicos, está implicado subjetivamente com o dado, com a situação a qual se propõe investigar, já que o modelo em que se baseia o pesquisador psicanalítico é o do analisante. Assim como o analisante no processo de análise fala de suas mazelas para o analista, em uma situação de transferência o pesquisador psicanalítico fala de sua investigação para uma alteridade com a qual também irá se transferenciar. A confrontação de suas observações e inferências com a alteridade é essencial, mas tudo o que lhe move subjetivamente é também muito valorizado e ele não evitará esse envolvimento (Caon, 2000/2001). Volta-se a dizer, então, que o pesquisador psicanalítico é o primeiro e mais importante participante de sua pesquisa.

O segundo participante a ser considerado é o material coletado nas observações e entrevistas com os trovadores, que foram escolhidos aleatoriamente. As observações aconteceram *in locus*, portanto realizadas nos ambientes em que aconteceram as apresentações. A partir das observações das apresentações dos trovadores, foram realizadas entrevistas com os mesmos.

O terceiro participante é o público, ou seja, a alteridade com a qual o pesquisador terá seus diálogos mais frutíferos. Como já mencionado acima, esse público está dividido em *Publikum* e *Öffentlichkeit*. O primeiro grupo é composto por seus colegas de laboratório, o seu orientador, os colegas de estudo e os colaboradores convidados a participar da pesquisa. O segundo grupo é o público a quem o pesquisador dirige sua pesquisa após ter sido interrompida.

A obtenção do material para os procedimentos de coleta dos dados não difere muito das de outras formas de pesquisa. No presente estudo, a escolha foi feita por conveniência (Salkin, 1997). A diferença se faz notar nos dispositivos metodológicos utilizados para a análise dos dados. Cabe salientar que as narrativas dos colaboradores foram reunidas às experiências pessoais deste autor, que culminaram em um personagem fictício que é protagonista do ensaio que veremos mais a diante.

### **2.3 Instrumentos**

Para a realização desta pesquisa foram utilizados:

- *Entrevistas não diretivas com trovadores e as suas audiências*: sempre que necessário, os trovadores e/ou a audiência foram entrevistados com o intuito de levantamento de dados relativos ao objetivo desse estudo e esclarecimentos que se fizeram necessários.

- *Diário metapsicológico de campo*: consiste em anotar os fatos relativos às apresentações dos trovadores, bem como de todo e qualquer material que possa servir aos propósitos desta pesquisa, incluindo-se as percepções do pesquisador, suas especulações e as manifestações do seu inconsciente. Iribarry (2002) nos dá uma idéia bem clara do que seria um diário metapsicológico de campo. Segundo ele, o diário está dividido em três eixos epistemológicos, que são respectivamente, a pesquisa etnológica ou a etnografia, a observação participante e o diário clínico. Na pesquisa etnológica, o recurso mais importante é a observação. E o estilo de registro utilizado pode ser o fotográfico, o fonográfico, o filológico e o sociológico. Para este estudo foram utilizados os três últimos modos. Para compor o seu diário, o pesquisador psicanalítico faz o registro das linguagens e se atém ao estilo sociológico em que está inserido. Na pesquisa com observação participante, o pesquisador inicia uma monografia etnográfica e uma auto-observação, as quais serão registradas em um diário. No diário clínico, o pesquisador deixa fluir associações significantes no qual sua experiência pessoal fica registrada.

## **2.4 Procedimentos**

### **2.4.1 A Coleta de Dados**

A coleta de dados foi realizada através de gravações em áudio das apresentações dos trovadores em rodeios, casas de shows, aniversários e em reuniões informais entre trovadores. Além disso, foram realizadas entrevistas não diretivas com os mesmos e também foram valorizadas as observações e anotações pessoais do pesquisador realizadas durante as apresentações dos trovadores, através do diário metapsicológico de campo (Iribarry, 2002).

### **2.4.2 A Análise dos Dados**

A escolha e utilização das ferramentas para a análise de dados começam com a premissa de que os dados coletados (entrevistas, fitas de áudio e anotações do pesquisador) precisam ser transformados em texto. Após esse primeiro momento, foi feita uma leitura muito especial decorrente de duas técnicas psicanalíticas para a interpretação dos dados: a leitura dirigida pela escuta e a transferência do pesquisador ao texto produzido (Caon 1994, 1996, 1999; Fédida, 1992).

Antes de prosseguirmos, penso ser necessário fazer a explanação do que Souza (1988) chama de leitura dirigida pela escuta. Mas isso só será possível mediante uma outra digressão, ou seja, explicitar o que é a escuta em forma de leitura dirigida pelo olhar.

Caon (1999) nos fala de um dispositivo que o psicanalista, apoiado pela teoria, utiliza para dirigir um tratamento, onde se "... permite sacar o significante na navegação entre a linguagem da denotação comunicativa e a linguagem da conotação poética" (p. 60). Ele ainda lembra que a leitura dirigida pela escuta é afluyente de uma escuta dirigida pelo olhar. Portanto, o pesquisador psicanalítico, em situação psicanalítica de pesquisa, utilizará a leitura dirigida pela escuta tanto para a identificação de significantes já escandidos pelo escritor como na escansão de significantes que a legibilidade do texto permite. A partir dessa concepção, Caon (1996) afirma que o pesquisador irá instrumentalizar sua transferência ao texto e buscará identificar as falhas de um discurso, que, no trabalho de pesquisa, faz-se através da escrita. As impressões que advêm ao pesquisador quando de sua leitura do texto, buscando sacar os significantes que ali se encontram e tentando estabelecer uma teoria a partir disso, constituem-se no que Fédida (1992) chama de "teoria em germen", na qual o objetivo final desse processo é a construção de um ensaio metapsicológico. Importante ressaltar que neste trabalho não há priorização dos signos,

mas trata-se de apontar significantes e possibilitar novos sentidos. Estes, segundo Caon (1996), dizem das expectativas do pesquisador em relação ao tema da pesquisa.

Todo o processo, descrito no parágrafo acima, estará permeado pelo solipsismo metodológico mencionado anteriormente, onde todos os dados coletados, impressões do pesquisador e a sua teoria em germen são colocados para a alteridade. O que surge da experiência desse processo dialético entre os dados, impressões e a alteridade é a *Erfahrung*, ou seja, a experiência incorporada como aprendizado e conhecimento, que é a fase crítica e científica da pesquisa. É através desse processo dialético que o pesquisador se dirige para a construção do ensaio metapsicológico.

A escolha do ensaio metapsicológico para discussão dos resultados se funda na minha concepção de que essa é a forma mais apropriada para a exposição de meus achados. Entretanto, penso ser necessário explicitar o que vem a ser um ensaio.

O ensaio é um gênero literário situado entre a literatura e a ciência (Iribarry, 2000) e é uma forma alternativa de redação de textos científicos. O ensaio se aproxima das teorias críticas, que foram representadas inicialmente por Marx e depois pela Escola de Frankfurt, e é uma forma de gênero literário diferente dos tratados, dissertações, etc., porque é um novo quadro categorial, sendo um exercício de dialética.

Nas teorias científicas a escrita se afasta do autor. Há a tentativa de se construir um sistema onde o seu autor não aparece e se tem a impressão de que esse sistema se sustenta por si mesmo. O ensaio se assemelha à teoria crítica, porque, primeiramente, o autor se faz presente, ele participa da escrita. Essa forma de escritura é combatida pelos filósofos, porque é dita como fragmentária e perspectivista, mas essa é a riqueza do ensaio. Da seqüência desordenada da escritura do ensaio, ou seja, da livre escolha do tema, do livre discurso e inclusive da contradição que se cria, é que se pode chegar mais perto de uma verdade.

O ensaio metapsicológico pode ser compreendido como apresentado por Moura & Iribarry (2000/2001):

Podemos definir a construção do ensaio metapsicológico como uma refundação da experiência de análise, mas que ocorre em uma situação psicanalítica de pesquisa, onde o destino da transferência não é a liquidação, mas a sua instrumentalização. Há nela, como na experiência do divã, uma aprendizagem e o ensaio metapsicológico realiza o registro que a torna póstuma; ou seja, o pesquisador psicanalítico dá seu testemunho por escrito, o qual destina-se ao terreno da metapsicologia, onde poderá servir de referência a outras pesquisas e à gestão de novos problemas e hipóteses de pesquisa (p. 76).

### **2.4.3 A Elaboração de uma Conclusão**

A conclusão obtida pelo pesquisador psicanalítico também segue o modelo do analisante. Lacan (1998) nos fala de três momentos para se chegar a uma conclusão, que são o instante de olhar, o tempo para compreender e o momento de concluir. Em uma sessão de análise, o momento de concluir é quando o analisante consegue perceber coisas sobre si mesmo que antes não era possível. Mas esse é somente um momento de abertura para que ele possa prosseguir no processo de sua pesquisa pessoal. O momento de concluir não é o fim e sim parte de um trajeto feito de inúmeras outras conclusões. A Pesquisa Psicanalítica é assim, ela só pode ser abandonada, porque tem a característica de ser inconclusiva (Caon, 1994).

Tem-se uma conclusão momentânea, que não significa o fim, mas somente um passo a mais. É deste ponto que outros pesquisadores, ou o presente autor em seu trabalho doutoral, poderão prosseguir, contribuindo assim para a ampliação e desenvolvimento desse conhecimento já iniciado.

### III - RESULTADOS

João Gabriel mais uma vez está se preparando para um encontro de músicos e trovadores no qual fará uma apresentação e possivelmente venderá seus discos e poesias, pois a arte é a sua profissão. João Gabriel, além de poeta e músico é considerado um trovador competente pelos que fazem parte do universo artístico gaúcho. Ele sobrevive do que considera ser o seu dom. Mas, segundo ele, a vida de músico não é fácil. A profissão é muito sofrida e penosa, de acordo com suas palavras. Todavia, também existem as compensações: a principal delas é fazer o que se gosta. E o que ele verdadeiramente gosta de fazer é trovar. Se ele pudesse viveria somente da trova. Porém, a profissão de trovador não existe no Rio Grande do Sul, diferentemente do que ocorre no Nordeste brasileiro, onde os repentistas cobram por suas improvisações. No sul do Brasil a cobrança de dinheiro é considerada humilhante. Por essa razão, João utiliza seu talento para sobreviver, compondo e cantando músicas, que não são as trovas. De qualquer forma, a dificuldade é grande, porque o campo artístico é aberto somente para poucos privilegiados, os quais ele considera bons comerciantes por saberem vender suas mercadorias ou porque conseguiram montar uma equipe para essa função. João Gabriel tem dificuldade em se auto-promover e em diversas ocasiões demonstrou a intenção de que alguém pudesse fazer esta atividade, ou seja, um empresário. Contudo, esse é um investimento inviável para ele devido aos altos custos.

No início de sua carreira, a única forma que ele encontrou para ser reconhecido foram os concursos de trovas. Há 30 ou 40 anos atrás, João participava de todos os encontros de trovadores possíveis, pois, como ele mesmo disse, antigamente já havia muitos músicos e uma forma de se destacar era a participação em concursos de trovas. Quando ele fala de concursos, suas referências são os grandes concursos de trovas das décadas de 50 e 60. A trova sempre foi praticada em todo o interior do Rio Grande, mas foi a partir da divulgação desses concursos pelas emissoras de rádio que ela passou a ser conhecida pelo grande público. Ele ainda participa de alguns concursos esporadicamente, mas, apesar da dificuldade em se manter no meio musical, a trova não cumpre mais esse papel na vida de João. O que ele gosta de fazer é trovar com os amigos.

O contato de João com a trova iniciou-se em sua infância. Desde muito cedo recitar versos e improvisar era algo que lhe interessava e lhe causava prazer. Com seus tios, João começou a freqüentar locais onde trovadores se faziam presentes, o que não era difícil de acontecer, porque no interior do estado, naquela época, os trovadores sempre participavam de festas, corridas de cavalos, churrascos, etc. João Gabriel os escutava com

muita atenção e às vezes, quando a família estava reunida, ele arriscava alguns versos por incentivo de seus tios. Mas não era somente nestes locais que ele gostava de improvisar. Na escola, sempre que havia uma comemoração, quando convidado, João aceitava. Declamava versos nessas ocasiões, ou então quando estava com os seus amiguinhos. Ou seja, sempre havia uma chance de fazer um verso rimado. João tinha interesse em ser um bom trovador, além de querer aprender tocar violão e gaita (também conhecida por sanfona). Porém, como a família de João não tinha condições de pagar suas aulas de música e nem de comprar um instrumento musical, ele começou a praticar com os instrumentos dos amigos de seus tios, que percebendo a sua vontade e a sua dedicação o ajudavam no que era possível. Quando João Gabriel tinha 10 anos de idade, um senhor chamado Ciro, conhecido trovador por todos daquela região, começou a incentivá-lo a praticar com mais frequência e até mesmo conseguiu para ele uma gaita velha.

