

O TRAUMA DO NASCIMENTO NA *NAVE* *MARIA DE TOM ZÉ*

THE TRAUMA OF BIRTH IN THE *NAVE* *MARIA BY TOM ZÉ*

Tiago Sanches Nogueira
USP

Resumo: O artigo tem como objetivo apresentar uma análise da canção *Nave Maria* do cantor e compositor Tom Zé. Tomando como referência alguns aportes teóricos da “Semiótica da Canção” proposta Luiz Tatit, lançaremos reflexão acerca do modo como a canção de Tom Zé surge como uma espécie de texto documental que, ao conjugar letra e melodia, relata a experiência do nascimento como um acontecimento traumático, trazendo à cena uma tentativa de narrativa daquilo que nos é irrepresentável.

Palavras-Chave: Semiótica da Canção. Trauma do nascimento. Acontecimento. Irrepresentável.

Abstract: The article aims to present an analysis of the song *Nave Maria* the singer and composer Tom Zé. Taking as reference some theoretical contributions of the “Semiotics of Song” proposed Luiz Tatit, we will reflect on how the song of Tom Zé arises as a kind of documentary text that, by combining lyrics and melody, reports the experience of birth as an event traumatic, bringing to the scene an attempt to narrate what is unrepresentable to us.

Keywords: Semiotics of Song. Birth Trauma. Event. Unrepresentable.

Imprensa cantada

A palavra imprensa pode ser atrelada ao trabalho de Tom Zé. O próprio comentou certa vez que geralmente o músico mal sucedido vai para o jornal, mas ele havia sido um jornalista mal sucedido que foi para a música.¹ Com humor, o compositor baiano aponta-nos para o fato de que o texto de suas composições assume um caráter documental, no qual colagens diversas são orientadas por um enredamento lógico de blocos de manchetes (Zé, 2003).

¹ Entrevista concedida ao site: <http://www.fiamfaam.br/momento/?pg=leitura&id=329&cat=1>

O próprio título de um de seus álbuns, “Imprensa Cantada” (2003), revela a condição do texto do compositor. Seus apontamentos de situações, eventos, questões, etc, manifestam reivindicações que tocam tanto o que diz respeito aos problemas cotidianos, políticos e temporais, quanto questões existenciais, estéticas e semióticas.

De um lado canções-reportagens sobre os problemas de Irará. Do outro notícias e leituras sobre a política mundial, o amor, a mulher, a cultura, etc. Tom Zé não hesita em expor os fatos de um modo muito inusitado. Eis o ofício praticado por ele desde o início de sua carreira.

A canção *Nave Maria* é um exemplo desta forma particular de canção-documentário. Eleita pelo site americano *Pitchfork* como uma das 200 melhores músicas dos anos 1980, a canção narra as tensões e emoções deste evento abrupto que todos nós vivenciamos um dia: o nascimento.

Desde o advento da psicanálise, a experiência do nascimento apresenta o estatuto mítico de uma situação de perigo prototípica. Para Freud (1926), a situação traumática provocada pelo nascimento estaria marcada por uma de quebra de continuidade, na qual a angústia por ela despertada não estaria ligada ao trauma da separação, mas sim ao encontro doloroso com a verdade do desamparo.

A palavra “desamparo” (*Hilflosigkeit*), que significa ausência de ajuda, “não ter ajuda”, “não existe mais pai e mãe que protejam o indivíduo”. As palavras “biológico”, “satisfação” e “necessidade” jogam a força pulsional na economia psíquica e o desamparo, no eu. Laplanche e Pontalis designam o desamparo como um estado: “Propomos *état de détresse* (estado de desamparo), e não *détresse* (desamparo) simplesmente, porque se trata, para Freud, de um dado essencialmente objetivo: a impotência do recém-nascido humano que é incapaz de empreender uma ação coordenada e eficaz. (Laplanche, 1987/1992, p. 112)

Sendo assim, o termo desamparo designa a inconsistência biológica da criatura humana. Está ligado a condição de prematuridade do bebê e anuncia a necessidade da presença de um outro cuidador que ofereça mínimas condições para que este bebê possa vir a construir seus próprios recursos de defesa contra a descontinuidade vivida no nascimento.

