

MÚSICA

**AGORA É PESSOAL: FICÇÕES
PSICANALÍTICAS SOBRE
PROCESSOS CRIATIVOS EM
MÚSICA**

RAFAEL DE ABREU SILVA SARPA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**TESE DE DOUTORADO
SET/2023**



RAFAEL DE ABREU SILVA SARPA

AGORA É PESSOAL: ficções psicanalíticas sobre processos criativos em Música

Tese submetida ao Exame do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor, sob a orientação do Professor Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich.

d985 de Abreu Silva Sarpa, Rafael
Agora é pessoal: ficções psicanalíticas sobre processos criativos em Música / Rafael de Abreu Silva Sarpa. -- Rio de Janeiro, 2023.
244 p.
Orientador: Alexandre Sperandéo Fenerich.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.
1. processos criativos. 2. psicanálise. 3. autobiografia. I. Sperandéo Fenerich, Alexandre, orient. II. Título.

RIO DE JANEIRO
2023

RAFAEL DE ABREU SILVA SARPA

AGORA É PESSOAL: ficções psicanalíticas sobre processos criativos em Música

Tese submetida ao Exame do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de doutor, sob a orientação do Professor Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Sperandéo Fenerich (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Marcelo Carneiro de Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof. Dr. Dieison Marconi Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Thiago Leite Cabrera Pereira da Rosa
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO

Prof. Dr. Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba - UFPB



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Agora é pessoal: ficções psicanalíticas sobre processos criativos em Música

por

Rafael de Abreu Silva Sarpa

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gouv.br ALEXANDRE SPERANDEO FENERICH
Data: 06/10/2023 13:14:15-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Alexandre Sperandéo Fenerich – orientador(a)

Prof.(ª) Dr.(ª) Clifford Hill Korman

Documento assinado digitalmente
gouv.br MARCELO CARNEIRO DE LIMA
Data: 08/10/2023 16:01:14-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Marcelo Carneiro de Lima

Documento assinado digitalmente
gouv.br THIAGO LEITE CABRERA PEREIRA DA ROSA
Data: 10/10/2023 15:14:37-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Thiago Leite Cabrera Pereira da Rosa

Documento assinado digitalmente
gouv.br DIEISON MARCONI PEREIRA
Data: 11/10/2023 10:02:28-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Dieison Marconi Pereira

Documento assinado digitalmente
gouv.br VALERIO FIEL DA COSTA
Data: 08/10/2023 15:34:13-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.(ª) Dr.(ª) Valério Fiel da Costa

Conceito: APROVADO

SETEMBRO de 2023

Agradecimentos

A todas as pessoas que me ajudaram a estudar ou a fazer música. Uma grande parte de vocês foi, de alguma forma, citada ao longo desta tese. E a outras tantas que não tive oportunidade de citar.

SARPA, Rafael de Abreu Silva. **Agora é pessoal: ficções psicanalíticas sobre processos criativos em Música**. 2023. 244 p. Tese de Doutorado em Processos Criativos em Música. Centro de Letras e Artes. Instituto Villa-Lobos. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Esta tese tem como tema analisar em conjunto as produções artísticas deste pesquisador realizadas desde o ano de 2006-8 até os dias de hoje, seja atuando solo quanto em parceria. Partindo da suposição de que um foco destas produções estivesse em dar continuidade a um processo de psicanálise – e o de que tal processo em si mesmo tivesse em parte o intuito de tornar tais produções artísticas possíveis –, a pesquisa visou agregar preocupações oriundas da dupla formação do pesquisador nos campos da Psicologia e da Música. A tese foi dividida em duas etapas. Na primeira parte, buscou-se discutir questões relativas ao modelo de ensino em vigor em diversas das graduações de Composição Musical e em que medida ele segue privilegiando ideias calcadas na expectativa de uma linguagem musical autônoma e dissociada das demais experiências de vida. Foram mobilizadas as reflexões de Goehr, Born, Subotnik, Tagg, de Nora, entre outros. Na segunda parte, através do esboço de uma proposta por uma “psic-análise musical”, buscou-se tomar as produções artísticas do autor como um estudo de caso. O foco de análise destas produções foi deslocado do acento usual do “como” fazer música para o “porquê”. Para tanto, foi utilizado o recurso à construção de histórias autobiográficas que pudessem operar como ficções úteis capazes de reconstruir experiências intensas de vida do músico-pesquisador, e a partir delas, retrair seus motivos para ter preferido determinados processos criativos em música em detrimento de outros e auxiliar a fomentar caminhos futuros. Ao recontar sua história, mais do que compreender os motivos de seu percurso, o que é visado é a possibilidade de alterar sua rota, mediante um processo de sua “análise efetiva”. Para esta empreitada foram apresentados conceitos centrais da teoria psicanalítica, em especial a partir da sua reformatação iniciada pelo brasileiro MD Magno em meados da década de 1980 e em curso até os dias de hoje. Além disso, mediante o recurso à entrevista, convidou-se pessoas para assistir a suas produções musicais e auxiliar o pesquisador a continuar a análise delas e o seu processo de análise. Neste processo, questões relacionadas à reparação de situações traumáticas, ideias de indiferenciação, entre outras, vieram à tona como norteadoras do percurso criativo em música do autor.

Palavras-Chave: processos criativos, psicanálise, autobiografia, formação musical

SARPA, Rafael de Abreu Silva. **Now it's personal: psychoanalytic fictions about creative processes in Music.** 2023.

ABSTRACT

This thesis intends to analyze the artistic productions of the researcher ranging from the year 2006-8 to the present day, whether acting solo or in partnership. Starting from the assumption that a focus of these productions was on giving continuity to a process of psychoanalysis – and that such process in itself had partially the intention of making such artistic productions possible –, the research aimed to combine the concerns arising from the researcher's academic education in both fields of Psychology and Music. The thesis was divided in two sections. The first one aimed to discuss concerns arising from the main current educational model in several of the Musical Composition undergraduate programs and to what extent it continues to favor ideas based on the expectation of an autonomous musical language, dissociated from other life experiences. The reflections of Goehr, Born, Subotnik, Tagg, Nora, among others, were mobilized. In the second section, through the outline of a proposal for a “musical psycho-analysis”, we seek to take the author's artistic productions as a case study. The focus of analysis of these productions was shifted from the usual emphasis on “how” to make music to “why”. With this intent, we used the resource to build autobiographical stories that could operate as useful fictions capable of reconstructing intense life experiences of the musician-researcher, and from them, retrace his reasons for having preferred certain creative processes in music in detriment of others and help to foment future paths. By retelling his story, more than understanding the reasons for his path, what is aimed at is the possibility of changing his route, through a process of his “effective analysis”. For this endeavor, central concepts of psychoanalytic theory were presented, especially the proposals brought by the Brazilian MD Magno in the mid-1980s and ongoing until today. In addition, people were invited to watch his musical productions, through interviews, and help the researcher to continue their analysis and his analysis process. In this process, issues related to repairing traumatic situations, ideas of non-differentiation, among others, came to the fore as guides to the author's creative path in music.

Keywords: creative processes, psychoanalysis, autobiography, music education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Roteiro da entrevista “Sarpa sobre Sarpa” (SsS)	149
Figura 2 - <i>Post</i> no.1	175
Figura 3 - <i>Post</i> no.2	178

Introdução.....	7
1. A academia dos sons puros.....	17
2. Carnes que vibram.....	40
3. Conhecer a si mesmo.....	60
3.1. - Formações do Haver; formações espontâneas e artificiais; sobredeterminação vs hiperdeterminação; ideias de necessidade para a espécie humana.....	66
3.2 - Agonística; a guerra pela possibilidade de se replicar; im/previsibilidade do comportamento das formações.....	76
3.3 - Recalque; predisposições; anamnese de situação singular; mal-estar; intervenção vs interpretação ; alienação ; desejo e pulsão.....	85
3.4 - Recalque originário; arbítrio preso; neo-etologia; identificação; fundações mórnicas;.....	98
3.5 - Conclusão; Caso particular; autonarrativa; ficções/fixações; análise propedêutica vs análise efetiva; juízo foraclusivo;.....	101
4. Pequena coleção de ensaios autobiográficos.....	106
a. Pode fazer isso em música?.....	106
b. O mundo não trava / gente não tem limite.....	108
c. Sujeira.....	109
d. Como fazem as coisas.....	110
e. Fazer um show para todos assistirem.....	112
f. Se você compor vão te tirar o brinquedo, se você tocar vão te tirar a brincadeira.....	114
g. Vozes.....	116
h. O que estava aí antes?.....	117
i. Monte uma banda de rock com você mesmo.....	120
j. Maya Gabeira.....	122
k. Se tornar muso de si mesmo, se tornar dançarino, se tornar o Katona, se tornar.....	124
l. Pato/coelho.....	128
m. Sexo (sem metáforas).....	128
n. Transcrisonho.....	128
o. A cena de música experimental do Rio de Janeiro e a ênfase na singularidade de seus participantes..	129
5. Do -notyesus> ao autistique-esthétique (ao post-fuckup wannabes).....	139
5.1. Psic-análise musical?.....	139
5.2 constrangimento; indiferença; equívoco; praticar o equívoco.....	153
5.3 reparar n/o corpo.....	164
5.4 performar / atuar.....	181
5.5 estado de emergência.....	193
5.6 disperare la voce.....	204
Considerações finais.....	224
Referências Bibliográficas.....	239

Introdução

Em 2019.2 ingressei como doutorando na linha “Processos criativos em música” com um projeto destinado a estudar e desenvolver minha proposta artística até então mais recente: o “*autistique-esthétique*”. Havia também uma menção a se utilizar da psicanálise como referência teórica, embora fosse pouco claro naquele instante de que forma essa personagem iria dialogar com a proposta.

O tique-tique consiste em uma proposta de se realizar apresentações¹ onde exploro de modo improvisado a simultaneidade e sucessão dos gestos de minhas mãos e pés sobre diversos equipamentos geradores e manipuladores de som como controladores midi e pedais de efeito, além de tocar guitarra e usar a voz de forma estendida. São privilegiados pela proposta os sons ou suas modificações que são frutos diretos da realização de um gesto específico em tempo real. Deste modo, são reduzidas as utilizações de sons cuja realização não esteja sendo visualmente gestualizada. É também privilegiada uma movimentação constante e frenética distribuída pelos membros do corpo, o que acaba por minimizar situações de pausa e silêncio, e privilegiar situações de independência entre a voz e cada membro, ou situações onde um membro modifica o som gerado por um outro. Não são definidas antes da apresentação nem seções nem caminhos específicos pelos quais os sons poderiam ser conduzidos, sendo portanto todas as decisões deste tipo tomadas durante o processo de apresentação e fundadas sob a construção de um repertório de sons e gestos a partir de uma rotina de treinamentos da interação entre as várias partes do corpo e os equipamentos. São priorizados gestos que de algum modo dialoguem com experiências corporais de intensidade e a estetização de situações emocionais limite.

Passados os dois primeiros anos, foi me parecendo que havia ocorrido uma troca entre a figura e o fundo. Era até possível abdicar do *autistique-esthétique*, e passar a propor alguma outra ideia artística, mas muito mais difícil seria remover a psicanálise. Isto não chega a ser exatamente uma surpresa, e possivelmente não o é para as pessoas que me acompanham há muito tempo. Enquanto minha relação com a psicanálise extrapolou os 20 anos durante este período do ingresso ao doutorado, minha relação com o *autistique-esthétique* parecia uma resultante mais recente e mais

¹  [autistique-esthétique - fosse sessions \(2019\)](#)

incerta. E se há pouca suspeita da relevância que a psicanálise tem e teve sobre minha história, o mesmo não se pode dizer do autistique-esthétique.

Teria havido então algum equívoco em se tentar fazer um doutorado em música? Deveria eu ter migrado para um programa em psicanálise e ter feito uma tese psicanalítica “puro sangue”? Bem, não. A relação de importância que confiro à música é ainda mais antiga do que a relação com a psicanálise. Então, uma outra certeza se colocava, a de que estes dois campos eram centrais no funcionamento do meu dia a dia. Mas de que forma? Enquanto escrevia o primeiro texto do doutorado destinado à banca de Ensaio I, esta questão recebeu alguns encaminhamentos que achei satisfatórios. Ao me perguntar o que eu fazia em um doutorado em música, acabei por me perguntar como exatamente eu havia entrado neste circuito. Por qual motivo cursar uma graduação em composição musical em algum momento pareceu uma boa ideia? Como eu fui parar neste lugar? Ou então, o que teria sido participar de uma cena de música experimental nestes anos todos? Como eu fui parar neste outro lugar? Ao se confirmar que haviam dois interesses pouco negociáveis, - a música e a psicanálise, não compreendi de saída a que eu estava querendo me referir especificamente ao mobilizar estes dois campos. O que em música e psicanálise é pouco negociável o suficiente para continuarem se insistindo neste meu percurso?

Minha conclusão da graduação em Composição Musical² era até então bem recente, em 2018, apenas um ano antes da entrada no doutorado. Esta tinha se dado após concluir uma formação em Psicologia em 2006 e um mestrado em Comunicação Social, em 2010. Duas situações constantemente me chamaram a atenção durante este percurso na graduação em música. A primeira, o quanto durante estes anos uma determinada parcela de pessoas, na qual me incluo, optaram por migrar suas produções artísticas de modo total ou majoritário desde o final da década de 2000 para salas de apresentação não-vinculadas diretamente às instituições universitárias de música³. Embora houvesse uma prática usual para discentes e docentes de apresentar suas produções na academia como parte de um circuito que talvez tenha a Bienal de Música Contemporânea como um ápice, esse grupo de pessoas nascidas em finais de 1970 em diante⁴ – inicialmente discentes de graduação ou pós, mas vários acabando por se tornarem docentes – pareceu preferir um circuito outro. Este grupo optou por escoar suas produções por espaços como o Plano B, Ibrasotope, QuintAvant, Iraq,

² Na EM-UFRJ.

³ Conforme discussão anteriormente explorada em meu trabalho “Salas de concerto e espaços undergrounds” (2009).

[w](#) Rafael Sarpa - Salas de concerto e espaços undergrounds.doc

⁴ Nasci e cresci no Rio de Janeiro em 1981.

Hotel/Bar, Aparelho, Fosso, entre tantos outros, alguns destes fundados por estas pessoas ou as tendo como parceiras. A segunda situação que me chamou a atenção foi o quanto não era prática da instituição que cursei ou de outras instituições na mesma habilitação indagar ou deixar tão ao encargo do estudante o que deseja compor ou como gostaria de conduzir institucionalmente seus estudos em música. Havia expectativas bastante definidas a respeito de material, formas de estruturação, situações de apresentação, e tudo o que se relaciona ao resultado sonoro de uma prática musical. Tais expectativas estavam distribuídas por um conjunto de disciplinas obrigatórias e específicas do curso de composição musical e lá pareciam ocupar a função de juntas poderem capacitar o aluno a compor música, ou ao menos, música sob algumas expectativas específicas. Que expectativas eram essas?

Me pareceu que a segunda situação – uma rígida definição institucional prévia acerca do que se deve estudar ou se fazer em uma composição musical, causava a resposta gerada pela primeira – pessoas que queriam trabalhar suas produções musicais sob outros critérios irem buscar espaços mais amistosos aos seus interesses. Que critérios eram estes? O escoar de um grupo para constituir uma cena de critérios mais flexíveis ou ao menos mais ao agrado destas pessoas num determinado momento de suas vidas pode ter sanado a elas alguns problemas, mas talvez não tenha produzido em si necessariamente uma reflexão sobre este ocorrido. Em 2009, um ano após ingressar na graduação de composição musical, fiz um trabalho etnográfico⁵ entrevistando algumas pessoas pertencentes a este grupo que atendessem a duas condições: estarem ou já terem se graduado em alguma instituição de composição musical, e terem se apresentado tanto nos espaços das salas de concerto vinculadas à universidade quanto nestes outros espaços que eram comumente vinculados à prática de “música experimental”. Este trabalho serviu a mim de alguma mínima reflexão para jogar uma luz sobre a primeira e a segunda situação que haviam me chamado a atenção. Meus entrevistados listavam como não sendo bem-vistos nos espaços acadêmicos uma série de procedimentos estéticos destinados ao uso e tratamento de material sonoro ou a situações de apresentação. Cada entrevistado a seu modo focou em procedimentos que lhes eram mais caros e explicitou um pouco das características presentes em seus usos. Não estamos, mais, é claro, em 2009, e seria necessário uma outra avaliação se quiséssemos pensar como (e se) em 2022 estas situações se dão. Poderia ser interessante investigar como andam os mesmos entrevistados, diversos agora em posição de docência, além de buscar novos personagens que mantêm esse duplo vínculo.

⁵ Ver nota 3. p.8

Assim como poderia estender a pesquisa para outras instituições de composição musical presentes em outras cidades brasileiras.

Mas um ponto agora me parecia mais urgente. E quanto a mim? Quais eram os meus motivos para preferir este circuito outro? E quais foram meus motivos para, apesar desta experiência, em parte insatisfatória, ter concluído a graduação em música e ter insistido em buscar um doutoramento nesta área? Em 2009, eu tinha apenas um ano de graduando em música, e dois tocando na cena de música experimental, mas de um modo geral fazia já coro à conclusão dos meus entrevistados. Aquelas salas de aula não sabiam muito como lidar com o que eu produzia fora delas, pois se baseavam em boa parte em um ensino mediado por uma extensa carga horária obrigatória de disciplinas construídas sob critérios acerca da composição musical que eram em diversos graus estranhos a estas produções, e apenas de modo lateral serviam como um treinamento base que pudesse lidar com elas diretamente.

Se em parte meu incômodo era similar ao dos meus entrevistados, ou seja, gerado pelo entendimento que os procedimentos artísticos que me vincularam ao fazer sonoro não cabiam bem no modo como meu curso estava estruturado, em outra parte, parecia que estes procedimentos sonoros em meu caso demandavam um tipo de investigação que talvez fosse também estranha aos meus entrevistados. Mesmo quando lidando com pessoas mais disponíveis a valorizar práticas musicais feitas sob critérios mais variados, o foco das discussões continuava a incidir sobre o que se produzia sonoramente e nas diferenças técnicas entre suas produções. As pessoas pareciam muito mais aptas a falar acerca do que caracterizavam as resultantes sonoras que se serviam ou apreciavam, mas um tanto menos aptas a sondar por que haviam privilegiado tais formas de expressão em detrimento de outras. Por um outro lado, minha formação em psicanálise e minha experiência como analisando pareciam apontar que refletir sobre as formas pelas quais se opta por expressar tinha um papel muito grande nas decisões que eu tomava acerca das minhas produções artísticas. Frequentemente formulei a pessoas a existência de um funcionamento dialógico ou de uma continuidade entre esses dois campos. Eu dizia a elas que “minha análise pessoal servia”, em parte, “para que eu pudesse dar continuidade às minhas produções artísticas”, e que “minhas produções artísticas serviam”, em parte, “para que eu pudesse dar continuidade à minha análise”. Sentia que muitas vezes iniciei a investigação de uma questão sobre uma das duas práticas, a da análise pessoal, e esta prática serviu para mudar minha forma de me relacionar com a outra prática,

a da criação musical. E vice-versa. E se esta transposição em muitos casos de um campo a outro se dava de modo mais metafórico, em outros casos parecia ser praticamente literal.

Tomemos por exemplo uma de minhas fontes privilegiadas de expressão nos últimos 15 anos, a voz. Posso estabelecer uma crescente no histórico de uso da minha própria voz no meu repertório. Inicialmente, por volta de 2007-2010, ela se restringia às “noites de improvisação livre” no Plano B⁶, e meus recursos se baseavam em maioria nas variações improvisadas que eu produzia sobre um som base que me era confortável, – um grito de espectro complexo gerado por uma articulação muito tensa de agressivos sons ingressivos⁷. Depois, comecei a fazer peças onde minha voz, ainda de modo muito restrito, poderia figurar junto a outros elementos. Fui procurar por aulas particulares de canto, e depois de alguns anos estudando técnicas mais tradicionais, passei a estudar em quase totalidade do tempo diversas formas de trabalhar a voz “estendida”, ou seja, como um aparato gerador de som não necessariamente destinado ao canto de melodias ou alturas definidas.

Por qual motivo fui querendo cada vez mais usar a voz? Creio que havia dois. O primeiro vinha pela medida que a voz me colocava em relação mais direta com meu próprio corpo e com o cotidiano das relações emocionais por ele experienciadas e veiculadas. Em situações de dor, desespero, angústia, raiva, excitação, prazer, júbilo, etc. as pessoas muitas vezes produzem sons vocais. Em se tratando de alguém que compõe ou improvisa com sons, eu simplesmente poderia usar sons gerados em situações deste tipo como ponto de partida, e passar a explorar sua plasticidade mediante determinadas nuances e variedades com as quais sons são explorados em contextos de música experimental só que sem desfazer tanto a relação identificável de origem com as situações de sentido em que sons similares talvez compareçam no cotidiano de diversas pessoas. E para tal, poderia partir da minha própria experiência com os sons vocais que compareciam em meu cotidiano dentro de situações de forte caráter emocional que eu experimentava.

O segundo motivo para me servir da voz vinha pela liberdade que ela fornecia ao resto do meu corpo em comparação ao que eu sentia no improviso me utilizando de outros instrumentos. Não ter nem as mãos ou o corpo atrelado a outros instrumentos musicais permitia com que eu pudesse também explorar minha movimentação corporal através de diversas possibilidades gestuais

⁶ O Plano B (2004-2013) foi um espaço no Rio de Janeiro fundado por Fernando S. Torres e Fátima Lopes destinado a apresentação de propostas musicais/sonoras que por sua filiação a algum tipo de proposta de experimentação não encontravam acolhimento nos demais espaços existentes. Ler a história “o”, p. 129 para um relato autoetnográfico sobre minha experiência com o espaço.

⁷ Sons causados pela reversão da direção usual presente na maioria dos sons vocais, seja na fala ou em boa parte das práticas do canto, onde a corrente de ar sai do aparato fonador até para fora da boca. Neste caso, um som “ingressivo” se inicia pelo influxo de ar de fora da boca para dentro do corpo.

e deste modo usar meu corpo como veículo para um outro determinado conjunto de expressões não diretamente sonoras. Assim, embora continuasse pensando minha escolha sonora vocal com certa plasticidade e variedade auditiva como talvez faria um outro improvisador de posse de outro instrumento, eu também me aproximava de outras propostas artísticas assemelhadas às da performance *body art*, a dança contemporânea ou o teatro físico. Acima de tudo, me aproximava também do meu histórico adolescente formado como ouvinte e consumidor de vários subgêneros do *rock*, dialogando com um tipo de prática corporal comum na performance de vocalistas do gênero. Além disso, ao se utilizar a voz diante de um público que não apenas lhe ouve, mas lhe assiste, isto tem um efeito de colocar seu rosto em evidência, um veículo comum no cotidiano das pessoas para se transmitir expressões e situações emocionais.

Como se davam as escolhas por determinado conjunto expressivo? Por que certos sons e certas expressões corporais eram preferidas ao invés de outras? De onde vieram tais decisões? Creio que a este respeito se ilustrava bem a continuidade que afirmei anteriormente, entre as minhas situações enquanto analisando e as minhas situações artísticas. Estas preferências de alguma forma criavam situações estetizadas para explorar um sem número de questões entrelaçadas a uma constelação de sentidos construídos no entorno de situações pessoais e seus contextos emocionais. Inúmeras vezes adotei inclusive como prática corriqueira realizar situações de ensaio de prática vocal e gestual exatamente em momentos que estava me sentindo afetado por alguma situação emocional limite. Transmiti algumas destas situações em tempo real pela internet⁸. Se uma pessoa sente um desconforto intenso e grita, eu, por estudar matizes de possibilidades sonoras envoltas em um grito, poderia também através deste estudo expressivo estudar matizes de possibilidades envoltas em se estar diante de um desconforto intenso. É neste sentido que compreendo que a transposição entre estes dois campos muitas vezes foi feita de modo bastante literal.

Um exemplo em especial pode ser visto numa série de performances por *streaming* que denominei por “*alivesuicide*”⁹, inspirada pela ocorrência de um jovem que havia meses antes se suicidado e transmitido o processo online para quem quisesse assistir. Em sua primeira realização (1¹⁰), vou gradualmente ao vivo enrolando um filme plástico para a conservação de alimentos em

⁸ Esta série de ensaios transmitidos por streaming receberam o nome de “*Exposing Aids Prevention*”. Um exemplo pode ser visto em [Exposing Aids Prevention \(5\) - \(2017\)](#). É necessário possuir uma conta no Facebook para acessar.

⁹ Discussões acerca das implicações éticas na teoria psicanalítica de explorações estéticas de temáticas relacionadas a suicídio estão presentes no capítulo 3.

¹⁰ [alivesuicide\(1\) - \(2017\)](#).

[https://www.facebook.com/rasarasar/videos/1555659021152880/?__cft__\[0\]=AZV_Gufhv9wMeauBA0XA](https://www.facebook.com/rasarasar/videos/1555659021152880/?__cft__[0]=AZV_Gufhv9wMeauBA0XA)

volta de minha cabeça, tapando tanto olhos, boca e nariz. Após algum tempo, conforme vai se tornando difícil respirar, começo a produzir sons para lidar com os desconfortos desta situação. Que tipo de sons o corpo produz quando o ar para respirar começa a faltar? A questão de ainda estar vivo e a do suicídio me acompanham desde a adolescência com um histórico de reflexões e de tentativas não consumadas a este respeito. Deste modo, a performance criava uma situação para explorar, mas ainda continuar vivo no processo, uma espécie de proximidade simulada com algum tipo de contexto que poderia conduzir ao suicídio. E em meio a esta situação, tanto o em mim “artista” quanto o em mim “analisando” estavam ali lado a lado conduzindo e lidando com os percursos do que se manifestava presente ao se colocar neste contexto. Tanto pelas possibilidades expressivas conduzidas por me colocar numa certa situação emocional limite, quanto pelo o que isto me fazia pensar a respeito de minhas questões sobre continuar vivo. Assim, geravam tanto material artístico quanto material de psic-análise.

Se este tipo de exploração é mais evidente com o uso da voz e do corpo, e poderemos encontrar outras formulações como as presentes em “*alivesuicide*” em outros trabalhos como as realizadas em meu duo AAA¹¹ (com Paulo Dantas), em minha participação no coletivo Manifestação Pacífica, ou como vocalista ocasional do trio Chinese Cookie Poets¹², creio que relações similares estão presentes em todas as minhas produções artísticas. Diria que após algumas bandas de *rock* na adolescência, tive uma reestreia criativa em 2006-8 com o duo *-notyesus>*¹³, formado com J.-P. Caron. O *-notyesus>* era bastante relacionado aos gêneros *noise*, de modo que havia uma série de situações semânticas intensas também em exploração, ainda que de outras formas. Trabalhávamos com a manipulação eletrônica ao vivo de texturas ruidosas muito densas em altíssimas amplitudes. Como defendi em minha dissertação de mestrado (2010), um caminho para pensar a especificidade dos gêneros *noise* frente ao convocar diverso que ruído e sons complexos tiveram em diversas propostas do séc. XX (como as presentes em Schaeffer ou Cage, por ex.) era a de que estes gêneros procuravam trabalhar o som de uma maneira que acabava por estabelecer com o ouvinte e com o próprio artista uma relação contínua de impactação tátil. Frente a uma fonte sonora prolongada de altíssima amplitude são limitadas as possibilidades de resposta disponíveis ao

mJpifNNxf4YMc8ReXWN18Q-buaQSyfRnwFZiU-lwHPc8tYqoDnYPwt26dWB7gQQmy6Ln6msJ1zNH5th7
Dlj4Y_SNViq3kgAeVPJiADudOPrKOkE&__tn__=%2CO%2CP-R

¹¹  AAA - "Scivias" (2018) [parte 1/2] . https://www.youtube.com/watch?v=UOYhOYI_Nsl&t=580s

¹²  Chinese Cookie Poets + Rafael Sarpa - Live at Quintavant/AudioRebel (2016)

¹³ Nosso primeiro disco, “Preto sobre Preto” (2013) pode ser ouvido aqui: [-notyesus> - "preto sobre preto"](https://toclabel.bandcamp.com/album/preto-sobre-preto)
<https://toclabel.bandcamp.com/album/preto-sobre-preto>

ouvinte, pois seu corpo está totalmente tomado por uma pressão que inviabiliza a escuta de outros sons, assim como limita sua possibilidade de fala e locomoção no ambiente. O som passa a operar com uma pressão que é sentida diretamente na pele, o que cria uma relação de “pegar ou largar” tanto do ponto de vista nosso, do *-notyesus>*, submetidos nós mesmos aos sons que manipulamos, quanto do público que fica numa escolha entre permanecer e passar por tal situação, ou abdicar dela, seja por tapar os ouvidos ou buscar cessar tal pressão totalmente ao remover seu corpo do espaço da apresentação. Frequentemente jogávamos com esta relação criando clímaxes ainda maiores de amplitude que poderiam manter em aberto a todo instante a decisão do ouvinte de permanecer ou sair deste espaço ou de como seguir lidando com tais estímulos.