A aprendizagem da gaita foi longa, pois esse instrumento é de difícil manuseio, além do peso, que para uma criança pequena é algo relevante, os inúmeros modos e posições musicais exigiam dele muita atenção e coordenação motora. João, naquela época, já improvisava versos, porém cantar improvisando e tocar estava além de suas capacidades. João ganhou a gaita de Ciro aos dez anos e aos 14 ele já conseguia acompanhar as pessoas mais velhas em algumas apresentações. Junto com a aprendizagem da gaita, João praticava com o violão também, que considerava mais fácil de manejar, porém menos interessante. Com o tempo, João passou a participar modestamente de trovas com adultos, de churrascos entre amigos e de festas no município onde morava. Nessas festas e reuniões, nas quais a trova se fazia presente, o seu encanto e surpresa pelos versos rimados era algo constante. Por mais que escutasse os trovadores mais velhos improvisarem, João sempre se surpreendia com a inteligência e a criatividade daqueles versos sempre novos e diferentes. “De onde que esse pessoal tira tanto verso diferente?” - perguntava ele. Ciro, que apesar da diferença de idade era considerado por João seu amigo, sempre dizia que um bom trovador além de ter talento, que é um dom inato, precisa praticar muito para poder fazer bons versos. E João praticava... Sempre que podia ele inventava novas rimas para canções e versos já conhecidos pelas crianças e pela cultura da região. Ele não se importava em modificar o que já estava consagrado. A improvisação de versos era prazerosa e, segundo ele, era algo que vinha de dentro.

A necessidade de colocar em versos os acontecimentos do dia-a-dia e principalmente as coisas que sentia tornou-se vital para ele por volta dos dezesseis anos, pois aquela era a única maneira que ele encontrava de expressar o que se passava por sua mente e que era difícil de organizar e compreender. Trovando ele conseguia verbalizar,

externalizar esses sentimentos. E a sensação de prazer obtida por esse ato era muito grande. Foi nessa época que João deixou de rimar em quadras e passou a rimar no estilo das trovas dos adultos, o que significava fazer versos de seis linhas. A dificuldade no início foi grande, mas com o treino a adaptação ao novo estilo de versificação foi obtida com sucesso. E João agradece à sua família por tê-lo apoiado e incentivado nesse intento. Ser um bom trovador era motivo de orgulho para a sua família, mas isso não significava que eles o apoiavam para que ele fosse um profissional que tivesse a arte como profissão. A trova era para os momentos de lazer e descontração. Para sua família, João teria que ser um bom trabalhador, de preferência que continuasse o trabalho de seu pai, que era agricultor. Mesmo porque ser trovador não era considerado uma profissão e quem se dedicasse somente à trova era visto como uma pessoa sem muita responsabilidade.

João era o caçula dos homens da família. Ele tinha duas irmãs mais novas do que ele. Dos irmãos, cada um tinha seguido caminhos diferentes. Carlos, o mais velho era caminhoneiro, Líbero era pedreiro e Sérgio era vendedor. Nenhum deles estava interessado em cuidar da propriedade da família, que não era assim tão pequena, porém a agricultura não lhes agradava muito. Tão pouco agradava a João, que sonhava alto e pensava ser artista. Foi então que aos dezessete anos João saiu de casa, e com a ajuda de Ciro, foi morar em Porto Alegre para tentar realizar seus sonhos. A decisão de morar na capital foi muito difícil, porque somente Sérgio, que trabalhava em uma loja de eletrodomésticos, morava lá. Ciro tinha alguns conhecidos do meio musical, mas que não foram de muita ajuda, porque, como João mesmo falou: “o meio artístico é como um balde cheio de caranguejos, quando se tenta sair para algo melhor vem um e te puxa para baixo novamente”. Nessa época, a década de 60, estavam ocorrendo os grandes concursos de trovas e um dos mais famosos era o Grande Rodeio Coringa, no qual João participou de forma ainda modesta. Os concursos de trovas em que ele participou nunca foram a fonte de sua renda. João trabalhou em diversos lugares, foi garçom, ajudante de padeiro, ajudante de mecânico. Por ter estudado somente até a quinta série do primeiro grau, era difícil para ele conseguir um trabalho mais qualificado. De qualquer forma, o seu objetivo era ser trovador, e era fazendo algo que ele fazia bem que teria a oportunidade de realizar seus planos. Mas as coisas eram um pouco mais complicadas e difíceis do que um jovem sem experiência podia imaginar. João tinha talento para ser um bom trovador. Porém, ter talento não significava automaticamente ser um trovador, muito menos ganhar dinheiro trovando.

Ciro sempre falava que existia uma grande diferença entre um fazedor de versos e um trovador. E João ainda era um fazedor de versos, segundo a visão de Ciro. Para Ciro, a

diferença entre um e outro era o ajustamento perfeito do conteúdo dos versos com o momento certo de sua aparição. Para ele, um verso podia ser inteligente e bem feito em todos os sentidos, porém se esse verso não fosse simples e se adequasse perfeitamente ao assunto e não sensibilizasse o público, ele não tinha valor. Nesse sentido o verso tinha que ser inteiro, como ele dizia.

João sabia que lhe faltava alguma coisa para se tornar um bom trovador, mas não sabia o que era. Boas qualidades ele tinha, como agilidade de pensamento, boa memória, conhecimentos gerais, porém seus versos eram desordenados, faltando uma certa dose de espirituosidade e de alma neles. Ele queria usar palavras bonitas e difíceis, mas isso estragava tudo. Foi somente quando ele já tinha se tornado um verdadeiro trovador que percebeu o que Ciro queria dizer com a simplicidade. Ele sabia que um verso bem feito tinha que passar uma mensagem com simplicidade, ou seja, o verso tinha que passar uma mensagem em poucas palavras e de forma clara. Porém, essa simplicidade era algo extremamente difícil de se conseguir, porque em uma trova a resposta ao adversário deve estar contida em um número específico de palavras rimadas em uma estrofe, e em um número específico de estrofes. A simplicidade para João Gabriel significa dizer algo com poucas palavras, mas que tenha significado e que faça as pessoas que estão ouvindo os versos improvisados terem a sensação de que o que foi dito era tudo o que se precisava dizer, ou ainda, mais que isso, que elas sejam surpreendidas por aquelas palavras, como num golpe certo e fatal. Toda essa sincronia tem que acontecer no repente. Se ele deixar passar aquele exato momento, então não há como voltar atrás e tentar novamente. Porque na trova é assim, se o trovador tentar pensar o que vai dizer, então ele simplesmente acaba não dizendo. De acordo com João Gabriel, a trova é como a brisa: “foi-se a brisa, ficam as sensações e a sua lembrança”. A brisa sopra naquele momento, não se pode impedir que ela passe e cause seu efeito. Se não percebê-la e senti-la no exato momento de sua passagem, depois não há como recuperá-la.

Além da simplicidade havia algo mais em seus versos que João não sabia explicar mas que causava efeito no público e nele próprio. Quantas vezes acontecia e acontece dele fazer versos que causam admiração até para ele mesmo. Os versos construídos por João são diferenciados em riqueza e clareza a ponto de ele chegar a duvidar se eles foram de fato criação sua. A clareza a que João se refere não é a clareza do trovador dizer algo diretamente, mas sim a certeza de que ele conseguiu falar o que pretendia, utilizando todas as técnicas que a linguagem poética lhe permite. A sensação de fazer um verso novo e bonito, que passe uma mensagem onde está todo o seu sentimento e que o público consiga captar e reconhecer é muito prazeroso para João Gabriel. De um modo geral, quando está

fazendo seus versos informalmente ele não dá preferência às sextilhas ou ao mi maior de gavetão, ficando claro que o que mais importa é poder trovar, colocando assim em versos rimados os seus sentimentos e pensamentos.

A trova foi um meio de se autopromover no início de sua carreira, mas mesmo depois de haver passado mais de 40 anos, o prazer de fazer versos improvisados não morreu. E é sobre o prazer de trovar de João Gabriel e o que isso representa em sua vida que falaremos a seguir.

A necessidade de participar de concursos de trovas na juventude de João Gabriel não modificou o seu prazer de improvisar versos. Isso é dito porque os concursos nunca foram o seu objetivo com a trova. Quando ele conseguiu ter algum espaço no meio musical, os concursos ficaram em segundo plano. E atualmente ele não participa desse tipo de apresentação. Algumas vezes, pode acontecer dele ficar do outro lado do palco na posição de júri, mas não é o que ele gosta de fazer. E mesmo em ocasiões onde lhe é pedido para trovar, a sua aceitação dependerá de alguns detalhes. Por exemplo, se lhe for proposto para trovar com algum desconhecido em um rodeio ou festa, provavelmente ele declinará, porque não seria bom para sua imagem, caso ele perdesse a disputa, que o fato fosse divulgado. Outro motivo para não participar de concursos é a obrigação de se manter em um tema específico durante a disputa. A participação em um concurso não permite que João Gabriel coloque para fora toda a sua inspiração. Como ele mesmo diz: “O verso é bom quando sai do coração”. E a manutenção de um tema escolhido por sorteio ou por uma equipe julgadora na maioria das vezes não reflete o que João deseja colocar em versos. Porém, se houver um concurso e o prêmio for em dinheiro, ele estará presente com toda a disposição. Para ele existe diferença entre trovar para fazer uma exibição e trovar entre amigos. A trova pedida por um grande público não é a mesma coisa que uma trova que surge dentro de uma roda de amigos, em um churrasco, em um galpão ou em um rodeio ou corrida de cavalos.

A inspiração de João Gabriel para fazer versos improvisados também pode surgir em apresentações pedidas pelo público, onde o tema não emerge espontaneamente, mas é escolhido pelo público presente. Porém, quando a trova surge de repente, por iniciativa dos próprios trovadores, as chances de que a ela seja mais rica é maior, porque a motivação é outra. É o que ele chama de “trovar de brinquedo”. João Gabriel deu um exemplo de verso espontâneo, quando estávamos conversando. O verso dizia o seguinte:

Hoje tu chegou aqui

Nesta simples ocasião

Eu gostei deste guri  
 E é grande a satisfação  
 Então arrumei para ti  
 Simplesmente um chimarrão

“Na brincadeira o trovador amanhece improvisando e pode até haver a intenção de esmagar o outro, mas tudo é na brincadeira. Neste caso não haverá divulgação, ninguém vai colocar isso no jornal”, diz João Gabriel. No ambiente dos concursos de trovas é preciso manter o nível dos versos, ou seja, não se pode agredir o concorrente como se faria em uma trova informal entre amigos, porque, caso contrário, se perde pontos.

João Gabriel gosta das trovas na qual a platéia julga quem é o melhor trovador. Ele gosta deste tipo de popularidade. A sensação de fazer um verso que faça a platéia rir e aplaudi-lo é, segundo ele, o seu melhor prêmio.

A trova é feita primeiramente para ser ouvida. Tanto que João Gabriel não trova sozinho. Ele comentou que isso até pode ser feito, mas não é interessante e motivador fazer versos para si mesmo. Mesmo quando ele estava praticando, exercitando a agilidade de fazer versos, ele fazia isso com a presença de um outro trovador. Em uma outra ocasião, no momento em que ele gravava uma trova em um programa de rádio, ele imaginou um público que ouvia o que ele estava cantando.

A intenção de João Gabriel, quando está trovando, é vencer o seu oponente, isto é, fazer versos superiores em conteúdo aos do seu oponente. Mas, como mencionado por ele, o prazer de vencer o adversário só é completo quando o público se manifesta em seu favor. O público a que João se refere neste caso pode ser outros trovadores presentes à disputa, pessoas amigas ou estranhas e, em um concurso, os jurados. Para João Gabriel, o mais importante é o público em geral. Os jurados de um concurso não têm tanta importância. Quando perguntei a João Gabriel se a opinião dos jurados e do público era diferente, ele me respondeu que não. Na maioria das vezes, público e os jurados reconhecem o valor dos versos improvisados na disputa. João Gabriel disse que, em um concurso, ele não consegue trovar pensando somente no público ou somente nos jurados. Para ele, neste momento, todos constituem o público de uma forma geral. O que foi comentado, e isso é importante para nosso estudo, é que João Gabriel não pensa no outro trovador com o qual está disputando, pois para ele prazer está em vencer seu oponente através do público presente.

A presença do público é tão importante que João Gabriel é influenciado na criação de seus versos dependendo de quem está presente à disputa cantada. Dependendo se há somente homens ou mulheres e crianças presentes, o conteúdo de seus versos pode variar.

Ele disse que é muito importante respeitar os ouvintes e não é possível falar qualquer coisa quando mulheres e crianças estão presentes.

E como João Gabriel percebe que seus versos estão agradando os ouvintes? Ele diz que na maioria das vezes é a intensidade dos aplausos ou mesmo os gritos que fazem a diferença. “É fácil notar quando o pessoal gostou do que foi cantado”, diz ele. Sem dúvida, em todas as apresentações em que estive presente, quando um verso diferenciado irrompe, a manifestação minha e do público é automática, em forma de aplauso ou mesmo de grito. Mas, para que isso aconteça, para que eu me surpreenda e tenha prazer com os versos, eu não posso estar analisando detidamente o seu conteúdo. Não digo que não há prazer algum, mas ele é muito mais reduzido.