Em 1900, em sua *Interpretação dos Sonhos*, Freud já mencionava que o ato de nascer é a primeira experiência de angústia vivida pelo sujeito sendo, portanto, ao mesmo tempo a fonte e o protótipo de toda sensação desta natureza na vida adulta. Ele lhe atribuiu especial atenção no primeiro dos seus artigos sobre a psicologia do amor (1910), no qual refere que o próprio ato do nascimento é o perigo de que a criança foi salva pelos esforços da mãe:

O nascimento é tanto o primeiro de todos os perigos de sua vida, como o protótipo de todos os subsequentes que nos levam a sentir angústia, e a experiência do nascimento, provavelmente, nos legou a expressão de afeto que chamamos de ansiedade. Macduff, da lenda escocesa, que não nasceu de sua mãe, mas lhe foi arrancado do ventre, por esse motivo não conhecia a ansiedade (Freud, 1910, p. 156).

Após uma conferência de 1917, o assunto permaneceu inexplorado durante vários anos, até

reaparecer subitamente no fim do antepenúltimo parágrafo de *O Ego e o Id* (1923), no qual Freud afirma que o nascimento é o primeiro grande estado de angústia. Mas é em 1926 que a situação traumática provocada pelo sentimento de falta da mãe é pensada de forma diferente da situação traumática ocorrida no nascimento, pois Freud refere que a falta de objeto ao nascer faz com que surja no bebê uma experiência de angústia que não se condiciona a uma relação objetal. Neste sentido, a experiência do nascimento teria o estatuto mítico de uma situação de perigo prototípica na qual a ruptura com o *Nebenmensch*² produz um efeito de descontinuidade radical.

Tal efeito de descontinuidade é o que Tom Zé anuncia no início de *Nave Maria*. Através da quebra de continuidade evidenciada na passagem entre as reiteraões onomatopeicas que iniciam a canção, o músico narra a chegada do bebê actante. Segundo Tatit (1986), os actantes são tanto os elementos implicados na comunicação, como também aqueles que participam de uma cena narrativa como sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante, oponente, etc. São essas onomatopeias iniciais em forma de tematização que geram um teor de continuidade, prolongamento e completude que sinalizam a relação entre pai e mãe.

A tematização é o processo no qual observamos, através da letra e da melodia, uma reiteração e regularidade de padrões rítmico - melódicos, geralmente devido a necessidade de materialização de uma ideia ou tema. Baseada na recorrência de motivos que contribuem para a formação de identidade melódica entre os temas, a tematização se apresenta como “um processo que organiza tanto pequenos segmentos da linha do canto quanto segmentos mais amplos, conhecidos como refrãos” (TATIT, 2016, p. 117).

Utilizada para expressar todo tipo de conjunção narrativa, a tematização foi muito cultivada, segundo Tatit (2016), na música popular anterior aos processos de gravação como garantia de sobrevivência dos melhores motivos melódicos gerados espontaneamente. Neste sentido, além do refrão apresentar uma importante função mnemônica, ele também apresenta função identitária, enaltecendo valores, ações ou qualidades. As chamadas canções temáticas são aquelas que, como o próprio nome já diz, “tematizam” diversos assuntos como a pátria (*Aquarela do Brasil*), o povo (*O que é que a babiliana tem?*), os rituais de clima (*Construção*), etc. O ritmo acelerado e a reiteração de motivos melódicos são marcantes nestes exemplos.