Poderia, desta forma então trazer outros exemplos em diversas de minhas produções que dialogam com a mobilização de certas experiências intensas de sentido. Em “Estados Unidos II¹⁴” (2009) há uma guitarra amarrada sobre uma mesa sendo manipulada por 4 pessoas em seu entorno, sobre as quais ouvi de pessoas distintas no público um relato frequente de que a situação lhes remetia a contextos como o de cirurgias médicas ou a de *gangbang*. Em “Irrestrictible” (2011) há uma linha para um percussionista que explora nuances de um ininterrupto fortíssimo tremulado de triângulo que dura cerca de 15 minutos, em conjunto aos usos da minha voz e a geração e filtragem de microfonia. Em “Não há nem nunca houve a mínima possibilidade de Revolução” (2015) há um uso continuado de *growl* no saxofone em uma série de registros que poderiam conduzir à dor ou à falha, o que fez o saxofonista Pedro Bittencourt me dizer que estudava a partitura na maior parte do tempo sem o uso da técnica e que a fazia inteira exclusivamente apenas no dia da performance. Ou ainda, no modo como se escolhe relacionar os diversos equipamentos usados em “autistique-esthétique” onde a intensidade e o frenesi esperados pelos gestos conduzem a situações de cansaço ou de desgaste que devem continuar sendo reiteradas ao seguir produzindo novos sons e gestos sob um nível constante de intensidade. De que forma podemos compreender em conjunto todas estas preocupações criativas? Qual o papel ocupado pelas imbricações corporais e biográficas que se insinuam nestas propostas?

Nesta tese, irei construir formas de apresentar e entender os caminhos artísticos que tomei no intervalo dos últimos 15 anos. Para tal, procurarei apontar em que medida esses caminhos se afastam de um determinado conjunto de expectativas sobre criação e sobre música, e os colocam

¹⁴  Rafael Sarpa - United States II .

sobre um outro conjunto de expectativas. Este outro conjunto de expectativas será compreendido através de duas temáticas centrais. Primeiro, por tentar esclarecer uma chave de leitura que vim fornecendo nesta introdução, a de que havia uma permeabilidade e uma relação de continuidade entre minhas “produções artísticas” e minha experiência de “analizando”. O segundo, por explicitar de que forma a vontade de trazer minhas situações pessoais ao processo criativo acabou por reivindicar meu próprio corpo como um meio privilegiado de exploração e desenvolvimento de minhas atividades artísticas.

O primeiro ponto - o da criação musical e a da autobiografia - me fará me debruçar sobre questões envolvendo os processos criativos de que me servi junto a ocorrências pessoais que emergiram em meu contexto sócio-histórico. Se o espaço da criação musical é visto como expandido ou passa a ser referido a um outro espaço, se faz necessário encontrar modos de poder relatar como funciona este outro espaço, e entender em que medida ele se relaciona com as propostas artísticas vinculadas. Desta forma, propõe-se entender a continuidade do espaço da criação musical com um outro espaço de ordem pessoal, como aquele presente em conceitos tais como “espaço biográfico” (Lejeune 1980, Arfuch 2010) e na formulação psicanalítica da esfera da “Pessoa” (Magno, 2004). Além disso, irei buscar através da construção de memórias acerca de experiências biográficas com som e música formar uma determinada constelação de sentidos que podem tanto fornecer modos de reflexão sobre as propostas artísticas desenvolvidas neste período quanto fomentar propostas futuras.

O segundo ponto - o do corpo e a criação musical - procurará pensar em que medida o papel atribuído ao corpo na esfera da criação musical teve um estatuto secundário ou ausente na tradição que rege certo modelo de ensino da composição musical como o presente em instituições como a que cursei. Tentarei reconstruir o conjunto habitual de expectativas no entorno da criação musical através da discussão da ideia de “autonomia da linguagem musical”, mediante Goehr (1995), Bonds (2014), Born (1995), entre outros. Através da apresentação de algumas discussões presentes em autoras e autores da chamada “nova musicologia” e das musicologias “pós-modernas”, como Subotnick (1996), Cusick (1994), Dell’Antonio (2004), entre outros, assim como em autores relacionados aos estudos denominados por EMC - *Embodied Music Cognition* - como Cox (2018), Reybrouck (2005), Matyja e Schiavio (2013), entre outros - tentarei fornecer algumas possibilidades de reflexão acerca do papel do corpo e de seus expedientes na constituição das práticas musicais.

Dado que há uma certa fartura bibliográfica de autores específicos da área da música em relação ao segundo ponto, e não tanto em relação ao primeiro, optei por inverter a ordem de sua apresentação. Na medida em que esta tese está sendo desenvolvida em um programa de Música, creio que pode ser mais profícuo partir de situações corriqueiras ao estudo da música e da apresentação de autoras e autores que oferecem ao campo outras possibilidades de estudo e compreensão antes de entrar na esfera da autobiografia. Assim, no primeiro capítulo irei realizar discussões sobre ideias de “autonomia da linguagem musical”, e no segundo, discussões relacionadas a corpo e música. No terceiro capítulo, irei apresentar conceitos psicanalíticos e relacioná-los às questões de tomada de decisão criativa. A discussão presente no terceiro capítulo será complementada por um quarto onde serão realizados alguns pequenos ensaios autobiográficos.

Em um quinto capítulo, irei realizar um estudo comparativo entre as diversas propostas artísticas realizadas por mim nestes 15 anos. Inspirado pela ideia de “testes de recepção” como presente em Tagg (2002, 2012), irei entrevistar um conjunto de pessoas de formações diferentes e graus variados de proximidade (indo de pessoas que trabalharam comigo em algumas destas propostas, a pessoas com relações íntimas com ou sem formação musical, a desconhecidos) e indagar acerca de que tipo de relação ou associações fazem com as minhas produções que se interessarem em assistir ou com a sua experiência de terem acompanhado seus desenvolvimentos ou algumas de suas apresentações ao vivo. De que forma compreendem as produções elencadas? O que veem de semelhante e de diferente entre as diversas propostas assistidas? Que relações fazem entre a minha pessoa e as minhas produções criativas?

1. A academia dos sons puros

Conforme exposto na introdução, esta tese pretende vincular música e criação sob um certo conjunto de expectativas¹⁵ e dissociá-la de um conjunto outro. Não se trata de buscar uma oposição radical entre estes dois conjuntos e nem de gerar um modo prescritivo para uma forma mais adequada de pensar a criação musical, como se tratasse de uma proposta para uma troca coletiva de paradigma. Mas sim, de tentar fornecer ferramentas que possam contribuir para compreender algumas especificidades na análise de um percurso criativo em específico. O percurso em questão são as minhas produções artísticas realizadas no intervalo dos últimos 15 anos, tanto solo, quanto associado a outras pessoas. Algo que me parece que estas produções têm em comum é o diálogo com minhas situações biográficas e o centramento sobre o meu próprio corpo. Minha hipótese é a de que talvez tenha sido essencial haver um certo conjunto de condições para-sonoras¹⁶ para que fossem geradas em mim um interesse em querer me vincular a determinados sons e a certas propostas artísticas e não outras. Assim, meu objetivo é tentar fornecer meios de entendimento de tais condições nestes casos específicos e o de auxiliar que outras pessoas, caso lhes interessem, possam realizar investigações similares sobre suas próprias produções. A partir desta análise, é também possível continuar o trabalho de refletir sobre minhas propostas atuais e buscar fomentar produções futuras. Entender pelo que se passou pode ser útil para entender como se deseja continuar conduzindo atividades criativas, o que pode acabar tanto por reforçar as características aqui elencadas como importantes quanto também gerar outras propostas que se afastem de tais características.

Não creio que exista necessariamente um conjunto de expectativas fixado a que estas propostas artísticas devam estar contrapostas. Neste momento em que aqui escrevo em 2023, entendo que é possível desenvolver atividades criativas em música por diversas vias, assim como é possível tomar um sem número de práticas musicais diversas, de períodos, contextos sociais e históricos diversos e por elas se sentir especificamente influenciado ou se declarar a elas filiado. Porém, como afirmei na introdução, creio que o fato de estar propondo estas discussões em uma tese de doutorado em Música me faz buscar observar de modo mais atento as expectativas mais

¹⁵ Conforme abordado na introdução, a tese buscará estabelecer relações entre situações biográficas e tomadas de decisão criativa.

¹⁶ Irei adotar o prefixo “para” ao invés de “extra” como propõe Tagg (2012), para se referir a quaisquer outras modalidades não-sonoras que comparecem associadas aos sons, como conceitos, imagens, sensações táteis, etc. seja nas expectativas de quem produz os sons seja nas expectativas de quem os consome.

usuais presentes neste circuito. Embora talvez as pós-graduações em Música sejam mais flexíveis quanto ao tipo de expectativas que possam figurar nas práticas e nas discussões acerca da criação musical, minha experiência é a de que as graduações em Música se encontram, a começar pela grade curricular instituída, um tanto mais restritas a um determinado cânone e determinados conjuntos de expectativas. Em especial, uma graduação em Composição Musical como a que cursei possui uma grade curricular bastante definida, onde uma longa carga horária obrigatória foca o ensino de música sobre um certo repertório e sobre certos critérios a ele privilegiados. Mesmo que alguns docentes permitam e incentivem a participação de outros personagens que trabalhem por outros critérios criativos, existe no curso um determinado núcleo duro tomado por uma certa referência do fazer musical. Deste modo, talvez a tese possa funcionar também como uma oportunidade de realizar um diálogo com uma situação que vejo como dominante.

Pode-se dizer que ao mobilizar som por sua relevância biográfica para quem o produz e em sua imbricação com fatores corporais, estou me afastando de um conjunto de expectativas, conceitos e práticas que compreendem a música como uma linguagem total ou majoritariamente “autônoma”. Ou seja, a de que a música ou os sons possuem uma espécie de gramática própria e esta se refere apenas, ou de modo especial, às relações intrínsecas formadas pelos sons em um dado contexto artístico. Deste modo, para esta expectativa que vejo como corrente no ensino da música no âmbito em que me graduei, o entendimento do que se passa numa criação musical se dá prioritariamente por uma compreensão acerca dos sons e suas relações musicais. Realizar uma análise de um repertório costuma ter por expectativa compreender as técnicas pelas quais determinados sons são gerados e transformados ou determinadas configurações de escuta no modo como estão distribuídas no tempo. Mesmo que tal expectativa possa não comparecer como a única e possam ser valorizados outros critérios para seu estudo, mediante a mobilização de fatores sócio-históricos, materiais ou a de discussões críticas, estéticas e teóricas por vias diversas, talvez soe estranho a muitos no meio da composição musical uma análise que se distancie majoritariamente de suas características formais. Talvez operar desta maneira possa soar como se o compositor estivesse se furtando a falar sobre aquilo que lhe seria intrínseco e para o que estaria sendo formado – o domínio de características autônomas da linguagem musical. De que modo esta expectativa se construiu? Como entender a consolidação deste quadro?

Esta pergunta, em meu caso, compareceu de um modo não exatamente retórico. Até os 26 anos, embora consumisse música em grande variedade e tivesse participado de algumas bandas de

rock “experimentais”, eu havia realizado apenas por um tempo reduzido boa parte dos estudos técnicos que formam a base das disciplinas obrigatórias do curso que fiz. Foi exatamente a vontade de ser aprovado na prova de habilidades específicas para ingressar no curso de composição, e depois a realização de tais disciplinas que fez com que eu passasse a dedicar muitas horas tentando realizar com eficácia um certo conjunto de atividades que demandam investir diariamente um tempo considerável para obter a proficiência institucional desejada. Como por exemplo, ser capaz de realizar determinado conjunto de gestos instrumentais numa determinada duração esperada; poder transcrever melodias em sobreposição e acordes, ou outros tipos de materiais musicais, assim como identificar traços espectromorfológicos em material eletroacústico; analisar peças e suas partituras, tanto as do “período da prática comum” quanto as por vezes dotadas de linguagens próprias construídas no séc. XX, entre tantas outras competências que adquiri. Embora se preocupar com som e suas relações formais fosse e seja um de meus grandes interesses – e creio que qualquer um que tenha trabalhado comigo possa atestar minha necessidade, por vezes bem incisiva, de que determinadas coisas soassem de certa maneira e não de outra, – uma certa ênfase neste aspecto que eu encontrava tanto no curso quanto nas conversas que tive tocando em uma cena de “música experimental” me parecia um pouco estranha às minhas expectativas iniciais ao desejar me tornar músico. Como poderei discutir nos próximos capítulos, sinto que uma parte importante do meu desejo de passar de ouvinte a alguém que cria em música estava relacionado às condições em que a música parecia ter de concatenar em mim um sem número de preocupações não intrinsecamente sonoras.

Tomemos como exemplo uma das situações que forneci na introdução acerca das possibilidades de se mobilizar um grito. De minha parte, havia durante o processo composicional um trabalho em se pensar este grito enquanto um som por “si mesmo”, ou seja, entendido como material musical e, como tal, tendo sido atravessado por critérios de seleção e depuração que o formatavam no modo como soaria ou seria transformado no decorrer de uma performance. Se compararmos com as situações da minha vida onde grito similar compareceu, talvez os critérios que o tenham feito emergir fossem demarcados por outros fatores. É possível, por exemplo, que um determinado grito tenha ocorrido do modo sonoro em que se deu por ele ter servido para canalizar uma determinada experiência intensa que se sentiu num determinado momento. Ao me servir de uma versão assemelhada deste grito em uma proposta artística, este já não se dava necessariamente associado a se estar passando durante uma performance por alguma situação emocional como as

presentes nos contextos onde ele originalmente emergiu, mas mais como um material consolidado em meu repertório vocal.

Desta forma, há nestas propostas artísticas que se servem de tal grito também uma mobilização sonora demarcada por critérios envolvidos pelas suas possibilidades formais e por valores associados a uma escuta de sons em “si mesmo” durante uma performance. Porém, me parece que há em um exemplo como esse a convocação de critérios baseados em fatores para-sonoros para atuar como responsáveis por traçar os limites do quanto e de como esta plasticidade sonora poderia ou deveria ocorrer em uma composição. Neste caso, informações advindas de uma determinada competência de que um grito poderia ter se servido para canalizar uma determinada experiência emocional estariam atuando de modo ativo na configuração deste grito enquanto material musical a ser utilizado em uma performance. E isto parecia ser também o caso para diversos dos outros materiais utilizados, para o pensar sobre forma, para durações, modelos de apresentação e o que mais estivesse relacionado a uma produção artística. Desta forma, os critérios responsáveis por selecionar e depurar sons pareciam ocorrer em continuidade com estas outras situações de vida de onde aqueles sons teriam emergido. Assim, uma eficácia sentida acerca da competência com que um som canalizou uma determinada situação emocional intensa se tornava um critério composicional. E tal critério, portanto, não era em si mesmo exclusivamente sonoro.

Por qual motivo estas preocupações que compareciam em minhas produções soavam deslocadas frente às expectativas do núcleo duro no qual meu curso estava estruturado? Como podemos retrair a consolidação de uma expectativa de que a música devesse ser pensada dissociada de contextos como esse? Tentarei a seguir, mediante suporte bibliográfico musicológico, fazer um breve percurso capaz de retrair a construção de algumas destas expectativas.

Creio que a ideia de que a relação entre som e sentidos corporais ou biográficos que se estava tentando estabelecer em diversas destas minhas produções de alguma forma convocavam como discute Goehr (1994), usos do musical mais atrelados a práticas que o cânone ocidental se esforçou para dissociar do ideal de sua prática. Como a autora mostra, esta ideia agora usual de que a música deveria se referir apenas a si própria, por uma relação formal que determinados sons estabelecem em sucessão e simultaneidade mediados por um conjunto de notações, teve no Ocidente uma data de nascimento e surgiu em um contexto específico. Para Goehr (1994), é a partir

da emergência do conceito de “obra” que a prática musical passa a ser regulada por um ideal de que a linguagem que a constitui é inteiramente musical e, portanto, “autônoma”.

No final do séc. XVIII, mediante uma confluência de fatores, é operada na Europa uma transformação nos meios de se pensar e produzir música através de um modelo que para a autora continuará a servir de referência mesmo durante as vanguardas do séc. XX. Esta ideia de uma autonomia da linguagem musical se tratava neste contexto de uma conquista, pois passava a fundar na figura do compositor alguém capaz de explorar música pelo mero interesse em relações que se davam no próprio ato de concatenar sons musicais e deste modo, não precisar atrelar mais a sua música para funcionar como fundo ou veículo de práticas que passaram a ser vistas como “extra-musicais”. A música deste modo se libertava de funcionar como uma espécie de prática pedagógica para a transmissão de valores representados nas figuras de poder relacionadas às cortes ou a monarcas, assim como vinculadas à Igreja. O “pobre compositor oprimido”, nas palavras de E.T.A. Hoffmann [1813], pôde encontrar um meio de não ser mais “torturado pelas demandas extra-musicais dos rituais sociais, domésticos e mundanos” (Goehr, 1994. p.12).

Desta forma, um contínuo apagamento da referência a critérios para-musicais no ato da composição se deu associado a um conjunto de fatores levados a cabo durante este período e que encontraram nele sua culminação. Dentre os principais fatores que desenvolverei neste capítulo listados por autores como Goehr (1994), Attali (1977), Bonds (2014), entre outros, poderíamos citar: a emancipação da música de sua vinculação a textos poéticos ou religiosos; a ascensão da música instrumental; a criação de um ideal de uma arte “séria” ou “elevada” tendo como principal atividade a criação de obras; a difusão das tecnologias industriais de impressão e a criação de um mercado editorial de comercialização de partituras, e para tal reformulações de leis destinadas aos direitos autorais; a formação da classe burguesa; o surgimento da categoria das “belas-artes”; a fundação da estética enquanto disciplina filosófica; a emergência da categoria de gênio encarnando na figura do compositor seu realizador privilegiado; a consolidação do conceito de obra musical; a criação da sala de concerto como um lugar especializado para sua apreciação; e por conseguinte uma compreensão que se tornou hegemônica da música como uma linguagem autônoma que se bastava ao referir-se a si própria.

Nos termos de Goehr,

approximately 200 years ago the situation of music and musicians changed. Though the extra-musical understanding of music continued after 1800 to

influence both the theory and practice of music, its influence was marginalized by and incorporated into a new understanding. With the rise of modern aesthetics and the fine arts, music as an art took on an autonomous, musical, and 'civilized' meaning; it came to be understood on its own terms. The basic question 'what is music?' was treated in connection less with extra-musical ideals than with what came to be regarded as 'specifically musical' ideals.¹⁷ (Goehr, 1994, p.122)

A emergência do conceito de obra como um ideal regulativo marcaria a passagem de uma compreensão geral sobre o que é a música, sua “essência” enquanto objeto e qual poderia ser sua função ou “efeito” (Bonds, 2014) sobre os diversos contextos das mais variadas esferas da vida para se transformar em uma questão específica acerca dos critérios que constituem e legitimam uma produção musical enquanto “obra”. O ato da composição musical adquire a partir deste momento um peso e uma necessidade de ascender a uma arte “séria” enquanto uma atividade capaz de gerar resultados musicais dignos e de por si mesmos gerar a expectativa de uma durabilidade futura. A música passa a tomar como uma tarefa realizar por si própria diversas das expectativas envoltas no seio de atividades dos poderes religiosos e monárquicos a que antes ela deveria estar a serviço. Agora ela mesma passa a ser responsável por canalizar a potência e diversas das expectativas de transcendência do mundano encarnadas nestes poderes. No cerne desta emergência estão envolvidas uma transformação “na teoria estética sobre a música; a música produzida; o estatuto social dos músicos, sejam eles compositores, intérpretes ou ouvintes; suas regras, modos, códigos e costumes.” (Goehr, 1994, p.123).

Desta forma, a constituição de uma autonomia da linguagem musical pode ser entendida como resultado de uma emergência no seio de uma questão mais geral acerca da autonomia dos músicos enquanto personagens no meio social do qual são parte. Através destas transformações, o compositor pôde encontrar meios de tomar as rédeas dos expedientes criativos sob critérios que pudessem ser mais favoráveis à reflexão de atividades mais relacionadas ao fazer musical. Antes do séc. XIX, a questão sobre o que é música e quais são os seus efeitos se dá principalmente relacionada a compreender que utilidade ela pode ter para servir às outras práticas de poder que ocorrem em seu entorno. Sua função principal aos olhos destas práticas está assim demarcada pela

¹⁷ “*Há aproximadamente 200 anos atrás, a situação da música e dos músicos mudou. Mesmo que o entendimento extra-musical da música tenha continuado a influenciar tanto a teoria quanto a prática musical, sua influência foi marginalizada por e incorporada sob um novo entendimento. Com o surgimento da estética moderna e as belas-artes, a música enquanto uma arte assumiu um significado musical autônomo e 'civilizado'; ela passou a ser entendida em seus próprios termos. A questão básica 'o que é a música?' foi tratada em conjunto menos com ideais extra-musicais do que com aquilo que viria a ser entendido como ideais 'especificamente musicais'.*” Tradução minha em todos os casos exceto quando indicado de outro modo.

sua capacidade de inculcar nos ouvintes determinadas crenças morais funcionando como veículo para reforçar valores religiosos ou das dinâmicas de poder em uma sociedade feudal. Assim, toda e qualquer demanda que possa concernir aos critérios e modos de sua realização se encontra constrangida ao papel acessório que ela ocupa e para tal limitada pelos poucos recursos alocados em sua realização. Os critérios do fazer musical se encontram sujeitos a toda ordem de negociação de modo a melhor cumprir suas funções eclesiásticas, de poder ou para entretenimento das cortes e de monarcas. No séc. XIX, a partir do momento em que se instala sua compreensão enquanto “obra”, ela se encontra emancipada destas funções sociais e passa a ser entendida como uma arte respeitável em serviço de si própria, e para tal, portadora em si mesma dos critérios responsáveis para regulamentar seu funcionamento. A prática musical se torna um fim em si mesma. A questão da autonomia de sua linguagem neste período ocorre portanto no percurso de uma história em direção às tentativas de sua emancipação.

Um ponto central neste processo de emancipação é o surgimento da ideia das “belas-artes”¹⁸. Mediante a criação e a consolidação da estética como disciplina, se davam fundadas as bases para se realizar a distinção entre um objeto de arte e um objeto que tinha em seu propósito um uso meramente funcional. Um objeto de arte defendido como portador de valor estético se diferenciava dos outros objetos pela expectativa no entorno de sua capacidade de transportar seus apreciadores para um registro mais elevado de experiência e deste modo ir além das demandas das atividades cotidianas. Aos poucos, ideias de funcionalidade e de imitação da natureza que haviam governado a produção artística em períodos anteriores cediam espaço a propósitos apoiados sobre a recém valorizada faculdade da imaginação.

Até metade do séc. XVIII, o termo “arte” tinha um sentido mais amplo, relacionado a qualquer registro de um domínio técnico, podendo designar uma habilidade na confecção de produtos, ou capacidade de se desenvolver no domínio da teoria, ou uma realização das especificidades de uma atividade prática. Deste modo, construir um vaso, uma cadeira, lecionar, recitar poesias ou compor e tocar música não eram atividades de domínios facilmente distinguíveis, pois eram entendidas como habilidades as quais devem ser desenvolvidas para poder melhor desempenhar uma função em acordo com as necessidades de um cotidiano. Para a escultura e a pintura, esta habilidade estava consignada à possibilidade de gerar um produto concreto e visível,

¹⁸ No original “*fine arts*”. (Goehr, 1994)

enquanto para a música sua habilidade se dava pela capacidade de gerar as condições necessárias que permitiam realizar uma performance musical.

Tal cenário se alteraria profundamente com o surgimento das belas-artes. Passava a emergir a partir deste processo uma distinção entre os objetos de “arte”, frutos de uma habilidade agora imbuída de valor estético e consagrada ao elevamento de quem a consome, e os objetos de “artesanato”¹⁹, resultados de habilidades destinadas à geração de produtos que se mantinham uma relação direta com a funcionalidade de atividades necessárias à consecução da vida e ao funcionamento da sociedade. Em um período ainda um tanto distante das tecnologias que permitiriam o registro do sonoro, as artes plásticas se encontravam numa situação diferenciada devido ao fato de gerarem produtos concretos e tangíveis. A instanciação material de produtos gerada por estas artes visuais oferecia uma condição estável para a criação de objetos dotados de valor estético em um registro em que a evanescente prática musical não detinha os meios de se oferecer. Desta forma, tanto a pintura quanto a escultura haviam encontrado condições que, quando comparadas às da música, as permitiam ser compreendidas em um grau consideravelmente maior de autonomia.

Até este momento, a prática musical se dava sobre bases que poderíamos comparar com algumas situações composicionais que no século XX foram mobilizadas por diversas propostas de “obra aberta”²⁰. Não havia em operatividade uma ideia tão rígida capaz de fazer uma determinada sucessão de materiais musicais funcionarem como um objeto singular que designasse uma instância de reconhecimento inequívoco. Não havendo ainda o conceito de “obra” como prática reguladora, as peças compostas tinham uma identidade mais frouxa, e era bastante frequente que compositores reutilizassem materiais ou seções que haviam figurado anteriormente em uma outra composição, incluindo composições feitas por outras pessoas de seu tempo ou de períodos anteriores. Também frequentes eram a utilização de melodias extraídas de uso popular com a substituição de seu texto por outro mais adequado a cumprir funções litúrgicas. Como a prática composicional era em sua maioria feita para atender a demandas sociais externas, um mesmo material preexistente poderia perfeitamente servir para acompanhar tais atividades em mais de uma situação. Ou então, uma nova situação poderia pedir que apenas parte deste material fosse aproveitado, necessitando fazer caso a caso os ajustes cabíveis.

¹⁹ No original “*craft-products*”.(Goehr 1994, p.150)

²⁰ Por “obra aberta” entende-se aqui peças do repertório contemporâneo de música de concerto do séc. XX que de algum modo operacionalizam expedientes de acaso e indeterminação em sua constituição.

Os recursos alocados para a realização de uma performance também não eram tão vastos como foi posteriormente possível obter, não sendo possível em boa parte das vezes saber de antemão quantos músicos estariam disponíveis para a realização destas propostas musicais. Assim como também não era garantido encontrar músicos aptos tecnicamente para sua realização e nem instrumentos construídos de forma tão padronizada ou estável. Não havia igualmente ainda uma formação generalizada de um público consumidor que pudesse estar lá somente para a fruição de música e que tivesse para com ela uma relação crítica, e nem um espaço especializado como a sala de concerto para a sua apreciação. A atividade do compositor se encontrava portanto desprovida de uma série de condições que a partir do conceito de “obra” seriam tomadas como basais para a produção da música que se sucedeu a este percurso histórico. Deste modo, em comparação com a recém condição alçada pela produção de objetos de arte presentes nas artes plásticas, a música não se encontrava ainda na mesma medida sob condições capazes de tornar possível a geração de objetos com identidade tão estável. Seriam necessárias algumas transformações na sua prática para conferir à música a condição de também poder fornecer objetos mais fixados para permitir daí aceder a uma expectativa destas peças gerarem um valor duradouro.

Antes do séc. XVIII, um dos caminhos principais para a música realizar suas atribuições sociais se dava pela utilização de palavras cantadas. O texto conferia sentido aos sons e a música podia encontrar seu fim representacional mediante as palavras que eram veiculadas através dela. Desta forma, a “música instrumental” não havia ainda encontrado a centralidade que passou a receber neste processo, pois em um mundo marcado pela utilidade, sua realização significava produzir uma música de valor reduzido e uso limitado, talvez mais eficaz apenas em termos de gerar material pedagógico para a formação de músicos capazes de acompanhar cantores. Como discute Tagg (2012), o nível de precisão e operatividade passível de serem estabelecidos entre sons variados, notas musicais e palavras são um tanto distintos entre si. Se com as palavras foi possível estabelecer relações onde é possível realizar denotação, ou seja, serem capazes de nomear um objeto, uma atividade ou um conceito, e para tal comandar a realização de uma ação específica, mediante a fundação de linguagens e idiomas nos moldes como os conhecemos, para outros sons este vínculo ocorre prioritariamente por outras vias. No caso dos demais sons este tipo de relação permanece vinculado mais facilmente a um registro conotativo, por serem mais motivadores da

sugestão de determinados valores ou contextos²¹ do que formuladores de enunciados. De modo que, num mundo onde a música é intimada a se agregar a funções sociais, um material musical formado por alturas definidas sem palavras era entendido como referencialmente fraco e de pouco conteúdo e, assim, pouco tinha a oferecer.

Sob o novo registro estético, contudo, a música instrumental passa por uma transformação radical de seu valor e importância. Esta relação não tão clara de sentido gerada por um som musical deixa de ser um aspecto negativo e passa a possuir um alto valor intrínseco e singular em sua condição. A música, se antes era vista como um veículo duvidoso quando comparada com as capacidades representacionais obtidas pela pintura e a escultura, passa neste período a poder operar como uma referência para as outras artes. É a partir de tal contexto já estabelecido que Pater [1870] formularia a célebre expressão de que “todas as artes aspiram à condição da música”. Do mesmo modo, ganhavam força nesta nova compreensão ideias de que na música forma e conteúdo passavam a se tornar indistinguíveis, uma condição que suas outras “irmãs” das belas-artes falhariam em realizar com a mesma potência²². É também neste contexto que emerge o célebre tratado de Hanslick [1854] acerca da defesa de uma “música pura”, que não consiste na representação de emoções ou paixões mas sim em uma arte baseada nas relações dos sons consigo próprios, ou em seus termos, de “formas sonoramente móveis”²³.