Para que a trova seja de bom nível ou mesmo que ela tenha fluência, é preciso que se pratique constantemente. João Gabriel compara o trovador com os atletas profissionais. Se um atleta não treina, seu desempenho é medíocre e ele não consegue ter a mesma desenvoltura de um outro atleta que treina diariamente. A prática é tão importante para um trovador quanto o é para um atleta. A diferença entre o atleta e o trovador é que um exercita o corpo enquanto o outro exercita a mente.

João Gabriel acredita que tudo o que um ser humano faz, o outro tem condições de fazer também. Alguns o fazem com maior perfeição e outros o fazem com menor perfeição. Para ele tudo é questão de aprendizagem e dedicação àquilo que se faz. O mesmo ocorre com a trova. Se a pessoa tiver interesse, ela pode aprender a trovar e desenvolver essa habilidade, independentemente da idade. Porém, ele percebe uma grande diferença entre aqueles que começam a trovar desde muito cedo, e vêm acompanhando e desenvolvendo essa arte, com aqueles que se tornaram trovadores depois de adultos. Ele diz que os primeiros já nasceram com esse dom, com esse interesse pelo mundo artístico. Por isso, eles são trovadores diferenciados. Ele cita os nomes de Teixeira, de Gildo de Freitas e de Portela de Lavi. Enquanto um trovador de nível mediano pode fazer três, quatro, ou mais versos diferenciados em uma disputa de trova, um bom trovador faz vários versos, que dão a impressão, segundo João Gabriel, de serem versos decorados de tão brilhantes e engenhosos. E, por experiência própria, se ele tentar escrever o que foi trocado naquele momento é difícil ou muitas vezes impossível lembrar e reproduzir os mesmos versos. Em suas próprias palavras: “Os versos não vêm mais, a não ser que alguém grave a trova”. Outro exemplo de verso diferenciado citado por João Gabriel foi entre Gildo de Freitas e outro trovador do qual ele não lembra o nome. Nesta disputa podemos observar como os trovadores se utilizam de um acontecimento inesperado para improvisar versos. Durante uma exibição em que estavam presentes os dois trovadores já citados, no final

dessa apresentação, a dentadura (chapa) do adversário de Gildo de Freitas quase caiu da sua boca e ele aproveitando o ocorrido e cantou:

Vamos encerrar a trova  
 O apresentador pediu  
 Eu via vindo bem na trova  
 Quando o nível caiu  
 É que afrouxou a minha chapa  
 E o Gildo de Freitas riu

Neste caso o próprio trovador tratou o episódio de maneira jocosa para disfarçar o embaraço e dar continuidade à trova. A resposta de Gildo de Freitas foi:

É tal verdade que eu vi  
 Que quase caiu a tua chapa  
 Mas nem que fique sem dente  
 Da minha unha, não te escapa  
 E se a chapa cair de novo  
 Eu boto de novo c'um tapa

Percebemos como Gildo de Freitas e o outro trovador conseguiram utilizar a situação do momento para dar continuidade ao duelo. O outro trovador não pode responder a Gildo de Freitas, porque já havia sido determinado que estes seriam os últimos versos. O fechamento dado por Gildo de Freitas foi espirituoso e fez a platéia rir.

A importância do conhecimento específico do trovador sobre um tema proposto está relacionada com a inspiração do artista. A inspiração de João Gabriel é muito importante no momento em que ele faz um verso improvisado, assim como o conhecimento do tema que está sendo abordado. Sem o conhecimento sobre um determinado tema não é possível se fazer muitas rimas, porque não há o que se falar. Como já mencionado anteriormente, a trova é muito similar a uma conversa de compadres. A principal diferença reside no fato de que a trova é cantada. E como em uma conversa, se um dos participantes não tiver conhecimento do assunto abordado, não haverá condições da conversação prosseguir. Como trovar sobre algo que não se tem conhecimento? João Gabriel utiliza estratégias para conseguir manter-se no tema, fazendo perguntas sobre o assunto escolhido. Porém, quando o tema é muito específico, não há como manter a trova

por muito tempo e a criatividade dos versos também é prejudicada. Como falar de esposa ou casamento se o trovador nunca foi casado? Ou como cantar sobre uma plantação de arroz ou a criação de gado se o trovador não teve contato com esse tipo de atividade? João Gabriel diz que é possível o trovador trovar sem ser bom conhecedor do tema, mas, nunca da mesma forma que o faz um trovador que “já sentiu na pele o que ele está cantando”. Quando o trovador não tem conhecimento sobre o tema da trova, sua seqüência de raciocínio é mais lenta e pobre, fazendo com que ele tenha que se preocupar não somente com as rimas, mas também com o conteúdo dos versos. Em suas palavras: “É muita coisa para se preocupar na hora de trovar”. É um esforço a mais que ele precisa fazer no momento da improvisação. Talvez por essa razão, quando a trova é sobre um tema pouco conhecido por João Gabriel, a ocorrência de versos diferenciados será menor. O conhecimento do tema implica uma maior riqueza de vocabulário e conseqüentemente maior flexibilidade mental por parte do trovador para fazer versos rimados para prosseguir ou se livrar de situações delicadas em que o seu adversário tenta colocá-lo.

Quanto às suas apresentações, João Gabriel as faz sem que haja uma cobrança direta por seu trabalho. É interessante observar que no Nordeste brasileiro as apresentações dos repentistas, ao contrário do que acontece no Sul do Brasil, são sempre cobradas. Uma das formas mais comuns é a de passar o chapéu enquanto os repentistas estão disputando. No Rio Grande do Sul, João disse que isso não acontece. Perguntei o porquê disso e ele respondeu que é uma questão de cultura. Ele nunca cobrou uma apresentação sua dessa forma: disse que ficaria envergonhado de fazer esse tipo de cobrança. Citou como exemplo que quando foi para São Paulo viu repentistas cantando nas praças e “passando o chapéu”. João mencionou que até teve vontade de participar do duelo e receber algum dinheiro como seus colegas nordestinos estavam fazendo, mas ele não teve coragem porque considera esse ato humilhante e desmoralizante. Mesmo em circunstâncias em que precisou de dinheiro, ele não teve coragem de cobrar diretamente por suas exhibições. Porém, quando ele é convidado para fazer uma apresentação em um comício político ou em uma festa de município, um acerto financeiro pode ser feito. Fora destes momentos específicos, quando alguns trovadores se reúnem para fazer versos improvisados, esses momentos não são cobrados. Porém, existe uma forma de troca, ou seja, alguém pode convidar João para fazer uma apresentação na qual o pagamento é um churrasco e um “trago”. Essa forma de troca é quase automática no meio dos trovadores gaúchos, porque não é preciso fazer nenhuma forma de acerto prévio. Se João for convidado para se apresentar em algum lugar já está implícito que a comida e a bebida consumida por ele será por conta de alguém. João falou de uma situação hipotética na qual se alguém dissesse para

ele que passando o chapéu durante a sua apresentação ele ganharia muito mais do que cobrando um valor fixo, ele se sentiria humilhado vendo o chapéu ser passado. E ele voltou a afirmar que isso é uma questão de cultura.

João é músico profissional, porém seus parceiros trovadores possuem as mais variadas profissões. Eles são advogados, médicos, juizes, engenheiros, agricultores, mecânicos, fazendeiros. Porém, os que buscam sobreviver da trova nunca são somente trovadores, como acontece no nordeste brasileiro. Um trovador que busca sobreviver da arte sempre acaba se tornando músico. Segundo João isso acontece devido ao que foi exposto anteriormente, ou seja, o trovador gaúcho não consegue cobrar as suas apresentações diretamente, como é o caso dos repentistas nordestinos. A trova no sul do Brasil é considerada uma arte e não uma profissão. Ela somente é utilizada como uma forma do artista se fazer conhecido e se satisfazer.

A maioria dos trovadores toca algum instrumento musical e isso faz com que as duas formas de arte se misturem, porém com maior prevalência da música pelo seu caráter financeiro. A não existência da cobrança das apresentações dos trovadores por fatores culturais é possivelmente uma das causas dos trovadores não se firmarem profissionalmente somente como trovadores.

João citou o exemplo de um trovador que faz apresentações em praça pública no centro de Porto Alegre. Esse trovador somente canta músicas de sua autoria e da autoria de outros músicos e toca gaita, mas não trova. Ele tem vergonha de trovar e cobrar por isso. Ele recebe dinheiro por cantar músicas e por vender seus CDs somente.

Os trovadores que possuem outras profissões trovam por puro prazer de demonstrar suas habilidades nessa arte. João conhece somente um trovador que não tem interesse de cantar músicas, porém, ele não sobrevive somente da trova, pois ele compõe músicas e recebe direitos autorais por isso.

Na criatividade dos versos improvisados de João Gabriel estão envolvidas técnicas essenciais para um bom trovador, as quais são as rimas bem feitas e a perfeita adequação dessas rimas dentro da métrica, que causam um efeito de sonoridade e equilíbrio aos versos. Porém, o momento certo para se fazer um verso, ou seja, colocar aquela palavra naquele verso, naquele exato momento da disputa é um dos fatores mais importantes. A palavra certa no momento certo, essa é uma das principais técnicas da trova. Se o verso for feito no momento oportuno, então seu efeito será devastador. O ouvinte terá a impressão de que nada mais precisará ser dito, assim como o outro trovador, que dependendo do verso criado e de sua experiência, poderá ficar sem ação. Foi dito o que se precisava dizer e basta.

João Gabriel pode se valer de qualquer situação para fazer seus versos. Mesmo em um concurso de trovas, com o tema definido, as situações do momento podem ajudá-lo a encontrar inspiração para cantar. Tudo que se encontra ou está se passando ao seu redor pode ser usado para fazer seus versos. João, enquanto está trovando, sempre observa o que está acontecendo ao seu redor e está sempre atento a qualquer movimento para talvez utilizá-lo em seus versos improvisados.

João Gabriel tenta não se lembrar de versos já feitos por ele ou por outros trovadores para não ser influenciado e deixar que sua inspiração venha espontaneamente. Porém, como ele mesmo disse, muitos trovadores tentam memorizar versos e até mesmo estrofes para serem utilizados em momento oportuno. Mas esses trovadores nunca conseguem se destacar dentro de seu grupo. A tentativa de memorização de versos, na maioria dos casos, ao invés de ajudar o cantador causa o efeito oposto. João disse que às vezes que tentou utilizar versos e idéias pré-concebidas, a seqüência de seu raciocínio no momento da trova foi como que interrompida e não conseguiu continuar a inventar seus versos. Ele disse que a seqüência de seu raciocínio não pode ser controlada e que nem mesmo sabe como esse raciocínio acontece; é como se o raciocínio tomasse vida própria e fosse ele que ditasse o rumo do que tivesse que ser cantado e não o contrário, ou seja, não é João quem ordena e determina o que será colocado em versos.

Um acontecimento na vida de João Gabriel pode servir de um motivo para se trovar. Principalmente, quando ocorre um desentendimento no campo amoroso, isso pode ser um motivo para se dizer coisas, pedir desculpas ou mesmo apenas falar do ocorrido de forma que João possa falar à pessoa que está envolvida na questão sem se dirigir diretamente a ela, contando ao mesmo tempo com o público como testemunha dos seus sentimentos pela pessoa amada. É como se fosse uma declaração de amor ou um pedido de desculpas feita na frente de todos.

Uma doença também pode ser inspiração para João Gabriel trovar, porque é uma forma de ele demonstrar afeto e preocupação pela pessoa enferma. João Gabriel consegue falar muito mais nesses momentos trovando do que falando. “As palavras saem com mais facilidade e sinceridade quando eu estou trovando”, como ele mesmo diz. Porém, há situações para João que são difíceis para ele trovar, no caso de problemas financeiros, por exemplo. Dependendo do problema, principalmente aqueles que não tem solução imediata, ele diz que não há o que se dizer em versos ou mesmo falando: “O problema precisa ser resolvido com dinheiro e não com palavras”.

A inspiração de João, para fazer os versos improvisados, surge, principalmente, ou quando ele está muito bem ou quando ele está muito mal. Se ele não tiver um motivo

forte, sua inspiração para compor versos também segue o mesmo nível. E isso ocorre tanto para a criação de versos improvisados quanto para a composição de letras de músicas. João citou exemplos de amigos seus que por causa da bebida ou outra situação de vida estiveram em situações muito delicadas e amarguradas. Foram nessas fases de suas vidas que esses trovadores e músicos fizeram versos inigualáveis, fazendo que surgissem comentários, por parte das pessoas que não acompanhavam suas vidas de perto, de que esses trovadores não eram tão inteligentes e engenhosos certo tempo atrás.