A tematização, tanto melódica como linguística, “satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002:23). Neste sentido, ao materializar a sensação de previsibilidade e, conseqüentemente, de algo contínuo, Tom Zé faz alusão ao caráter conjuntivo do momento da geração de um filho. Observamos aqui a presença de uma identidade motivica ligada à materialização da ideia do encontro entre pai e mãe ao gerar uma criança. Tal continuidade é explicitada na condensação entre palavras infantis, geralmente associadas aos primeiros balbucios do bebê (“dudu”, “dadá”), e as palavras “mama” e “papa”.

² O “outro ao lado” que inicialmente tem a função de atender às necessidades vitais do bebê (FREUD, 1950[1895]).

A “água”, fazendo alusão às metáforas nas quais a mãe está associada àquela que dá a vida (mãe-terra, água-mãe, líquido amniótico, fonte de vida, etc) adjetiva a mãe que recebe do pai (papadá, ou papai dar) o elemento gerador deste estado conjuntivo. Porém, a presença de um obstinado³, entoadado por cavaquinho, baixo e guitarra, curiosamente desempenha dissonâncias e contrapontos geradores de estados disfóricos que condizem com um caráter não-conjuntivo da relação sexual, tal qual é apresentada pelo psicanalista Jacques Lacan (1970) em sua teoria da sexuação.

Petite Mort

O psicanalista francês refere que há um desencontro entre os sexos devido as diferenças lógicas fundamentais que regem o masculino e o feminino. Referimos ao masculino e feminino aqui no sentido de uma lógica de funcionamento e não ao gênero. Portanto, há homens que funcionam na lógica feminina, mulheres que funcionam na masculina, homens que funcionam na lógica masculina e mulheres que funcionam na lógica feminina. Isto não se aplicaria somente aos casais heterossexuais, mas também a outras formas de amar nas quais o masculino e o feminino podem estar distribuídos de formas variadas.

Deste modo, a ideia de relação como complementaridade ou proporção não pode ser pensada como paradigma do encontro entre homem e mulher. O que ambos querem não é matéria comum entre eles e, justamente por isso, a função sexual se diferencia da função parental, sobretudo em seu aspecto de não-conjunção.

O contraponto entre o caráter conjuntivo da reprodução de um filho e o estado de disforia provocado pela presença do obstinado de Tom Zé, remete-nos a divisão destes dois modos possíveis de sexuação presente no corpo cancional de *Nave Maria*. Por um lado, a presentificação da célula pai-mãe que na concepção da criança produz uma unidade “aristofânica” dos corpos e, portanto, a miragem da completude das almas de mamãe e papai. Por outro, a presença dos corpos masculino e feminino que em sua própria anatomia já produz diferença, denotam no desencontro de suas demandas aquilo que Lacan chamou de não-relação sexual.

A não-conjunção entre o querer masculino e o querer feminino produz um encontro disfórico, diferente do encontro entre pai e mãe que produz euforia. Eis a divisão do sujeito tematizada logo de início na *Nave Maria*, na qual Tom Zé de forma astuta, nos apresenta a complexidade do duplo sentido presente no ato de encarnar papai-mamãe (lembrando que papai-mamãe é também o nome dado à posição convencional da relação sexual).

É encarnando “papai-mamãe” que pai e mãe desencarnam, saem de seus corpos, transcendem o carnal. Ao transpor o acontecimento do nascer para a temporalidade das estrelas – este “outro mundo” do qual as pessoas chegam e para o qual as pessoas partem – Tom Zé anuncia uma presença:

³ Ferramenta composicional amplamente utilizada por diversos compositores no período barroco que produz um motivo, frase musical ou qualquer padrão melódico ou rítmico, que se repete persistentemente durante a música.