Para Goehr (1994) esta transformação teria sido possível por conta de duas guinadas na compreensão musical - uma idealista e outra formalista - presentes no seio da estética romântica. Por uma destas transformações, de caráter idealista, a música passa a incorporar expectativas de transcendência dos valores mundanos e a se ligar a valores tomados como espirituais e universais. Passa-se a identificar na música instrumental um modo privilegiado por onde fundar esta nova experiência estética. Livre das amarras das palavras e de suas funções sociais este modo de fazer musical criava um contexto onde um apreciador poderia estar, durante o tempo de uma performance, diante de algum tipo de experiência que não o convidasse a construir uma relação tão determinada de valor e sentido, e nos termos de Schilling [1835] “sentir a presença do inefável”. A música começa a adquirir um valor intrínseco enquanto um meio capaz de prover acesso a um tipo

²¹ Como explorarei a seguir tanto para Tagg (2012) quanto para autores partidários de ideias de “cognição corporificada” que irei convocar, esta fronteira entre denotação e conotação é permeável, na medida em que sons podem ser compreendidos por sua própria materialidade como metáforas de relações oriundas de um número variado de experiências corporais.

²² É neste aspecto que podemos compreender o papel da música enquanto referência para diversas correntes formalistas das artes visuais do séc. XX, como em especial nas produções teóricas e artísticas de Kandinsky.

²³ No original “tönend bewegte Formen”.

de registro que transcende as circunstâncias particulares das contingencialidades humanas. Deste modo, mediante agora uma ênfase em suas qualidades abstratas, ela acedia enquanto paradigma sobre outras artes e para a vida.

Para que a música pudesse encarnar este novo papel, uma segunda transformação, de caráter formalista, entraria em cena. Seria necessário encontrar meios que pudessem permitir que a música passasse a ser compreendida sob bases mais próprias relacionadas aos meios específicos que tornam sua realização sonora possível. Do contrário, não seriam claras as formas pelas quais ela poderia aceder a tais demandas transcendentais. Esta ênfase no formal permitiria à música minimizar sua atenção às condições de seu entorno e passar a olhar mais para si mesma. Desta forma, a música não apenas apontava para algo transcendental, mas ela em si mesma o “corporificava”²⁴. A ausência de conteúdos “intermediários, concretos, literários e visuais tornou possível a música instrumental ir além” de seu estatuto de um meio para “incorporar e se tornar uma verdade superior” (Goehr, 1994, p.154).

A música passa assim a ser principalmente defendida como sendo inteligível devido à sua coerência interna e estrutural. Ela encontrava por adesão a princípios formalistas um modo de se emancipar tanto de suas obrigações para-musicais quanto das expectativas de sentido em torno do uso do texto. As palavras, que antes conferiam à música seu sentido, agora começavam a ser vistas como obstáculos para o tipo de acesso superior destinado aos sons musicais. Nos termos de Hanslick [1854]:

Devemos agora acrescentar o conteúdo positivo desse perfil ao respondermos a questão relativa à natureza do belo na arte sonora. É algo de especificamente musical. Entendemos por ele uma beleza que, independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística. (...) Se se perguntar o que se há de expressar com este material sonoro, a resposta é: ideias musicais. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos²⁵. (Hanslick, [1854] p.41)

A guinada ao formal também permitia que a música encontrasse melhores condições para gerar produtos estáveis capazes de receber um estatuto permanente como já presentes nos produtos gerados pelas demais artes. Tal objeto não poderia ser encontrado até então nem nas partituras em

²⁴ No original “*embodied it*” (Goehr, 1994, p. 154)

²⁵ Conforme tradução de Artur Morão presente em HANSLICK, E. “Do Belo Musical” Lusosofia Press, Covilhã (2011)

uso, que fixavam ainda poucos detalhes do que deveria ser executado, e nem nas performances evanescentes, limitadas pela primazia de condições para-musicais. Seria necessário para a música “encontrar um objeto que pudesse ser divorciado de seus contextos cotidianos, formar parte de um uma coleção de arte e poder ser contemplado sob bases esteticamente puras” (Goehr, 1994 p. 174). O objeto capaz de encarnar tais condições seria denominado por “obra” (idem, p.174). Sendo a música uma arte que se desenvolve no tempo e necessita de uma performance para poder ser realizada²⁶, para ser possível a aplicação de um conceito de obra seriam necessárias uma dose de “projeção” e “hipóstase” (idem, p.174). Dada tal diferença nas condições materiais das obras visuais e das obras musicais, a participação da música neste recém fundado museu ocorreria de modo mais metafórico ou “imaginário”. É neste sentido que Goehr compreende as condições que tornaram possíveis a inserção da música neste quadro geral das artes. Tomadas em conjunto, tais obras musicais acedem ao título de seu livro, formando um “museu imaginário”²⁷.

A música passa então, portanto, a ser majoritariamente pensada como consistindo de uma coleção de “obras”. Cada um dos integrantes desta coleção possui algo de valioso, que se comunica com a categoria geral de música enquanto parte das belas-artes, e ao mesmo tempo comunica algo de singular na sua qualidade instanciada de obra. Cada obra é portanto capaz de ser apreciada pelo seu valor estético, em condições que transcendem as situações e as transitoriedades do mundano. Nos termos que vimos anteriormente em Hanslick [1854], tais obras são capazes de aceder a uma beleza inerentemente musical. Para melhor operar nestes termos, a prática musical também necessitava ser reconfigurada. Neste novo mundo, a prática musical precisa se revestir das qualidades de uma obra. Isto geraria uma transformação sobre seus modos de realização, numa determinação mais rígida acerca dos papéis de quem compõe e quem executa, nas funções que uma partitura deveria desempenhar, e nas situações de preparação e performance pelas quais ela seria conduzida. Igualmente se dão transformados os modos como a música deve ser consumida, na medida em que sua apreciação passa a figurar como centro e o motivo principal de uma situação de performance.

No centro desta transformação, uma característica enfatizada pela ideia de obra é que para figurar neste museu imaginário uma obra musical necessitaria poder ser minuciosamente

²⁶ Podemos aqui entender o termo “performance” como ocorrendo mesmo após as tecnologias de registro fonográfico, no sentido de que mesmo nesses casos é necessário colocar determinado arquivo em execução, que necessitou de algum procedimento, por mais computadorizado que seja, para comparecer na conformação que chega ao consumo.

²⁷ “*The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay*”. Lydia Goehr (1994).

diferenciada de todas as outras. Se como discutimos anteriormente, o compositor de períodos anteriores poderia se servir com certa liberdade de materiais presentes em outras músicas feitas por outros compositores, ou reutilizar materiais que figurassem em outras de suas próprias composições, tais procedimentos agora enfraqueceriam a possibilidade da música gerar seus objetos singulares. Na medida em que sua condição material sonora já a coloca de saída em certa desvantagem acerca deste aspecto, se torna necessário que a prática da composição musical possa ser capaz de gerar objetos inequívocos e estáveis, compreendidos como portadores em sua totalidade das características que o identificam sob a rubrica de uma obra específica e não sob outra. Se antes do séc. XIX, o termo “*opus*” era utilizado de uma forma pouco rígida, agora era necessário que ele passasse a nomear trabalhos autossuficientes em si próprios. Do mesmo modo, se antes as composições figurassem por sua pertinência em um determinado estilo como “sonatas”, “árias”, “minuetos”, “sinfonias”, “concertos”, etc. era agora importante que estas produções pudessem cada uma serem individuadas umas das outras. Data deste contexto a introdução de uma numeração na ordem das obras, o que acabaria por ser estendido à re-publicação de peças de compositores anteriores ao procedimento. Peças de Bach, Haydn, Mozart passariam a ser numeradas e separadas umas das outras, tanto quanto fosse possível.

Em meio à demanda por individuação das obras, o compositor acede a um outro estatuto para além de alguém capaz de deter as condições técnicas de criar ou agrupar materiais musicais para performance. A transcendente obra musical necessitava de um criador igualmente dotado de recursos transcendentais. Emerge nesta conjuntura a figura do “gênio”. Na medida em que a obra musical precisa exibir as qualidades de um produto estético e para tal capaz de transcender condições humanas, históricas, sociais, são reunidas neste personagem um sem número de qualidades a serem tomadas como expectativa. O compositor precisa ser um artista digno das aspirações estéticas que são nele depositadas. É necessário que ele reverbere em si qualidades similares às esperadas nas obras que produz. Embora mortal e humano, suas obras precisam poder operar fora do tempo. Elas necessitam ganhar uma durabilidade futura, poder figurar em um cânone e serem frutos de apreciação, análise, e conquistar a possibilidade de serem constantemente executadas. Seria ainda necessário um outro conjunto de características para que, no século seguinte, em meio aos processos inerentes ao modernismo, tal expectativa de uma obra gerar novidade se tornasse um fim em si mesma a um nível tal de requerer que cada obra pudesse ou

devesse criar ela mesma um novo jogo ou conjunto de relações. Mas as bases para esta transformação futura se encontram neste período lançadas.

No cerne deste processo, emergiria na figura de Beethoven um paradigma. Como discute Williams (2010), se o ensino da composição musical no período anterior figurava em consonância com a prática da “teoria musical” naquele momento estabelecida, a partir do séc. XIX uma nova tensão se dará entre os campos da teoria e o campo da criação. Se antes as técnicas composicionais poderiam de algum modo derivar da consolidação de um corpo teórico em estudos mais basais como o contraponto em espécies, a prática do baixo contínuo, e o estudo de harmonia, se tornava cada vez menos claro em que medida a prática da composição operaria em diálogo com tal corpus. Uma anedota²⁸, contada pelo pianista Ferdinand Ries [1801-5] reflete bem esta tensão. Ao constatar a presença de quintas paralelas num quarteto de cordas de Beethoven, Ries teria indagado a ele como teria sido possível seu uso, na medida que teoricamente esta sucessão seria proibida há alguns séculos no ensino da condução de vozes. Beethoven teria retrucado com a pergunta sobre “quem” as teria proibido. Ao Ries responder que tratava-se de “uma das regras mais fundamentais”, estabelecidas por “Marbug, Kimberger, Fuchs, (...) todos os teóricos”, Beethoven responderia que ele, Beethoven, as estava “tornando permitidas”. (Sonneck, 1954, p.49)

Williams (2010) contextualiza tensões similares em meio à fundação dos conservatórios de música. Como relata Bloom (1981), em 1822 seria requerido de Berlioz, para ser aceito no Conservatório de Paris que ele fizesse aulas de harmonia e contraponto, pois embora a música que viesse produzindo parecesse possuir qualidade para os professores avaliadores responsáveis por permitir ou vetar seu ingresso na instituição, ela conteria muitos “erros de harmonia” (Bloom, p.179). O próprio Berlioz acabaria gerando ele mesmo um material que ganharia posteriormente nas instituições de música um uso teórico igualmente prescritivo através do seu manual de “Instrumentação e Orquestração” [1843-4], e expandindo o corpo teórico das disciplinas de teoria musical para também acomodar este conteúdo. Como discute Williams (2010), uma incerteza a respeito de quais seriam os treinamentos necessários capazes de formar um compositor é inerente ao cotidiano dos conservatórios praticamente desde seu surgimento nos finais do séc. XVIII. Igualmente são antigas o tipo de desconfiança e crítica acerca de haver um descompasso entre o que é ensinado na teoria e o que é realizado na prática musical.

²⁸ Presente em Sonneck (1954).

Se tal problema hoje pode ser compreendido como também fruto de outros fatores (em especial talvez o não partilhamento nem das práticas ou de um ideal coletivo para a realização da prática musical), em tal contexto, como discute Goehr (1994) isto pode ser mais bem compreendido por uma tensão inerente acerca da figura do gênio. Se o gênio necessita transcender as condições mundanas, tão logo um determinado procedimento técnico passa a ser reutilizado e o entendimento de seus modos de produção passa a ser compreendido, tal modo de fazer musical aparenta cada vez mais com as condições cotidianas as quais o ato de composição musical deveria contornar. Para continuar o trabalho de transcender o que vai se tornando estabelecido, é necessário continuar propondo novos critérios, gerando novas sonoridades ou novas maneiras de realizar a composição musical. O compositor é envolto por uma aura de mistério, pois para continuar digno deste lugar é preciso que ele se situe em uma posição diametralmente oposta à compreensão de seus processos. Se a crença em tal condição possa parecer hoje distante e pertencente a um outro momento, isto não impede que Menezes²⁹ (2020) continue a formular o entendimento do compositor sob bases muito similares e afirmar que “a invenção não é ensinável”³⁰.

Como discute Bonds (2014), o ideal da música enquanto linguagem autônoma, apesar de ter se tornado hegemônico a partir dos diversos processos descritos neste capítulo, nunca propriamente eliminou um contínuo reaparecimento de propostas que buscassem estabelecer nas práticas sonoras relações com sentidos para-musicais. Uma tensão constante na segunda metade do séc. XIX foram os embates no entorno da música “programática” e o da música “absoluta”. Em 1855, Liszt formula umas das primeiras respostas contrárias a valores como os presentes no livro de Hanslick. Em seu texto [1855] o compositor faz uma oposição entre duas classes de compositores. Uma classe se dá nos moldes delimitados por Hanslick, onde o compositor é “especificamente musical”, e atribui valor somente ao trabalho com o material musical. Uma outra classe, favorecida por Liszt, são os compositores que buscam a relação com uma ideia poética. Wagner, em 1856, igualmente formularia o termo de “música absoluta” para nomear um tipo de música empobrecida gerada somente pelas preocupações da música instrumental. Para Wagner, um ideal para a música poderia ser melhor situado no drama da Grécia antiga, onde os sons, os gestos e a poesia formavam parte de um mesmo todo. Tomado pelo exemplo do uso vocal no Finale da 9a. de Beethoven, Wagner conclui que a música instrumental, por ser conceitualmente vaga, por si só não detinha os meios de

²⁹ Professor de Composição da UNESP.

³⁰ No original, “*invention is not taught*”.

gerar uma prática expressiva, capaz de gerar um mundo onde “o político, o social, e o artístico funcionariam em harmonia em cada nível da sociedade” e portanto “indistinguíveis entre si” (Bonds, 2014, p.134).

Tal embate se desdobraria em um sem número de formas e acabaria, já aos finais de séc. XIX por ser dado como superado. Porém, o séc. XX iniciaria uma nova virada formalista, ainda mais radical que as desenvolvidas nos períodos anteriores. Como discute Bonds (2014), o retorno a um absolutismo pode ser inferido se comparadas as produções da virada do século de Debussy, Schoenberg e Stravinsky com as produções destes mesmos compositores nas décadas que se sucederam. Todos os três haviam estabelecido obras relacionadas a valores de conteúdo programático ou a situações para-sonoras nas primeiras partes de suas produções, ou no caso de Debussy em quase totalidade da sua obra. Debussy após os aclamados “*Prélude à l’après-midi d’un faune*” (1894) e “*La Mer*” (1905), ocupados por preocupações simbolistas, em seus três últimos anos de vida passou a se dedicar a compor estudos para piano e sonatas. No caso de Stravinsky, como discute Taruskin (2011), o compositor se pôs a realizar um contínuo apagamento dos traços programáticos de suas composições anteriores a 1915. O “*Le sacre du printemps*” (1913) com toda a sua diversidade coreográfica e cenográfica e a convulsão social no entorno da performance erótica de Nijinsky, passaria a ser considerada pelo compositor a partir de 1920 como uma obra “puramente musical” (Taruskin, 2011, p.370). Um gesto que podemos pensar coroado pela célebre análise da “Sagração” realizada por Boulez [1951-3] focada somente nos aspectos rítmicos, harmônicos e formais.

O caso de Schoenberg marcaria uma ruptura ainda mais radical, com consequências para as décadas subsequentes. Preocupações como as presentes em “*Verklärte Nacht*” (1899) e “*Pierrot Lunaire*” (1912) foram eclipsadas pelo desenvolvimento das bases do dodecafonismo enquanto proposta de um novo método que pudesse fundar as bases de um novo modelo composicional. Após a 2a. guerra mundial, com a emergência de Darmstadt como um novo centro de ensino e performance para a música do século XX, emergem as figuras de Boulez, Stockhausen e Nono, personagens que irão conferir ao serialismo integral o papel de uma expansão mais rigorosa do dodecafonismo sob um núcleo duro de preocupações ainda mais formalistas. Adorno³¹ cumpre nesta nova etapa papel fundamental, fomentando bases filosóficas que depositam no entorno da abstração

³¹ Uma discussão maior acerca de Adorno será realizada na seção subsequente mediante as colocações de Subotnik (1996).

uma aposta enquanto uma resistência acima de tudo cultural. Para Adorno, um acento nas características formais do fazer musical era também um meio privilegiado de operar como um mecanismo de resistência frente a um poderoso outro - a indústria cultural. Como discute Huyssen (1986), três eram os adversários que colocavam situações urgentes à Adorno. Frente à ameaça da Alemanha nazista, da hegemonia liberal publicitária estadunidense e da união soviética stalinista, Adorno vê como necessário pensar e apoiar um tipo de estética não-cooptável pela publicidade e capaz de funcionar fora do processo da produção de conformismo pela demanda de normalização social presente nas produções destes grandes outros.

Como coloca Attinello (2007), embora não seja possível entender toda a estética darmstadtiana do pós-guerra como um bloco monolítico, na medida em que um número variado de compositores com estéticas diversas se sucedeu a esta tradição se consideradas suas gerações subsequentes, o serialismo certamente ocupou um papel central e duradouro nas preocupações no entorno de uma música “séria”³². Em seus termos,

Serialism is essentially a kind of abstraction, and can be compared to abstraction in painting from Mondrian to Rothko. Musical elements which traditionally have meaning — dynamics and phrasing, which are generally constructions of emphasis, embodiment and structure — and elements for which meaning could be constructed — such as pitch and rhythm — are detached from any continuous or meaningful context and reformulated as nondirected, temporally arbitrary (i.e. reversible) patterns. Some of the more unusual examples of serialism, which with more audibly evident cells or free parts of the musical texture from the tyranny of the row, are, of course, not so precisely abstract. One may move in these cases from the extreme linearity of a Mondrian paradigm to one more fluid, more meaning-laden, more traditionally ‘musical’. However, even the richest and most sensual of serial/pointillist works stands in extreme contrast to other historically located musical styles as being further removed from immediate meaning and embodiment. The style (as distinguished from the technique) of serialism, as it is usually understood, is one of nearly mathematical purity.³³ (Attinello, 2007, p.5)

³² Ver Attinello (2002, 2007) e Smith & Attinello (2007) para uma consideração mais ampla dos diversos embates e descontinuidades das estéticas associadas à Darmstadt presentes no pós-guerra.

³³ “O serialismo é essencialmente um tipo de abstração e pode ser comparada a abstração na pintura de Mondrian a Rothko. Elementos musicais que tradicionalmente possuem sentido -- dinâmica e fraseado, que são normalmente construções de ênfase, incorporação e estrutura - e elementos pelos quais o sentido pode ser construído -- como altura e ritmo -- são destacados de qualquer contexto contínuo e reformulados como padrões não-dirigidos e temporalmente arbitrários (isto é, reversíveis). Alguns dos exemplos menos usuais de serialismo que possuem células ou partes audíveis em sua textura mais livres da tirania da série são, com certeza, não tão precisamente abstratos. É possível ir, nestes casos, da linearidade extrema do paradigma de um Mondrian a um modo mais fluido, mais carregado de sentido, mais tradicionalmente ‘musical’. Entretanto, mesmo a obra serial/pontilhista mais rica ou sensual se situa em extremo contraste a outros estilos localizados historicamente como tendo sido removido da corporeidade e do significado imediato. O estilo do serialismo (diferentemente da técnica), como é usualmente entendido, é o de um tipo de quase pureza matemática.”

Em 1925, Ortega y Gasset advogava por uma nova sensibilidade que pudesse desfazer uma relação entre “arte e auto-expressão”. Segundo o autor, de “Beethoven a Wagner, o tema da música foi a expressão de sentimentos pessoais”, o compositor criava “grandes edifícios sonoros” capazes de “alocar sua autobiografia”, transmitida por meio de uma estética do “contágio psíquico” [1925, p. 68]. Podemos reconhecer, em parte, gesto similar no célebre “*Against Interpretation*” de Sontag (1964), que clamava por um tipo de análise da arte que não tentasse substituir as relações formais presentes na obra por alegorias “sociais” ou “psicanalíticas”. Tal gesto é entendido pela autora como se tratasse da constatação de uma insatisfação com a obra em si mesma e necessitasse que ela fosse alguma outra coisa que ela não é³⁴.

Como discute Born (1995), em seu estudo etnográfico no IRCAM a autonomia da linguagem musical forneceu um fundo confortável para um sem número de pretensões modernistas presentes na música do séc. XX. A autora resume em seis tópicos as características presentes nesta situação moderna. Citemos algumas. No germe desta situação esteve sua necessidade de revolucionar as bases da linguagem musical, se opondo às estruturas consolidadas no “período da prática comum” - em especial ao tonalismo e aos modelos de estruturação formal das peças. Para tal, houve uma aposta na primazia de expedientes composicionais centrados num certo modelo de razão e no fascínio com as novas tecnologias, criando um culto de “sistematicidade, rigor e purismo” (Born, p. 54) ou “uma obsessão com ciência e tecnologia como forças para gerar progresso na cultura” (idem, p.41). Sobre este par são depositadas expectativas de aceder a um controle total quanto à seleção de material e sua utilização, marcado inicialmente pela adoção do serialismo integral como método, e posteriormente à recorrência a campos científicos com graus diversos de dureza, como as matemáticas, acústica, linguística, fisiologia e psicofisiologia³⁵.

Isto por si é encaminhado junto de uma retórica de progresso, onde é defendida uma prática baseada em uma forma de constante inovação que justifica de saída assim todos os seus meios sob o apelo a um discurso da mudança. Esta situação que clama por uma “vanguarda” coloca de saída as propostas como tendo de ir além do que é normalmente aceito pelo público, produzindo no modernismo uma missão de educar e converter um público aculturado ou passar-lhe ao largo. Esta

³⁴ Em outra parte, o texto de Sontag clama por um entendimento da arte calcado numa atenção à recepção dos sentidos. Talvez sua reivindicação, encapsulada na máxima com a qual conclui seu texto “No lugar de uma hermenêutica o que precisamos é uma erótica da arte” (1964, p.10) tenha pontos de contato com os desenvolvimentos acerca de cognição corporificada que desenvolverei a seguir.

³⁵ A autora nomeia como “pós-serialista” este momento onde o serialismo tem sua importância enfraquecida como método e a expectativa de rigor passa a depender de discursos cientificistas, do recurso à tecnologia e à burocracia institucional.

necessidade de se estar à frente dos gostos aceitos, acaba por gerar propostas que são normalmente mal compreendidas ou mal recebidas pelos possíveis públicos. Assim, como discute a autora, a alienação de um público frente às produções comparece simultaneamente como demanda e como efeito colateral. Este aspecto também coloca a situação moderna em uma relação ambígua com a cultura de massa, vista como um “outro”, a qual se trata com hostilidade e inveja ou de onde se apropria materiais, mas sem eliminar esta fronteira que as separa.

A pluralidade de abordagens presentes tanto no sec. XIX quanto no séc. XX encapsula um sem número de desdobramentos próprios e uma complexidade recheada de descontinuidades, contradições e rupturas que de modo algum poderia ser tomada somente pela chave da autonomia da linguagem musical. Uma série de personagens criaria tensões no entorno destes termos caso quiséssemos levá-lo a cabo. Listarei alguns exemplos para ilustrar estas tensões. Em que medida as propostas de Cage de abrir a música aos sons do mundo significam incluir na prática musical compreensões para-musicais? Se na divisão recortada por Nyman (1975) entre compositores “avant-garde” e “experimentais” podemos reconhecer a primazia da ideia de autonomia para os primeiros, talvez o mesmo não valha para os segundos. Sob que termos, por exemplo, entender as dinâmicas do desgaste do performer presentes em La Monte Young? Sob que condições poderíamos compreender as relações que Xenakis estabelece entre música e eventos presentes nas microformas do caos subjacente aos movimentos das partículas? Relações entre música e sociedade estão explicitamente formuladas em produções como a de Eisler, Cardew, Rzewski, entre outros. O que isto acarreta no entendimento do material musical?

Se sairmos desta tradição europeia encontraremos outros desenvolvimentos onde talvez a ideia de autonomia da linguagem possa não ter a importância que teve nesta tradição. Como se desdobraram os desenvolvimentos das músicas tradicionais de diversos outros povos? A ideia de autonomia e seus embates desempenhou algum papel? Se pensarmos para dentro do Ocidente, fazer este pequeno recorte do modo aqui explicitado parece implicar que se tenha aceitado uma demarcação entre música “séria” e “popular” presente nos termos desta história. Se formularmos questões similares sobre gêneros de música popular, encontraremos também desenvolvimentos bastante variados. Como discute Fink (1998), talvez os estudos acadêmicos de música popular tenham seguido uma direção diametralmente oposta aos estudos de música “séria”, pois em tais estudos a ideia de análise ou entendimento formal é comumente evitada. Na medida em que seus estudos costumam ocorrer em especial no seio dos Estudos Culturais, de Comunicação ou

Sociologia, muitas vezes o pesquisador sequer domina os recursos técnicos capazes de compreender como esta música está formalmente estruturada³⁶. Mas se podemos dizer isso dos seus estudos, podemos dizer isto destas práticas musicais? Se um estudioso olha para uma música “popular” e encontra nela uma primazia de critérios “culturais” para realizar sua avaliação, será que quem a compõe e performa a vê do mesmo modo? Meu histórico de consumidor de diversos subgêneros de *rock*³⁷ pode atestar que uma grande parte deste repertório é discutido, consumido e defendido por seus criadores em termos em boa parte sonoros ou formais. Deste modo, o levantamento aqui realizado é entendido como um recorte bastante preliminar. Mediante uma tentativa de recontar a história presente na formação do conceito de “obra musical”, tentei compreender em que medida a ideia de música enquanto uma linguagem autônoma veio à tona nos moldes em que, em maior ou menor grau, ainda se apresenta nos dias de hoje em diversos discursos e práticas institucionais sobre música. Desta forma, entendo que o que há de predominante nos estudos em teoria e composição musical presentes nas grades curriculares como a que cursei é o de serem ferramentas para o entendimento formal e a manipulação de sons.

Ao procurar levantar este histórico, tentei também recortar algumas das características que tornaram possível um passo em direção a uma autonomia. Creio que diversas destas características seguem também presentes no discurso e nas práticas na atualidade. É interessante frisar que tal história se dá demarcada no entorno da construção de grandes expectativas para a música. Podemos dizer que embora sob tal compreensão fosse depositada uma expectativa de que a música pudesse aceder a uma autonomia, e de não mais ser necessário referir-se a questões do entorno social que contaminavam suas práticas, talvez hoje fosse mais adequado recolocar o problema em outros termos que pudessem avaliar sob que bases tal autonomia foi construída. Tal expectativa gestada no séc. XVIII em diante pode ser entendida pelo que Goehr (1994) denomina por “princípio de separabilidade³⁸”. No cerne de tal princípio, vigora a crença na viabilidade de um ideal generalizado que torne possível operar distinções não-contamináveis entre registros de modalidades diversas como os presentes na distinção entre homem e natureza, razão e emoção, mente e corpo, objetos de arte e objetos do cotidiano, civilizados e não-civilizados, etc.

³⁶ Esta constatação é frequentemente um tema para diversos autores anglófonos com formação musical que estudam música popular, além do próprio Fink (1998), como Tagg (2012), DeNora (2000), Middleton (1990), entre outros.

³⁷ Alguns diálogos com características presentes no meu histórico com *rock* e outros gêneros urbanos serão desenvolvidos nos capítulos 4 e 5.

³⁸ No original “*separability principle*” (Goehr, 1994, p. 165).

Nos dias de hoje, ao constatar que existem um sem número de formas de realizar atividades musicais, entendo que a prática musical no entorno do conceito de obra tem, como disse no começo deste capítulo, uma certa data de nascimento e um certo local de origem. Tal expectativa, em um contexto que desconfia das “grandes narrativas” (Lyotard, 1968), é também pensada como sendo demarcada pelos contornos sócio-históricos em que foram gestadas. Quando comparadas com práticas musicais presentes nas histórias de culturas não-ocidentais, do sul global, ou as de outras músicas no Ocidente que passaram em parte ao largo desta história, podemos constatar que esta compreensão de autonomia se construiu ao redor de algumas ideologias específicas. Num mundo onde a garantia da separabilidade se encontra sob suspeita, o fundo de onde as práticas emergem como figuras pode ser trazido à frente e nos informar sobre algumas das expectativas depositadas em tais práticas.

Assim, podemos pensar que talvez uma certa autonomia nos procedimentos do fazer musical foi conquistada não por eliminação de seus sentidos para-musicais, mas mediante uma transformação dos sentidos sociais e valores que determinada música deveria passar a mobilizar. Tal história talvez tenha constituído uma emancipação de um certo número de práticas, mas o preço a se pagar talvez tenha sido o de ter colocado a prática musical sob um outro conjunto de expectativas que conferiram um caráter denso, tenso e pesado no entorno de sua produção. Como discute Goehr (1994), as diversas demandas de transcendência que foram depositadas sobre a prática musical no Ocidente talvez tenham criado uma situação de desconfiança constante sobre seus critérios de realização. Isto talvez tenha gerado uma relação usual onde é constantemente necessário e automático o gesto de submeter toda e qualquer proposta musical a um crivo de precisar ser muito significativa em comparação às demais práticas desta história, ou caso contrário talvez seja melhor que não se as faça. A composição musical passou a necessitar de uma longa cadeia de reavaliações e de rasuras em rascunhos que necessitam frequentemente se suceder em uma luta perpétua.