João precisa conviver de certa forma com a angústia de não saber se o próximo verso que fará estará à altura do verso do seu adversário. Ao mesmo tempo em que ele não sabe ao certo o que virá no momento de criação de um verso seu, ele sabe que o verso virá. Porém, ele não pensa nisso. É como uma intuição, ele sabe que conseguirá se safar do problema em que o outro trovador tentou colocá-lo. Talvez não conseguirá retribuir com um verso à altura do verso que foi feito pelo seu adversário, mas um verso qualquer ele conseguirá fazer. Tudo o que foi descrito acima acontece com João sem que ele tenha consciência no momento em que a trova acontece, porque tudo é muito rápido e, se parar para pensar, a trova não acontece. No momento da disputa de versos rimados, a regra é cantar primeiro e pensar depois. Por isso que os versos muitas vezes surpreendem João. Ele não premedita, não pensa o que será cantado, portanto, ele não sabe o que virá. E por isso mesmo que os versos podem surpreender. João não premedita o que será cantado, porém, enquanto o outro trovador está cantando, João, por sua experiência, consegue ter uma noção de como o verso do concorrente poderá terminar, qual será a última palavra. E isso faz com que João já se antecipe com alguma idéia sobre o verso que irá improvisar. Não são os versos que são antecipados e sim a idéia sobre a linha de raciocínio que será mantido sobre aquele assunto. São nesses momentos que o trovador adversário pode surpreender com a finalização de um verso que ninguém esperava, com um fechamento que nem João Gabriel, nem o público e nem o próprio trovador que está cantando esperava. Esses versos diferenciados têm características chistosas, pois irrompem sem a prévia intenção consciente do trovador, porém o desejo inconsciente junto com a vontade de revidar o verso anterior do adversário faz com que apareça o verso diferenciado. Em nossa conversa, João Gabriel deu um exemplo de como se pode reverter, sair de situações difíceis colocadas pelo outro trovador. Ele montou uma situação imaginária onde a finalização do verso poderia ter sido inesperada por ele, ou, então, que a idéia de João Gabriel fosse antecipada pelo outro trovador.

eu sei que ninguém declamou  
 Não me leva a mal parceiro  
 Comigo tu te enroscou  
 Porque tudo que tu diz aqui  
 Fui eu que te ensinou

“Tu diz que me ensinou,       **João Gabriel**  
 isso é problema meu  
 Tu é fazedor de versos,  
 mas bom trovador sou eu  
 Quando tu foi me ensinar  
 No fim foi tu que aprendeu

João não dá as respostas diretas aos versos do adversário, ele busca formas indiretas para essa resposta. Como ele mesmo disse, procura dar espiritualidade aos versos. E ele faz isso principalmente por respeito ao público presente. Ele só dá “pataços”, ou seja, responde de forma mais direta e dura, quando a trova é “de gozação, de brincadeira”. Nesses casos ele até pode dizer algum palavrão, dependendo também do público presente. Caso contrário João Gabriel prefere insinuar-se (indiretamente). No exemplo do verso anterior, ele não diria:

Tu foi me ensinar  
 Mas, eu que fui teu professor  
 Ele diria:  
 Tu pensou em me ensinar  
 Mas, foi tu que aprendeu

Ele tenta fazer um elogio, mas nesse elogio, sutilmente, está inserido um “esculacho”, ou seja, uma depreciação. João Gabriel citou outro exemplo de dois trovadores que estavam se apresentando em uma rádio. Durante a disputa, o segundo trovador não entendeu bem o que o primeiro disse e respondeu de outra forma. O primeiro trovador, percebendo o que havia ocorrido, respondeu com um verso que João não se recorda muito bem, mas que foi mais ou menos assim:

O que eu falei neste verso

Neste momento presente aqui  
 Tu pegou a palavra trocada...  
 Por não entender o que eu pari  
 Isso não tem muita importância  
 Porque todos vêem que te venci

A saída, espirituosa, do segundo trovador foi assim:

Tu diz que eu não compreendi  
 E não entendi o que tu disse  
 Mas a juventude passa  
 E vem chegando a velhice  
 E o povo não leva a mal (vai compreender)  
 São coisas da caduquice

Esse verso foi considerado por João Gabriel inesperado e de grande criatividade. Todos que estavam presentes, prestigiando a disputa, ficaram surpresos e gostaram muito do que ouviram, reconhecendo a espíritosidade desse verso. O primeiro trovador pensou que, com o verso que tinha feito, o seu adversário não encontraria saída, mas, sem que ninguém esperasse, aparece um verso como esse.

Às vezes, João pode se manter em um determinado assunto por um longo tempo, mesmo que o outro trovador tente mudar a direção do duelo cantado. Esse também é um artifício que é utilizado, mas que não existe uma fórmula para tal. Depende da força, da flexibilidade, da personalidade do trovador para que se mantenha ou se mude a trova para outro assunto. Em uma roda de trova, o tema pode variar, porém isso ocorre de maneira mais suave, sem haver a sensação de que o tema está sendo mantido à força ou que um novo tema foi também colocado de forma não natural.

O momento em que uma disputa é feita é única e ímpar. Não é possível, mesmo querendo, repetir o mesmo ambiente que foi criado naquele dia. Pode ser melhor ou pior, mas nunca é o mesmo. Por isso que a trova é uma caixinha de surpresas e é por isso que ela é tão interessante e cativante.

O falar do gaúcho, que é diferente das outras regiões do Brasil por possuir expressões e palavras singulares, se reflete no versos improvisados feitos por João Gabriel, porém, essa forma de falar é aceita e entendida pelos que pertencem a esse grupo. E essa maneira do gaúcho se expressar possui regras que são seguidas como em qualquer outra

parte do Brasil. As trovas feitas por João Gabriel as vezes podem ser de difícil entendimento para os que não vivem no Rio Grande do Sul e não estão acostumados com o seu regionalismo. Porém, isso não significa que a trova é hermética, de difícil entendimento. Muito pelo contrário, João Gabriel sempre procura ser o mais claro possível em seus versos, evitando palavras que o povo não conheça ou que não existam.

No chiste, nem sempre, ocorre a invenção de novas palavras (familiarismo), mas sim o uso de uma palavra ou frase em um contexto diferente ou em um momento diferente daquele que elas poderiam ser utilizadas. Nas trovas que analisei e de tantas outras que li não encontrei neologismos. O mais comum é a utilização do sentido dúbio, da metáfora e metonímia, além da assonância, aliteração e paronomásia que são muito freqüentes também na poesia. Porém, algumas vezes pode acontecer do trovador cometer um ato falho. Nestes momentos, como João comentou: “não há muito o que fazer. Algumas vezes tenta-se consertar o verso, disfarçar, mas geralmente, se isso ocorre, a trova é interrompida”. No caso do ato falho, o trovador, ao invés de se entregar à linguagem, se entrega ao sintoma. O ato falho, no âmbito da linguagem, é um ato mal sucedido, enquanto que o chiste é um ato bem sucedido. Em qualquer desses casos o sujeito do inconsciente emergiu, só que de formas distintas. No momento de um ato falho, o desejo irrompe simplesmente. No chiste esse irrompimento é de outra classe (ordem), porque ele passa pelo crivo do Outro.

João Gabriel diz que só raramente usa palavras que não “existem no dicionário” em seus versos. Segundo ele, o público, dependendo da criatividade da palavra inventada, aceita-a bem, “porque o que as pessoas querem é festa”. Mas, entre os trovadores, essa técnica não é bem aceita. Se esse artifício for usado, o trovador não será considerado competente perante os outros trovadores e levará algum tempo para que ele seja reconhecido como um bom trovador. Em uma situação de trova informal, essa técnica é aceita pelo público porque como diz João Gabriel “tudo é brincadeira, porém, mesmo em brincadeira há limites”. Ou seja, há regras a serem seguidas. Em concursos, o uso de neologismos não é aceito e o trovador perderá pontos, porque ele precisa manter-se dentro das regras estipuladas. Nota-se, pelo que João Gabriel falou, que os trovadores prezam, além da criatividade dos versos, pelo cumprimento das regras estabelecidas para se fazerem versos improvisados. Já o público está mais interessado nos efeitos dos versos criados, salvo as pessoas que acompanham de perto os trovadores e que já foram influenciadas pelo profissionalismo da trova.

João não conseguiu se lembrar de nenhum exemplo para ilustrar o que estava falando, tão pouco eu presenciei tal fato, mas ele disse que o efeito do neologismo é, freqüentemente, engraçado e faz rir.

#### IV - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A questão inicial deste trabalho foi a de saber da possível existência de uma relação entre trova e chiste. A partir dos relatos das experiências vividas por João Gabriel e por mim, bem como da observação de inúmeras trovas, farei a discussão dos achados que mais chamaram a atenção. Essa discussão constitui o ensaio metapsicológico que examina e confirma a relação entre trova e chiste.

O chiste, dentre as formações do inconsciente, é o mais inteligível e compartilhável produto. O ato falho, o sonho e o sintoma só são compreendidos após um processo de desdobramento, de interpretação, porque no momento em que eles se fazem presentes, irrompem, não fazem sentido algum, principalmente para as outras pessoas. Já o chiste, indo no sentido inverso das outras formações do inconsciente no que se refere à inteligibilidade, precisa ser reconhecido por um outro. Em outras palavras, o chiste para que seja reconhecido e autenticado como tal precisa ser compartilhado com o outro e com o Outro, pois são eles que o homologam como mensagem e o autenticam como chiste. Tomando como exemplo o ato falho como expressão do desejo inconsciente, ele é um ato mal sucedido no que se refere ao outro, ao social. O ato falho faz com que apareça uma verdade do sujeito, mas ela só é entendida como tal após um trabalho de interpretação, salvo alguns casos. A verdade encoberta no ato falho não é reconhecida imediatamente nem pelo sujeito, nem pelo outro; então haveria duas possibilidades para a verdade emergir: ou através de um processo de interpretação, ou através do chiste, que é a verdade reconhecida no ato pelo Outro. De qualquer modo, o ato é falho, porque ele não é reconhecido, autenticado como mensagem pelo Outro. E é falho também por causar, na maioria dos casos, um certo desconforto para quem o produziu, como se fosse um desnudamento forçado. É nessa perspectiva que o consideramos como mal sucedido. Mas não adentrarei nas especificidades do ato falho por não considerá-lo relevante para os propósitos deste trabalho, neste momento.

O chiste é um ato bem sucedido nos dois sentidos mencionados anteriormente; em primeiro lugar porque deixou a verdade emergir (escapar), verdade esta que estava recalçada; e em segundo lugar porque essa verdade que irrompeu é causadora de prazer e não de desprazer tanto para quem a verbalizou como para aquele que a escutou.

A trova, assim como o chiste, tem a característica de dizer e comunicar coisas que não seriam permitidas se fossem ditas diretamente, além de nos causar certo prazer ou riso mesmo quando nós somos o alvo das articulações verbais dos trovadores. Por que ríamos de alguém que estivesse nos diminuindo ou dizendo algo que nos deixasse constrangidos e

não tomaríamos nenhuma atitude? No ambiente de trova isso é possível. A única forma aceitável de revide é devolver a suposta ofensa do mesmo modo, ou seja, trovando. Veremos a seguir como João Gabriel lida com a sua verdade.

João Gabriel evidentemente tem grande prazer em trovar, porque, como ele relata, a trova é uma maneira de expressar seus sentimentos e pensamentos de uma outra forma que não a maneira usual, ou seja, ele trova a respeito daquilo que não consegue dizer diretamente por se sentir impedido de o fazer por diversos motivos. Ou porque o assunto é muito difícil de ser expresso em palavras, ou porque não se sente à vontade de falar sobre alguns temas diretamente, ou porque a sua intenção, mais do que falar é de convencer e seduzir o seu ouvinte. Outro motivo seria a liberação, a expressão de um sentimento agressivo que, caso dito diretamente, poderia causar problemas ou constrangimentos para ele. Quando João está trovando ele pode agredir o adversário ou até mesmo alguém que esteja presente no momento da apresentação, sem que essa pessoa possa revidar diretamente através de palavras ou mesmo de agressões físicas. Como ele mesmo comentou, só raramente um duelo de trova chega a um ponto extremo em que os adversários “perdem a esportiva” e “vão para as vias de fato”, ou seja, eles se agredem verbal ou fisicamente de uma maneira direta. Portanto, existe uma censura interna e externa para que as agressões diretas não aconteçam. Ele mencionou que, ao invés de pegar no facão, ele trova. A agressão direta, tanto verbal como física, não acontece porque não é aceita socialmente. Porém, tanto na trova como no chiste, essa agressão, por ser mascarada, pode ser expressa, obtendo-se assim o que se queria originariamente, ou seja, o reconhecimento de seu desejo.

João, ao trovar, expressa sua vontade e seu desejo, e o público, ao rir ou aplaudir, o reconhece e o autoriza. A expressão de seu desejo no momento da trova é alcançada através de alguns mecanismos ou técnicas. Esse mecanismo usado na trova em que algo é expresso de outro modo pode ser observado também no chiste. Tanto na trova como no chiste existe a possibilidade de se dizer algo por uma forma transversa, ou seja, burlar a censura, a inibição interna e externa. João ao trovar consegue um álibi para dizer o que deseja sem a censura que haveria se dissesse o mesmo em um discurso falado. O ambiente da trova proporciona isso, além de outros dispositivos que fazem parte da técnica da trova. A música, os versos rimados e toda sua gesticulação corporal participam deste processo. A rima e o ritmo são as principais técnicas utilizadas nas trovas para que o chiste tenha lugar, ou seja, são prazeres preliminares, na medida em que desviam nossa atenção para dar passagem à mensagem e à sua verdade.