Quando eu cheguei das estrelas / entrei na terra / por uma caverna / chamada
Nascer

A tensão passional concentrada no prolongamento da duração nas palavras “quando” e “nascer” do refrão inicial, expressam marcas de um sentimento de falta relacionado a entrada do bebê no campo da presença. Segundo Tatit (2002), a dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. Em suas palavras:

A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT 2002, p. 23)

O estudo da semiótica da canção nos revela que a configuração de um estado passional como solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, ou qualquer outro que indique estados de falta, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração das palavras (portanto, das vogais, já que não é possível ampliar a duração de consoantes). Sobre isso, Tatit (1997) refere que é como se a tensão psíquica tivesse correspondência com uma tensão acústica e fisiológica da sustentação de uma vogal pelo intérprete. A valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos dos ataques consonantais, tornando a canção mais lenta e adequada à introspeção.

O bebê que chega ainda é alguém marcado somente pelo lugar de onde veio. Tal como vimos em Freud, não há objeto no qual ele (o bebê) possa vir a se apoiar nesta queda inicial que é o nascimento. A cavidade natural e subterrânea, gruta que leva como nome o ato que lhe dá sinal de presença, o Nascer, é tanto a terra de origem quanto o ato que irrompe a exorbitância do existir do recém-nascido. Saltando da extinção para a saturação, há neste recém-nascido a marca do inesperado que tem como característica a efemeridade e a potencialização da presença deste que subitamente irrompe. A reiteração dos pequenos motivos nas frases “entrei na *terra* / por uma *caverna*”, sugere aspecto de tematização que cumpre a função de trazer à tona o tema da “saída de algum lugar” deste que chega.

Na estrofe seguinte, o recém-nascido se apresenta anunciando quem ele era, já que ainda não é possível dizer “Eu sou”. Neste momento Tom Zé constrói a grande imagem que leva o título da canção: a Nave-Maria, momento de máxima conjugação entre sujeito e objeto. A unidade mãe-bebê - tal como a nave-mãe dos astronautas que carrega em seu ventre outras naves menores - reproduz o protótipo de uma relação que produz o Um. Será desta relação de continuidade presente no Um que o bebê cairá:

E eu era uma nave / uma ave / da Ave-Maria

O Um, complementaridade impossível da relação sexual entre pai e mãe, se presentifica na unidade Nave-Maria. O salve (“ave”) dado a este momento de total conjunção é reiterado por Tom Zé através do uso de uma frase descendente por graus imediatos – expressão típica da alteração passional no nível da identidade.

Através do uso da articulação entoativa de um tonema⁴ descendente, a frase é concluída numa alusão ao berro deste que chega ao mundo. Neste sentido observamos o uso de mais uma marca de passionalização na frase “entrei na atmosfera”.

e como uma fera / que berra / entrei / na atmosfera

Após este primeiro momento de tematização predominante, cuja função de modalização do fazer apresenta-se conjugada com uma passionalização residual que explora o sentimento de falta (derivado do desamparo sentido pelo recém-nascido ao chegar no mundo), há a repetição do refrão inicial reiterando a cena da concepção do bebê – grau mais alto do estado de conjunção no texto.

Em seguida, Tom Zé dá início a um procedimento de figurativização enunciativa da expressão que, segundo Tatit (1986), é o recurso pelo qual o cancionista garante a presença da voz que fala dentro da voz que canta, colaborando para o efeito de “presentificação de situação locutiva” e fazendo a entoação aproximar-se da fala cotidiana:

a influência das leis entoativas que regem o discurso coloquial é (para o cancionista) um processo desejável, pois garante ao ouvinte uma rápida, ou até automática, conversão intersemiótica, do sistema da canção para o sistema da língua natural. Mais do que isso, o cancionista geralmente adota - voluntária ou involuntariamente - a estratégia persuasiva de estabelecer equivalências entre os dois sistemas, para tornar mais fluente sua comunicação com o ouvinte. É o que chamamos de figurativização enunciativa (TATIT, 2007: 158).