Como discute Mbembe (2018), paralelamente às transformações ocorridas na arte ocidental, a Europa se tornava o “centro de gravidade do mundo”. Ao considerarmos as situações políticas em operatividade nesta mesma fatia temporal, podemos considerar as múltiplas imbricações e consequências que co-habitaram o desenvolvimento de um pensamento e uma prática artística sob as expectativas de se ter constituído uma arte de valor máximo e tomada como transcendente de tempo e espaço. A ideia de ter acedido a uma superioridade civilizatória, técnica e moral ocupou um

papel importante nas justificativas para as práticas coloniais que tomaram de assalto os territórios não-europeus. Como coloca Mbembe,

(...) esta pequena província do planeta que é a Europa se instalou progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo. Paralelamente, ao longo do século XVIII, entraram em cena vários discursos de verdade acerca da natureza, da especificidade e das formas de vida, das qualidades, traços e características dos seres humanos, de populações inteiras diferenciadas em termos de espécies, gêneros ou raças, classificados ao longo de uma linha vertical. (Mbembe, 2018 p.40)

Apesar destas ressalvas, a tese não tem como intuito desvalorizar ou desencorajar práticas musicais ou personagens que por si próprios queiram se servir do conceito de obra ou das diversas preocupações que se encontram presentes em seu entorno. Do mesmo modo que na história que retraçamos, é possível que muitas das soluções formadas nesse contexto possam fornecer uma saída para outras práticas musicais diversas. É preciso avaliar caso a caso os contextos de cada prática e de que modo seus participantes são conduzidos a desempenhar papéis sociais nos quais estes possam se sentir em situação de não contemplamento ou desconforto. É bastante possível que a ideia de obra, ou a valorização de música por suas possibilidades técnicas ou analíticas possa servir como uma saída para pessoas onde determinadas condições para a realização do fazer musical se encontram tomadas por obrigatoriedades de outras ordens que os paralisam. Uma certa expectativa de novidade associada a alguma seriedade pode ter sempre algo a oferecer em situações que se encontram tomadas pelo histórico de uma inércia.

Desta forma, meu intuito principal aqui foi tentar reconstruir condições que pudessem informar sobre as bases que tornaram possível determinado fazer musical emergir. E para tal, que pudesse servir de auxílio na prática de desmontar narrativas que confirmam a este modo de fazer música um caminho necessário que possa funcionar como um ideal coletivo ao que toda prática musical deva ser conduzida ou ser comparada. Seu lugar tem sem dúvida uma especialidade e uma singularidade, mas não se adequam bem a um sem número de práticas musicais criativas em operatividade no mundo. Na medida que o objetivo desta tese é o de poder fornecer formas de entendimento de um determinado percurso criativo, meu intuito foi tentar reconstruir alguma base para compreender um tipo de expectativa que encontrei generalizado em meu curso de composição musical e em algumas situações ao me apresentar em uma cena de música “experimental”. Assim, para melhor entender tal percurso criativo que percorri, se faz necessário se afastar de diversas destas expectativas e colocá-las sobre outras bases. Tentarei no próximo capítulo abordar uma parte

destas reflexões, fundadas sob a temática de música e suas imbricações nas práticas corporais, e no 3o. e 4o. capítulos, abordar relações entre música e autobiografia. Desta forma me proponho a tarefa de buscar interlocutores mais confortáveis para dialogar com tal produção.

2. Carnes que vibram

Compreender a música como uma linguagem autônoma nos termos descritos no capítulo anterior, cria um certo entendimento sobre o fazer musical que coloca uma gama de personagens, teóricos e práticas musicais em desconforto. Este embaraço pode ser entendido por algumas vias. Colocar o entendimento da música fundado majoritariamente em uma prática que tem como fim principal seguir coletivamente gerando cada vez mais um certo tipo de refinamento, uma maior variedade dos resultados sonoros ou uma representação cada vez mais acurada dos sons em si mesmos tem um efeito de talvez desconsiderar todo um outro tipo de relações construído no seio de suas práticas. Longe de ser uma desconsideração hipotética, trata-se de uma abordagem que tem pouco a acrescentar acerca da compreensão de dois pontos. Um deles, é relacionado aos motivos do fazer musical e aos motivos de se ouvir música. O outro, relacionado à experiência da performance e a da apreciação musical.

No cerne desta discussão podemos encontrar diversas das reflexões realizadas no contexto da “nova musicologia” ou no das musicologias “pós-modernas”. Um fundo comum que caracteriza estas abordagens é uma proposta de reavaliação das bases ideológicas construídas no entorno do fazer musical ocidental, constituído pelos processos pós-iluministas e pelas diversas acepções estéticas desenvolvidas no período modernista. Este outro modo de pensar tem como núcleo relativizar concepções de autonomia da linguagem musical e refletir acerca dos sentidos das práticas musicais sobre outras bases. Nos termos de Kramer (1995), o pós-modernismo indica uma atitude conceitual na qual “os grandes esquemas de explicação perderam seu lugar” e onde as “bases tradicionais de entendimento racional, unidade, coerência, generalidade, totalidade, estrutura” perderam “sua autoridade senão mesmo sua pertinência” (idem, p.5). Como discute Scott (2011), isto se reflete em uma série de posturas que têm como efeito deslocar as condições basais em que a música deve ser avaliada. Dentre os fatores listados pelo autor se incluem a troca de ideias de universalismo por princípios relativistas; o colapso das divisões entre alta e baixa cultura; a crise das grandes narrativas totalizantes; a ênfase nos processos que entendem a música como meio de subjetivação e no estudo de sua recepção; o fim da expectativa do compositor enquanto “gênio”, entre outros. Desta forma, a expectativa de uma autonomia da linguagem musical cede lugar às

contingências singulares de uma série de registros. São reavaliadas as possibilidades da música ser pensada a partir de situações pessoais e seus contextos materiais, sócio-históricos e políticos.

Antes de passarmos a tratar estes outros tipos de fatores, colocarei algumas questões que irão nortear este capítulo. Em que medida o entendimento da música enquanto linguagem autônoma limita nossas possibilidades sonoras de engajamento? De que forma este paradigma afeta nossa compreensão sobre o que é a atividade da escuta? Em que outras bases que não a da autonomia é possível entender a escuta? De que forma a experiência da performance pode sugerir outros engajamentos no entendimento da atividade musical?

Subotnik (1996) reúne sob o termo de “escuta estrutural” uma abordagem metodológica de entendimento da composição musical que emerge no séc. XX a partir das condições de expectativa da autonomia da linguagem musical que vimos aqui desenvolvendo e que para a autora é também uma consequência dos diversos processos históricos que ressaltamos no capítulo anterior. A autora retrata esta abordagem nas colocações de Adorno, Schoenberg e Stravinsky e ressalta em que medida tais personagens construíram suas formulações buscando uma continuidade histórica com estes desenvolvimentos da fase final do Iluminismo. A “escuta estrutural” é portanto compreendida pela autora como uma abordagem que tende à culminação do ideal da música enquanto uma arte autônoma e estabelecida em um patamar mais elevado tanto na arte quanto em termos civilizatórios. Mediante a crítica de Subotnik podemos entender algumas das derivações diretas em que este tipo de compreensão afetou a prática, o estudo, a composição e a recepção de música no séc. XX. Para a autora, trata-se de um modelo que se oferece não somente como um paradigma técnico, com consequências para a produção e a apreciação da música, mas também como um paradigma moral.

Seu célebre texto começa por constatar a onipresença da “escuta estrutural” no núcleo duro do ensino acadêmico de música tanto no seu contexto estadunidense, quanto no ensino das universidades alemãs³⁹. Seu interesse através desta terminologia foi o de poder nomear de conjunto atividades que são naturalizadas nas práticas de sentido a serem estabelecidas com a música. No cerne deste hábito, é esperado do ouvinte, diante de uma obra musical, a capacidade de “seguir e compreender” a realização de uma “concepção musical geradora⁴⁰”, em todas as suas “detalhadas

³⁹ É compreensão desta tese a de que ela também forma parte das expectativas dos cursos de música nas universidades brasileiras.

⁴⁰ No original “*generating musical conception*”.

relações internas⁴¹”, ou o que Schoenberg denomina pelo conceito de “ideia” (Subotnick, 1996, p.150). O ato musical deve ser pensado, tanto na sua escuta quanto em sua composição, como essencialmente fruto de um “princípio de necessidade racional” (idem, p.152) estabelecido pela crença de que a peça deve estar estruturada sobre uma unidade que é implícita e inteligível em seus termos. A composição deve estar fundada em um discurso musical construído pela razão e baseado em uma lógica subjacente. Ela deve ser concebida como um “texto legível” que é estável e identificável e que cria ele mesmo suas próprias necessidades através desta estrutura. Para tal, a partitura é elevada à categoria de portadora de uma condição de importância onde adquire “mais integridade do qualquer realização sonora da obra musical” (Dell’Antonio, 2004, p.3). Ela é o ponto de encontro entre todas essas demandas, de tal modo que ouvir a peça meramente por sua sonoridade adquire certo papel secundário.

Se tanto para Schoenberg quanto Stravinsky isto tem o papel de delimitar o musical aos domínios de suas relações internas, e deste modo mantendo a recepção da música como um valor extrínseco ao trabalho composicional, a autora mostra que em Adorno este argumento sofre uma pequena torção. Para Adorno é impensável a ideia de que uma estrutura musical possa em si mesma se despir dos valores sociais e da cultura em que emerge. É exatamente por ressoar com os valores de uma cultura que os modos pelos quais a música é produzida demandam, segundo o autor, uma atenção rigorosa. Como mostra DeNora (2003) se isto o conduz a um debruçar atento aos mecanismos ideológicos envolvidos na produção de música em uma série de registros variados, o mesmo escrutínio não comparece ao tratar deste repertório que toma como referência. Adorno necessita que um determinado ideal sobre a prática musical se dê fixado de modo que ele possa usá-lo como uma régua para mensurar não apenas todas as outras práticas musicais mas também toda e qualquer prática social. Ele usa a música para “pensar através dela⁴²” (idem, p.3).

Como discute a autora, no centro do pensamento de Adorno se desdobra seu projeto da “dialética negativa” e o problema da objetificação. Para Adorno existe um descompasso entre a realidade e os expedientes que a ela se relacionam. As ideias só conseguem se aproximar da realidade material de modo limitado e até certo ponto. O contexto de seu pensamento vem a reboque de uma série de situações de crise que atravessaram o séc. XX desde seu começo. Num momento onde a razão e a ciência se encontravam superestimadas, o capitalismo em pleno vapor e

⁴¹ No original “*detailed inner relationships*”.

⁴² No original “*Adorno used music to think with*” (DeNora, 2003, p.3)

regimes totalitários espalharam toda a sorte de infortúnio em nome da razão, criavam-se necessidades urgentes para a avaliação das possibilidades de qualquer empreendimento. Em Adorno, as possibilidades de que uma ação não conduza a um ato totalitário dependeriam da viabilidade de se manter a razão sob o eixo de uma tensão dialética, em constante autocrítica e assim evitar o processo de objetificação, na qual uma determinada crença se assume enquanto hábito e passa a operar sob o mundo a partir de seus valores.

A música ocupa um papel central neste projeto. Para Adorno, a forma como uma música está organizada, o modo como ela pensa suas relações entre o todo e suas partes é representativo tanto das tendências imanentes aos valores em que uma cultura se estrutura quanto é também um caminho para se gerar um modo exemplar que possa transformar as demais práticas sociais. Há, em seu pensamento, portanto, uma certa isonomia entre os modos de compor a realidade e os modos da composição musical. Deste modo, a música é pensada como um foco de ação política. Suas práticas, se realizadas sob certos critérios, são tomadas como capazes de se fornecer como referência à sociedade para lidar com as situações de objetificação, ou seja, capazes de reorientar o pensamento nas situações onde ele entra em desacordo com a realidade. Que critérios são esses? Por que a música teria este papel? No centro dessa primazia que o autor conferiu à música se encontram algumas das expectativas depositadas no sentido de obra que vimos delineando. Nos termos de DeNora (2003),

(...) certain of Adorno's assumptions were characteristic of the culture in which he was steeped – the belief in musical–aesthetic hierarchy ('good' or 'true' music and, by implication, its opposite), an adherence to a romantic and post-romantic conception of the artist and artistic autonomy, the idea of the artist's marginal position in relation to public life. These were the nineteenth-century emblems of bourgeois humanism that Adorno revered. They led on to the image of the composer as hero. And nowhere is this image more striking in Adorno's work than in the essays on Beethoven, who, in his formal compositional procedures, uniquely exemplified the status of the bourgeois subject in the post-enlightenment world⁴³. (DeNora, 2003, p. 14)

⁴³ “(...) algumas das pressuposições de Adorno eram características da cultura na qual ele estava impregnado - a crença na hierarquia estético-musical ('boa' ou 'verdadeira' música e, por implicação seu oposto); uma aderência a uma concepção romântica e pós-romântica do artista e da autonomia da arte; a noção de uma posição marginal do artista em relação à vida pública. Estes eram os emblemas do humanismo burguês do séc. XIX reverenciados por Adorno. Eles se apoiam na imagem do compositor enquanto um herói. E na obra de Adorno não há uma imagem mais admirável do que em seus ensaios sobre Beethoven, aquele que em seus procedimentos formais composicionais, exemplificou de modo único o status de um sujeito burguês no mundo pós-iluminista.”

Devido às suas possibilidades abstratas e formalistas, pela sua capacidade de mediar no tempo um desenvolvimento, e de ser um locus privilegiado para o entendimento de todo um conjunto de relações de codependência, a música é vista por Adorno como sendo o meio mais capaz de encarnar as possibilidades negativas que vê como necessárias para regular as inclinações totalizantes da razão. Mas para que esta tarefa seja bem sucedida, para que a música possa encarnar tal modelo eficaz, é necessário que ela música igualmente não capitule a demandas de outras ordens que não sejam a sua própria. É preciso que a música em questão seja ela mesma realizada sob a referência de sua lógica interna. Da mesma forma que o processo de objetificação fixa sob uma cultura um determinado conjunto de valores, situação similar se desdobra sobre a história da música. Conforme um conjunto de procedimentos segue sendo utilizado e reutilizado, mais estes processos se coadunam e passam a formar uma imagem congelada do processo composicional. Uma prática musical que se insta a repetir o que se dá consolidado encontra seu sentido fixado sob certo conjunto de expectativas e para tal fracassaria deste modo em continuar a responder ao trabalho de empreender sua dialética.

Do mesmo modo, fracassaria para o autor uma música que se dá veiculada para estabelecer nos ouvintes uma relação mediada pelos efeitos que ela pode causar. É neste contexto que se dá sua crítica à música popular. Para Adorno, a música pensada enquanto uma *commodity* está atrelada a uma mera função psicológica. Mediante um trabalho calcado em um ciclo de expectativa e de gratificação ela é tomada enquanto um produto pensado para gerar um tipo de satisfação imediata que oferece em troca de prazer momentâneo uma falsa sensação de segurança. É também sob bases similares que se dá sua crítica à Stravinsky em 1949. Para o autor, a mobilização que Stravinsky faz do ritmo, de cenas e de temáticas mundanas, como as presentes na “Sagração”, é uma maneira de privilegiar a música em suas dimensões corporais e de nutrir um conjunto de expectativas já consolidadas. Deste modo, neste tipo de abordagem estariam removidas da música suas possibilidades intrínsecas de gerar um acesso privilegiado ao engajamento crítico.

A relação do teórico com os modos de fazer musical contemporâneo é certamente mais complexa do que os pequenos pontos aqui levantados. O ponto central, contudo, para a reflexão aqui presente é reforçar em que medida um determinado protocolo de certas expectativas densas sobre a música foi estabelecido numa certa tradição e o quanto sucessores desta tradição continuaram operando num contexto de ensino mediante protocolos que empurraram a prática musical ainda mais aos modelos idealizados presentes nesta direção. Como discute A. Williams

(2008), durante os 16 anos em que Adorno foi professor nos cursos de verão de Darmstadt (1950-66), os meandros destas argumentações passaram por uma série de desdobramentos e de tensões internas. Adorno via com certa suspeita uma crescente imbricação que assistia ocorrer no entorno da composição contemporânea entre música e ciência, representados pelos diversos dos expedientes serialistas que pareciam a ele como meios de afastamento do ideal que visualizava para a música. O ideal aqui descrito sofreria alguns deslocamentos nas formas a serem realizadas em seu “*Vers une musique informelle*” [1966], onde Mahler emergiria como compositor chave. Deste modo seriam necessárias maiores considerações se quiséssemos estabelecer uma reflexão sobre o papel de Adorno nesta história para além destes pequenos recortes. Alguns pontos, porém, parecem permanecer inalterados por tais processos.

Como discute Subotnik (1996), colocar a música em um lugar como este torna a escuta estrutural não apenas um paradigma técnico, mas também um paradigma moral. Se o compositor, neste contexto, deveria vislumbrar a música como um trabalho onde se dessem reveladas as mais profundas aspirações do intelecto, com Adorno, essa atividade ganharia também uma função político-pedagógica. Diferentemente das situações que descrevemos da música como prática pedagógica antes dos finais do séc. XVIII, em Adorno, era exatamente enquanto composta em um máximo de autonomia da linguagem musical que a música poderia cumprir seu papel social. Nos termos de Dell’Antonio (2004), faz-se coalescer valor “artístico” com valor “moral” e ambos se dão intrinsecamente conectados. O ato de compor e o ato de ouvir música reverberam profundas implicações éticas. Tal ideal de coerência se dá refletido tanto na música quanto na função que ela deve ocupar na sociedade. Como descreve Subotnik,

From Adorno's standpoint, the virtues of the rationality that structural autonomy represents, and that render autonomy the highest condition of art, are not just logically abstract but historically concrete as well. The more a musical structure approximates the self-contained intelligibility characteristic of logic, the more it can and does free itself from what Adorno sees as the deceptions or falsehoods invariably fostered through social ideology in order to maintain the power of existing institutions. Conversely, the greater the distance of music from the logical paradigm, the greater its entrapment in the special interests served by the conventions of social ideology, and the smaller its claim to the essentially moral condition of aesthetic value. In other words, Adorno's characterization of a philosophical attitude in music as morally offensive is never separable from his

*perception of grave structural weaknesses in that music*⁴⁴. (Subotnik, 1996, p. 154-5)

No núcleo da escuta estrutural, está fundado portanto um contrato disciplinar entre compositor e ouvinte, selado na base de um grandioso compromisso de rigor intelectual. É requerido de ambos os personagens uma escuta calcada em uma profunda concentração capaz de mapear desde os menores eventos possíveis que se dão numa composição até os seus processos integrados de desenvolvimento, se tornando necessária um tipo de escuta capaz de reconstruir a obra como um todo. Ao buscar por um princípio organizador capaz de estabelecer a necessidade interna de uma obra, a escuta estrutural almeja encontrar uma garantia de que a obra tenha valor e que este seja o mais elevado. Isto tem por consequência requerer um tipo de escuta bastante específica. Esta escuta deve ser conquistada e fruto de um longo trabalho de treinamento e autodisciplina. Devem ser a marca de um indivíduo “esteticamente preparado e culturalmente elevado” (Dell’Antonio, 2004, p. 3). Tal disciplina cria uma classe específica tanto de ouvintes quanto de compositores. Estes personagens precisam aceder a uma escuta “silenciosa”, que se afaste das possibilidades corporais e emocionais mediadas pela música. Nos termos de DeNora (2003), a música que tem valor é aquela que pode ser compreendida apenas pelas suas possibilidades cognitivas. Como discutirei a seguir, isto implica uma compreensão reduzida das bases em que se pode pensar a cognição. Neste ciclo histórico pós-Beethoven,

*there is only one correct mode of attention to music – silent contemplation. His [Adorno] typology of listening [1962], with its top-down itemisation of listening modes, from the valued, rational, listener who ‘grasps’ music’s structure to the ‘emotional’ listener who orients to music in search of sensation, underlines Adorno’s adherence to music in only one form – cognition. This adherence itself can be traced to Adorno’s value-orientation within the discourse of serious music, itself a product of the nineteenth century*⁴⁵. (DeNora, 2003, p.32)

⁴⁴ “Do ponto de vista de Adorno, as virtudes da racionalidade representadas pela autonomia estrutural e que qualificam a autonomia como a mais alta condição da arte, são não apenas logicamente abstratas mas também concretamente históricas. O quão mais uma estrutura musical se aproxima da autocontida inteligibilidade característica de uma lógica, tão mais ela pode e deve se libertar do que Adorno vê como os enganos ou falsidades adotadas invariavelmente através da ideologia social com o objetivo de manter o poder das instituições existentes. De modo recíproco, o quão mais distante a música estiver do paradigma lógico, maior seu aprisionamento nos interesses específicos a serviço das convenções da ideologia social, e menor sua reivindicação a condição essencialmente moral do valor estético. Em outras palavras, a caracterização que faz Adorno de uma atitude filosófica em música como moralmente ofensiva nunca é separável da sua percepção de uma grave fraqueza estrutural presente nesta música.”

⁴⁵ “existe apenas um único modo correto de apreciação musical - contemplação silenciosa. Sua [a de Adorno] tipologia de escuta [1962], com sua separação categorial hierarquizada dos modos de escuta, onde o ouvinte racional, valoroso, aquele que ‘alcança’ a estrutura musical é separado do ouvinte ‘emocional’ que se conduz à

Apenas um tipo muito restrito de prática musical pode ser pensado como estabelecido sob essas condições. Quando formulada nos termos em questão, como discuti no capítulo anterior, é necessário ignorar as condições sociais em que esta música e esse ideal foram gestados. Torna-se importante para as musicologias pós-modernas também considerar em que medida tais práticas realmente são capazes de realizar as expectativas que são depositadas sobre ela. Poderíamos questionar em que medida, tomando os próprios termos de Adorno como exemplo, construir um tipo ideal sobre a música não é igualmente de saída objetificá-la. Afinal, este pensamento acaba por consolidar um conjunto de imagens idealizadas, feitas em um determinado contexto sócio-histórico, como se elas formassem uma representação adequada da realidade e das suas possibilidades. Mesmo que tais ideais possam soar confortáveis para alguns personagens e que, em minha opinião, não haja um problema intrínseco em se querer ter sua prática orientada por tais ideais, mais complicado é re-querer que todas as outras pessoas pautem suas práticas pelas mesmas referências. Outro ponto comum nas discussões destas musicologias pós-modernas é o fato de que nem mesmo no repertório ocidental em questão há garantia de que se está mobilizando somente as características aqui descritas pela escuta estrutural. Uma das reivindicações basais das autoras e autores desta corrente pode também ser vista na forma que consideram a possibilidade de que valores de outra ordem estejam presentes na escuta, composição e na performance deste próprio repertório.

Como discute Cusick (1994), abordagens musicais muito calcadas no mapeamento e identificação de sons e de suas escutas tendem a desconsiderar que toda prática musical necessita tanto de algum tipo de performance para ser realizada quanto de algum tipo de performance para ser apreciada e/ou ouvida. Nos termos da autora,

Music, an art which self-evidently does not exist until bodies make it and/or receive it, is thought about as if it were a mind-mind game. Thus, when we think analytically about music, what we ordinarily do is describe practices of the mind (the composer's choices) for the sake of informing the practices of other minds (who will assign meaning to the resulting sounds). We locate musical meaning in the audible communication of one creating mind to a cocreator, one whose highly attentive listening is in effect a shared tenancy of the composer's subject position. We end by ignoring the fact that these practices of the mind are nonpractices

música em busca de uma sensação, acentua a aderência de Adorno a música em uma única forma - cognição. Esta aderência pode ser ela mesma rastreada aos valores presentes no discurso da música séria, um produto em si mesmo do século XIX.”

*without the bodily practices they call for-about which it has become unthinkable to think*⁴⁶. (Cusick, 1994, p.16)

Esta reflexão⁴⁷ emerge para a autora em um contexto de sentir que seu fazer musical se dava demarcado por uma espécie de vida dupla. Em uma parte de sua vida, havia seu lado performer, onde sua experiência como organista e como regente coral pareciam apontar para uma compreensão de música num certo tipo de direção. Em outra parte, sua experiência como musicóloga parecia demandar que sua atenção fosse apontada para um outro lado, no qual sua experiência de performer parecia irrelevante e sem ter muito o que acrescentar. Se para seu lado performer, a música era entendida como algo a ser engajado por seu “corpo”, para sua atividade de musicóloga, ela sentia ter sido formada para entender música com a sua “mente” e “apenas com sua mente” (idem, p. 9). Sua formação musicológica parecia demandar dela que abordasse música apenas por suas “qualidades fixas e textuais”⁴⁸. Desta forma, ao pensar sobre música de modo “analítico”, as escolhas composicionais são entendidas exclusivamente como se se tratassem de um jogo onde o corpo não tem nenhum papel. Todo o sentido aplicável à música está, portanto, relacionado às competências identificatórias de relações intrinsecamente sonoras, e para tal o modelo presente nesta abordagem repousa sobre qualidades “mentais”.

O pensar sobre a performance sendo submetida a um foco como este, nos termos da autora, se dá muito demarcado apenas por uma questão de solucionar os caminhos técnicos para se realizar determinadas tarefas conforme exigidas pela partitura. Como seria possível, porém, pensar a respeito de determinadas experiências em que a situação performática coloca o corpo em determinada condição ou contexto? Para realizar esta discussão, a autora mobiliza diversas das suas experiências enquanto organista, de modo a refletir que outros sentidos poderiam estar associados no fazer musical para além de uma análise das relações formais entre os sons que compõem durante a performance. Em uma passagem de “*Clavierübung, Teil III*” (BWV 686), de Bach, Cusick

⁴⁶ “Música, uma arte que evidentemente não existe até que corpos a produzam ou a recebam, é pensada como se fosse um jogo mente-mente. Deste modo, quando pensamos de modo analítico sobre música, o que nós comumente fazemos é descrever práticas da mente (as escolhas do compositor) com o objetivo de informar as práticas de outras mentes (aqueles que irão atribuir sentido aos sons resultantes). Nós localizamos o significado musical na comunicação audível de uma mente criativa feita para um co-criador de um tipo cuja escuta altamente atenta é, em efeito, um compartilhamento da posição de sujeito do compositor. Nós acabamos por ignorar o fato de que essas práticas da mente são 'não-práticas' sem os processos corporais que elas demandam, - práticas das quais se tornam inimagináveis para se pensar.”

⁴⁷ Estes questionamentos são parte das reflexões da autora sobre música e feminismo. Esta questão não será aqui desenvolvida. Ver Cusick (1994) para acompanhar seus desdobramentos.

⁴⁸ No original “fixed, textlike qualities”.

relata que em diversos momentos outras experiências que não apenas a de escuta são mobilizadas para poder realizar corretamente os gestos demandados pela peça. Por diversas vezes, no relato da autora, passa-se um longo período na sua execução sem possibilidades de achar uma forma confortável de repousar o corpo, pois todos os membros estão devidamente ocupados em atribuições intensas e é necessário encontrar este equilíbrio em algum outro lugar para além das mãos e das pernas. Quais os meios para se pensar tal tipo de experiência com música? A experiência em lidar com o desequilíbrio não poderia ela mesma também fazer parte dos sentidos mobilizados pela peça em questão? Como inferir, em seus termos, os “significados sociais e simbólicos embutidos⁴⁹ nas técnicas corporais utilizadas para produzir sons”? (Cusick, 1994, p. 17).

A autora conclui que o ato de se colocar questões deste tipo amplia os significados possíveis a serem atribuídos a uma peça musical. E para tal, um tipo de análise apenas focada em pensar as relações entre alturas, durações e forma não tem muito a contribuir sobre como lidar com estes outros tipos de sentido. Trata-se de um ferramental que não oferece nenhuma competência para lidar com questões deste tipo. Assim, ao pensarmos no que constitui uma produção musical outras questões podem surgir se passarmos a considerar relações que emergem do ponto de vista de quem as performa. Podemos passar a tomar como fazendo também parte de seu sentido intrínseco o trabalho do performer ao mobilizar as técnicas previamente estudadas “para corporificar, tornar real, e fazer soar um conjunto de relações que são apenas parcialmente relações entre sons” (Cusick, 1994, p.18)

Tendo tal reflexão da autora como mote, gostaria de iniciar uma discussão acerca do papel do corpo na construção de sentido para as práticas musicais. Neste debate serão privilegiadas as atribuições de sentido mediadas pela negociação entre corpo e música. Serão avaliadas situações em que determinadas experiências pessoais são influenciadas por fatores condicionantes ligados à materialidade dos corpos em sua relação com os sons e o mundo. Um ponto central nesta discussão será o papel que uma definição ampliada da ideia de cognição assume para ressignificar todo um conjunto de práticas vistas comumente como se tratando de atividades “mentais”. Tal campo corresponde às discussões no entorno da virada “enativista” nos estudos da cognição, também associada a autores que pensam a cognição como “corporificada⁵⁰”. Várias dessas preocupações são também relacionáveis a diversas discussões presentes na semiótica musical. Apesar de partilharem

⁴⁹ No original “*embedded*”.

⁵⁰ Tais estudos recebem na língua inglesa nomes diversos como “*embodied cognition*”, “*embodiment*”, “*enactivism*”, entre outros.

um sem número de pontos de partida em comum, entre tais autores existem diversos pontos de discordância. Assim, a seleção por alguns autores e certos caminhos refletirá mais a relevância que possam ter para com as inclinações presentes no percurso artístico que é o tema desta tese.