A trova geralmente encanta o público. E é interessante notar a relação que as palavras cantar e encantar-(se) possuem. Cantar vem do latim *cantare*, que desde o aspecto musical do cantar instrumental, vocal ou poético, do elogiar, sempre incluiu também o aspecto do rezar da curandeira e do enfeitiçar, que é ressaltado através de *incantare*. Lühning (2001) salienta que no nível ritual e individual, a encantação de fato é uma forma de canto, para enfeitiçar, observando a dupla relação entre fala e canto em termos de seus poderes mágicos que estão presentes, por exemplo, no contexto do candomblé. O termo feitiço, por sua vez, vem do latim *facticius* e refere-se ao meio da encantação e seu resultado, “aquilo que foi feito”. Vale mencionar que em francês, feitiço pode ser traduzido por *fetich* e em alemão por *Fetisch*.

O chiste ou, mais especificamente, o verso chistoso, que é o que nos interessa, irrompe nas disputas trovadorescas sem dar aviso ou simplesmente às vezes não aparece. Várias vezes, em apresentações de trovadores, pude perceber somente alguns poucos versos chistosos, porém, em outras ocasiões, os versos chistosos eram em grande número, muito ricos e inteligentes. Com João Gabriel também é assim. Em certos dias, ele trova muito bem e comentários sobre sua criatividade são frequentes. Eu mesmo às vezes fiquei surpreso com os versos criados por ele. Porém, em outras ocasiões, o nível de seus versos é somente mediano sem a presença de versos chistosos que despertariam algum sentimento mais prazeroso.

A prática constante ajuda na rapidez do pensamento e na utilização das palavras rimadas. Isso é confirmado pela fala de João e de outros trovadores que, após um período sem participar de disputas de trovas, não fazendo boas apresentações, dizem estar “enferrujados”. Essa é a expressão mais comum que se ouve entre os trovadores que ficaram sem praticar por algum tempo. Contudo, muitas vezes, tendo estado sem trovar por algum tempo, João consegue ter boa desenvoltura e seus versos são muito ricos em criatividade e em chistes. Segundo João Gabriel, a inspiração do momento é o mais importante para que uma trova aconteça. E o que pode acontecer é falhar na hora de se cantar um determinado verso, errar ou não ter a rima para fazer o verso, mas como não é um concurso, até as falhas e erros são motivos para se rir. Se esses erros cometidos não comprometerem a fluência da trova, eles não serão levados em conta pelo público, porque o que realmente importa é o efeito dos versos. Isso ocorre através do prazer da surpresa e da surpresa do prazer de uma palavra, frase ou verso dito no momento exato. Um pouco antes ou depois, o efeito não seria o mesmo. A prática para João Gabriel é importante na medida em que ele não precisa preocupar-se com as medidas métricas das estrofes e dos versos e com outras exigências formais necessárias à trova. O conhecimento de tais

exigências formais é feito de maneira automatizada, deixando espaço livre para trabalhar o conteúdo dos versos.

Esse verso que causa prazer e surpresa tem o poder de nos remeter para uma outra cena, termo utilizado por Freud para designar o inconsciente, ou seja, nos desloca daquele lugar e nos leva para outro. Esse é um dos efeitos de dois recursos de linguagem conhecidos da metáfora e da metonímia. Mas nem sempre esses recursos de linguagem causam esse efeito. Esse é o efeito específico do chiste. Se pararmos para analisar o conteúdo dos versos que João Gabriel canta, dificilmente o resultado será tão prazeroso ou engraçado como quando os escutamos no lance, no ato, de uma forma descompromissada. Podemos analisar uma estrofe de uma trova, como fizemos anteriormente, e verificar o quão resumido é o conteúdo que está expresso nele. A economia é uma das características dos chistes também.

João valoriza os bons adversários. Ele diz que se sente mais inspirado quando trova com outro bom cantador. Mas presumo que o porquê disso acontecer tenha relação com o nível dos trovadores, com o momento em que ocorre a disputa e com tema abordado, porque não esqueçamos que a trova é uma disputa.

João Gabriel utiliza vários recursos técnicos para poder trovar. A maioria desses recursos técnicos não é exclusiva dos trovadores. Encontramos esses recursos sendo usados na poesia também, como exemplos temos a assonância, que é a aproximação fonética entre as vogais tônicas de palavras diferentes; a aliteração, que é a repetição de fonemas no início, meio ou fim de vocábulos próximos, desde que simetricamente dispostos em um ou mais versos; e a paronomásia, que é o emprego de palavras semelhantes no som, porém diversas na significação. Esses procedimentos - é importante frisar - são os mesmos do discurso inconsciente, pois sabemos como as aproximações fonemáticas são essenciais nos lapsos e nos ditos espirituosos, os quais estão constituídos pelas vias privilegiadas do reconhecimento do desejo.

Quando o trovador compara ou se refere a alguém, aludindo a um animal, por exemplo, o que ocorre nesse momento é uma substituição metafórica. Porém, somente essa substituição não é suficiente para afirmar que esses versos cantados são versos chistosos. Lacan e Freud trabalharam mais detalhadamente os chistes que utilizavam a condensação metafórica para demonstrá-la como sendo uma manifestação do inconsciente, onde a condensação metafórica produz a criação de novas palavras, ou seja, neologismos, como no famoso exemplo do chiste *familonar*. Nas trovas esse mecanismo não é observado, pois as rimas e versos devem se manter o mais próximo possível do código estipulado da

língua. A construção de novas palavras não é bem vista pelos trovadores e nem pelos que presenciam e apreciam o espetáculo da trova.

Se a criação de novas palavras não é bem aceita na construção de versos improvisados, então deve existir uma outra forma de causar surpresa e prazer aos que participam do espetáculo trovadoresco. Pude observar que os facilitadores aparentes da surpresa e do prazer nos ouvintes do duelo cantado constituem uma conjunção de dois fatores principais: a rima e o conteúdo inédito dos versos criados. A rima funcionaria como um prazer preliminar, assim como o conteúdo aparente dos versos. Lacan trata a homofonia como um dos fatores propiciadores e facilitadores da irrupção do desejo inconsciente. Na maioria dos casos, porém, a homofonia, na criação da tirada espirituosa, traria a possibilidade de criação de neologismos, o que não ocorre na trova, como já mencionado. Então parece existir uma outra forma do inconsciente se fazer presente nas trovas. Poderíamos dizer que o desejo inconsciente para se manifestar teria que se adaptar a formas mais rígidas de expressão, ou seja, estar mais de acordo com o código da língua. De qualquer forma, como vimos anteriormente, na trova é a conjunção da rima com o conteúdo dos versos que facilita a irrupção do efeito chistoso. Porém, o que realmente causa a surpresa e o prazer é a possibilidade desses versos nos remeterem a uma outra cena, como diz Freud em a *Interpretação dos sonhos*. Ou ainda, segundo Lacan, é a possibilidade de alcançarmos um outro plano, um para-além no qual podemos encontrar o verdadeiro desejo, ou seja, aquilo que por causa do significante não pode ser significado, como já tivemos a chance de nos deter anteriormente.

Vimos, pelo relato de João Gabriel, como ele se surpreende e satisfaz com seus próprios versos, porém isso acontece no *après-coup* (no só-depois). O prazer dele é dependente do prazer observado no público. Essa característica nos remete ao que acontece no chiste, ou seja, a pessoa que produz um dito espirituoso só colhe o prazer após a sua identificação e o seu reconhecimento pelo Outro. É muito importante observarmos como, de fato, João Gabriel só reconhece que seu verso foi uma criação diferenciada após o reconhecimento do público, que se expressa através de aplausos ou outra forma qualquer de demonstração de aprovação. Neste sentido, é o reconhecimento do público, como terceiro participante, o outro, que também faz as vezes do Outro, que permite que o processo chistoso, dentro da trova, possa fechar o seu circuito.

As criações metafóricas e metonímicas, que ocorrem na trova, são previstas pelo código da língua, mas, além disso, existe o reconhecimento dado pelo Outro. E é esse reconhecimento um dos fatores que faz com que a mensagem originada ultrapasse o suporte da palavra, ou seja, a mensagem produzida expressa o que é latente do desejo do

trovador. É o que Lacan chama de passo-de-sentido. Como na tirada espirituosa, o que se produz entre o trovador e o público - que também é visto como o Outro - é a comunhão entre o pouco-sentido e o passo-de-sentido. Ou seja, através do desvio de nossa atenção pelos efeitos de *nonsense*, efeitos de comicidade, pela narrativa excitante, que são efeitos conscientes, somos levados para um outro plano. Então rimos de prazer e nos surpreendemos com isso. Não sabemos ao certo do que rimos. Sabemos que o verso criado pelo trovador nos tocou em algum ponto, mas não sabemos identificar ao certo onde. É ao nos surpreendermos que Lacan afirma que nos situamos no nível do inconsciente.

Na trova não existe a criação de novas palavras. No entanto, existe a ocorrência da criação de frases-rimadas inusitadas que não eram esperadas pelo público e nem pelo outro trovador e que causam o mesmo efeito dos neologismos. A trova informal, ocorrida entre **A:** João Gabriel e **B:** seu Luis, em um bar, pode ilustrar o que digo:

**A:**Eu trato todos bem  
 Com amor e com carinho  
 Mas quando me vem a luta  
 Eu não fujo do caminho  
 E como vai bater em nós  
 Se não pode com tu sozinho

**B:**Não pode é com ninguém  
 Não pode bater sozinho  
 Eu não quero ir além  
 Eu te trato com carinho  
 Eu não sou prevalecido  
 De bater em um cusquinho

**A:**Se não é prevalecido  
 De bater em um cusquinho  
 Se apelar prá ignorância  
 Fica cantando sozinho  
 Porque tu quer dar o laço  
 Em quem tá te dando carinho

**B:**E dar nesse negrinho

Isso é coisa que não convém  
 Cantando esse meu verso  
 Verso vai e rima vem  
 Seu João vai na boa  
 Sem dar laço em ninguém

A:Eu não vim falar de laço  
 E nem apanhar de ninguém  
 Luizinho vai na boa  
 Sabe que eu te quero bem  
 Mas se tu me apertar  
 É mais um que cai também

A nova estrofe criada segue o mesmo caminho que as palavras no circuito do grafo do desejo. Ou seja, o desejo consciente, que é a linha significante original, fica perturbado pela nova formação significante, não na forma de *nonsense* como geralmente estamos acostumados nos chistes que escutamos, mas utilizando-se de estrofes metafóricas, onde o *nonsense* beira o limite entre o que é admissível e o que não é. No chiste, o *nonsense* é aparentemente completo, ou seja, a metáfora produz um neologismo. Por outro lado, na trova a metáfora apenas se aproxima do efeito de *nonsense*, ou seja, não há produção de neologismo, mas sim de paralelismos, comparações e alusões que remetem o ouvinte para uma outra cena. Essas estrofes causariam o mesmo efeito de suspensão momentânea da razão, nos levando logo em seguida para um outro plano. Rimos da trova, mas é só-depois que nos damos conta do que nos sensibilizou. É nesse sentido que João Gabriel tem que se entregar à linguagem. Como ele mesmo disse, a aparição de um verso diferenciado não é previsto, ele simplesmente aparece. Além do que, como Gildo de Freitas disse: “O bom trovador é aquele que esquece o que trovou”. Ou seja, João Gabriel não pode ficar preso ao que já foi feito, ou planejar o que virá. Ele simplesmente canta o que, no momento, “aparece em sua mente”, como ele mesmo diz. Poderíamos aqui comparar a fórmula do analisante, qual seja, falar primeiro e pensar depois, com o que é feito por João Gabriel no momento de criação de seus versos. Uma questão surge com isso: porque, durante a trova, acontece um verso chistoso e não um ato falho? Essa é uma questão que poderá ser abordada em um próximo estudo.

As trovas de João Gabriel sempre são feitas de maneira simples, em uma linguagem que possa ser facilmente entendida por todos que as ouvem, mas isso não

significa que a genialidade, a originalidade e a criatividade sejam prejudicadas, porque penso que aí reside a espirituosidade. O prazer obtido pelos versos simples que surpreendem e encantam é uma prova da manifestação de seu desejo inconsciente.

Quando João Gabriel afirmou que muitas vezes através da trova ele consegue dizer o que não teria condições de fazer se tivesse que se expressar coloquialmente, a sua afirmação é um indicador de que existe um prazer, um gozo ao trovar. A satisfação de poder, através da trova, se expressar de uma maneira mais próxima do seu desejo, também nos mostra como a trova propicia a aproximação da exteriorização do desejo através do significante.

João Gabriel diz que “trova de coração ou com o coração”. Assim, poderíamos pensar que neste momento ele valoriza mais o que vem de sua alma do que aquilo que pode articular mental ou racionalmente. O trovar com o coração seria outro indício de que João se entrega à linguagem, pois para deixar o seu coração falar ele precisa utilizar-se da linguagem, ou seja, seu sentimento precisa se fazer demanda. E é dentro deste contexto que existe a possibilidade do desejo inconsciente se manifestar. E isso acontecendo, a sua verdade se faz mais presente, mais próxima, proporcionando o prazer por ele mencionado.