Segundo Coelho (2007), no âmbito da semiótica da canção existem dois procedimentos recobertos pelo lexema “figurativização”. O primeiro refere-se à “figurativização enunciativa” que trata dos processos de aproximação do discurso cancional da fala cotidiana, ou seja, da relação intrínseca entre expressão melódica, processo entoativo e conteúdo linguístico da canção. O segundo refere-se à “figurativização referencial” que na semiótica diz respeito ao procedimento semântico pelo qual figuras de expressão recobrem determinados temas.

Tanto a dicção quanto o texto reforçam a sugestão das cenas de modo a figurativizar os enunciados neste procedimento. A ponto de quase ultrapassar o limite da fala e da música, o procedimento figurativo está sempre presente nas canções, mesmo naquelas que apresentam

⁴ Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Dividem-se em tonemas descendentes (voz infletindo para o grave, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado), ascendentes (voz que busca frequência aguda ou sustenta sua altura, sugerindo continuidade, ou seja, que outras frases devem vir em seguida a título de complementação) ou tonemas de suspensão.

um apelo mais musical do que entoativo. Segundo Tatit (2002), há sempre um grau mínimo de figurativização necessário para que a melodia se relacione com o conteúdo da letra de maneira convincente.

Através da aproximação da entoação da linguagem coloquial, o compositor garante a presentificação das sensações sentidas pelo recém-nascido no momento da sua saída do útero materno:

E cuspidor, espremido, petisco de visgo / forçando a passagem pela barreira / sangrando, rasgando, subindo a ladeira / orgasmo invertido gritei quando vi: já estava respirando.

A tendência figurativa colabora para um modo de dizer individualizado que garante a aproximação de uma sensação de realidade do nascimento em curso. A fim de determinar o efeito de sentido de eclosão do recém-nascido, Tom Zé apresenta três frases em gradação ascendente que gera um progressivo acúmulo de tensão.

Em um momento de máxima disjunção, a canção traz o respirar como clímax da jornada do bebê em direção a atmosfera. A *petite mort*⁵ “inversa” faz viver um ser que ainda em potência deixa para trás o *pathos* da existência sem experiência. De fato, a enunciação da frase final em um registro de fala, anunciando o ato maior daquele que está vivo (o respirar), personifica a saída do estado de completa passividade do sujeito em um momento anterior a existência, na qual ele próprio, está realmente fora do universo da representação.

Documentando o Irrepresentável

Ao olharmos a canção *Nave Maria* constatamos que Tom Zé traz à cena a tentativa de narrar uma experiência humana que escapa à simbolização. O chamado trauma do nascimento nos remete a nossa tarefa vital como seres de linguagem de ampliarmos continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá a totalidade da experiência humana.

A palavra experiência, segundo Bondia (2002) deriva do termo em latim *Experiri* que significa “provar”. *Peri* é encontrado também em *periculum* (perigo); e provém da raiz indo-européia *per*, que indica a ideia de travessia, percurso, passagem — e compõe, entre outras, a palavra *peiratēs* (do grego: pirata). A palavra experiência tem o *ex-* do exterior, do estrangeiro, do exílio, do estranho e também o *ex-* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência, razão ou fundamento, mas que simplesmente *ex-siste* (*ex* [fora] *sistere* [estar]) de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fabren* de viajar. Do antigo alto-alemão também deriva *Gefabr*, perigo, e *Gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo (Bondia, 2002).

⁵ *Petite mort* refere-se ao período refratário que ocorre depois do orgasmo.

Mas qual perigo será esse presente no nascimento humano que, interpretado por nós como um evento que traz algo de traumático para o sujeito, é tão bem retratado por Tom Zé em sua canção? Trata-se do perigo do inesperado marcadamente presente naquilo que se denomina “acontecimento”.