Como discutem Matyja e Schiavio (2013), um ponto de partida usual no estudo da cognição em música é o de tratar a música como composta de um acervo ou um banco de dados de configurações sonoras e, para tal, seu modo privilegiado de investigação deve consistir no mapeamento das representações de eventos sonoros identificados pelos ouvintes. Sob esta perspectiva, o foco dos estudos de cognição deve estar nas suas possibilidades de explicar com eficácia os meios pelos quais a percepção é capaz de identificar os padrões que reconhece, sejam eles de altura, durações ou timbrísticos, operando aí o cérebro ou a mente como o órgão capaz de replicar e representar tais padrões. Deste modo, o estudo da cognição se dá tomado pela questão da mente e suas “possibilidades de computação informacional de alto-nível” (idem, p. 351). Neste modelo, as representações são vistas como “símbolos, imagens ou configurações neurais” capazes de gerar “uma cópia virtual do mundo” em nossas mentes (idem, p. 351). Como discutem os autores, tal modelo pode ser remontado ao célebre trabalho de Helmholtz [1863]. É também uma perspectiva central nos também conhecidos estudos de Lerdahl e Jackendoff (1983) e Nussbaum (2007). Tais trabalhos, de certo modo, tanto repetem algumas das expectativas relacionadas à compreensão da música como linguagem autônoma quanto podem ser vistas em continuidade com a ideia de “escuta estrutural”, pois parecem encontrar também nestas referências o seu modelo de investigação.

Uma outra hipótese acerca do funcionamento da cognição é, porém, possível. Neste outro modelo, o entendimento das representações sonoras feitas por um ouvinte não está focado apenas no trabalho da mente, mas ao invés disso se encontra distribuído por um sem número de atividades corporais. Podemos remontar a abordagem dos diversos autores partidários de modelos de cognição corporificada do campo musical a quatro trabalhos chave (Varela, Thompson, Rosch 1991; Lakoff & Johnson 1980, 1999; Gibson 1979), além de diversos outros estudos que irei aqui relacionar. O que estes trabalhos têm em comum é o fato de pensarem a atividade cognitiva a partir de experiências que emergem pelo simples fato de se haver um corpo e, como tal, dotado de certas especificidades que se desenvolvem de modo situado nas suas conexões com o ambiente que o cerca. Tal paradigma não reduz portanto a cognição a “estruturas que estão dentro da cabeça” (Thompson, 2005, p.205) mas sim a modelos construídos em negociação com processos que se dão

de forma espalhada pelas capacidades sensoriomotoras de um corpo no mundo em que reside. Desta forma, para se pensar as atribuições de sentido que um ouvinte faz aos sons que o afetam, se torna essencial em tais autores reconstruir suas bases sensoriomotoras e os processos que se dão em seu entorno.

Esta troca de paradigma pode ter um efeito interessante nos modos de se pensar a atividade musical. Pensar o trabalho da cognição como atrelado à experiência corporal pode servir para produzir um desvio em uma longa tradição demarcada por pensar a percepção musical pela identificação de parâmetros sonoros. Ao invés disto, são trazidas à centralidade a discussão das atividades responsáveis por realizar os sons percebidos. Esse deslocar de acento permite constatar que o ato de reconhecer um som não se dá apenas por inferir nele qualidades aurais, mas sim compreendê-lo em conjunto a todo um pacote de informações que se relaciona com as situações em que tal som poderia ser produzido ou poderia ocorrer no cotidiano das experiências de um ouvinte em questão. Estariam codificados nos sons, portanto, dados que concernem toda uma gama variada de comportamentos que se dão no seu entorno, envolvendo no processo a atividade corporal como um todo. Deste modo, experiências como a de “desequilíbrio” que relatei anteriormente na descrição feita por Cusick (1994), longe de se tornarem uma situação excepcional ou serem fruto de uma abordagem musical inusitada, recebem neste conjunto de investigações uma atenção primordial. Para tais autores, experiências como a de Cusick dialogam diretamente com as condições de base que tornam possíveis tanto qualquer entendimento sobre o sonoro quanto toda e qualquer atividade musical.

Um caminho para entender esta discussão pode ser visto no tipo de importância que a fonte sonora ocupa neste debate. Este ato vai na direção contrária das expectativas almejadas por exemplo pela atividade da “escuta reduzida” schaefferiana⁵¹, pois se dá na constatação da capacidade usual que os ouvintes têm de reconhecer em um som sua fonte e o conjunto de atividades responsáveis para tornarem tal som possível, sem que sejam necessárias a apresentação destas atividades acompanhadas de uma observação visual da situação em que ocorreram. Como relata McAdams (1993),

⁵¹ Ainda que hajam boas ressonâncias deste modo de abordagem com a espectromorfologia de Smalley (1997), embora se possa argumentar que ainda que a consideração dos fatores materiais, gesto e atribuição de causalidades (mediante o conceito de *surrogacy*) que são de grande importância ao autor mantenham como fim último gerar uma riqueza de resultados predominantemente aurais.

Imagine playing for listeners an acoustic demonstration of a pile of ceramic dinner plates sliding off a counter, tumbling through the air knocking against one another, and finally crashing on to a relatively hard surface upon which all but one of the plates break - the unbroken one is heard turning on the floor and then finally coming to rest. Then we ask the listeners the following questions: What kinds of objects were heard? How many were there? What was happening to them? And finally, did they all stay in one piece throughout the whole event? Even in the absence of visual cues or a situational context that might predict this event, any listener from a culture that makes use of such objects in such surroundings would easily describe what has been heard, recognizing the nature of the global event, the individual objects that played a role in it, and the transformation of most of them from a whole to a shattered state.⁵² (McAdams, 1993, p. 146)

A escuta de um som é, portanto, uma atividade que usualmente vem carregada de informações não somente sonoras em si mesmas, mas também das situações hipotéticas que seriam responsáveis ou estariam envolvidas em sua produção e dos contextos que ocorreram no seu entorno. O fato de ouvirmos um som que identificamos como uma pilha de pratos de cerâmica em colisão envolve um perceber tomado por uma grande gama de atividades corporais. A experiência pode nos remeter à lembrança de uma situação real que tivemos com pratos ou outros objetos frágeis colidindo e isto pode remeter a um conjunto de expectativas de atividades similares. Nossa percepção pode ser tomada pela intensidade da colisão, pela perda material, pela plasticidade dos objetos em impactação, entre tantas outras mobilizações. Esta abordagem tem como efeito, como discutem Rizzolatti e Sinigaglia (2008), criar uma equivalência conceitual entre os campos da “percepção” e os da “ação”. A percepção é entendida como “ação guiada perceptivamente”, pois entende processos sensoriais e motores como “virtualmente inseparáveis, mutuamente informativos” (Reybrouck, 2005, p. 2).

Para Cox (2018), esta experiência de escuta corporificada não envolve somente o reconhecimento de informações para-sonoras, mas implica em vivenciar estas relações como se estivessem ocorrendo com o próprio corpo do ouvinte. Como discute o autor, para que o ouvinte possa compreender um som é necessário que de algum modo o comportamento deste som possa ser traduzido para as suas experiências motoras. Se estamos falando das condições em que um som foi

⁵² *“Imagine tocar para ouvintes uma demonstração sonora de uma pilha de pratos de cerâmica escorregando de uma bancada, caindo no ar enquanto se chocam uns contra os outros e finalmente colidindo em uma superfície relativamente dura onde todos exceto um dos pratos se quebram. O prato que não se quebrou é ouvido girando no chão até que finalmente chega ao repouso. Em seguida nós perguntamos aos ouvintes as seguintes questões: Que tipo de objetos foram ouvidos? Quantos havia? O que aconteceu com eles? E finalmente, eles ficaram inteiros após todo o evento? Mesmo na ausência de pistas visuais ou de um contexto que possa ajudar a prever este evento, qualquer ouvinte de uma cultura que faça uso destes objetos em suas práticas descreveria facilmente o que foi ouvido, reconhecendo a natureza do evento global, de quais papéis os objetos individuais jogaram neste processo, e a transformação da maioria deles de inteiros para um estado despedaçado.”*

produzido, para que um ouvinte possa compreendê-lo se faz necessário portanto que características destas condições sejam de algum modo replicadas ainda que de modo imaginário na experiência corporal deste ouvinte, em um processo que Cox denomina por “mimético”. Esta situação envolve um processo de tradução entre diversas modalidades de experiência. Um determinado som está demarcado em sua constituição por um conjunto de atividades que se desdobra no tempo e que são exercidas numa certa intensidade. Este comportamento sonoro mobiliza um conjunto de configurações que são replicadas pelas experiências ocorridas nos demais registros sensório-motores do ouvinte. São estabelecidas deste modo, por conta de sua similaridade enquanto estímulos, um vínculo entre o som e determinadas experiências musculares que a ele se assemelham. Nos termos do autor,

If music cognition is embodied in a musically meaningful way, in the flesh of experience, then we ought to be able to specify just how this occurs. One way begins in imitation of musical sounds and of the physical exertions that produce them. (...) How and why would listening to or thinking about music, apart from planning or recalling one's own performance, have anything to do with embodiment beyond the operations of the auditory system? The answer offered here is that listening to, recalling, or otherwise thinking about music involves one or more kinds of vicarious performance, or imitation (or simulation), and that the role of this imitation in music is a special case of its general role in human perception. By imitation I mean not only the overt behavior of “monkey see, monkey do” but also covert imitation that occurs only in imagination. These forms of imitation occur whenever we attend to the behavior of others, whether in the performing arts or athletics, or in learning a particular skill from someone else's demonstration, or in merely taking an interest in what others are doing. What's it like to do that? and its twin question, What's it like to be that? We answer these questions in part by overtly and covertly imitating the behavior of others.⁵³ (Cox, 2018, p.11)

⁵³ *Se a cognição musical é incorporada de um modo musicalmente significativo no processo de sua experiência, então nós devemos ser capazes de especificar como isto ocorre exatamente. Uma forma seria começar por imitar os sons musicais e as condições fisiológicas responsáveis por produzi-los (...) Como e porque ouvir ou pensar sobre a música, afora a preparação ou da rememoração de sua própria performance, teria alguma coisa a ver com corporeidade para além das operações do sistema auditivo? A resposta oferecida aqui é que ouvir, recordar, ou qualquer outro modo de pensar sobre música envolve um ou mais tipos de performances envolvidas ou a imitação (ou simulação), e que o papel dessa imitação em música é um caso especial de seu papel geral na percepção humana. Por imitação eu não quero apenas dizer o evidente comportamento presente na expressão 'o macaco vê, o macaco faz' mas também um tipo de imitação não tão evidenciada que ocorre somente na imaginação. Estas formas de imitação ocorrem quando nós prestamos atenção ao comportamento dos outros, seja nas artes performáticas ou nas atividades esportivas, ou quando aprendemos uma habilidade mediante a demonstração feita por alguém; ou então meramente por nos interessarmos no que os outros estão fazendo. 'Como é fazer isso?' e sua questão irmã, 'como é ser isso?'? Nós respondemos essas perguntas em parte por imitarmos o comportamento dos outros excessivamente e de modo dissimulado.”*

Deste modo, nesta abordagem de compreensão da escuta, é necessário que as atividades imaginadas como responsáveis pela geração de um som sejam traduzidas em padrões que são inteligíveis nos termos dos próprios comportamentos corporais do ouvinte. Se pegarmos o exemplo do som dos pratos de cerâmica colidindo que usei anteriormente, isto implica que para se realizar a compreensão de tal som, o ouvinte pode se ver, mesmo que de forma inconsciente, atrelado a realizar as duas perguntas recortadas acima. A primeira – como seria fazer isto? – envolveria indagar o que o ouvinte sentiria caso se engajasse nas atividades que tornaram tal som possível. Isto pode implicar, por exemplo, que para entender tal som o ouvinte se imagine como responsável por ter feito tais pratos colidirem. Deste modo, isto cria uma relação entre diversas situações de colisão. Os padrões inferidos no comportamento dos pratos poderão remeter à experiência do ouvinte com colisões de seu próprio corpo com objetos do mundo. Tendo ocorrido no caso deste exemplo uma intensidade tão elevada ao ponto dos pratos se quebrarem, isto pode também nos remeter a situações onde nosso corpo exerceu um tipo de força similar ao ponto de quebrar outros objetos. A segunda questão – como seria ser isto? – tem implicações ainda mais intensas, pois pede que identifiquemos neste caso a colisão dos pratos como sendo uma colisão de nossos próprios corpos. Neste caso, ao nos identificarmos com os próprios pratos, podemos entender tal som ao buscarmos sentir que tal colisão e queda nesta intensidade poderia conduzir a quebrar partes de nosso próprio corpo. Tendo igualmente a ação sido fruto de uma queda, podemos também nos remontar a como nos sentimos quando somos nós mesmos que estamos caindo, e em especial, neste caso, como se dá a experiência de uma queda sobre uma superfície rígida, algo diferente de quando o corpo cai sobre uma superfície macia como a de uma cama ou de uma almofada.

Como discute Sinigaglia (2008), as atividades de simulação motora como as descritas por Cox encontram eco em diversos estudos das neurociências, em especial as relacionadas à descoberta dos “neurônios espelho”. Os neurônios espelho são uma classe específica de neurônios que são acionados tanto quando alguém realiza uma ação motora quanto quando alguém observa uma ação motora similar sendo realizada por outros. Desta forma, realizar uma ação e observar uma ação similar sendo realizada geraria um acionamento neuronal similar das regiões cerebrais relacionadas ao controle motor de partes específicas do corpo. Isto poderia de algum modo fornecer uma base biológica para as especulações do comportamento mimético descrito anteriormente por Cox. Como discute Reybrouck (2005), quando pensadas sob tais bases, uma relação de escuta não é apenas

ouvida, mas sim “atuada⁵⁴”. De tal forma, um som não é “meramente redutível a representações simbólicas”, como, num exemplo privilegiado, poderia ser tomada a partitura. Do mesmo modo, os sons deixam de ser reduzidos ao papel de “artefatos” para se tornar o “resultado das ações humanas⁵⁵”. O ato de se fazer uma escuta pode significar assim realizar uma atividade na qual ocorra “uma ressonância ideomotora que convida o ouvinte a experimentar os sons como se ele estivesse envolvido em sua produção⁵⁶” (idem, 2005, p.2).

O ponto em questão para esta tese, ao se buscar entender a escuta como atrelada a uma experiência deste tipo, se dá pela forma que isto permite pensar em que medida informações relacionadas ao modo como cada som foi produzido influenciam o tipo de relações que estabelecemos com os sons que preferimos fazer ou escutar. Tais constatações significariam que, quando apreciamos um som, não estamos apenas consumindo sua plasticidade sonora, mas também consumindo um conjunto de condições que situam este som nos contextos em que foi produzido. Se esta relação é tomada por tais autores como hipotética, no sentido de que não há como garantir que as informações sobre a fonte sejam as que são privilegiadas por um ouvinte em cada uma de suas experiências particulares de escuta, no caso do repertório analisado por esta tese isto parece se tratar de um ponto essencial. Como afirmei na introdução, sinto que, neste repertório de minhas produções, para que um determinado som ou procedimento de transformação sonora possa ter sido eleito como material musical, parecia ser necessário que estes atendessem a um certo conjunto de condições para-sonoras. Uma parte dessas condições para-sonoras parecia apontar para a centralidade do corpo e de um determinado conjunto de usos específicos em que este corpo era mobilizado. Se mapear este campo para-sonoro envolve no limite buscar suas conotações particulares e os determinados papéis que tais sons ocuparam em um histórico de vida – o que será o tema dos dois próximos capítulos – talvez essas teorias da cognição corporificada possam fornecer algumas das bases pelas quais tais sentidos eram mobilizados. Talvez tais mobilizações particulares de sentido tenham sido possibilitadas mediante uma negociação com as informações corporais que concernem sua realização sonora.

No exemplo do som da colisão dos pratos de cerâmica, estão envolvidos sons de objetos do cotidiano. Embora o uso de tais sons possa figurar em práticas musicais, como em repertório

⁵⁴ No original “enacted”.

⁵⁵ No original “the outcome of human actions”.

⁵⁶ No original, “they can induce a kind of (ideo)motor resonance that prompts the listener to experience the sounds as if they have been involved in their production.”

eletroacústico, procedimentos de sonoplastia, entre outros, quanto ao repertório analisado nesta tese vejo que em maior parte do tempo me servi de sons extraídos de voz, instrumentos musicais ou equipamentos de manipulação sonora. Ainda que no caso da voz seu emprego artístico tenha uma relação direta com usos vocais cotidianos em experiências íntimas, o uso de sons emergentes de contextos como o do exemplo anterior – da queda e colisão de pratos que se quebram – não compareceram tanto em minhas produções. Contudo, escolhi tal exemplo, pois creio que o modo pelo qual me servi de instrumentos ou equipamentos sonoros eram bastante tributários de experiências similares aos contextos responsáveis por gerar sons semelhantes a este tipo. Poderia resumir tais usos sob o termo “impactação”. Mediante esta chave de leitura poderíamos entender uma série de procedimentos presentes em minha prática tanto na forma de me servir dos equipamentos e instrumentos sonoros quanto no tipo de som mobilizado como resultante do uso destes equipamentos. Algo talvez comum a essas mobilizações são o modo pelo qual fomentam e promovem relações de impacto corporal.

Se no caso do *-notyesus>* essa mobilização era colocada à serviço da resultante sonora, gerando um tipo de impactação que era sentida nos corpos que precisavam a partir daí lidar com sons de texturas muito densas em altíssima amplitude, no caso de trabalhos como o do AAA ou do autistique-esthétique, essa impactação se deu mais talvez pelo repertório gestual fornecido pelo meu próprio corpo e em sua interação com os equipamentos. Da mesma forma, podemos pensar que ao optar por se colocar em situações de performance onde seriam mobilizados sons vocais, movimentos corporais e expressões faciais estava-se tentando reforçar diretamente um tipo de relação que, nas práticas como as presentes no *-notyesus>* ou em outros trabalhos que realizei, comparecia mais pelas informações de suas resultantes sonoras. Conforme afirmei na introdução, grande parte deste repertório performático que conferiu ao meu corpo uma centralidade ao olhar dos espectadores foi construído a partir de experiências emocionais intensas. Ao trazer ao palco materiais que emergem nestas situações emocionais, talvez se estivesse procurando garantir que determinados sentidos relacionados a estas experiências intensas fossem mobilizados de modo inequívoco nestas práticas musicais⁵⁷. Na medida em que sons gerados em situações emocionais intensas também deixam suas marcas nos resultados sonoros, isto cria um contexto específico em que tais sons são oferecidos ao público. Quem escuta ou assiste a tal repertório, de acordo com os teóricos da cognição corporificada aqui elencados, está também consumindo um conjunto de outras

⁵⁷ Estas propostas artísticas serão melhor analisadas em suas particularidades no capítulo 5.

informações corporais para além da escuta dos sons. No caso de situações emocionais, estão sendo ofertados materiais que talvez convidem a experimentar as sensações corporais que ocorrem no entorno de uma situação deste tipo. Isto pode incluir determinadas constrições musculares que ocorrem no corpo e no rosto, além de situações de pressão e desgaste causadas por contextos de estresse.

No momento em que consideramos a importância da codificação de situações corporais envolvidas tanto na realização quanto na escuta de um som, podemos também submeter a própria prática musical nos seus sentidos mais convencionais em nossa cultura a um mesmo tipo de entendimento. Deste modo, é também possível, na relação dos músicos com os próprios instrumentos musicais, buscar compreender as situações específicas que haveriam sido selecionadas por cada músico para a sua execução. Ou até mesmo nos indagarmos se algum fator desta ordem poderia ter sido responsável por toda uma classe de músicos preferir adotar um instrumento musical ao invés de outro. Mesmo quando avaliados músicos do mesmo instrumento, constatamos que pessoas diferentes em situações diferentes privilegiam um determinado repertório gestual e talvez nem considerem a possibilidade de se aprofundar sobre outros repertórios. Se tomarmos como base as ideias de cognição corporificada aqui discutidas, estas diferentes formas de se executar os instrumentos sonoros possivelmente estarão também demarcando formas diferentes de experimentar o uso do próprio corpo, além de formas de se mobilizar o corpo do público ouvinte. É possível, por exemplo, tocar guitarra de formas variadas, utilizando objetos diversos para atritar as cordas, assim como processar seu som por possibilidades distintas de efeito. É possível utilizar o instrumento como uma fábrica de objetos sonoros de morfologias das mais variadas, assim como para mobilizar alturas definidas sob ritmos pulsáteis. Tratam-se, portanto, em tais autores, de experiências que possivelmente mobilizam situações sensório-motoras variadas e para tal, talvez se sirvam dessas especificidades para canalizar experiências variadas de sentido.

Podemos tentar investigar o papel que as atividades responsáveis por gerar um som podem ocupar nas preferências que alguém elege por determinados sons em detrimento de outros. Um exemplo simples pode ser visto nas possibilidades técnicas existentes para a mão direita disponíveis para tocar a guitarra elétrica. O modo como aprendi a tocar guitarra nos meus primeiros anos de músico envolvia o uso de palheta. Ao começar a estudar violão clássico, para poder ser aprovado no THE de Composição Musical, foi necessário aprender a tocar com os dedos. Passados muitos anos, ao retornar para a guitarra elétrica, as técnicas de mão direita do violão envolvendo os dedos se

tornaram também disponíveis para mim. Embora tivesse adquirido bastantes recursos com os dedos e pudesse realizar atividades de nível técnico similar tanto com os dedos quanto com a palheta, continuei preferindo tocar o instrumento com a palheta. Embora entenda que determinadas atividades necessitem do uso dos dedos, como por exemplo, tocar material melódico contrapontístico onde mais de um ataque ocorre simultaneamente em cordas distantes, tocar com palheta parece a mim corresponder a um tipo de experiência muito diferenciado do que se dá ao tocar com os dedos. Tocar com palheta significa usar um objeto para “bater” ou percutir a corda, enquanto tocar com os dedos significa usá-los para “pinçar” ou puxar a corda. Na medida em que tais informações são perceptíveis no som, consumir um som de guitarra com palheta significa também consumir um gesto que atinge a corda por meio de golpes ou pancadas, o que mantém ao meu ver, deste modo, uma relação maior com uma experiência de impactação do que quando as cordas são pinçadas com os dedos. Num momento posterior, passei a estudar técnicas de rasgueado do violão flamenco. Estas técnicas envolvem, como no caso da palheta, percutir a corda, só que com a unha dos dedos. O rasgueado conservava esta relação de impactação presente no modo de se tocar com a palheta, e deste modo, passou a ser incorporado em meu repertório gestual para tocar guitarra, pois ele permite aumentar ainda mais a quantidade de objetos colidindo com as cordas. Tanto a palheta quanto o rasgueado seguem sendo mais utilizados no meu repertório do que as técnicas de corda pinçada, o que trata-se obviamente de uma preferência pessoal.

Neste capítulo tentei demonstrar em que medida uma determinada compreensão de música afetava também as formas pelas quais são realizadas as atividades de escuta. Ao mobilizar autores que defendem o entendimento da música como estando relacionada a formas corporificadas de cognição, busquei abrir um caminho para a investigação de uma série de condições corporais que podem estar sendo mobilizadas pelas práticas musicais. Em especial, o que busco entender nesta tese são os critérios que orientaram o repertório artístico de que me servi nestes 15 anos. Ao entender que a prática musical pode ser compreendida sob outras bases, continua-se sem entender por que, dentro das possibilidades que estas bases oferecem, um determinado caminho artístico se deu por algumas vias e não por outras. Entender como a prática musical pode estar relacionada a replicar uma determinada situação de impactação corporal não explica de saída os motivos pelos quais alguém pode querer ter sua prática demarcada por tal situação. Se olharmos em volta, encontraremos pessoas onde tal relação até pode comparecer, porém não ser tão preponderante, ou

então comparecer sem se dar por uma compreensão corporal de impactação, assim como pessoas que estabeleceram sua prática musical calcada em relações um tanto distantes destes modelos. Por exemplo, se pegarmos um gênero musical como o Onkyo⁵⁸, onde são privilegiadas a mobilização de sons esparsos, sutis, de baixa amplitude e muitos silêncios, iremos talvez conjecturar que um tipo oposto de mobilização esteja sendo buscado. De que modo podemos compreender os motivos pelos quais alguém deseja ter sua prática musical orientada? Para realizar esta análise será necessário incluir nestas investigações um acesso a uma dimensão pessoal.

⁵⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Onkyokei>

3. Conhecer a si mesmo

Nos capítulos anteriores, recortei alguns caminhos para tentar entender o percurso artístico em questão que é tema desta tese. Algumas constatações motivaram o percurso nos moldes que optei fazer até aqui. Rememoremos estas constatações. A primeira delas era a de que parecia haver uma distância entre o que me interessava fazer em música quando comparados com os discursos habituais sobre composição musical com os quais tive contato de modo implícito e explícito nas situações de sala de aula em minha graduação. Mesmo que diversos personagens docentes e discentes que passaram por estas salas tivessem interesses outros e tivessem atuado como fonte de inspiração e como bons interlocutores, a variedade de seus discursos permanecia como uma exceção frente a um núcleo duro que encontrava na grade curricular uma institucionalização. No primeiro capítulo, busquei entender algumas das condições sócio-históricas que podem ter sido responsáveis por formatar o entendimento da música e por conseguinte o curso de composição musical nos moldes em que me encontrei sendo requisitado a corresponder.

Uma segunda constatação era a de que no fazer musical de que me servi havia uma certa centralidade conferida ao corpo. Se em minhas primeiras propostas artísticas tanto meu corpo quanto o do público era convocado a ter um papel central porém mais passivo, como uma espécie de alvo que se deveria atingir por sons densos de altas amplitudes, aos poucos o meu próprio corpo foi ganhando um papel mais ativo e pareceu ter se tornado ele mesmo o lugar privilegiado por onde conduzir minhas atividades criativas. Para esta discussão procurei no capítulo anterior mobilizar autores que conferem centralidade ao corpo para a compreensão das atividades musicais.

A terceira constatação era de que parecia haver uma relação de coimplicação entre dois espaços no meu dia a dia. Um destes espaços era demarcado pela minha análise pessoal. O outro, demarcado pelas demandas de minhas atividades artísticas. Conforme afirmei na introdução, em algum momento eu teria formulado para algumas pessoas uma ideia que me serviu de orientação sobre como proceder nestes dois espaços. A ideia consistia na impressão de que “minha análise pessoal servia”, em parte, “para que eu pudesse dar continuidade às minhas produções artísticas”, e que “minhas produções artísticas serviam”, em parte, “para que eu pudesse dar continuidade à

minha análise”. Tal constatação comparecia pelo fato de que muitas vezes uma investigação que eu iniciava sobre um dos espaços virava um assunto a ser tematizado pelo outro, e vice-versa. Deste modo, o espaço destinado ao biográfico parecia se encontrar em continuidade ao espaço destinado ao artístico.

Muitas vezes, um determinado impasse que comparecia em um desses contextos – o do meu cotidiano –, encontrava no outro – o artístico –, um encaminhamento para sua solução. Estas duas atividades, desta forma, pareciam estar imbricadas e se retroalimentando constantemente. Posso pensar, por exemplo, que talvez um caminho para entender por que meu corpo passou a receber uma centralidade em minhas atividades artísticas tivesse uma relação direta com uma enorme insatisfação geral que eu sentia em relação a ele e à performance gestual que sentia ter como disponível para mim no meu cotidiano. O ato de se modificar as possibilidades disponíveis ao meu corpo no palco talvez tenha criado condições para modificar suas possibilidades também para além do palco. A música parecia me fornecer um exemplo de que era possível expandir ou substituir por outras possibilidades um conjunto de situações corporais que se encontravam fixadas. Tanto as situações de ensaio quanto de estudo ou de composição apontavam constantemente que era possível modificar os recursos disponíveis ao meu corpo. Podia dar trabalho e levar tempo, porém era factível. Se era possível transformar minha voz e expandir suas possibilidades para o uso no palco era também então possível transformá-la para seu outros usos cotidianos. Como acompanhar transformações deste tipo?

Um outro aspecto talvez central é que estes dois espaços, o psicanalítico e o artístico, têm para mim uma importância mais elevada do que uma série de outras situações. Se entendia que eles tinham em comum o fato de que ambos eram capazes de modificar situações que se encontravam fixadas, acompanhar tais transformações tanto em um âmbito quanto em outro me era de grande interesse e me dava grande satisfação. Dado o fato de que me graduei previamente em Psicologia (1999-2006), e a de que segui estudando psicanálise até os dias de hoje, realizar uma atividade artística que pudesse de alguma forma ecoar o trabalho de minha análise pessoal tinha para mim também um interesse psicanalítico. Observar um determinado processo artístico talvez esteja para mim em um grau de importância similar a observar um determinado processo psicanalítico.

No capítulo anterior, listei alguns fatores que podem fornecer uma base para permitir uma abordagem de processos criativos em música por uma via onde a performance e a corporeidade têm um papel preponderante. Se tais estudos podem auxiliar a compreender “como” determinados

materiais musicais e suas transformações podem dialogar com este lugar tornado preponderante, eles não explicam o "porquê" de alguém preferir se servir de tais materiais e mobilizar situações deste tipo. Por que motivo conferir centralidade ao corpo? E por que fazê-lo de alguns modos em específico? Por que, por exemplo, privilegiar o uso do corpo como uma via da impactação? Se os estudos de cognição corporificada podem ajudar a compreender os meios que tornam tal via exploratória possível, talvez eles não expliquem diretamente os motivos que fazem uma pessoa preferir este caminho criativo. Ao explicitar as discussões no entorno das expectativas acerca de uma linguagem musical autônoma constatei que tais expectativas não são necessariamente por si só problemáticas. Para um sem número de pessoas que conheci, o fato de a música talvez parecer ser mais facilmente separável das relações semânticas do cotidiano parece ser um fator preponderante para terem desejado se tornar músicos. É perfeitamente possível que para algumas pessoas realizar, por exemplo, sons por outros instrumentos que não sejam pela via vocal possa ser exatamente uma forma privilegiada de se afastar da pregnância que os nossos corpos exercem sobre nossas atividades. Se, para mim, construir uma relação mais direta através da música com certas possibilidades de meu corpo me era mais satisfatório, para outras pessoas, a música pode ser exatamente um caminho para se afastar da centralidade que os corpos ocupam no seu dia a dia.