Os temas desenvolvidos por João Gabriel nas trovas podem variar muito. Via trova, João é capaz de abordar qualquer assunto que possa ser expresso pela fala por sua característica poética, ou seja, há maior facilidade de se expressar sobre determinados temas, que seriam mais difíceis de serem dizíveis em uma situação de comunicação ordinária. João Gabriel pode elogiar, homenagear, criticar, descrever alguém que esteja presente ou mesmo ausente ao duelo cantado. O mesmo pode ocorrer com algum acontecimento específico ou objeto em especial.

No momento da trova, uns dos principais objetivos de João Gabriel é o de vencer o oponente. Mesmo quando ele está elogiando a pessoa do outro trovador, a disputa para saber quem consegue realizar tal intento com maior capacidade sempre está presente. E é o público ou os jurados que decidirão quem obteve êxito. O outro, na figura do público ou júri, que é o terceiro que participa necessariamente do chiste, mencionado por Freud e Lacan, sempre estará presente, participando diretamente do espetáculo. Ao público, no caso específico da trova, cumpre o papel de reconhecimento do valor dos versos feitos pelos cantadores. Mesmo quando o tema da trova é o público, o reconhecimento dos versos é feito por esse mesmo público. Assim, é sempre necessário que alguém reconheça o verso que foi criado e esse reconhecimento não é feito pelo outro trovador e sim pela(s) pessoa(s) que estão prestigiando a disputa. Portanto, a participação do público é necessária e não apenas contingente. Segundo o próprio João, a trova sempre é feita para o público,

direcionada a esse público. A disputa é entre dois ou mais trovadores, mas os versos são direcionados ao público. A pergunta que surge com isso é a seguinte: é possível a realização de uma trova sem a participação da audiência? Digo que sim, mas apenas se levarmos em conta que o terceiro, o público, não precisa estar presente de corpo, porém a alma desse público precisa estar lá, porque os trovadores fazem seus versos para serem escutados e julgados pelo outro e pelo Outro. Quando essa questão foi suscitada em uma de minhas conversas com João Gabriel, sua resposta foi em forma de um exemplo. Em uma gravação de um programa de rádio, em que uma trova foi feita, o público não estava presente e não o escutava naquele momento porque era uma gravação. Porém, João Gabriel disse que os seus versos, feitos naquela ocasião e em todas as outras, sempre são feitos imaginando que alguém estivesse escutando. Ele sempre faz seus versos para o público e não para o outro trovador. Quando ocorrem trovas em que somente dois cantadores estão presentes, no caso João e alguém mais, o que a princípio é muito raro de acontecer, ele me disse que seu prazer é o de pensar que alguém poderia estar ouvindo seus versos, ou então aparece um sentimento de pesar por não estar sendo escutado naquele momento. A imagem que me veio quando João estava me falando desse fato é a de uma criança pequena que brinca com alguma coisa, porém sempre olhando e pedindo a atenção de seus pais. Como se pensasse: “olha o que eu estou fazendo”. Vejo aí estampada a necessidade do reconhecimento do Outro.

A necessidade de reconhecimento de seus versos é tão importante para João Gabriel que o desenvolvimento do tema surgido, e o que será cantado dentro desse tema, dependerá muito do público e será permeado pela presença dele, o qual ocupa o lugar do terceiro, ou seja, do Outro. A presença exclusiva de homens em uma disputa de trova não significa que não haverá reservas para o que será cantado, senão que essas reservas serão de uma outra ordem. Quando somente homens estão presentes a uma trova, João Gabriel pode fazer versos utilizando palavras obscenas e referir-se a determinados comportamentos sexuais. Isso até pode ocorrer quando alguma mulher estiver presente, mas como ele mesmo disse: “Vai depender muito de que mulher está lá me escutando”. E “com criança por perto nem pensar. Acho que mesmo se eu quisesse, a inspiração não viria”.

Esse mesmo público também é responsável para que João Gabriel diga algo em seus versos de uma forma e não de outra. A presença do outro e do Outro sempre estará lá, marcando presença e causando efeitos em todos os atos de João Gabriel. A trova, como o sonho para Freud, é a expressão da realização de um desejo. E como no sonho, em que esse desejo só pode ser realizado através de um complicado trabalho de condensação e deslocamento, os versos das trovas parecem utilizar um processo semelhante, onde o

trovador tenta realizar um desejo, passar uma mensagem sua, muitas vezes de agressividade, de revolta ou de sedução que não seja por via direta, de forma que o que foi dito seja aceito pelo outro – público – e o Outro. Lacan diz que o Outro se constitui como um filtro que põe em ordem e cria obstáculos naquilo que pode ser aceito ou simplesmente ouvido. Através da trova, João consegue, segundo suas palavras, colocar nos versos o que não consegue “falar de frente”, ou seja, o que ele não pode falar, ele trova. Mais do que com o sonho, parece haver uma relação da trova com o chiste, porque, muitas vezes, um sonho é ilógico aparentemente. Para entendermos o sonho existe todo um processo de interpretação, o que não ocorre com as trovas. Nas trovas, os versos precisam ser claros, porém clareza não significa possuir a objetividade científica. Uma mensagem na trova é passada por uma outra via, por vias muitas vezes imaginativas, poéticas. A capacidade de expressar um sentimento, vivência, descrição de algo ou de um estado emocional, muitas vezes só é possível através da linguagem poética, graças às suas características metafóricas e metonímicas. A linguagem lógica não consegue abarcar toda a riqueza da poesia, além de haverem coisas que não podem ser ouvidas, ou que de hábito nunca mais são ouvidas, e que a linguagem mais poética utilizada nas trovas - na qual o chiste também pode se fazer presente - procura torná-las audíveis em algum lugar, como um eco.

A trova é uma poesia e, mais do que isso, ela muitas vezes tem características de um chiste. A principal diferença entre uma trova gauchesca e uma trova literária é justamente o repente, além do acompanhamento musical. Tanto na trova como no chiste, o sujeito do inconsciente irrompe quando menos se espera, no repente, no improvisado. A técnica do chiste proposta por Freud e por Lacan, já exposta anteriormente, vem mostrar como o inconsciente pode se manifestar e invadir a fala de uma pessoa sem que seja necessária sua intenção consciente para que isso aconteça. O mesmo processo pode ser aplicado para as trovas e novamente isso é observado pela necessidade da presença do público e pela surpresa e pelo prazer provocados no mesmo.

Na trova poderíamos argumentar que existe uma intenção consciente para a criação de versos humorísticos ou diferenciados. A intenção existe realmente, porém ter a intenção não significa necessariamente a realização de tal proposta. João sempre tem a intenção de vencer seu adversário, utilizando-se de versos diferenciados, mas ele não consegue prever quando um verso mais criativo, “espirituoso” em suas palavras, irá irromper. Mais do que isso, esse verso espirituoso só será reconhecido como tal quando o público se manifestar ou quando forem comentar com ele sobre a trova, depois da disputa ter terminado. Os indícios que João têm em relação à criatividade de seus versos no

momento da trova são o sentimento de estar inspirado para fazer versos naquele dia e a manifestação do público.

Além da qualidade e do estilo do outro trovador, a presença de um ou outro trovador também é um fator diferencial importante a ser levado em conta para que o nível da trova seja elevado ou não, porque é a partir do outro que os temas das trovas podem seguir caminhos diferentes e é também a partir do outro trovador que João Gabriel se sente mais animado para a disputa e para se esforçar em vencer seu oponente.

Fico imaginando se sempre que um verso bonito é feito, ele é uma manifestação chistosa. O que quero dizer com isso é que esse verso pode ser analisado em diferentes perspectivas. O verso em si pode ter uma rima bem feita, porém uma das causas de uma sensação diferente, chistosa, no público é o momento em que ele é dito, de acordo com a surpresa e o inesperado daquele momento. O mesmo verso feito em outro momento talvez não causasse o mesmo impacto, porque o importante é fazer uma tirada espirituosa para aquele episódio, naquele momento específico, ou no caso da trova, dar uma resposta para aquele verso criado naquele momento. Como no chiste, na trova existe um momento exato para que a resposta espirituosa ocorra e isso não é premeditado por quem a faz, justamente por não controlarmos uma manifestação do inconsciente.

Como no esporte, os times e os atletas sempre têm seus torcedores. Isso também acontece com os trovadores. Tanto em concursos como em situações informais, os trovadores sempre têm seus admiradores e seguidores. Porém, é importante observar que diferentemente do que ocorre nos esportes, a torcida dos trovadores reconhece a espirituosidade dos versos criados, sejam eles adversários ou não. Esse reconhecimento é feito através de manifestações como o aplauso, o riso, um grito ou uma expressão facial. João Gabriel comenta que quando está no palco, ele “sente na pele o efeito no público dos seus versos”, mas não somente de seus versos. Quando o outro trovador faz uma improvisação bem feita, ele também sente o efeito que esse verso causou no seu público e nele próprio. “O efeito dos versos não pode ser controlado, quando um verso bonito acontece, as pessoas se manifestam automaticamente, sejam elas seus admiradores ou não, porque é uma coisa fora do comum. Tu és obrigado a reconhecer. Não tem como!”. Portanto, por mais admiração que um fã tenha por um trovador, esse fã reconhece que o adversário, naquele dia, foi melhor. E esse reconhecimento é inegável porque é algo que se sente, que atinge, que surpreende sem que possa ser controlado. É mais difícil negar que um determinado verso causou prazer e surpresa, porque isso é “sentido na pele”, como disse João Gabriel.

O que João Gabriel quer dizer quando está trovando? Ele disse que consegue colocar em palavras nas trovas coisas que não conseguiria dizer se fosse de outra forma. Ele se sente mais inspirado quando algo acontece em sua vida, como em uma discussão em geral, que pode ser com a pessoa que ele ama, um amigo ou mesmo com um desconhecido, um episódio alegre ou triste. Ou até mesmo quando nada acontece. Às vezes, ele se levanta da cama e sente que quer e precisa trovar. Ele sente que naquele dia bons versos virão.

Pude observar que quando João Gabriel está trovando é como se ele estivesse conversando com alguém de maneira aberta. É como se a censura sobre a forma e o conteúdo fosse diluída pelo artifício da trova. Pode-se falar porque se está trovando.

Sabemos pelo que foi exposto na revisão da literatura, que a satisfação da necessidade não é total e só é possível pelo exercício do significante, ou seja, o significante introduz uma modificação da necessidade original, fazendo com que o que é significado seja algo diferente da necessidade pura. E por mais que tentemos falar de nossa necessidade, ela não será totalmente articulada. João Gabriel, através da trova, consegue dizer o que não conseguiria em uma conversa coloquial. E ele e os que o ouvem sentem prazer, satisfação nesse momento. Um por conseguir se expressar e o outro por escutar o que foi dito. Volto a frisar que não é em todas as trovas que essa satisfação se faz presente. Mesmo em dias em que João Gabriel está inspirado, não são todos os seus versos que surpreendem e causam prazer. Convém dizer, novamente, que ele mesmo não sabe quando um verso diferenciado virá. Muitas vezes, esses versos podem se fazer presentes por um tempo breve, outras, durante várias horas. João Gabriel comentou que é costume, quando um trovador morre, trovar homenageando aquele que se foi. E ele disse que em uma dessas ocasiões foi aquela em que ele mais trovou em sua vida. Disse ainda que cada verso criado era mais bonito que o anterior e que não se esgotava o que ele queria dizer. E mesmo em certos momentos, com vontade de chorar, ele continuava homenageando seu amigo. E segundo João Gabriel, muitas pessoas que estavam presentes no momento e que o conheciam, disseram o mesmo, ou seja, que ele havia se superado naquele dia. Pedi a ele que repetisse algum dos versos para exemplificar, porém ele não se recordava de nenhum verso.

Quanto à disputa que ocorre na trova, ela não deixou de existir. João Gabriel disse que a vontade de vencer o outro trovador ainda se fazia presente, mas de uma outra maneira. Ele queria vencê-lo como uma forma de homenagear seu amigo que havia partido. Ele disse que estava “peleando” pelo amigo, em nome do amigo. O público presente se manifestava através dos aplausos, porém de uma forma respeitosa.

Mesmo que possamos dizer que a trova e o chiste possuem similaridades, nesse contexto parece que essa relação não se manifesta. O chiste provoca um prazer que se expressa, na maioria das vezes, através do riso. E durante um enterro, o chiste parece não ser admissível. O tipo de trova que foi feito nesse dia também não era a trova de martelo. Essa modalidade de trova é a que mais se aproxima dos chistes (possui efeitos chistosos) pelas respostas diretas geralmente jocosas que tentam inferiorizar o adversário. Na trova do tipo mi maior de gavetão, segundo João Gabriel, também é possível fazer versos nesse estilo, ou seja, fazer versos debochados e engraçados. Porém esse tipo de trova é mais empregada para se “falar de assuntos mais sérios”, afirma João Gabriel. “Ela serve para provar o conhecimento e a capacidade intelectual do trovador, mas a provocação e a disputa sempre existem”, conclui. Quando João Gabriel se refere à capacidade intelectual e conhecimento, ele está se referindo à capacidade do trovador de discorrer sobre um tema e não a de atacar diretamente o adversário. É a capacidade de vencer o adversário demonstrando sua superioridade intelectual através do conteúdo dos versos e não inferiorizando diretamente o adversário.