Zizek (2014) define acontecimento como algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente e que interrompe o curso normal das coisas. Algo que surge aparentemente do nada, sem causas discerníveis, uma aparência que não tem como base nada sólido. É uma manifestação de uma estrutura circular na qual o efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou motivos:

Imaginemos que estamos realizando uma viagem de metrô com muitas paradas e transbordos, e que cada parada representa uma presumida definição de acontecimento. A primeira parada será uma mudança ou desintegração do marco através do qual a realidade nos apresenta. A segunda, uma queda religiosa; a esta seguirá a ruptura da simetria; a iluminação budista; um encontro com a Verdade que faz em pedacinhos nossa vida cotidiana; a experiência do Eu como um sucesso puramente acontecimental; a imanência da ilusão à verdade que faz com que a mesma verdade seja acontecimental; um trauma que desestabiliza a ordem simbólica que habitamos; o surgimento de um novo significante mestre, um significante que estrutura todo um campo de significado; a experiência de um fluxo puro de (sem) sentido; uma ruptura política radical; e um acontecimento que se desrealiza (ZIZEK, 2014, p. 19).

Constatamos, portanto, que em Zizek um acontecimento se define como um complexo de movimento circular composto por uma dimensão temporal (suceder de repente, inesperadamente), uma dimensão espacial (interrompe o curso das coisas), uma dimensão modal (sem causas discerníveis) e uma dimensão imagético-visual (aparece do nada ou com uma aparência que não tem como base nada sólido). As coordenadas apresentadas pelo filósofo recuperam alguns elementos da canção de Tom Zé que compõem um quadro daquilo que podemos chamar de elementos mínimos para que um acontecimento se constitua como traumático.

Em primeiro plano temos a observação de que o acontecimento se manifesta de maneira circular, estabelecendo um movimento marcado pela retroação do efeito do acontecimento, o qual determina a sua significação. Há aqui uma importante referência ao conceito de *nachträglich* – este tipo de registro da temporalidade que Freud pôde pensar a partir do trabalho com suas pacientes histéricas.

O termo está presente na obra de Freud desde as contribuições pré-psicanalíticas, em conexão direta com a questão do trauma e da sua eficácia póstuma. Segundo Bernard Chervet (2009, pp. 1374-1375) o *nachträglich* é um termo corrente da língua alemã e seu *Nachträglichkeit* articula *nach* (après / depois) e *tragen* (portar, suportar). Seu significado semiótico é trazer para um depois (*porter vers un après*). O *keit* adiciona o gênero feminino. Estamos diante, portanto, da ideia do *a posteriori*, do *après-coup* que em Freud articula-se ao tempo de uma ação que só produz sentido num momento posterior.

Seguindo nossas reflexões em torno das coordenadas dadas por Zizek, temos a dimensão temporal que para nós está associada à recepção de um instante. Faz-se necessário recuperar neste momento a palavra em alemão utilizada por Freud para descrever o instante traumático: *Prägung*. Traduzido como cunhagem ou impressão, o termo refere-se, segundo Garcia-Roza, a “permanência de algo que não foi inscrito no inconsciente, mas que permaneceu como pura intensidade, memória de pura impressão e não o traço que a representa” (1995/2000, v. 3, p. 55).

Na leitura que Lacan (1953-1954) faz de Freud, a *Prägung* são impressões que não foram integradas ao sistema verbalizado do sujeito e que não atingiram nem a verbalização, e nem mesmo a significação. Limitada ao domínio do imaginário⁶, ela ressurgiu ao longo do progresso do sujeito num mundo simbólico cada vez mais organizado. Este ressurgimento se dá, segundo o psicanalista francês, na temporalidade do *nachträglich*, do *a posteriori*, após um período no qual os eventos da vida de um sujeito são integrados em um campo de significações, cuja lei que ele constitui coloca a *Prägung* em função no jogo dos símbolos.

Neste sentido, a *Prägung* está estreitamente ligada à outra coordenada da estrutura do acontecimento proposta por Zizek que é a dimensão imagético-visual. A combinação destas duas coordenadas cadencia uma espécie de escotomização da experiência que revela a importância do imaginário na estabilização de uma mínima noção de realidade. Tal como diz Lacan, o fato de um dado elemento do exterior poder ser absorvível pelo imaginário é o que faz o organismo subsistir numa espécie de seu duplo que é o *Umwelt*⁷.