Podemos aqui fazer eco a três constatações de Small em seu célebre "*Musicking: the meanings of performing and listening*" (1998). A primeira, é a de que sob o mesmo nome de música estão reunidas práticas que se dão por critérios muito diversos. A segunda, é a de que se estamos lidando com modos diferentes de fazer música, talvez devêssemos mudar o eixo da questão não para a música, mas para investigar as condições específicas onde cada tipo de música é gestada. Para tal, ele propõe um neologismo para nomear em conjunto o ato de se fazer música, de modo a indicar uma ação imbricada sobre seus fundos de sentido, tomando "*music*" como um verbo para nomear o ato de se fazer música e conjugando-o na sua forma gerúndio, que é o título de seu livro – "*musicking*". Para o autor, assim como para os diversos autores que elencamos nesta tese, para compreender melhor uma prática musical deve-se pensá-la não apenas pelo seu resultado sonoro, mas como um conjunto de atividades onde o som é talvez apenas uma das resultantes. Isto tem o efeito de inverter a ordem de prioridades em sua investigação. Esta inversão pode ser entendida por uma das máximas de seu livro. Para o autor, não é o performer que precisa ser fabricado de modo a

poder tornar um repertório ou prática musical realizável, mas é para ele o caso de que tais repertórios só “existem para que performers possam ter o que performar⁵⁹” (idem, p. 8).

Isto o conduz a uma terceira constatação. A de que se quisermos entender as práticas musicais de que alguém se serve precisamos avaliar os tipos de relação que são estabelecidas numa gama de registros tão variados quanto possíveis entre tais práticas e quaisquer circunstâncias do cotidiano dessa pessoa. Para Small, o que um tipo de análise como essa tenderá a encontrar é que, a partir das relações em operatividade na prática musical de que uma pessoa em específico se serve, encontram-se as relações ideais que formam não as relações primordiais em dominância no mundo mas sim “as relações que aquela pessoa gostaria que fossem o caso” (e deste modo “ideais”). Para o autor, é como se estas práticas musicais estivessem informando ao mundo um conjunto de relações em largo espectro que tal pessoa privilegia. Deste modo, ao se fazer música de certas maneiras e não de outras, a pessoa estaria dizendo: “é assim que eu sou” (idem, p.40). Em seus termos,

The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world. These are important matters, perhaps the most important in human life, and how we learn about them through musicking is what this book is about⁶⁰. (Small, 1998, p. 13)

Suas constatações podem me ser úteis para tentar recortar um problema que parece muito complexo sob um quadro mais específico. Ele parece constatar, do mesmo modo que minha intuição sobre o papel da minha análise pessoal sobre minha produção artística, que as práticas musicais podem ser meios pelos quais as pessoas mobilizam um certo conjunto de relações diretamente implicadas por fatores de seu cotidiano. Isto nos abre uma série de questões. Se o ouvinte tanto

⁵⁹ No original “*musical works exist in order to give performers something to perform*”.

⁶⁰ “O ato de musicar estabelece no lugar onde ocorre um conjunto de relações, e é em tais em relações onde reside o significado de seus atos. Estes devem ser encontrados não somente entre os sons organizados que são convencionalmente pensados como sendo a matéria do significado musical mas também entre as pessoas que estão tomando parte na performance, em qualquer que seja a forma; e elas modelam, ou participam como uma metáfora para relações ideais como os participantes na performance as imaginam ser: relações entre pessoas, entre o indivíduo e a sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e até mesmo talvez o mundo sobrenatural. Estes são assuntos importantes, talvez dentre os mais importantes na vida humana e o modo pelo qual nós os aprendemos através o ato de musicar é o assunto deste livro.” (tradução minha, exceto quando indicado de outro modo)

musicista quanto não-musicista usa a música para construir ou mediar relações ideais com outras atividades do seu dia a dia, talvez o motivo pelos quais as práticas musicais variem esteja obviamente relacionado ao fato de que ouvintes diferentes idealizam relações diferentes e possuem modos diversos de viver a vida. Mas o que faz tais relações se constituírem em cada pessoa deste modo? Não é possível que ela tenha valores ideais de um tipo para a prática musical e outros para as demais atividades da vida? Quais são os fatores responsáveis por fazerem pessoas construir ideais diferenciados? São frutos do meio onde a pessoa cresceu? Ela replica valores ideais da cultura que habita ou ela cria negociações singulares com esses valores? O espaço familiar onde a pessoa foi criada é preponderante na construção desses ideais? Por que algumas pessoas parecem adotar os valores que encontram em sua família e outros a eles se contrapõem? O ouvinte ele mesmo sabe quais são esses ideais ou estes funcionam de uma forma mais autônoma, através ou a sua revelia? Seriam estes ideais frutos de relações privilegiadas pela própria constituição sensoriomotora dos corpos, como talvez possam estar sugerindo os autores mobilizados no capítulo anterior? Estes fatores corporais também influenciam na construção de ideais que faz a pessoa? Colocar o problema sob tais termos põe a questão em um espaço de investigação talvez similar ao que faz a teoria psicanalítica.

Quando os estudos da cognição que abordei no capítulo anterior tentam compreender por que alguém resolve se expressar por alguns recursos musicais e não outros, parecem fazê-lo apontando para algo que talvez conduza a questões que ultrapassem seus domínios teóricos. Por exemplo, no vocabulário de Overy e Molnar-Szakacs (2009) para compreender as situações particulares de escuta ou de criação de cada ouvinte, aos níveis “musculares” e “cinemáticos” como os que abordei no capítulo passado, seria necessário igualmente considerar no ouvinte o papel que ocupam sua “intenção” e o seu “alvo”. Se o corpo orienta as práticas musicais que são construídas através dele, para que possamos entender de que modo isto é realizado em cada caso individual, para estes autores, é preciso avaliar a intenção particular de cada pessoa. Para tais autores, e com razão, é somente a partir do conhecimento da intenção e do alvo buscado por um ouvinte que passa a ser possível estabelecer os tipos de expectativas que se dão no entorno de suas atividades. Podemos replicar questões similares às que fizemos a partir das constatações de Small. Como saber quais são as intenções de um ouvinte? São também por fatores da construção corporal que eles são configurados do modo que se dão? Será que o ouvinte ele mesmo sabe quais são suas intenções?

Quais são os processos responsáveis por formar numa pessoa uma certa intenção? Como investigar questões deste tipo?

Podemos entender que de certa forma, o campo de estudo da psicanálise começa onde estes outros estudos da cognição terminam⁶¹. Isto não é um problema, na medida em que tais abordagens podem ser complementares e se auxiliarem mutuamente caso sejam construídas pontes de interlocução. Não há para a psicanálise nenhuma contradição entre se perguntar sobre os porquês de uma certa preferência, intenção, ou ideal que em específico uma pessoa tem e o de se constatar, como é o caso dos autores de cognição corporificada, que determinadas preferências podem ser motivadas por condicionantes mais gerais da experiência corporal humana. Assim como não há contradição em entender que também possivelmente participam como condicionantes destes ideais as situações históricas, os contextos sociais e o núcleo familiar em que uma pessoa está inserida. Nestas intenções se encontrarão fatores demarcados pela nacionalidade, pela classe social, pelo gênero, pelas especificidades da sua corporeidade (branco, alto, míope, etc) e pela forma como os contextos sociais de que tal pessoa participa tratam as características que esta pessoa porta. Para a psicanálise⁶² todos estes aspectos são reuníveis em conjunto e correspondem ao conceito freudiano de “sobredeterminação”.

Irei nas próximas páginas tentar situar de que modo a psicanálise pode ajudar a lidar com questões como as que vim aqui colocando. A psicanálise de que me sirvo é a reformatação estabelecida pelo psicanalista brasileiro MD Magno a partir dos anos 1980 em uma série de trabalhos publicados pelas transcrições anuais de suas falas até os dias de hoje, denominada pelo autor como “nova psicanálise” ou “novamente⁶³”. Na medida em que seria uma tarefa inviável

⁶¹ No caso de Small, embora suas perguntas o aproximem das que faz a psicanálise, por partir de outras bases axiomáticas, suas respostas o conduzem para posições às quais a psicanálise teria críticas. Algo similar ocorre com Born (2005) e com DeNora (2000). Por partirem de análises que privilegiam fatores sociais – e apesar de se servirem de uma sociologia latouriana que modifica drasticamente os personagens a serem entendidos como “sociais” e com a qual a psicanálise de Magno estabelece bons diálogos –, os modos de lidar com o problema divergem. Os pontos de partida em geral envolvem aceitar as relações que encontram nas práticas do modo como se dão. Na medida em que a psicanálise é uma proposta de “clínica”, como melhor poderemos desenvolver, ela precisa de certo modo oferecer a possibilidade de intervir nessas relações, ainda que, claro, sempre outorgada pelo desejo da pessoa que a procura enquanto forma de tratamento.

⁶² Neste caso, para a releitura que faz Magno deste conceito de origem freudiana. Para Magno (1988, 1994), a “sobredeterminação” é uma maneira de tratar em conjunto todas as causas responsáveis por influenciar uma resultante independente de sua base material (sejam elas físico-químicas, psíquicas, sociais, etc.)

⁶³ Dado que o autor publica todo ano suas comunicações públicas, desde a década de 1980, existe um corpo bibliográfico bastante extenso onde são desenvolvidos seus conceitos em diálogo perene com a psicanálise de Freud, Lacan, Klein, Ferenczi, entre outros, assim como com outros autores de um sem número de campos variados. Para

apresentar a teoria psicanalítica inteira em um capítulo, irei me ater a alguns conceitos que julgo como mais fundamentais para dirigir as indagações elencadas. A teoria psicanalítica ela mesma é fruto da constatação de um fracasso⁶⁴ bem específico. Podemos igualmente entendê-la como uma tentativa de resposta para lidar com uma situação que ela vê como intransponível.

Para realizar esta apresentação irei usar dois recursos. Um se dá por tentar apresentar o papel de cada conceito através de metáforas extraídas de situações variadas. As metáforas podem ser mecanismos úteis para mapear numa categoria as circunstâncias presentes numa outra. Estas metáforas, é claro, têm limites. Estes limites obviamente refletem que saímos de um registro confortável às categorias relacionadas para um outro registro, onde estas relações metafóricas se tornam menos aplicáveis. O outro recurso que irei utilizar é o de tentar dar exemplos da minha prática musical ou a de outrem. Isto tem igualmente a função de seguir o trabalho de analisar o repertório que é tema desta tese. Pelo planejamento aqui construído, tal análise será mais aprofundada no capítulo 5⁶⁵. O estilo da escrita utilizado durante este capítulo a partir deste ponto em diante, sofrerá uma pequena alteração, se comparado com os dois capítulos anteriores, na medida que se deslocará da exegese de temas mais corriqueiros à prática musical para um modelo de apresentar uma teoria que talvez não seja tão familiar a músicos e pesquisadores em música.

3.1. - Formações do Haver; formações espontâneas e artificiais; sobredeterminação vs hiperdeterminação; ideias de necessidade para a espécie humana

Uma forma de começar talvez seja por tentar explicitar um tipo de unidade de medida da qual se serve a psicanálise e de que forma ela faz suas medições. Diferente de outras unidades que nos servem de medição, como, por exemplo, o Hertz, esta medida não tem grau. Ou seja, não existe uma escala numérica passível de se aplicar univocamente a estas unidades. Deste modo, as tentativas de se realizar estimativas ou operações através da psicanálise envolvem um outro tipo de abordagem. Tratam-se de “nodos” que operam sobre uma “rede sem escalas” (Barabasi, 2004). Para uma série de operações realizáveis com tal unidade, talvez bastem operadores como “mais/menos”,

uma exposição introdutória de seus conceitos recomendo duas de suas publicações: as “Conferências Simplórias” (2015) e a “Psicanálise Novamente” (1999). Para um comentador recomendo Bogéa (2016).

⁶⁴ Esta discussão será melhor tematizada na seção 3.4 deste capítulo.

⁶⁵ Tal capítulo será realizado apenas após a qualificação.

"contém/não-contém", "se aplica/não se aplica", entre outros. Ou então muitas vezes o contexto fornece ele mesmo boas possibilidades de se estabelecerem medidas. Se nosso tema é entender como se formam as preferências musicais de que uma pessoa se serve, muitas dessas preferências possuem aspectos que recebem índices numéricos. Isto pode nos ajudar a compreender estas práticas, mas apenas até um certo limite.

Podemos constatar que, por exemplo, dentro de um subgênero dos gêneros *noise* – o *power electronics* – são privilegiados materiais musicais que mobilizam sons de alta amplitude em torno de 2000 Hz a 5000 Hz. Esta região frequencial ganha um contorno especial para a espécie humana⁶⁶, pois se trata de uma faixa onde nossa audição é mais sensível e, deste modo, percebemos sons desta região com intensidade mais elevada. Sons de alta amplitude são percebidos pelo corpo como pressões diretamente feitas sobre a pele, se tornando uma espécie de estímulo tátil. De posse desses fatores condicionantes, fiz em minha dissertação de mestrado (2010) um “cálculo” de modo a avaliar o papel que cada um deles poderia ocupar nas preocupações artísticas desse subgênero. Uma conclusão ao intercruciar estes dados poderia ser que estes materiais foram assim selecionados pelas suas possibilidades de atingir o corpo do ouvinte com uma impressão de máxima “impactação” e de funcionar como “armas sonoras” (Goodman, 2010). Se isto nos ajuda a compreender que função este tipo de material pode estar ocupando nestas propostas sonoras, não depreendemos desta informação quais motivos poderiam orientar sua seleção. O que esta tese de doutorado quer tentar ajudar a responder é que caminhos podemos usar para compreender por que alguém haveria de querer usar ou preferir, por exemplo, sons deste tipo.

Esta unidade mínima na psicanálise recebe o nome de “formação⁶⁷”. Tomando o exemplo anterior do *power electronics*, são formações tanto os materiais musicais utilizados quanto sua recepção, assim como os mais diversos mecanismos envolvidos nesses processos, tais como as tecnologias de geração e manipulação sonora, as configurações específicas do aparato auditivo humano, as avaliações estéticas que fazem o artista e seu público, e a vontade que alguém tenha de se engajar nessas práticas em vez de outras. Uma formação é, portanto, qualquer unidade que alguém possa nomear e recortar em qualquer registro, independentemente de qual seja sua base material (físico-química, psíquica, social, etc.). Como irei melhor explorar, a psicanálise tem bons

⁶⁶ EQUAL LOUDNESS CONTOUR.. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Equal-loudness_contour>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2023.

⁶⁷ Trata-se de uma reformatação por Magno da ideia de “formações do inconsciente” conforme presente na teoria freudiana. Ver Magno (1999).

motivos para buscar indiferenciar estas informações a respeito das bases materiais das formações e tratar todas em conjunto. O fato de suas bases materiais serem indiferentes não torna, contudo, irrelevantes os detalhes sobre as especificidades materiais destas formações. Se a psicanálise se propõe como uma “clínica”, é necessário que ela possa formar um tipo de “diagnóstico” sobre quais fatores e sobre quais intensidades possam estar sendo responsáveis por uma pessoa manifestar um determinado comportamento e não outro. Ela deve portanto ser capaz de fazer um mapeamento das formações que estão ali envolvidas, sejam elas de qualquer tipo. Para intervir em um quadro clínico, é sempre necessário ter alguma noção do “sintoma”. Se o clínico em questão fosse um médico, uma análise equivocada do sintoma poderia acabar, por exemplo, prescrevendo medicamentos para verminose ao invés de receitar vacinas.

Para nomear uma formação não é necessário fazer um recorte radical, onde tal formação e seus fatores condicionantes precisem comparecer totalmente isolados de todas as outras. O estatuto das formações que a clínica psicanalítica mapeia em seu cotidiano tem um caráter “instrumental”. São pensadas de modo pragmático, como ferramentas que tornam possível a atividade clínica acontecer. Tais unidades não precisam ser autônomas para contarem como formações. Como discute Magno (2008), quando se recorta uma formação, está se delimitando sobre sua rede um foco. Tal foco se relaciona às demais formações por relações muito complexas que se estendem por uma “franja” infinita. Se tais formações se dão interligadas em uma rede, uma alteração sobre uma destas formações costuma acabar gerando movimentações que podem causar efeitos sobre as outras. Por exemplo, a ausência de um bandeirão em uma universidade pode gerar uma evasão escolar. Pessoas passando fome podem encontrar grandes dificuldades para continuarem a estudar seus instrumentos musicais. Todos estes personagens para a psicanálise são pensáveis enquanto “formações”. A formação “faculdade de música” compreende uma rede de formações onde estão envolvidas relações de bases materiais diversificadas⁶⁸. Que formações fazem parte do IVL-UNIRIO? São as mesmas da EM-UFRJ? Do porteiro ao professor, do aluno ao prédio de aulas, dos instrumentos aos conteúdos estudados, do refeitório às disciplinas, das práticas musicais aos sons, e a lista segue, são todos “formações”. Podemos dizer que tudo o que existe, ou seja tudo que é “possível” é uma formação. Como abordarei posteriormente, esta distinção é importante para a psicanálise, pois é

⁶⁸ Leitores familiarizados com a teoria do ator-rede de Latour (1988) ou com a leitura que faz Delanda (2006) do conceito de *assemblage* presente em Deleuze & Guattari, ou com o conceito de meio no McLuhan tardio (1988) encontrarão aqui formulações similares.

exatamente através de algo impossível que comparece uma organização que afeta todas as outras que são possíveis.

Ao se nomear todas as formações em conjunto, estamos lidando com o que Magno denomina por “Haver”. As formações são, portanto, “formações do Haver”, pois elas formam um grupamento que reúne tudo o que há. O “Haver” é, portanto, o modo como a nova psicanálise denomina esta rede onde todos os fatores que condicionam o comportamento humano se dão. Se quisermos compreender as preferências que fazem com que uma pessoa se identifique com uma determinada prática musical em detrimento de outra, precisaremos considerar toda esta rede em conjunto. O que quer que a psicanálise possa oferecer como clínica deve também estar dentro dos registros do possível, e logo é também uma formação do Haver⁶⁹.

O que faz parte do possível? Unicórnios evidentemente são possíveis e são pensáveis como “formação”. Ao menos são possíveis enquanto objetos imaginados ou através de ilustrações. Eles não são, contudo, formações “espontâneas”, ou seja, que se encontravam disponíveis no mundo sem a ação da espécie humana. Esta distinção entre formações “espontâneas” – as que preexistem à emergência da espécie humana – e as formações “artificiais” – as que são fruto de algum modo da ação da espécie – é central para a nova psicanálise. O motivo para tal distinção se dá pelo alcance e pelo tipo de transformação que a espécie é capaz de gerar⁷⁰ sobre todas as outras formações. Isso interfere no tipo de expectativa que podemos construir em torno das próteses que a espécie é capaz de fabricar. Enquanto as formações espontâneas que conhecemos⁷¹ de um modo geral possuem um funcionamento que tende a seguir repetindo as suas configurações de base, a espécie humana é capaz de inundar o Haver com um conjunto de formações outras que colocam no mundo outras disponibilidades como possíveis. Para Magno (1986), o que caracteriza a espécie humana enquanto uma formação é ser constantemente acossada por um funcionamento que o autor denomina por “revirão⁷²”. O revirão é a possibilidade de que dada uma condição qualquer em que algum membro da espécie humana se dê situado, seja por conta das limitações de uma formação espontânea ou de uma formação artificial, se torne possível que esta pessoa possa requerer o oposto do que lá

⁶⁹ E deste modo, ela também pode agir como um dos condicionantes dos comportamentos humanos.

⁷⁰ Para o autor trata-se de uma especificidade da espécie humana até segunda ordem, seja por não sabermos se há ou como seriam espécies de outras galáxias, nem se será possível, por exemplo, mediante inteligência artificial constituir uma outra espécie capaz de realizar um funcionamento similar de indiferenciação.

⁷¹ Para leitores apreciadores da ficção científica “Solaris” (Tarkovsky, 1972 / Lem 1961) podemos imaginar que o planeta Solaris talvez possua características que se aproximam de nossa espécie e o distanciam das características dos planetas que conhecemos.

⁷² Termo escolhido pelo autor em homenagem a James Joyce como uma espécie de tradução para o termo “riverrun” presente no *Finnegan's Wake*. (1939)

encontrar. Para o autor, é este mecanismo que está por detrás do fato de esta espécie conseguir promover em períodos tão curtos de tempo, quando comparada com as demais espécies, um conjunto tão drástico de alterações sobre as formações que lhe comparecem como espontâneas⁷³. O autor nomeia essa possibilidade como sendo um tipo específico de fator condicionante dos comportamentos humanos. Trata-se da “hiperdeterminação”.

Temos portanto dois conjuntos de fatores condicionantes sobre as situações de mundo: as que são fruto de “sobredeterminação” e as que são fruto de “hiperdeterminação”. Quando listamos anteriormente aquele extenso conjunto de fatores que podem estar atuando sobre cada pessoa de modo a influenciar seus comportamentos – os fatores sociais, corporais, históricos, físicos, químicos, etc. – estamos lidando com uma rede de determinações que repetem um determinado programa, que, apesar de complexo⁷⁴, de certo modo está destinado a repetir as condições que constituem o seu modo de funcionar⁷⁵. Apesar de a espécie humana operar na maior parte do tempo pela “sobredeterminação”, ou seja, mediante fatores condicionantes que se encontram no entorno das pessoas e agindo sobre elas, ela tem possibilidade de acesso a um tipo de determinação que oferece a possibilidade de “revirar” as outras determinações. E deste modo, torna-se possível à espécie modificar os comportamentos que incorpora. Este tipo de acesso disponível à espécie cria condições de possibilidade para que suas ações transformem os códigos do seu programa e modifiquem os comportamentos a que estas condicionantes conduzem.

É por esta via que o autor compreende as formações “artificiais”, tanto as formações culturais quanto as formações técnicas e tecnológicas que esta espécie fabrica e deposita sobre o mundo. Tratam-se de formações “secundárias”. Ao contrário das formações “primárias”, aquelas que comparecem de modo “espontâneo” à espécie, as formações “secundárias” são resultado de processos de “revirão” que ocorrem no seu contato com o Haver. Dada uma condição em que estas formações limitam seus movimentos e suas possibilidades, a espécie pode pela via da hiperdeterminação promover alterações nestas formações e mudar o conjunto de possibilidades presentes no mundo.

Para Magno, a partir do momento em que a espécie humana passou a produzir este tipo de determinação, ela se afastou parcialmente de sua origem primata, mais encerrada sobre os

⁷³ Assim como também pode promover alterações nas formações “artificiais” que emergem a partir da ação da espécie.

⁷⁴ Magno faz a ressalva de que se todas as transformações são tomadas em conjunto, ou seja, enquanto Haver, elas assim também seriam capazes de realizar “hiperdeterminação”. A espécie humana é igualmente parte do Haver.

⁷⁵ Como discute Magno (2011) trata-se da noção spinozista de “Conatus”.

programas etológicos⁷⁶ que o processo da evolução consolidou na espécie. Se tais condições faziam com que seus comportamentos precisassem se dar por estas bases, o sem número de formações secundárias que ela fabrica no mundo causam modificações que reconfiguram constantemente o mundo das pessoas e transformam suas condições tanto pela inclusão de novas possibilidades quanto pela alteração de possibilidades antigas.

Se pensarmos acerca das tecnologias sonoras, não havia há 15 anos atrás uma forma simples de hospedar gratuitamente na internet um disco gravado. Quando o *-notyesus>* começou a produzir seu material em 2006, tivemos de usar espaços menos estabelecidos para divulgar nosso trabalho. Se, desta data, voltássemos uns 20 anos no tempo, talvez não houvesse tecnologias de baixo custo capazes de permitir ao nosso duo gravar um disco com o nível de qualidade em que ele foi gravado. Para que o *-notyesus>* fosse capaz de gravar o “Preto sobre Preto” (2008) em alguma década anterior, talvez tivesse sido necessário passar por um tipo de percalço similar ao que a “Arte dos sons” (1978) de Rodolfo Caesar passou. Teríamos, de algum modo, que negociar ou buscar brechas em algum grande estúdio, seja ele comercial seja ele acadêmico. Se voltarmos mais ainda no tempo, não teríamos mais nem por via institucional as tecnologias capazes de mobilizar sons em tal nível de amplitude nem as tecnologias capazes de fazê-lo por modificações de sons gravados ou por geração de sons eletrônicos.

Tais transformações, apesar de terem sido fruto, para Magno, de um tipo de fator condicionante – a “hiperdeterminação” – que envolve ultrapassar as condições dadas por outros fatores condicionantes – as “sobredeterminações” –, são igualmente determinações. Tratam-se nos dois casos de formações como quaisquer outras. Formam parte da rede do “Haver”. Se em algum momento elas propõem novas possibilidades, elas o fazem também pela via de replicarem sobre o mundo um determinado programa. Se elas propõem um tipo de abertura nos códigos presentes, o fazem mediante o oferecimento de outros fechamentos. E como tal, tão logo estes novos códigos se tornem possíveis, eles começam igualmente a funcionar de maneira a repetir as características com as quais este programa, ainda que novo, opera. Assim, tão logo uma formação emerja por “hiperdeterminação”, ela atualiza o conjunto das demais “sobredeterminações”. Se estas novas determinações podem oferecer um certo tipo de “liberdade” para as situações aprisionantes das formações anteriores, esta liberdade é sempre pensada de modo comparativo. Do mesmo modo que

⁷⁶ Campo de estudos dedicado a investigar os comportamentos dos animais. Ver ETOLOGIA.. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Etologia> >. Acesso em: 3 de fevereiro de 2023.

ela acrescenta ao contexto algumas possibilidades, ela retira outras de circulação. E, para compreender o efeito destas transformações, é necessário pensar sob que situações específicas algo foi adicionado ou removido. É igualmente importante situar quais comportamentos humanos e não-humanos se beneficiam e quais comportamentos não se beneficiam de seu uso. Para McLuhan (1988) toda inserção de nova tecnologia no mundo deve ser pensada em relação ao efeito que ela tem sobre seu meio-ambiente⁷⁷, ou seja, sobre todas as outras tecnologias⁷⁸. Isto para o autor se dá sob o que denominou por quatro “leis da mídia”. Para McLuhan isto rege o quanto uma tecnologia nova: (1) favorece o uso de algumas tecnologias, (2) inviabiliza outras, (3) recupera características de uma tecnologia que havia desaparecido, ou (4) se transforma em seu oposto quando utilizada em excesso.

As formações secundárias ditas “culturais”, aquelas que emergem dos processos de contato entre membros da própria espécie, ocupam para os humanos um papel que se encontra ausente ou reduzido para as outras espécies no planeta. Embora a própria configuração corporal, como bem supõem os autores de cognição corporificada, tenha para psicanálise um papel em também influenciarem a construção das formações culturais sob bases que favoreçam suas configurações bióticas, a espécie humana parece ter um nível mais amplo de descolamento da influência de tais formações orgânicas. Por ter acesso à hiperdeterminação, o programa da espécie humana é um pouco mais “aberto” e, deste modo, isto acaba por acarretar uma variedade considerável de comportamentos entre culturas, povos, nichos culturais e seus momentos históricos. Para algumas pessoas parece impensável que existam outras que apreciem música que consiste de espectro ruidoso em altas amplitudes e gastem muitas horas na semana consumindo este tipo de material. Para outras parece impensável que alguém queira ouvir músicas que tenham um determinado tipo de sucesso comercial. Entre tantas outras variabilidades.

Se procurarmos nas outras espécies por uma variedade comportamental tão ampla como essa que há para a espécie humana como fruto de seu contato com outros animais da sua espécie ou com outras, possivelmente teremos dificuldade de encontrá-la. Uma noção usual nos estudos do comportamento animal é que ele, em grande medida, se dá em torno da manutenção de atividades

⁷⁷ No original “environment”.

⁷⁸ Para o McLuhan de *Laws of Media*, publicado em 1988, toda e qualquer coisa, independente da base material, é um “meio”. Isto modifica a compreensão usual do autor, delineada a partir da obra *Understanding Media*, de 1964, onde o meio significa o suporte material por onde são veiculados conteúdos. Deste modo, para o McLuhan “tardio”, a distinção entre meio e conteúdo se dá abolida. Podemos entender o meio-ambiente como uma relação que os meios estabelecem em rede uns com os outros.

que visem à sobrevivência e ao bom funcionamento das necessidades básicas que regem seus corpos. E, deste modo, os comportamentos de animais não humanos estão bastante adscritos às suas formações primárias. No caso da espécie humana, suas formações primárias são uma prioridade apenas até certo ponto. Embora tais formações tenham um peso condicionante, encontramos pessoas⁷⁹ que promovem voluntariamente todo o tipo de comportamento que coloca a integridade do corpo humano em risco.