Os versos que João Gabriel fez no dia do enterro de seu amigo causaram muita satisfação para ele; em suas palavras: “É como se eu tivesse conseguido dizer tudo o que eu queria para meu velho parceiro e visse na cara do povo que eles também entendiam o que eu queria dizer!”. Em todo esse tempo de pesquisa sobre o chiste, sobre a tirada espirituosa, ficou muito evidente que um de seus efeitos é o prazer que se expressa através do riso. Porém, o prazer e a surpresa produzidos tanto pelo chiste como pela trova podem se expressar não pelo riso aberto, mas por um sorriso discreto, ou nem mesmo por um sorriso, somente por traços faciais que demonstram satisfação. Pela minha experiência e por algumas conversas que tive com outras pessoas é uma satisfação que causa um riso interno.

Tanto na trova mi maior de gavetão quanto na trova de martelo, se nos detivermos na análise do conteúdo dos versos, o efeito prazeroso não será o mesmo. Na trova de martelo, observamos, na maioria das vezes, o esculacho e o deboche. Tais como a comparação que é feita com a figura ou os movimentos e qualidades de animais na tentativa direta de inferiorização do adversário. Na trova mi maior de gavetão é a engenhosidade dos versos, o conhecimento do trovador sobre aquele tema e a criatividade de se safar de uma determinada situação em que o outro tentou colocá-lo que fazem a diferença entre esta e a de martelo. São estilos de trova diferentes, mas que produzem o mesmo efeito, ou seja, surpresa e satisfação no momento em que são criadas.

Não pude seguir o caminho de João Gabriel para abordar diretamente o que o levou a fazer seus versos, do que se tratava o desejo colocado em versos, como Freud fez com o chiste familionário. Porém, fica claro que o que observamos nos chistes e nas trovas mostra a relação que existe entre os dois, ou seja, não podemos saber do caminho que o desejo percorreu, mas podemos observar os efeitos que seus versos causam.

Até o presente momento, abordamos o tema da trova e do chiste basicamente sobre o prisma da teoria de Lacan. Penso ser oportuno complementar o que foi dito sobre um dos efeitos que se obtém tanto do chiste como da trova, que é o prazer, sob o ponto de vista de Freud. Pois, no final das contas, este último não difere do que Lacan expôs de outra forma.

Retomemos o que João Gabriel disse sobre poder, muitas vezes, expressar-se melhor em versos do que se tivesse que dizer as mesmas coisas de forma convencional. Como visto anteriormente, percebemos que, principalmente nas trovas de martelo em que os insultos são ditos diretamente, fora do contexto da trova, certamente resultariam em um desfecho mais sério.

Freud (1915/1996) nos diz que a satisfação de uma pulsão que se acha sob recalque é possível, sendo essa satisfação agradável em si mesma, embora possa ser irreconciliável com outras intenções e reivindicações externas: o que acarretaria prazer de um lado e desprazer do outro. O recalque retira do consciente os derivados do que foi primeiramente reprimido. Porém, se esses derivados se tornarem suficientemente afastados do representante recalçado, devido a distorções ou a elos intermediários inseridos, ou seja, condensações-metáforas e deslocamentos-metonímias, eles terão acesso ao consciente.

No chiste, assim como observamos na trova, desenvolveram-se técnicas especiais, com o objetivo de transformar aquilo que de outra forma traria desprazer em prazer. Sempre que um dos dispositivos técnicos é acionado, tem-se a possibilidade de eliminar o recalque de um representante pulsional, que de outro modo seria repudiado.

O recalçado exerce uma pressão contínua em direção ao consciente, sendo que para que haja um equilíbrio é necessária uma contrapressão incessante. Disso resulta que a manutenção de um recalque acarreta ininterrupto dispêndio de energia, ao passo que a sua eliminação, do ponto de vista econômico, resulta numa poupança. Essa é a economia da libido que ocorre no chiste e conseqüentemente na trova, provocando prazer. E por se tratar do recalque de algo inconsciente, ao se eliminar o recalque, o que surge é algo inesperado que causa a surpresa. Porém, cabe salientar que o que é recalçado é o representante pulsional, que é uma idéia ou um grupo de idéias, ocupadas por uma quota definida de energia psíquica (libido ou interesse) proveniente de uma pulsão. Ao analisarmos um caso

de recalque devemos levar isso em consideração, porque é diferente o destino do que acontece à idéia como resultado do recalque e aquilo que acontece à energia pulsional vinculada a ela, pois o que é reprimido é sempre a idéia. A energia vinculada a ela fica intacta.

Podemos dizer que o princípio do prazer e o princípio de realidade estão sempre tentando uma reconciliação de maneira peculiar. É o que observamos quanto à arte. A arte, para Freud (1911/1996), proporciona uma reconciliação entre os dois princípios. O artista se afasta da realidade, por não concordar com a renúncia da satisfação pulsional que ela exige, e dá liberdade para que seus desejos eróticos e ambiciosos se façam presentes na vida da fantasia. Todavia, faz esse caminho de volta, do mundo da fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um outro tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos da realidade. Desta forma, faz o que desejava sem efetuar alterações reais no mundo externo.

Podemos perceber, pelo que foi dito acima, uma similaridade forte com o discurso de João Gabriel e com o que percebemos na trova. João Gabriel, além de utilizar-se de uma técnica específica que possui semelhanças estruturais com o chiste para fazer seus versos, também é um artista, ou seja, ele consegue expressar o seu desejo através da arte, que no seu caso é a música com a poesia de repente. Essa é uma das formas encontradas por ele para dar vazão ao seu desejo, que de outra forma poderia ser expresso por algum outro tipo de sintoma.

João Gabriel é um trovador e todo trovador também pode ser considerado um artista. A trova é uma arte e, como tal, não podemos deixar de abordar o conceito de sublimação que, segundo Nasio (1996), é crucial porque está situado no entrecruzamento de diferentes elaborações conceituais, como a teoria metapsicológica da pulsão, a teoria dinâmica dos mecanismos de defesa do eu e a teoria lacaniana da Coisa.

A sublimação é a única noção psicanalítica que consegue explicar as diversas formas de criações humanas, como as artísticas, intelectuais ou mesmo esportivas, as quais são produzidas graças a uma força sexual proveniente de uma fonte também sexual. Dito de outra forma, o conceito de sublimação explica a origem sexual do impulso criador do homem.

A sublimação pode ser entendida por dois ângulos diferentes, porém, complementares, ou seja, ela pode ser a expressão positiva mais elaborada e socializada da pulsão, ou é um meio de defesa capaz de equilibrar os excessos da vida pulsional. A pulsão - é necessário que lembremos disso - nunca consegue se descarregar direta e totalmente, porque o eu, temendo ser esmagado, opõe-lhe uma ação defensiva. A sublimação é um dos

quatro modos de defesa (que também podem ser entendidos como destinos da pulsão) empregados pelo eu contra os excessos da pulsão. A pulsão pode, em primeiro lugar, sofrer recalçamento e neste caso uma das formas possíveis de manifestação, devido ao fracasso do mesmo, é o chiste (as outras formas seriam o ato falho, o sonho e o sintoma). Um segundo destino seria a fantasia, onde o eu desliga o fluxo pulsional do objeto sexual externo em que se depositara e o faz voltar-se sobre si mesmo. O terceiro destino consiste numa inibição, na qual a pulsão inibida transforma-se no afeto de ternura; e o quarto destino é aquele em que a moção pulsional é desviada e toma o caminho da sublimação. Neste caso, uma pulsão é sublimada quando sua força é desviada de sua finalidade primária de obter satisfação sexual para uma finalidade social. Porém, a força pulsional sublimada permanece sempre sexual, porque a fonte de onde provém é sexual e permanece sempre ativa porque nunca sendo inteiramente atingido seu objetivo, seu ímpeto persiste. Existe uma distinção entre a pulsão sublimada e a operação de sublimação que a torna possível. Ela não é tanto uma satisfação quanto o é a aptidão da pulsão para encontrar novas satisfações não sexuais, ou seja, a sublimação significa maleabilidade da força pulsional.

O alvo de uma pulsão é o alívio proporcionado pela descarga de sua tensão. Portanto, quer a satisfação seja sexual (recalcada) ou não sexual (sublimada), ela é sempre uma satisfação parcial, ou seja, uma insatisfação. Por isso que, para Freud (1908/1996), nós somos seres desejantes cuja única realidade é a constante insatisfação.

Para que o processo de sublimação ocorra é necessário que duas condições sejam satisfeitas: em primeiro lugar é necessário que haja a intervenção do eu narcísico. Explicando melhor, na sublimação ocorre a dessexualização do objeto e para que isso ocorra é necessária uma operação intermediária: o eu primeiro retira a libido do objeto sexual, depois a faz retornar a si e por fim destina essa libido a um novo alvo não sexual. Existe uma troca onde o alvo inicial da pulsão, que é obter a satisfação sexual direta, cede lugar a uma satisfação sublimada, que no caso de João Gabriel é uma satisfação artística. É o narcisismo de João Gabriel que condiciona e favorece a atividade criadora de sua pulsão sublimada, devido ao seu prazer intermediário de gratificação narcísica.

A segunda condição é a de que o ideal de eu oriente a sublimação. Para que ocorra a passagem de uma satisfação erotizada e infantil para outra não erotizada e intelectual, como destaca Nasio (1996), é necessário o apoio dos ideais simbólicos e dos valores sociais da época. Porém, ele ainda nos lembra que as obras criadas pela sublimação, mesmo se assumirem um papel social, não significa que elas atendam a qualquer utilidade social, pois o que é criado não é submetido a nenhuma exigência prática. Poderíamos dizer

então que as trovas criadas por João Gabriel, a princípio, não seriam o resultado da busca da eficácia, utilidade ou lucro. Quando dizemos que os objetos que proporcionam satisfação sublimada são objetos dessexualizados e sociais é porque eles corresponderiam a ideais sociais que exaltariam novas formas significantes. Esses ideais sociais inscritos no eu do artista são parte integrante dessa formação psíquica chamada ideal de eu.

O ideal de eu tem a função de desencadear o processo de sublimação, ressaltando que uma vez iniciado o processo, o impulso criador da obra desliga-se do ideal de eu que o gerara inicialmente. No caso de João Gabriel, a trova pode ter sido entendida como um ideal perseguido por seus tios, assumindo assim a figura do ideal de eu para ele, levando-o a gozar com o prazer auditivo dos sons e rimas feitas no lance. Uma vez sentido o primeiro gozo auditivo, o ímpeto pulsional da sublimação se transformaria em amor puro pelos sons, pelas rimas e pela improvisação. E como refere Nasio (1996), “a partir desse momento, qualquer referência ideal, qualquer norma ou valor abstrato se contraiu e se fundamentou no seio desse contato sempre sensual e apaixonado que o artista mantém com os materiais de sua criação” (p. 86).

Uma segunda função da sublimação é a de cercear a atividade pulsional sob a forma de um desvio do curso de seu fluxo para uma satisfação diferente da satisfação sexual. Porém, o elemento que impõe esse desvio, no caso da sublimação, não é a censura que reprime, mas o ideal de eu que exalta e direciona a capacidade plástica da pulsão.

Foi dito inicialmente que o conceito de sublimação está relacionado com a teoria lacaniana da Coisa. Lacan (1997) afirma que: “a sublimação eleva o objeto à dignidade da Coisa” (p. 140). Elevar o objeto narcísico à dignidade da Coisa significa que a marca do eu do artista, materializada em sua obra, provoca no outro o desejo do desejo, que é um desejo sem nenhum objeto designado, pois que nenhuma de suas demandas jamais poderá significá-lo adequadamente. A Coisa a que se refere Lacan, em termos gerais, é o Outro absoluto do sujeito. Este Outro que fez a criança gozar, mas que, por mais que ele seja buscado e seu encontro esperado, permanece inacessível e perdido devido à cisão introduzida pela demanda. A Coisa é inominável, segundo Dör (1989), porque a sua essência está voltada a uma impossível saturação simbólica, pois a designação ratifica a relação impossível com a Coisa, e quanto mais a demanda se desenvolve, mais aumenta a distância com a Coisa. O desejo estrutura-se, devido à demanda, como desejo de um objeto impossível que está além do objeto da necessidade, mas que a demanda esforça-se por significar. O desejo ressurgiu idêntico a si mesmo, sustentado pela falta deixada pela Coisa, de forma que este vazio constitui-se tanto como o que causa o desejo, como aquilo que o desejo visa.