Por último, temos a dimensão modal e a dimensão espacial que também se articulam no acontecimento, pois nele o efeito que parece exceder suas causas é também o espaço que se abre pelo oco que separa um efeito de suas causas (ZIZEK, 2012). O que isso significa? Significa que o efeito que excede a causa se apresenta como um espaço marcado por uma posição de separação entre efeito e causa. Tal separação, aos moldes da causa eficiente aristotélica, promove a passagem do estado de potência ao ato, desencadeada por um intervalo de incubação retroativa (algo bastante explícito na canção *Nave Maria*).

Em última instância, o acontecimento rompe a continuidade temporal sob a forma de uma surpresa. As variações subjetivas mobilizadas no campo da surpresa revelam que a experiência traumática perturba não somente o campo do sentido, mas sobretudo o temporal. Tatit, lendo P. Valéry, define a surpresa como “aquilo que já é para o objeto, mas ainda não é para o sujeito”⁸

⁶ “Utilizado por Jacques Lacan a partir de 1936, o termo é correlato da expressão estágio do espelho e designa uma relação dual com a imagem do semelhante. Associado ao real e ao simbólico no âmbito de uma tópica, a partir de 1953, o imaginário se define, no sentido lacaniano, como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo”(ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 317).

⁷ Safatle (2006) refere que o *Umwelt* é uma espécie de bolha que envolve cada espécie. Segundo o autor, uma das apropriações realizadas por Lacan em relação aos estudos de etologia animal sobre as impregnações imaginárias, é a de que o corpo é na verdade uma relação com o próprio meio ambiente de cada espécie viva, determinando a configuração dos objetos presentes no mundo de cada espécie.

⁸ Em contrapartida, a espera se define como “o que não é ainda para o objeto, mas já é para o sujeito” (TATIT, 1997, p. 54).

(TATTT, 1997, P. 54). Ou seja, o adiantamento de um inesperado que lança o sujeito a um estado de concessão perpétua que inviabiliza tanto o lembrar, quanto o falar. Nas palavras de Tatit, o acontecimento:

traz consigo um valor de precipitação que retira o sujeito de seu próprio fluxo constante de vida e o faz, a contragosto, saltar etapas. A perda de segmentos temporais subjetivos, cujo encadeamento garante a consciência do ser no mundo, produz nesse sujeito lacunas de intensidade que precisam ser preenchidas” (TATTT, 2010, p. 81).

Tais lacunas de intensidade parecem constituir o “núcleo duro” da experiência, na qual está em jogo a dimensão de um certo irrepresentável que aqui estamos definindo como o caráter traumático da experiência humana. Kehl (2000) propõe três dimensões fundamentais da existência que ficam fora da experiência, de modo que o sujeito se vê em uma situação de passividade absoluta diante de um acontecimento que faz dele uma coisa viva. Tais situações, segundo a autora seriam:

1) o ato sexual do qual fomos concebidos, que nos exclui radicalmente e, no entanto, é o marco zero de nossa vida; 2) o ventre materno que nos abrigou e expulsou no nascimento, sem qualquer participação ativa nossa; e 3) a morte, em que um dia nosso corpo estará sem que estejamos nele - o morto ainda “é” a pessoa que viveu, mas já não sabe nem mesmo que está morto (Kehl, 2000, p. 138)

Podemos considerar a morte, a cena primária (o sexo) e a mulher (enquanto mãe) como as únicas categorias irrepresentáveis para o sujeito, já que são as situações onde ele está totalmente passivo e entregue frente ao poder absoluto do inesperado. Diante disto, constatamos que a *Nave Maria* de Tom Zé narra a convergência, num só texto, destes três irrepresentáveis.