Para citar algumas ocorrências comuns, nossa espécie produz suicídio, anorexia, depressão, fobia, intoxicação voluntária, sexo sem preservativo, entre tantos outros comportamentos de risco. E embora possa haver uma correlação na incidência dos aumentos de alguns quadros como esses entre pessoas submetidas a baixos índices de desenvolvimento econômico ou na existência de fatores sociais estressantes geradores de situações de precarização como guerras, catástrofes geográficas, regimes totalitários, migração involuntária, moléstias graves, etc. a espécie produz suicidas⁸⁰ ou deprimidos mesmo em condições onde aparentemente a vida da pessoa não se encontra sob tais estados de iniquidade⁸¹. Afinal, é perfeitamente possível que alguém conclua que a vida não valha muito a pena. Que algumas pessoas cheguem a uma conclusão como essa e que outras, por exemplo, valorizem muito o fato de estarem vivas faz parte da variedade dos programas culturais encontrados. Além disso, é exatamente através de muitas das formações “secundárias” que a espécie fabrica que somos capazes de prolongar a vida de diversas pessoas por durações que não seriam possíveis se considerássemos apenas suas formações “espontâneas”. Se, por exemplo, os rins de uma pessoa começarem a falhar, foi possível, devido às formações secundárias, inventar tecnologias capazes de realizar um transplante. Estar vivo é em si mesmo um risco que, para diversas pessoas, pode ser minimizado por algumas destas formações.

Tais condições dificultam para a espécie humana que seus comportamentos estejam marcados por uma ideia de “necessidade” quando comparadas com as mesmas condições que se dão sobre outras espécies do reino animal. As necessidades que operam mais comumente sobre outros mamíferos são entendidas pela psicanálise como uma resultante da potência que as formações bióticas dessas espécies têm de imporem tais programas sobre seus membros. A rigidez de suas

⁷⁹ Ou nós mesmos.

⁸⁰ LIST OF COUNTRIES BY SUICIDE RATE.. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_countries_by_suicide_rate>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2023.

⁸¹ Porém, na medida que há um aumento de incidência entre situações deste tipo, isto reforça o papel das políticas públicas. Há limites para suas atuações, contudo.

formações primárias cria sobre tais espécies determinados imperativos. Uma ocorrência usual nas espécies animais que domesticamos é que muitas vezes conseguimos flexibilizar seus programas para nossos interesses⁸². Nossa espécie fabrica formações “secundárias” que conseguem de certo modo interferir em algumas das formações “primárias” destas outras espécies. Através de treinamentos recompensados⁸³ ou cruzamentos seletivos vamos re-criando animais cujos programas se especializam em performar um determinado tipo de comportamento que interessa para membros da espécie humana. Tal flexibilização consegue priorizar nestas espécies alguns comportamentos em vez de outros, porém não consegue gerar uma variedade comportamental similar à que pode ser conquistada por uma pessoa, mediante diversas formas possíveis de treinamento. É o caso, por exemplo, do tipo de transformação que pode ocorrer a uma pessoa ao se realizarem uma série de práticas de aprendizado em uma graduação de música. Já para felinos, mesmo gatos domésticos, é difícil fazer, por exemplo, com que eles não tenham comportamento de dominância sobre outros animais menores do que eles⁸⁴.

Esta situação de menor variedade comportamental nestas espécies quando comparadas com a nossa é entendida pela psicanálise como fruto de estas espécies não conseguirem os meios de suavizar ou suspender a potência dos vários códigos presentes em seus corpos, como, em especial, suas formações primárias responsáveis por manter sua integridade física. O fato de não conseguirem flexibilizar suas formações corporais cria para estas espécies uma relação de “necessidade”. Quando a espécie humana realiza uma intervenção sobre tais espécies, consegue de algum modo suspender algumas de suas compleições sistêmicas. Mas isto é também demarcado pela potência das formações secundárias que conseguimos utilizar sobre elas.

Neste aspecto, na medida em que os comportamentos da espécie humana não são marcados pela necessidade, sua variedade pode produzir valores e práticas bastante distintas. Como avaliar esta variedade? Cabe frisar neste ponto que, se o termo “sintoma” seguiu sendo usado pela teoria psicanalítica ao longo do século, não há em Lacan ou Magno a ideia de “doença”⁸⁵ como uma entidade parte do vocabulário psicanalítico. Para a psicanálise, não existe para a espécie humana um

⁸² DOMESTICATION OF ANIMALS.. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Domestication_of_animals>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2023.

⁸³ Em geral envolvendo gratificações que funcionam como recompensas para suas configurações bióticas.

⁸⁴ Este site <https://animals.mom.com/training-cats-not-to-attack-pet-birds-12606595.html> e alguns vídeos de youtube mostram que é possível tentar mudar isto e obter sucesso sob alguns casos.

⁸⁵ Esta situação em Freud é um pouco mais complexa, dada a importância, por exemplo, que termos como “sexualidade normal” ocupam em seus escritos. Por outro lado, não há em Freud uma postura como na corrente denominada por “psicologia do ego”, onde é realizada uma proposta de separação nítida entre o que é próprio da pessoa e seus impulsos destrutivos.

comportamento normal ou necessariamente mais adequado que uma pessoa devesse adotar. Uma das máximas do movimento LGBTQIA+ – “não há cura para o que não é doença” – também me parece ser uma máxima da psicanálise, porém aplicada sobre o largo espectro de todo e qualquer comportamento possível. Para a psicanálise, denominar algum comportamento como uma doença refletiria as implicações ideológicas em se valorizar um estilo de vida em detrimento de outro. Se tal variedade pode precisar ser organizada juridicamente para permitir que pessoas convivam sem que seus comportamentos destruam uns aos outros, na psicanálise não seria eficaz tentar delimitar de saída quais comportamentos alguém deveria ou não deveria seguir⁸⁶. Apesar de não haver doença para o campo psicanalítico, a psicanálise tem uma proposta de “cura”, mas pensada enquanto uma prática contínua e com certo tipo de flexibilidade a ser melhor explicada em breve.

Façamos um resumo. Comecei o capítulo pela constatação de que uma série de fatores condicionantes parece ser a causa dos comportamentos humanos. Em especial, no caso do tema desta tese, as preferências que uma determinada pessoa tem para eleger determinadas práticas musicais como sendo as de seu interesse. Em seguida, me pus a apresentar alguns conceitos chave da teoria psicanalítica. Primeiro ofereci o termo “formação” como uma maneira generalizada de nomear tanto estes fatores condicionantes como o que quer que emergja destes processos condicionado por tais fatores. Propus que as formações operam umas sobre as outras em um modelo de rede. Esta rede gera um conjunto de fatores que condicionam os comportamentos da espécie humana, de modo que a psicanálise os agrupa em conjunto através do termo “sobredeterminação”. Para a nova psicanálise, esta rede denominada “Haver” comporta tudo o que existe, ou seja, tudo o que há em operatividade no mundo nas relações entre formações a cada instante. Em seguida, trouxe a distinção entre as formações “primárias”, como as que comparecem de modo espontâneo à espécie humana, e as formações “secundárias”, como sendo as formações “artificiais” que são produzidas pela ação da espécie no seio do “Haver”.

Introduzi tal distinção como uma forma de tentar compreender um tipo de especificidade que se dá para a espécie humana. Tal especificidade se dá, para a psicanálise, pela via de entender que as ações humanas são elas mesmas um fator condicionante, porém de um outro tipo. No meio de diversos fatores condicionantes “sobredeterminados”, a espécie é capaz de gerar um outro tipo de condicionantes, “hiperdeterminados”. Isto se dá pelo fato de que a espécie não conta apenas com as

⁸⁶ Como abordarei a seguir, isto não seria um modo eficaz para a administração do “mal-estar” que uma pessoa pode sentir.

formações primárias, mas fabrica ela mesma formações secundárias, na forma de valores culturais, técnicas, tecnologias, etc. Tão logo a espécie se sirva destes condicionantes "hiperdeterminados" eles começam a operar por replicar suas configurações de base tanto quanto qualquer outra formação e se tornam também "sobredeterminantes". E assim, as formações secundárias também passam a demarcar as possibilidades de comportamento humano. Desta forma, esta espécie age também mediante outras formações para além das formações físico-químicas de seus corpos no meio onde vivem. Utilizei a metáfora computacional de "programa" para especificar a diferença dos níveis de flexibilidade entre fatores condicionantes. Depois passei a discutir em que medida alguns conceitos usuais, que se aplicam para as outras espécies de animais, como a "necessidade" não funcionam tão bem para o entendimento de comportamentos humanos. Ficaram sob suspeita tanto a ideia de doença quanto a ideia de comportamento normal ou adequado para esta espécie.

3.2 - Agonística; a guerra pela possibilidade de se replicar; im/previsibilidade do comportamento das formações

Na medida em que um sem número de formações primárias e secundárias estão no mundo, o que faz com que algumas se instalem em algumas pessoas e não em outras? Como a psicanálise entende esta dinâmica? Podemos pensar que talvez todos estes fatores condicionantes, sejam eles formações primárias ou secundárias, estejam em guerra. Como discute Magno (1999), elas convivem em perene "agonística". Pensemos sobre algumas situações possíveis envolvidas em uma guerra para compreender as possibilidades desta metáfora. No contexto de uma guerra, por exemplo entre dois países, algo em geral é colocado sob disputa. Seus personagens constantemente medem forças por vias e modalidades diversas. Podemos pensar tanto em batalhas francas e diretas mediante tanques ou aeronaves, onde cada um dos lados pode ter partes de seu território destruído. Igualmente podemos pensar que uma parte destas batalhas segue pela via de mobilização de opiniões públicas, negociações diplomáticas, espionagem e todo o tipo de sabotagem. A violência pode também ser colocada pela forma da intimidação, e muitas vezes, quando esta é bem sucedida, talvez sejam cessados ataques mais diretos. Como resultado desses embates é possível que uma parte de seus agentes beligerantes caia sobre o controle e domínio do outro. Isto pode estar refletido pela captura de tropas, por sua deserção ou por anexação de parte de seus territórios. Os lados

podem exercer uma vigilância constante tanto sobre seu território quanto sobre o território do outro com quem se luta.

Se tais fatores condicionantes estão em guerra, poderíamos também pensar que, se há numa guerra inimigos, há também aliados. É possível que no território de um dos lados se encontrem pessoas que militam pelo lado do adversário. Assim, enquanto algumas das formações envolvidas que se reforçam mutuamente, como por exemplo um fuzil e um diplomata, atuando de forma eficaz para proteger um território, outras formações se anulam e se cancelam. Entre estes dois pólos, podemos pensar que a partir do inter cruzamento das mais variadas formações em operatividade nesta guerra ocorram transformações variadas sobre seus diversos manifestantes. O nível em que cada lado da batalha se vê modificado neste encontro depende de suas forças para se manter fixado como estava ou para instaurar uma nova ordem quanto a tais situações. Desta forma, uma série de transformações pode ocorrer em um sem número de formações envolvidas⁸⁷.

Para entendermos as causas dos comportamentos humanos, por exemplo, das mais variadas pessoas que habitam tais territórios, precisamos adaptar nossa metáfora de guerra a um registro individualizado. Podemos dizer que uma coisa que estas formações talvez estejam disputando entre si é a possibilidade de se replicar sobre uma pessoa e, de tal modo, fazer com que essa pessoa reproduza em suas atividades os códigos pelos quais cada um destes fatores condicionantes se encontra fixado. As formações sejam elas primárias ou secundárias vivem em uma guerra perene nesta rede que é o Haver. Suas batalhas refletem as potências destas formações de dominar as outras formações que agem sobre cada pessoa.

Pensem na formação primária que possibilita a escuta na espécie humana. O corpo humano só é sensível a estímulos auditivos que comparecem num determinado espectro de frequências. Na medida em que nossa espécie só está no mundo há 300 mil anos, as formações responsáveis pela audição foram elas também fruto de guerras entre espécies anteriores. Podemos compreender a consolidação do aparato auditivo, o qual comparece a nós hoje como espontâneo, como o resultado de batalhas muito antigas, travadas na pré-história da evolução de nossa espécie. Podemos, por exemplo, tentar reconstruir uma história destes embates ecológicos. Encontraremos no seio de tal história situações onde diversas dessas lutas foram travadas de modo literal. Muito possivelmente a sensibilidade a sons dentro desta faixa frequencial tornou possível que nossa

⁸⁷ Neste aspecto, Magno (1998) usa frequentemente como metáfora o conceito musical/tonal da “modulação por nota comum” como um caminho para entender que dados dois lados (como duas tonalidades) talvez eles possam conter elementos que são comuns ou simpáticos um ao outro.

espécie humana se protegesse de predadores ou espécies que disputavam condições rivais de existência, seja na luta por comida, seja na luta por território. Construir uma história pode ser pensado portanto como uma atividade capaz de mapear as formas específicas que determinado conjunto de formações causou ou sofreu com o passar de um tempo e entender como daí advieram transformadas.

Para a psicanálise, as formações secundárias, como os códigos culturais e as tecnologias, também se replicam por uma via agonística. Dado que este parágrafo está sendo escrito há três dias da eleição presidencial de 2º turno (2022), talvez este seja um momento favorável para adicionar à metáfora da guerra certos contornos eleitorais. Parece que neste momento estamos lidando também com um certo tipo de guerra. Talvez se possa falar em parte de uma “guerra cultural”. Como discute Foucault [1976], “a política é a guerra continuada por outros meios” (p. 22). Estamos, no Brasil, vivendo um momento de extrema “polarização” entre alguns conjuntos de formações que emergem no entorno da possibilidade de se votar em dois candidatos. Embora nenhum dos dois grupos de eleitores que opta por um dos dois candidatos seja totalmente coeso, algumas condições favorecidas por cada um dos lados parecem ser preponderantes para que uma boa parte da população se sinta mais identificada com um lado do que com o outro. Partidários de ambos os lados têm disputado versões em narrativas acerca da importância desta eleição e de suas consequências sobre um sem número de formações. Trata-se de uma decisão que talvez possa transformar diversos dos fatores que condicionarão o comportamento futuro de muitas pessoas. Há um sem número de argumentos que descrevem a implicação destes fatores sendo distribuídos por meio de texto, sons, imagens e pressões táteis. Dado que tais argumentos sobre as implicações de uma vitória de cada um dos lados divergem sob certos aspectos, seu mero atrito cria situações de conflito, pois o que há são formações que estão disputando um mesmo território para nele instalar condições distintas. Podemos entender que o que está aqui também envolvido é a possibilidade de replicar em uma pessoa particular tais argumentos e deste modo instalar sobre ela estas formações. E assim, fazer com que uma pessoa se converta em um eleitor de um dos lados e não do outro. Dado que cada pessoa tem direito a um voto, e que, em tese, não há nenhuma testemunha junto do eleitor na cabine, talvez este possa ser um exemplo privilegiado para esta discussão. Ainda mais se considerarmos o aumento de subnotificação nas pesquisas de intenção de voto. Esta ferramenta preditiva parece não estar, neste momento, funcionando tão bem. Qual será o caso? Teríamos perdido os modos de se conhecer os comportamentos dos eleitores?

Esta eleição pode ser entendida talvez como um ápice em uma “guerra cultural” que vem sendo travada em parte de modo local, e de outra parte em aliança entre personagens presentes em outras partes do globo. De acordo com o código instalado nesta formação secundária que é a nossa constituição, o vencedor nesta eleição terá acesso a controlar, sob certos limites, uma série de mecanismos institucionais responsáveis por um sem número de engrenagens políticas de administração deste território e daqueles que nele residem. Nossa constituição fixa um determinado conjunto de ritos que gera uma certa previsibilidade ao que pode resultar deste processo. Pela força da lei, o candidato que for eleito neste dia 30 de novembro deve assumir o poder em 1º de janeiro de 2023. O candidato derrotado deve aceitar o resultado da eleição e, caso queira concorrer novamente ao mesmo cargo, aguardar mais quatro anos para disputar novamente pelo voto o cargo de presidente. Porém, quão potente é uma lei? Quais as forças esta formação tem para seguir se re-instalando a cada quatro anos sob os mesmos termos?

Num país que recentemente viveu sobre um período ditatorial (1964-1985), podemos dizer que existem uma série de forças que podem tornar uma lei desprovida dos poderes que ela possui em algum momento. No período em questão, a constituição presente naquele momento se encontrou suspensa mediante uma conjuntura nacional e internacional que permitiu que um determinado grupo de pessoas (logo, também formações) pudesse iniciar um processo onde assumiram condições que os permitiram instalar sobre o país um outro conjunto de leis e perseguir, sequestrar e torturar um conjunto de pessoas que fossem ou que pudessem, aos olhos deste regime, se tornar opositoras. Se hoje diversos dos processos históricos que encontraram uma inflexão em março de 1964 são conhecidos, o quanto tais processos eram claros para as pessoas que lá estavam, talvez a três dias de um golpe militar?

Dentre o conjunto de formações secundárias que nossa espécie fabrica estão também certamente a possibilidade de fazerem previsões em uma série de registros e modalidades. Por exemplo, parece pouco provável que, caso perca o lado que sugere frequentemente que não irá aceitar os resultados desta eleição, disto se instaure um golpe militar nos termos de 1964, na medida em que, quando se comparam as formações presentes naquele contexto e neste, uma série de fatores se encontram transformados. Ao buscarmos reconstituir sua história, detectamos que, embora haja algumas formações similares a ambas situações, outras do momento atual parecem se dar de modo diferente deste período no passado. Talvez um dos principais fatores condicionantes que diferencia estes dois cenários é que em 1964 havia um contexto de Guerra Fria, no qual interessou a um dos

lados que ditaduras militares a tal lado aliadas fossem instaladas sobre os países da América Latina. Mas o quanto essas previsões são capazes de garantir os comportamentos destes atores políticos a longo prazo? Poderíamos especular, por exemplo, em que medida a invasão russa da Ucrânia, iniciada em fevereiro de 2022, pode de algum modo criar condições que mudem as relações internacionais como conhecemos neste momento e fazer que se criem contextos para replicar polarização similar à que havia no contexto da Guerra Fria.

Embora muitas previsões possam ser feitas neste momento, será necessário aguardar novos desdobramentos para poder responder a várias destas questões. Durante o processo, o movimento de algumas formações talvez fique mais claro, ou talvez seja possível entender o que se sucedeu apenas muito tempo depois. Deste modo, as consequências que podemos prever do resultado de um contexto eleitoral como este só se mostram mapeáveis sob certas limitações. Sob este processo se desdobra o conceito freudiano de “só-depois⁸⁸”. Para a psicanálise, as previsões que a espécie em geral consegue fazer acerca do funcionamento destas e de tantas outras formações são medidas pelo quanto se consegue encontrar sob seus comportamentos um determinado conjunto de atuações estáveis. Na medida em que o resultado da eleição se dá pela soma dos votos que cada eleitor separadamente realiza diante da urna, talvez tentar prever as consequências de cada desfecho eleitoral dependa também, em algum nível, da compreensão dos fatores que condicionam decisões humanas feitas de modo individual. Qual a relação entre a guerra mediada pelas formações secundárias destinadas a cooptar eleitores para seus lados e sua resultante individual realizada na urna? Dentre os vários fatores condicionantes para tentar compreender os comportamentos humanos que viemos elencando, o quanto cada um deles é estável o suficiente para que seus efeitos sobre nossa espécie possam ser previstos caso a caso, ou seja, de maneira individualizada?

Como são feitas estas previsões que faz a espécie? As pessoas vivem num entorno de algumas formações de funcionamento mais previsível e outras nem tanto. Algumas formações são até mais previsíveis do que algumas pessoas supõem, mas elas não têm acesso a essas formações. Muitas vezes este acesso parece ter sido barrado por formações que estão bem distantes da pessoa. Em outros casos, as forças que vetam o acesso à informação parecem bem mais circunscritas ao entorno da própria pessoa. Talvez, para entendermos o que faz com que um eleitor vote num candidato, seja preciso avaliar quais as formações que se encontram com maior potência funcionando de modo singular sobre cada eleitor a cada instante. Se as formações estão em guerra

⁸⁸ No original "*Nachträglichkeit*".

pela disputa de replicarem determinados códigos em cada pessoa, e se sua luta se dá para influenciar suas ações, em uma situação individualizada como a do voto talvez seja preciso entender neste caso cada pessoa como uma guerra particular. Mesmo que tal guerra particular esteja relacionada a uma série de situações partilhadas, existe neste caso uma ação individual que demanda igualmente uma avaliação individual. Cada eleitor precisa que seu corpo se desloque ele mesmo até a urna e digite um determinado número. Se alguns eleitores parecem bastante decididos a respeito de em quem votar, talvez outros oscilem bastante até o dia da eleição. Esta situação de instabilidade que um eleitor indeciso experiencie talvez ilustre que da mesma maneira que ocorrem guerras entre pessoas no entorno de seus corpos também possa ocorrer uma guerra do eleitor consigo próprio. Neste caso, por exemplo, poderíamos pensar que nenhum dos discursos que valorizam os candidatos em questão conseguiu potência o suficiente para se replicar totalmente sobre a decisão daquele eleitor em especial, e para tal, ele segue “indeciso”.

Quando pergunto quais são os fatores responsáveis por fazer com que uma pessoa prefira um candidato a outra, ou uma prática musical em detrimento de outras, estou tentando construir uma formação secundária capaz de fazer uma previsão acerca do comportamento de certas formações. Talvez nós envolvidos com ensino superior estejamos acostumados a pensar em previsões como sendo realmente dignas de receber esta denominação se elas forem eficazes. Ou seja, se dado um determinado problema em questão, elas forem capazes de entender causas, relações, contextos, etc. que possam nos remover de uma situação inicialmente caótica de desconhecimento, onde pouco compreendemos suas causas para uma outra onde tais causas possam ser situadas por alguma organização que for possível. Em geral, quando uma previsão consegue reduzir um escopo de possibilidades ela o faz pela introdução de conceitos ou variáveis – formações – que fornecem uma maneira de mapear as situações que se está tentando observar. Talvez seja difícil, contudo, avaliar o quão eficaz é uma previsão quando estamos lidando com problemas como os relativos à tomada de decisão presentes nestes exemplos eleitorais ou nos da opção por determinada preferência sonora. Se estamos acostumados a pensar que a capacidade de fazer previsões é tributária das possibilidades da “razão”, como discute Magno (2000), talvez o campo da razão esteja sempre em algum nível subdito ao da “fé”. O que isto quer dizer?

Em toda a atividade de fazer previsões, estão envolvidos diversos procedimentos de especulação entre formações. Podemos pensar que estamos tentando equacionar um conjunto de formações cujo comportamento queremos prever – a formação (x) – com um conjunto de formações

que poderá ser responsável por explicá-la – a formação (y) – e logo tornar para nós seu comportamento previsível. Quão mais complexa ou instável for a formação (x), ou seja, quanto mais ela depender de situações onde as forças em questão não têm potência suficiente para impor um conjunto rígido de determinações, possivelmente mais difícil será prever seu comportamento e daí estabelecer uma formação (y) igualmente estável. Muito possivelmente, nestas situações, nossa formação (y) dará conta de prever o comportamento da formação (x), não em todos os casos possíveis, mas somente quando a formação (x) opera da maneira (w), sob o modo (m), nas situações (s), etc.

Isto torna nossa formação (y) capaz de prever uma série de situações acerca da formação (x), mas talvez só tão exaustivamente quanto possível. Muito provavelmente ela talvez não seja capaz de prever uma série de outros comportamentos que parecem estar relacionados com a formação (x). Ou então, muitas vezes descobriremos que uma espécie de salto acontece neste processo de tradução. Entendemos que, embora (y) explique e preveja diversos dos comportamentos de (x), existe alguma coisa no meio deste processo que não compreendemos tão bem. Fica faltando, portanto, entender vários dos comportamentos que ocorrem entre esses dois pólos. Ainda que estejamos seguros de que encontramos uma clara correlação entre (x) e (y), porém no meio deste processo, pode ocorrer um conjunto de transformações que nossa formação (y) não dá conta de explicar. Neste caso, poderíamos dizer que encontramos entre (x) e (y) uma situação cibernética de “caixa-preta⁸⁹”. Tal situação pode permanecer intransponível, e precisaremos lidar com suas limitações de algum modo, se continuarmos querendo fazer nossas previsões. O fato de conseguirmos fazer certas previsões terá certamente um impacto sobre nossos comportamentos. Mas até onde funcionam tais previsões? Como administrar as “caixas-pretas” que colocam um limite em nossa possibilidade de prever?

Mesmo quando nos damos satisfeitos com os poderes preditivos possibilitados por (y), com o tempo, uma série de comportamentos envolvidos com (x) pode começar a se empilhar de tal maneira que isto faz o nosso poder de previsão da formação (y) se esvaecer. É possível descobrir que, na verdade, a formação que utilizamos para fazer previsões estava ela mesma apoiada sob determinados critérios (h) que, se por algum momento pareceram confiáveis no passado, agora não

⁸⁹CAIXA PRETA. In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_preta_\(teoria_dos_sistemas\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caixa_preta_(teoria_dos_sistemas))>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2023.

parecem mais tanto. Neste horizonte, pode emergir a formação (z) como uma hipótese rival para a formação (y). Em que tipos de situações de previsão isto se dá?

Sob um conjunto de diversas formações primárias, dado seu nível mais elevado de fixidez, a espécie humana conseguiu gerar formações secundárias que conseguem mapear e prever seus funcionamentos com considerável estabilidade. Graças a estes expedientes, podemos assegurar, por exemplo, que, sob um grande número de condições, o teto sob o qual estejamos abrigados agora não caía sobre nossas cabeças. Ou então que este teto tem condições de suportar um determinado conjunto de impactos. Para tal previsão ser eficaz, ela precisa que as formações envolvidas neste processo funcionem sob certa estabilidade. Para este problema dos tetos cadentes em questão, um conjunto de leis da física newtoniana se oferece como uma formação (y). Dada a potência destas leis, encontramos através delas um conjunto de situações estáveis que torna uma série de previsões possíveis, ainda que possa talvez seguir precisando de alguns ajustes específicos. Por exemplo, países construídos sob placas tectônicas precisam levar em consideração alguns fatores diferentes daqueles que outros necessitam para produzir seus edifícios. Do mesmo modo, previsões similares estão envolvidas, por exemplo, para assegurar as condições em que cordas de metal devem ser produzidas para suportar um determinado impacto usual de palhetas de guitarra ou de martelos de piano.

No caso de mapearmos o funcionamento das formações secundárias, tais relações podem ser muito complexas ou bastante instáveis. Se consigo prever a quantidade de impacto que o edifício em que me encontro pode receber antes que o teto caia sobre minha cabeça, pode ser bem mais complicado tentar prever a quantidade de impacto que as ações de um presidente em específico possam ter para ruir uma constituição. Quando tento mapear os personagens presentes nas formações envolvidas em um problema como este, encontro um número de atividades complexas, instáveis, distribuídas por vários pontos de uma rede que no limite parece incluir um número de formações quase tão vasto quanto o tamanho inteiro do Haver. Embora diversos dos mapeamentos que conseguimos fazer em tais situações possam nos ser úteis para eliminar algumas possibilidades e nos focarmos mais sobre outras, elas se estabelecem sob uma base precária.

Podemos concluir, deste modo, que, em meio às práticas de previsão, existe um enorme fundo de incertezas⁹⁰, em especial quando estamos diante de formações com grau de complexidade

⁹⁰ Como discute Latour (1988) situações deste tipo ocorrem em qualquer atividade científica mesmo quando estão envolvidas situações das ciências “duras”, que em tese poderiam ter um funcionamento mais estável.

elevado. Esta situação nos força a ter de lidar com um contexto que não se assemelha muito com a regularidade talvez esperada em uma prática preditiva. Deste modo, para se servir das previsões que nos parecem como disponíveis, parece então ser também necessário que se seja capaz de administrar uma série de situações em seu entorno para as quais não parece haver ainda alguma previsão. Para começar, se temos um problema e não encontramos uma previsão capaz de nos orientar sobre como conduzir tal problema, teremos talvez nós mesmos junto de outros de fabricar os meios pelos quais possamos gerar previsões que possam resolvê-lo. Neste processo, talvez pensemos que o problema não esteja bem colocado e, possivelmente, um bom tempo seja gasto só ao tentar formular o problema. Este tempo pode levar uma vida inteira ou atravessar diversas gerações sem serem produzidas formações que possam lidar com tal problema de modo previsível. Como citei anteriormente, pode ser também o caso que encontremos já um conjunto de previsões disponíveis para lidar com nosso problema, mas que elas só funcionem sob certos aspectos e não sob outros. Isto também pedirá de nós algum tipo de administração, na medida em que continuamos tendo nosso comportamento dependente de tais previsões. O quanto posso prescindir de soluções quando minhas previsões se demonstram ineficazes?

Talvez possamos pensar que um dos motivos para se investir na ideia de uma autonomia da linguagem musical pudesse ser o fato de que ela facilitaria nossa capacidade de fazer previsões musicais. E deste modo, se temos previsões eficazes sobre como funciona a linguagem de que estamos nos servindo podemos ter uma orientação sobre como conduzir nossas práticas. Ao invés de nos perguntarmos como fazer música, podemos nos perguntar acerca de problemas específicos que emergem em uma determinada forma de se fazer música. Por exemplo, dados dois conjuntos de materiais musicais, podemos indagar como construir uma transição gradual entre os materiais destes dois conjuntos. Ao nos tornarmos especialistas nas mais variadas possibilidades de se fazer sons, podemos acumular um conjunto variado de formações que são capazes de prever uma infinidade de atividades musicais. Porém ao não pensarmos sobre que sons preferimos fazer ou não, ou como entender o modo como tais preferências funcionam, continuamos sem nenhuma formação para lidar com este tipo de problema. E diante dele, nos encontramos sem previsões que possam nos ajudar a entender como encaminhá-lo. Estaríamos, então, como nossos colegas cognitivos, dependentes de saber quais as intenções de quem faz som para poder avaliar quais formações musicais esta pessoa deveria ter? Será que o ouvinte já tem ele intenções, mas não sabe bem quais são? E se ele descobrir que não gosta das intenções que tem? O que ele faz?