Poderíamos dizer que as trovas criadas por João Gabriel são objetos desprovidos de qualquer finalidade prática e que correspondem a ideais sociais elevados, subjetivamente internalizados sob a forma de seu ideal de eu, como foi exposto anteriormente. Mas a especificidade de sua criação, elaborada com a força sexual de uma pulsão sublimada, está em sua qualidade de objeto imaginário dotado de uma eficiência singular. Ou seja, o que é criado por João Gabriel são formas significantes que refletem seu eu inconsciente narcísico e essa criação tem a capacidade de produzir dois efeitos no expectador: deslumbram-no por seu fascínio e despertam nele o mesmo desejo que levou João Gabriel a criar seus versos. Dito de outra forma, a figura do eu narcísico de João Gabriel, projetada em suas trovas, é capaz de remeter o ouvinte a seu próprio desejo de criar, pois a imagem moldada pelo eu origina no ouvinte um movimento pulsional semelhante para uma satisfação não-sexual, próxima de um gozo sem limites. O objeto imaginário e narcísico, que é a junção da força pulsional, o narcisismo do artista e a sua produção artística, produzem essa reação no ouvinte.

Podemos concluir então que não são somente os versos chistosos que o trovador produz que causam efeitos nos ouvintes. Efeitos estes, como já tivemos a chance de contemplar, de prazer, de surpresa, de riso e tanto de uma economia psíquica como também economia de mensagem. O conceito de sublimação também se impõe como sendo indispensável para podermos entender um pouco mais sobre os efeitos que os versos improvisados causam tanto no público como no próprio trovador.

Pelo estudo realizado evidencia-se que o chiste não contém a trova, mas que a trova pode conter um chiste. Mais do que isso, tendo em vista as similaridades estruturais, poderíamos dizer que a trova se assemelha muito a uma manifestação do inconsciente. Para se tornar um bom trovador é necessário que se pratique muito para adquirir e automatizar a técnica. Porém, somente a prática não é suficiente. A trova pode estar dentro dos padrões exigidos pela métrica, pela versificação e pela rima, mas o diferencial é a capacidade do trovador de produzir versos que surpreendam e façam gozar. Cabe salientar que nem sempre um verso que surpreenda e cause prazer necessariamente deva ser chistoso. O chiste é uma formação do inconsciente e, como vimos, a trova possui similaridades com o chiste. Com isso podemos chegar à conclusão de que a trova pode não somente conter uma formação do inconsciente, podendo ela própria ser uma formação do inconsciente. Todavia, esta é uma diretriz que pode encaminhar novas pesquisas.

#### 4.1 O Momento de Interromper

Cabe aqui interromper e não finalizar um trabalho que proporcionou prazer, bem como em certos momentos angústia, devido às incertezas do caminho, em certos momentos. Interromper, pois haveria muito mais a descobrir, mas as exigências externas me fazem colocar um ponto final provisório. No início deste trabalho havia apenas uma inquietação e uma curiosidade que deram lugar a um questionamento, o qual era de saber da possível relação da trova com o chiste. A constatação de que a trova realmente causa certas reações prazerosas, e dentre estas pode conter uma reação devido a uma tirada espirituosa ficou evidente através de alguns indicativos que foram sendo descobertos no decorrer desta pesquisa. É fato que o inconsciente não pode ser observado abertamente. Os indícios que podemos ter sobre a sua existência são as suas manifestações observadas através de seus efeitos, como nos chistes ou nos versos improvisados pelos trovadores.

Ficou evidente que não são todos os versos e estrofes que são chistosos. É uma característica do inconsciente manifestar-se independentemente de nossa vontade. Portanto, não poderia ser diferente com os versos criados no repente pelos trovadores. O que é importante observar é como os trovadores conseguem tirar proveito de uma manifestação do inconsciente de forma a produzir algo criativo e novo. O chiste por si mesmo tem a característica de ser compartilhado e se fazer entendido. Os trovadores conseguem, através da prática e de condições internas próprias, inserir seus pensamentos conscientes e inconscientes dentro de limites rígidos que a técnica da trova exige.

A sublimação, não contemplada na revisão da literatura, foi importante para chamar a nossa atenção para o trovador, que além de produzir versos chistosos também é um artista, que como tal sublima o seu desejo e o transforma em sua obra improvisada. Portanto, o trovador além de ser um artista que sublima seu desejo, também dá vazão a ele através de tiradas espirituosas colocadas cirurgicamente em seus versos.

Um dos aspectos mais importantes desse estudo é que foi desvelado, pelo menos em parte, como o trovador consegue expressar seu desejo, que de outra forma poderia encontrar outros meios e se transformar em algum outro sintoma. O desejo transformado em versos que produzem prazer é algo soberbo e não há como impedir o riso espontâneo quando um verso nos surpreende.

Este trabalho talvez possa ser o início de um estudo maior que contemple a manifestação do inconsciente mais inteligível e sociável existente, que é o chiste, e a sua relação com a aprendizagem. Pois, como observado na trova um desejo pode se fazer presente em forma de uma criação artística. E porque não pensar no aproveitamento dessas manifestações chistas em outros ambientes, como por exemplo, em sala de aula? Por isso

não deveríamos desmerecer, e em muitos casos punir as observações chistosas dos alunos em sala de aula, porque, além de descontrair, elas poderiam talvez ser utilizadas de maneira objetiva na aprendizagem desses mesmos alunos. Deveríamos pelo menos escutá-los.

## REFERÊNCIAS

- Amaral, A. (1976). Poesia Popular de São Paulo. Em: Tradições Populares. São Paulo: Hucitec.
- Andrade, M. (1963). Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- Andrade, M. (1967). Pequena História da Música. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- Andrade, M. (1989). Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.
- Bangel, T. (1989). O estilo gaúcho na música brasileira. Porto Alegre: Editora Movimento.
- Caon, J. L. (1994). O pesquisador psicanalítico e a situação psicanalítica de pesquisa. Psicologia Reflexão e Crítica, 7, 145-174.
- Caon, J. L. (1996). Psicanálise <>Metapsicologia. Em A Slavutzky, C. L. S. Brito & E. L. A. Souza (Orgs.), História, clínica e perspectiva nos cem anos de Psicanálise, (pp.61-73). Porto Alegre. Artes Médicas.
- Caon, J. L. (1997). Serendipidade e situação psicanalítica de pesquisa no contexto da apresentação psicanalítica de pacientes. Psicologia Reflexão e Crítica, 10, 105-123.
- Caon, J. L. (1999). O pesquisador psicanalítico e a Pesquisa Psicanalítica. Em Jorge Antônio Torres Machado (Org.), Filosofia e psicanálise: um diálogo, (pp. 35-73). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Caon, J. L. (2000/2001). Retrato, auto-retrato e construção metapsicológica de Serguéi Constantinovich Pankejeff, o “Homem dos lobos”. Pulsional: revista de psicanálise, 140/141, 22-44.

- Cascudo, L. da C. (1937). Vaqueiros e cantadores. Porto Alegre: Livraria do Globo.
- Cascudo, L. da C. (1984). Literatura Oral no Brasil. 3ª edição. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Cezimbra, J. J. (1979). Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul. Coleção Erus. Porto Alegre: Companhia União de Seguros.
- Chemama, R. (2002). Pós-escrito: Escrita literária, alfabeto inconsciente. Em: Elementos Lacanianos para uma Psicanálise no Cotidiano. (Francisco Franke Settineri, Patrícia Ramos, Trans.). Porto Alegre: CMC Editora. (Original publicado em 1994)
- Cirne, P. R. de F. (1982). Herança de trovador: antologia de repentistas gaúchos. Santa Maria: Palloti.
- Cortes, C. D'Avila P. e Costa, D. (1981). O trovador ou repentista gaúcho. Em: Atas do 26º Congresso tradicionalista Gaúcho. Carazinho, Movimento Tradicionalista Gaúcho.
- Creswell, J. W. (1994). Qualitative & Quantitative Approaches. London: Sage Publications.
- Derrida, J. (1972). Marges de la philosophie. Paris: Minuit.
- Dör, J. (1989). Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem. (Carlos Eduardo Reis, trad.) Porto Alegre: Artes Médicas. (Original publicado em 1985)
- Fédida, P. (1992). Nome, figura e memória. São Paulo: Escuta.
- Ferreira, A. B. H. (1986). Novo dicionário da língua portuguesa 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Freud, S. (1977). Interpretação dos sonhos (primeira parte). (Walderedo Ismael de Oliveira, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 4). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1900)
- Freud, S. (1996). O esquecimento de nomes próprios. (Vera Ribeiro, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 6, p. 19-25). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1901)
- Freud, S. (1996). Determinismo, crença no acaso e superstição. (Vera Ribeiro, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 6, p. 237-272). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1901)
- Freud, S. (1977). Os chistes e sua relação com o inconsciente. (Margarida Salomão, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 8). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1905)
- Freud, S. (1996). Moral civilizada e doença nervosa moderna. (Maria Aparecida Moraes Rego, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 9, p. 169-186). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1908)
- Freud, S. (1996). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. (José Octavio de Aguiar Abreu, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 12, p. 237-255). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1911)
- Freud, S. (1996). Repressão. (Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto, Christiano Monteiro Oiticica, Trans.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 14, p. 151-162). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1915)

- Freud, S. (1974). Os instintos e suas vicissitudes. (Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto, Christiano Monteiro Oiticica, Trads.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 14, p. 127-162). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1915)
- Freud, S. (1988). O futuro de uma ilusão, o mal estar na civilização e outros trabalhos. (José Octávio de Aguiar Abreu, Trad.) Em Jaime Salomão (Org.), Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (Vol. 21, p. 165-169). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1927)
- Garcia, R. M. R. (1993). Chansons des “Trovadores” du “Rio Grande do Sul” – Bresil. Contribution à l’étude du chant improvisé et du chant narratif. Université Lumière – Lyon 2 – Faculté de lettres, Sciences du langage et des Arts.
- Garcia, R. M. R. (1993a). O canto improvisado nos meios populares gaúchos. Boletim de leitura do museu do folclore, 17, 5-14. Rio de Janeiro.
- Grout, D. J. (1978). A History of Western Music. London: Norton Company.
- Iribarry, I. N. (2000). Ética, sublimação e aprendizagem heróica: os três eixos fundamentais da experiência de tratamento psicanalítico. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Iribarry, I. N. (2002). O diagnóstico transdisciplinar em psicopatologia (ensaios de analítica existencial, metapsicologia e apresentação psicanalítica de pacientes enquanto fundamentos de sua demonstração). Projeto de doutorado não publicado. Curso de pós-graduação em psicologia do desenvolvimento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
- Jakobson, R. (1963). Afásias. São Paulo, Duas cidades

- Jakobson, R. (1974). La lingüística y la poética. Em Thomas A. Sebeok (Org.). Estilo del lenguaje. Madri: Ediciones Catedra, S.A.
- Lacan, J. (1985a). As psicoses. (Aluísio de Meneses, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 3). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1981).
- Lacan, J. (1985b). Mais, ainda. (M. D. Magno, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 20). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1975).
- Lacan, J. (1995). A relação de objeto. (Dulce Duque Estrada, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 4). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1994).
- Lacan, J. (1997). A ética da psicanálise. (Antônio Quinet, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 7). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1986).
- Lacan, J. (1998a). Escritos. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1995).
- Lacan, J. (1998b). Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. (M. D. Magno, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 11). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1973).
- Lacan, J. (1999). As formações do inconsciente. (Vera Ribeiro, Trad.). Em J.-A. Miller (Org.). O seminário. (Livro 5). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1998).
- Lacan, J. (2002). O desejo e sua interpretação. (Membros e colaboradores da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Trad.). O seminário. (Livro 6). Porto Alegre: Associação Psicanalítica de Porto Alegre. (Seminário inédito).

- Lühning, A. (2001). Música: Palavra-chave da memória. Em C. N. de Matos, E. Travassos e F. T. de Medeiros (Orgs.), Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz (p. 23-33). Rio de Janeiro: 7 letras.
- Moura, A. & Iribarry. (2000/2001). Estudo de caso, construção do caso e ensaio metapsicológico: da clínica psicanalítica à Pesquisa Psicanalítica. Pulsional: Revista de Psicanálise 1, 69-76.
- Nasio, J. D. (1996). Lições sobre os sete conceitos cruciais de psicanálise. (Vera Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Originalmente publicado em 1988).
- Proença, M. C. (1955). Ritmo e Poesia. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões.
- Ramalho, E. B. (2000). Cantoria Nordestina: Música e Palavra. São Paulo: Terceira Margem.
- Salkin, N. J. (1997). Populations and Samples. In: Exploring Research. 3ª ed. Upper Saddle River, New Jersey:
- Saussure, F. (1990) Curso de lingüística geral. São Paulo: Edusp.
- Soler, L. (1978). As Raízes Árabes, na Tradição Poético-musical do Sertão Nordeste. Recife: Ed. Universitária.
- Souza, A. M. (1988). Transferência e interpretação – ensaio clínico lacaniano. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Stein, E. J. (2001). Compreensão e finitude – Estrutura e movimento da interrogação heideggeriana. Ijuí: Unijuí
- Veras, V. (1998). Lingüisteria: Um Chiste. Tese de Doutorado. Unicamp. Campinas.

Weber, M. (1987). A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. São Paulo:  
Livraria Pioneira Editora.