Longe de afirmarmos que a canção produz simbolização destes restos irrepresentáveis – já que aquilo que cada experiência/percepção produz de não-sentido deixa um traço que resiste a qualquer tentativa de simbolização – a composição de Tom Zé documenta um certo inefável, implicando-se na iniciativa de testemunhar este acontecimento que carrega em sua condição a presença de um inesperado que irrompe.

O irrepresentável na canção *Nave Maria* está enunciado sob um modo de dizer híbrido, no qual o aspecto cognitivo se sobrepõe ao encantamento. Neste sentido, Tom Zé assume a identidade de um cronista daquilo que em nós é oculto não pelo desejo de esconder, mas sim pela impossibilidade de dizer.

Aquilo que harmonicamente é comprometido em função do obstinado construído por Tom Zé em sua canção (e conseqüentemente “prendendo” a música em um acorde só), é exatamente a maneira de evocar o irrepresentável sob forma de sinalização de uma ausência, ao mesmo tempo em que promove desestabilização na lógica da complementaridade de *Nave Maria*.

Ao final, constatamos que aquilo que não é passível de ser representado de maneira toda - a saber, o nascimento, o coito dos pais e a morte (“orgasmo invertido” nas palavras de Tom Zé)

– é passível de ser documentado sob forma cancional. Assim, esta expressão singular que integra elementos da fala, melodia e letra obtém êxito em estabelecer comunicação, revelando-se como interessante e potente instrumento de narrativa de experiências singulares.

Referências bibliográficas

BONDIA, Jorge Larrosa (2002). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28.

CHERVET, B. L'après-coup : la tentative d'inscrire ce qui tend à disparaître. Revue Française de Psychanalyse, 73 (5) : 1361-1441. 2009

COELHO, M. L. G. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. Tese defendida no Departamento de Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2007.

FREUD, Sigmund (1900) *A interpretação de sonhos*. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. V). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1910) Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor I). Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1917). Conferência XXV: A Angústia In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise (continuação)*. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 393- 415

_____. (1923). O ego e o id In: _____. *O ego e o id*. p. 13-72. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1926 [1925]) Inibição, sintoma e ansiedade. In: *Um estudo autobiográfico, Inibição, sintoma e ansiedade, A questão da análise Leiga e Outros trabalhos*. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, XX) Rio de Janeiro, Imago, 1974.

_____. (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 385-529.

GARCIA-ROZA, L. A. *Acaso e Repetição em Psicanálise (Uma introdução à teoria das pulsões)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

KEHL, M. R. O sexo, a morte, a mãe e mal. In: *Catástrofe e representação*. Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.

LACAN, J (1953 – 54) *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. (1970). Radiofonia In *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LAPLANCHE, J. *O Inconsciente e o Id*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. (1987) Vocabulário da Psicanálise. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Unesp. 2006

TATTI, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATTI, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Ed. Atual, 1986.

_____. *Semiótica da canção – melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997. 163 p.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002. v. 12, n. 3, p. 497-511, set. 2009.

_____. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido*. Cotia, Ateliê, 2016.

ZÉ, T. (2009). *Tropicalista lenta luta*. 2 ed. São Paulo: Publifolha.

ZÉ, T. (2003). *Imprensa Cantada*. Editora Trama.

ZIZEK, S. *Acontecimiento*. Madrid: Sextopiso. Número de páginas: 181, 2014.

Tiago Sanches Nogueira

Psicanalista, doutorando em Psicologia Clínica pela USP, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP, membro do Laboratório de Psicanálise, Sociedade e Política USP/PUCSP.

É autor do livro “Ensaio sobre o infinito: música e psicanálise”, e do álbum musical “Esgritos: Romance de Formação”. Endereço Eletrônico: tiagosanchesnogueira@gmail.com

Enviado em 30/09/2017.

Aceito em 15/11/2017.