Vamos fazer um segundo resumo. Iniciei esta segunda parte de apresentação de conceitos psicanalíticos sugerindo que os diversos fatores condicionantes responsáveis pelos comportamentos humanos estão em guerra entre si. Servindo-me de metáforas de conflito, disse que estas formações formam entre si alianças, que as reconfiguram de modo hibridizado sob certas condições. Situei, em seguida, que o que está em disputa nesta guerra é a possibilidade de elas replicarem suas configurações individualmente sobre cada pessoa. Deste modo, conforme tais formações se replicam sobre as pessoas, estas passam a repetir tais configurações. Em seguida, usei a situação eleitoral brasileira em 2022 para discutir dois pontos. Um, para usá-lo como exemplo sobre como formações culturais também estão em guerra. Elas também estão disputando “a mente e o coração” de uma pessoa. Dois, para criar termos de comparação entre um problema eleitoral e um problema de preferência acerca de uma prática musical. Este ponto me fez abrir uma discussão a respeito das possibilidades de uma previsão. Nesta discussão, tentei mostrar, em que medida, embora seja possível fabricar formações preditivas capazes de garantir que diversos fatores condicionantes responsáveis pelos comportamentos humanos se deem sob certos critérios, no entorno deste processo, emergem situações de grandes incertezas. Quanto mais complexa ou instável for uma situação da qual se está tentando realizar previsões, maior a chance de não se sair bem sucedido nesta tarefa. Uma grande parte das formações primárias que atuam em nossa espécie se encontram sob bases mais fixadas e, deste modo, se torna mais fácil fabricar formações capazes de entender seu funcionamento ou de neles intervir, quando possível. No caso das formações secundárias, como é o caso de boa parte dos comportamentos humanos, a instabilidade parece reinar. Isto faz com que se torne necessário pensar em outros modos de se realizarem previsões. Por fim, usei o exemplo da autonomia da linguagem musical para sugerir que estudos que seguem nesta direção podem ser capazes de formar boas previsões sobre as possibilidades de uso sonoro, mas seguem sem fazer nenhuma previsão sobre como cada pessoa pode pensar qual prática musical gostaria de realizar.

3.3 - Recalque; predisposições; anamnese de situação singular; mal-estar; intervenção vs interpretação ; alienação ; desejo e pulsão

Podemos entender a anteriormente mencionada possibilidade que uma formação tem de replicar seus códigos sobre uma pessoa pelo conceito psicanalítico de repressão ou “recalque”. Em

meio a uma guerra entre formações, um determinado conjunto de formações vencedoras consegue se impor a outros conjuntos de formações e fazer com que tal pessoa funcione como um reprodutor de seus códigos. E deste modo, tais códigos são responsáveis por esta pessoa ter comportamentos de um certo tipo e não outros. Podemos dizer neste caso, então, que um certo conjunto de formações reprimiu ou “recalçou” um outro conjunto de formações. Se, em algum momento, ambos os conjuntos eram possíveis e ambos de seus usos estavam potencialmente disponíveis para a pessoa em questão, depois deste processo específico de recalque, apenas um conjunto de possibilidades seguiu disponível. A partir desta situação o repertório daquela pessoa passa a se dar enviesado pelas características presentes no conjunto das formações que ali se instalaram como recalcentes. Podemos daí dizer que é muito provável que a pessoa passe a adotar comportamentos que reforcem ou repitam tais características e se afastem de outros que tais características não incentivem.

Mas se retomarmos nosso exemplo eleitoral, o que faz com que esta guerra cultural em uma pessoa seja decidida pela adoção de um lado e em uma outra pessoa por outro? Há na pessoa algum tipo de predisposição para algumas das formações que a disputam e isso talvez facilite a instalação das formações que ali serão vencedoras? Será que o sucesso de uma formação em se instalar sobre uma pessoa dependeria de algum tipo de ressonância existente na conformação de cada pessoa em específico? Se, como sugerimos anteriormente⁹¹, as pessoas podem ser pensadas como sendo um certo tipo de espaço, será que nelas ocorre algo similar, por exemplo, às salas em que ensaiamos nossos instrumentos musicais e que ressoam de saída por sua própria estrutura espacial determinadas frequências mais do que outras?

No caso do nosso exemplo eleitoral, vamos tentar estabelecer algumas referências para pensar o que motiva nossos eleitores. Podemos entender, por exemplo, que um eleitor que se decidiu pelo candidato (b) em 2022 talvez tenha se beneficiado de uma série de decisões ocorridas durante os quatro anos anteriores do governo de (b). Por exemplo, talvez este eleitor quisesse ter um acesso a armas de fogo que foi facilitado durante este governo. Por receio de que o país possa retornar às condições que antes recalçavam sua possibilidade de portar armas, podemos pensar que há uma predisposição neste eleitor a querer a re-instalação de (b) no poder por mais quatro anos. Pode ser que o eleitor de (b) em questão não tenha visto expandir sua possibilidade de portar armas, mas de algum modo tenha sido beneficiado por este contexto. Talvez o eleitor (b) seja um instrutor de tiro que viu seu número de alunos aumentar e que esteja, na verdade, se beneficiando do poder

⁹¹ Ver Introdução, p. 15.

aquisitivo que os decretos sobre armas instalados pelo presidente (b) lhe conferiram. Ou então, trata-se por exemplo de um empresário que é dono de uma fábrica de armas de fogo e logo também irá adquirir benefícios econômicos sob tal código privilegiado por (b).

Na verdade, creio que o leitor talvez concorde comigo que se os mais variados motivos que fazem uma pessoa optar pelo candidato (b) fossem de uma causalidade assim tão explícita⁹², quem sabe a situação em que nós brasileiros hoje vivemos fosse um tanto mais simples de ser solucionada. O problema é que, ao tentar listar os fatores que predisõem um eleitor a optar pelo candidato (b), podemos encontrar uma lista muito mais variada e às vezes construída sobre bases aparentemente bastante contraditórias. Sem sairmos da questão das armas de fogo, posso dar exemplos onde estabelecer uma relação causal parece ser bem mais complicado. Um eleitor que sente disposição para vibrar em ressonância com candidatos que queiram flexibilizar a liberação de armas pode não ter nunca parado para considerar sob muitos aspectos essa ressonância que nele opera. Talvez tal eleitor simpatize com a ideia de ter armas, mas nunca tenha, por exemplo, tocado em nenhuma arma ou visto alguma de perto. Talvez seja preciso que este eleitor passe por uma situação onde armas de fogo alheias o ameacem para “só-depois” a partir disso, quem sabe, mudar de opinião. Como tal situação hipotética capaz de reformular a expectativa que tal eleitor deposita sobre as armas só se daria num futuro possível, talvez no momento atual ele continue simpático ao candidato (b) e deposite nele seu voto. Mais estranho ainda talvez seja repararmos que alguns eleitores de (b) não têm armas, não pretendem ter e mesmo assim tenham uma predisposição a escolher um candidato armamentista. Talvez alguns destes eleitores tenham até receio de se aproximar de armas ou, quem sabe, podem estar sob determinada situação em que a liberação de armas nos moldes gerados por (b) poderá resultar em serem por elas vitimados. Ou mais ainda, talvez o eleitor em questão seja diariamente vítima de uma pessoa armada e por algum motivo aparentemente estranho talvez seja exatamente isto que faz ela votar neste candidato. Não porque isso irá facilitar ela também ter armas e poder se defender (o que também é um caso possível⁹³), mas sim aparentemente, porque isso irá continuar perpetuando sobre ela esta condição de vítima.

Um ponto importante a se ressaltar é que elegi apenas um dos fatores possíveis para se votar no candidato (b). Mesmo com apenas um fator levantado, – a predisposição de um eleitor a ver com bons olhos candidatos que defendem a liberação de armas de fogo –, pude elencar uma lista

⁹² Como por exemplo, são as leis que fazem com que o teto de uma casa não caia sobre a cabeça de seus habitantes.

⁹³ Porém um caso cuja causalidade parece mais previsível como nos casos do instrutor de tiro ou do empresário que se beneficiam financeiramente com leis que facilitem elevar o número de usuários de armas.

incrivelmente variada de formas com que um eleitor pode ver este tema favoravelmente. Se os primeiros motivos que listei pareciam indicar situações onde se concorda que estes eleitores em questão se beneficiam diretamente, tão logo comecei a descrever outras situações, pudemos constatar que estes outros benefícios favorecidos por tais situações talvez não sejam tão óbvios quanto os primeiros. Há além disso um número muito grande de fatores possíveis além de relações com armas de fogo para que um eleitor possa se sentir predisposto a votar no candidato (b). Talvez o eleitor prefira que abortos não sejam mais possíveis no território nacional. De modo semelhante ao caso das armas, pode ser que isso beneficie o eleitor diretamente. Mas pode ser também que um enrijecimento nas leis de aborto do país traga consequências muito desastrosas para a vida deste próprio eleitor. E ou ele ainda não teve condições de considerar tais consequências ou pior, talvez aparentemente concluamos que ele deseja que tais consequências desastrosas ocorram consigo. Alguns motivos para se escolher o candidato (b) podem ser por predisposições até bem mais simples. Pode ser que o corte de cabelo do candidato (b) agrade o eleitor⁹⁴. Talvez possa ser seu senso de humor. Quem sabe lembram alguma pessoa querida do eleitor. Quem sabe tal pessoa querida tenha feito este eleitor passar também por uma série de percalços. E talvez isto, por estranho que pareça, possa ser o motivo pelo qual ela se sente simpática ao candidato (b).

Deste modo, se havia alguma esperança em gerar uma lista de fatores que pudesse entender quais predisposições fazem alguém se tornar eleitor de (b), de modo a gerar previsões que possam auxiliar a nós – que iremos votar no candidato (l) – a intervir sobre este eleitor e fazê-lo migrar, quem sabe, ao menos para outros candidatos não tão desfavoráveis à nossas próprias predisposições, talvez fosse melhor abandonarmos esta expectativa e reformular este problema sob outras bases. Sendo as condições possíveis de influenciar nosso eleitor assim tão variadas, parece bastante difícil gerar previsões generalizáveis que nos forneçam meios de, por exemplo, evitar a re-eleição atual ou futura do candidato (b). Se estamos buscando por predisposições no eleitor que o façam vibrar em ressonância com o candidato em questão, com a variedade que detectamos nestas causas e efeitos, talvez concluamos que quase qualquer coisa pode se tornar uma predisposição. Situação não tão diferente talvez ocorra com os motivos que fazem alguém preferir algumas práticas musicais em detrimento de outras. Talvez uma pessoa tenha uma predisposição a uma prática musical por conta de se beneficiar diretamente dela de saída. Por exemplo, pessoas de mãos grandes com dedos compridos talvez tenham uma aquisição técnica – devido a condicionantes de suas formações

⁹⁴ Trata-se de um corte de cabelo consagrado.

primárias – facilitada sobre o contrabaixo mais do que sobre a guitarra. Mas igualmente iremos encontrar um sem número de pessoas que parecem optar por decisões que dificultam ou ignoram predisposições como essas. O que fazer?

Usei o termo “predisposição” como uma metáfora. Se ela talvez seja uma boa metáfora para entender a relação entre eventos passados que causaram uma predisposição a determinados eventos futuros, é importante lembrar algumas das constatações psicanalíticas que fizemos anteriormente sobre o comportamento das pessoas e sobre tais constatações ainda acrescentar mais alguns outros conceitos. Se formações como “se sentir simpático ao candidato (b)” comparecem em uma pessoa, e se toda instalação de formações é fruto de uma guerra, haveríamos então de poder considerar qual teria sido o momento em que uma determinada batalha aconteceu onde “olhar o candidato (b) com bons olhos” emergiu para tal eleitor como resultante. Na medida em que a maior parte das pessoas só passaram a conhecer o candidato (b) a partir de um momento de suas vidas⁹⁵, podemos então pensar que houve um momento onde os atuais eleitores do candidato (b) não se sentiam simpáticos a ele, na medida em que nem sequer sabiam que ele existia. Poderíamos, então, fazer uma história desta guerra e buscar fazer uma “anamnese” capaz de retrazar as formações que estavam em conflito cujo resultado foi gerar em alguém simpatia ao candidato (b) e buscarmos a partir daí emergir uma nova disponibilidade.

Nosso ponto de partida foi o de que os comportamentos humanos parecem ser causados por um número muito vasto de fatores condicionantes que formam alianças e travam batalhas em uma rede de largo espectro. Estão envolvidas nestas batalhas formações culturais, físico-químicas, geográficas, políticas, familiares, corporais, e a lista segue. Se nosso interesse é gerar uma teoria capaz de realizar algum tipo de previsão que possa nos ajudar a entender por que algumas pessoas têm certos comportamentos partilhados em doses singulares e outros comportamentos não tão partilhados – como para o caso das práticas musicais de que alguém resolve se servir –, não podemos simplesmente virar as costas e desconsiderar de saída o papel que talvez algum desses fatores possa estar ocupando nas doses de cada situação particular. Ao sugerir que se considere a situação de cada pessoa, está se propondo que dado o nível de complexidade em que tais formações se desdobram singularmente sobre ela, talvez para poder avaliar seus comportamentos, um foco melhor será gerado se entendermos como isto exatamente se sucedeu em seu caso. Na questão de se

⁹⁵ Ao contrário, por exemplo, dos cinco filhos do candidato (b) que possivelmente convivem com ele desde que se lembram por gente.

entender os comportamentos de um eleitor, apenas recortar os fatores compartilhados socialmente que podem condicionar um eleitor a votar no candidato (b) irá fracassar em entender as situações singulares que em cada eleitor geram esta preferência eleitoral como uma resultante única. Muito possivelmente, também fracassará em algum nível a tentativa de intervir sobre tais eleitores e de talvez fazer com que eles migrem para candidatos (c), (s), (s2), etc ou mesmo que, em casos irredutíveis, nem compareçam às urnas.

Deste modo, ao tentarmos gerar uma história que possa explicar como tal condicionamento foi realizado e gerou em um eleitor tal predisposição ao candidato (b), precisaremos avaliar os modos singulares em que todos estes fatores entraram em guerra e produziram tal resultado sobre esta pessoa. É por este motivo, que embora seja possível pensar formas “sociais” de se transmitir a psicanálise⁹⁶, explicitando uma série de seus conceitos fundamentais, ela segue sendo uma prática que é favorecida quando é possível observar tais conceitos em operatividade sobre uma pessoa em específico. Nestas situações, é possível reconstruir um tipo de história focada na avaliação singular das formações e suas intensidades em operação naquela pessoa num determinado instante. Se queremos gerar previsões eficazes sobre o que faz uma pessoa preferir um candidato ou uma prática musical, para a psicanálise talvez seja necessário fazer nossas previsões sob este foco personalizado.

Uma outra distinção aqui se faz necessária. Vim mobilizando a ideia de se gerar compreensões acerca dos comportamentos humanos. Porém, para a psicanálise, o nível de complexidade que condiciona esses comportamentos é de tal ordem que isso inviabiliza que se gere um tipo tão estável de compreensão ao ponto de serem listados com clareza os mais diversos detalhes destas características. Tentar entender minimamente quais formações estão operando em uma pessoa e sob quais intensidades pode ser uma atividade que demande um tempo considerável para se tornar possível. É por isto que frequentemente o processo de análise de uma pessoa por vezes demora muitos anos. Quando retraçamos sua história, muitas vezes iremos constatar que só foi possível começar a estabelecer algumas hipóteses sobre tais formações que lá operam após longas e reiteradas tentativas. Além disso, a guerra entre formações que disputam uma pessoa segue de forma contínua. De modo que, se conseguimos realizar uma avaliação capaz de gerar hipóteses acerca das formações responsáveis por causar tais preferências em uma pessoa até um certo momento, nada garante que esta pessoa, tão logo compreendamos tais condições do passado, não

⁹⁶ Algo que este capítulo provavelmente também esteja fazendo.

migre para outras preferências. A história a ser gerada sobre a pessoa é também um processo contínuo, que demanda constante atualização.

Neste momento, podemos fazer uma distinção, por exemplo, entre psicanálise e semiótica. Se para a semiótica o foco talvez esteja em gerar este conjunto de formações que determina o sentido ou a direção a partir da qual os comportamentos humanos ou não-humanos se orientam, para a psicanálise o que está em jogo é a possibilidade de intervir nestes comportamentos. Um motivo usual pelo qual pessoas buscam psicanalistas costuma ser por sentirem um determinado “mal-estar”. Deste modo, talvez não seja necessário realizar um mapeamento exaustivo das formações que lá se encontram, pois nossa tarefa não está em gerar uma lista mais completa de condicionantes, mas sim o de permitir que seja, por exemplo, possível realizar uma intervenção sobre os mal estares de cada pessoa. Para tal, como discute Magno (2009), a atividade psicanalítica mapeia as formações que agem sobre uma pessoa de modo a realizar sobre ela uma “intervenção” e não uma “interpretação”. Tentar realizar previsões acerca do comportamento das formações que nela atuam é uma atividade que a psicanálise realiza apenas para melhor tentar intervir sobre formações que deixam a pessoa numa situação desconfortável. É possível que nunca entendamos propriamente o que faz uma pessoa escolher o candidato (b) ou determinada prática musical. Porém, de posse de hipóteses sobre o que pode ter gerado tais resultantes, é possível encontrar meios de modificar as intensidades das formações envolvidas. Como resultado, é possível minimizar suas situações de mal-estar.

Tal mal-estar pode ocorrer por uma série de motivos. Na medida em que uma guerra está continuamente sendo travada sobre as pessoas, os longos conflitos de instalação entre formações de modalidades variadas que as disputam podem em si ser bastante estressantes. Isto implica, na maior parte do tempo, conviver literalmente em uma guerra que fica orientando as pessoas a se moverem por possibilidades adversárias e contrastantes. Ou então, para o caso de uma instalação bem sucedida, se faz necessário lidar com os códigos que esta formação impõe. Muitas vezes é o caso de que algumas formações que se instalam com muita força requisitem da pessoa determinados comportamentos que talvez ela não consiga colocar em prática. Isto pode ser bastante angustiante. Na medida em que a própria pessoa precisaria ela mesma poder gerar formações capazes de entender sob que forças se vê pressionada, ela está constantemente tomada por uma situação onde possivelmente não compreende muito bem o que está acontecendo consigo própria. Podemos entender esta situação através do conceito de “alienação”. Formações com agendas específicas se

instalam e a pessoa não consegue entender como são e o que dela requisitam. Em meu caso particular, passei muitos anos querendo de algum modo ter uma carreira artística. Em algum momento, fui procurar análise para poder de algum modo fazer esta demanda se tornar possível.

Podemos entender que há em uma demanda uma espécie de desejo. Os desejos podem ser pensados como modos pelos quais as pessoas formulam coisas ou atividades (e para tal “formações”) que poderiam ser responsáveis por fornecer a estas pessoas meios pelos quais elas se satisfazem. Se voltarmos à nossa discussão sobre as outras espécies animais, propus que nestas outras espécies está presente uma relação de “necessidade”, que não se coloca exatamente nos mesmos termos para a espécie humana. Se tentarmos formular as necessidades que um gato doméstico manifesta na forma de desejos, talvez cheguemos a um conjunto razoavelmente generalizável para uma vasta quantidade de gatos. Embora os gatos, em especial os domésticos, construam uma série de pequenos comportamentos singulares que fazem com que, por exemplo, um cuidador que tenha dois gatos os diferencie, a elasticidade destes comportamentos tem grandes limites, quando comparamos com a elasticidade dos comportamentos humanos⁹⁷. Um ponto central, como venho explicitando para esta discussão, é o quanto gatos e pessoas conseguem suavizar ou tornarem indiferentes as demandas geradas pelas formações primárias destinadas à manutenção da integridade de seus corpos. Se comportamentos como suicídio, depressão, anorexia, etc. podem se ver aumentados em termos de predisposição na espécie humana por conta de situações onde as formações primárias presentes em seus corpos tiveram seu funcionamento colocado em risco, é muito possível que tais comportamentos também sejam muitas vezes frutos de situações tão singulares como as que podem explicar as preferências de nosso eleitor pelo candidato (b). No caso dos gatos domésticos, por exemplo, quando adotam comportamento depressivo e não querem mais se alimentar ou fazer outras atividades, em geral há um componente fisiológico que se encontra comprometido. Um gato pode por exemplo parar de se alimentar, porque seus rins estão à beira do colapso.

No caso da espécie humana, na medida em que a manutenção dos corpos sob certa integridade é o que torna possível uma série de atividades, uma pessoa com rins comprometidos possivelmente terá de lidar com isto de alguma forma, pois problemas nos rins podem, por exemplo, causar dores entre as listadas comumente como as mais fortes que alguém pode experimentar. Ou então podemos começar a ter sintomas causados pelo fato de que um órgão essencial para a

⁹⁷ Gatos não possuem a modalidade do voto para continuar a guerra por outros meios.

filtragem de nosso sangue não está mais operando nos moldes em que foi projetado e nosso corpo passa a reter uma série de toxinas. Porém, é possível lidar com problemas nos rins de modos muito variados. Tanto um gato doméstico cuidado por um dono com recursos financeiros ou um brasileiro com acesso a um SUS não-sucateado pelos mais diversos candidatos eleitos pode encontrar alguns modos adequados de minimizar diversos dos problemas encontrados. No limite, talvez sejam necessárias uma diálise ou um transplante.

Podemos entender estas duas soluções também pela ideia de “intervenção” que apresentei anteriormente. Um mal-estar emerge, na medida em que o contexto de falência renal atrapalha toda uma outra série de outras atividades que uma pessoa poderia fazer. Uma pessoa, na medida em que tenha acesso a um tipo de determinação especial que intervém sobre as outras, pode buscar, a partir de tal situação, mexer nestas formações de modo a sanar tal mal-estar. Na medida em que a espécie gera formações secundárias, é possível nas condições tecnológicas atuais substituir um rim disfuncional por um outro. Embora possivelmente situações relacionadas à falência de órgãos não sejam situações muito agradáveis para um bom número de pessoas, é possível ter comportamentos variados quando se tem problemas nos rins. Nem toda pessoa irá ficar necessariamente deprimida ou ao menos não com a mesma intensidade. No caso dos gatos, parece que a única resposta é a depressiva, e por conseguinte, suicida. Quando sofrem um problema de tal tipo, os gatos em geral se isolam, param de se alimentar e de beber água, e caso o cuidador não faça nada a respeito, eles simplesmente falecem.

Se pensarmos, portanto, na ideia de desejo para as espécies animais, em geral iremos encontrar muitas situações marcadas sob signos de “necessidade”. E quanto a espécie humana? Se usarmos alguns dos termos de que vim me servindo, talvez seus desejos estejam mais demarcados por signos como o da “variedade” ou o da “singularidade”. O da variedade se dá por concluir que as pessoas são espaços onde um conjunto variado de formações faz emergir certos comportamentos não compartilhados necessariamente do mesmo modo por outros membros da espécie. Isto, por sua vez, nos leva a entender que, em cada pessoa, tais condições se dão mediadas por uma situação singular. O comportamento de cada pessoa é fruto de um embate singular entre formações. Existe um terceiro signo, contudo, que deveríamos acrescentar a esta equação, se quisermos pensar como se dão desejos no caso humano. Trata-se da “impossibilidade”. Para a psicanálise, no núcleo de cada desejo se dá uma situação impossível. É através desta situação impossível que todos os outros desejos podem ser possíveis. Como assim?

Podemos pensar que um desejo é um meio pelo qual alguém pode formular algo que possa satisfazer esta pessoa. Pensar o desejo no caso da espécie humana se dá na psicanálise pela mediação do conceito freudiano de “pulsão”. Que tipo de desejo é a pulsão? Podemos pensar que para outras espécies, como existe uma pregnância muito forte de certas formações primárias, seus desejos são muito frequentemente mediados pelas necessidades que tais códigos corporais demandam. Muito possivelmente nosso gato doméstico reconhece apenas algumas coisas como comida. Em geral, por conta de seus condicionantes bióticos, sua alimentação é carnívora, o que torna pouco provável que um gato se sirva de uma planta com fins de se alimentar dela. Muitas vezes os gatos ingerem plantas para gerar um comportamento de vômito, de modo a expelir algo que não digeriram bem. Deste modo, algumas coisas são elegíveis para ocuparem certas funções de acordo com sua eficácia para atender certas necessidades às quais o gato não consegue ficar indiferente. Mas e no caso humano? Se a pulsão só pode ser obrigada a se conformar a determinados códigos corporais ou culturais até certo ponto, quais seriam então as regras que regem seu funcionamento?

Uma ideia usual em psicanálise é a de que a pulsão não tem um objeto que preexiste às situações singulares de uma pessoa. Quando um gato tem uma necessidade, essa necessidade vem atrelada a um alvo. Não há dúvidas para o gato de qual objeto pode ser o adequado para sua necessidade, na medida em que esta necessidade já tem seu objeto adequado formulado na linguagem dos códigos responsáveis por manter sua integridade corporal. No caso da espécie humana, isto se constrói sob um outro modelo de relações. Se a pessoa reconhece que uma demanda que sente é causada pela “fome”, não há corporalmente definidas de saída, o que ela deve exatamente comer para satisfazer tal demanda. Uma situação comum entre pessoas com comportamento anoréxico é o de relatarem que não sentem mais fome. Deste modo, se tal relação na espécie humana fosse mediada por uma necessidade, não seria possível a essas pessoas “desligarem” este mecanismo que lhes causa fome, e manter sua alimentação a um mínimo que não as faça sair do peso que desejam ter.

Vimos colocando que as preferências das quais uma pessoa se serve estão relacionadas às resultantes dos embates entre formações que replicam seus códigos sobre a pessoa. Se uma pessoa deseja votar no candidato (b), podemos entender que um determinado conjunto de formações se instalou sobre ela e, deste modo, fez com que o candidato (b) pudesse se tornar um objeto de desejo para aquela pessoa. Na medida em que este desejo não é fruto de uma condicionante tão rígida

como no caso dos diversos condicionantes da espécie animal, este comportamento pode ser modificado. Algumas pessoas que relataram ter votado no candidato (b) no 1º turno podem ter nos informado que agora no 2º turno pretendem votar no candidato (l). Se a mudança do objeto de desejo é possível, isso significa que é possível formar e re-formar desejos mediante objetos variados. Porém, isto só é possível, porque o desejo para a espécie humana comparece de certo modo dissociado das coisas de que ela pode se servir. Ou, do contrário, uma vez que determinadas formações se instalassem sobre uma pessoa, não seria mais possível fazer nenhum tipo de mudança. Tal desejo se tornaria para ela uma necessidade.

Se o desejo humano comparece, portanto, de uma forma dissociada das coisas desejadas, ou sem uma conexão prévia com determinados alvos ou objetos – será que talvez ele preexiste às formações que dele se apoderaram? Do modo como vimos, as pessoas formam seus desejos por conta das formações que se instalam singularmente sobre elas. Para ser possível que estas formações fixem os desejos das pessoas sob certas condições, talvez seja preciso considerar que exista uma forma de predisposição na espécie – a pulsão – que antecede sua fixação sob tais condições. Por detrás de cada desejo, é preciso talvez, então, que primeiro haja algum tipo de condição própria à espécie pela qual o ato de se instalarem certas formações seja possível. Neste caso, seria importante considerar isoladamente no que consiste o ato de “desejar”, e, para tal, dadas as condições da espécie, ser possível pensar o funcionamento da pulsão por si mesma, independentemente das formações que sobre ela se instalem e nela fomentem determinados objetos de desejo.

O fato de a pulsão poder redirecionar a satisfação para um outro objeto só é possível se pensarmos que a pulsão ou preexiste às relações que ela estabelece com os objetos a que se conecta ou é indiferente a eles em algum nível. Deste modo, não é que determinadas formações fomentem uma relação de desejo sob certas condições, mas sim que estas formações dão um destino a um tipo de demanda que é preexistente a tais formações. Havíamos dito que desejos podem ser pensados como formulações através das quais uma pessoa se satisfaz. O que em geral está envolvido sob uma satisfação é um mecanismo onde a pessoa obtém algo que deseja e, de algum modo, pacifica ou resolve uma determinada tensão que fazia insistir sobre ela a busca desta coisa desejada. Se ir atrás da coisa desejada pode resolver momentaneamente o tipo de tensão gerada pela ausência de um objeto de desejo, tal resolução fracassa em promover um tipo de satisfação plena. Se tal satisfação definitiva fosse possível, conforme direcionássemos nossa pulsão a um determinado objeto e

estabelecêssemos com ele uma relação satisfatória, não seria mais necessário que nos direcionássemos a mais nenhum outro. Por que motivo aparentemente precisamos continuar formulando outros desejos? Será que formulamos mal nosso desejo e viemos nos enganando com objetos inadequados? Será que não ficamos satisfeitos, porque viemos desejando os objetos errados e que, no momento em que encontrarmos a coisa adequada, vamos finalmente nos sentir satisfeitos de uma vez por todas?

Quaisquer que fossem as expectativas estabelecidas no *-notyesus>* pelos seus dois membros, creio que muitas delas encontraram uma série de realizações bastante satisfatórias. Foram feitas uma série de apresentações em diversos países e foram gravados dois discos. Nós dois conhecemos muitas pessoas através da divulgação deste trabalho. Aparentemente seus dois membros ficaram muito orgulhosos com as diversas situações possibilitadas pela realização deste projeto. Ele possivelmente serviu para catalizar e criar contextos férteis para explorar um sem número de intenções e situações de escuta privilegiadas pelos seus membros. Para ficar apenas em um dos desejos possíveis, lembro que o *-notyesus>* serviu para J.-P. Caron encontrar naquele momento uma formulação artística que combinasse, melhor do que as várias produções que havia feito até então, uma série de seus interesses. De minha parte, havia um outro fator, pois diferentemente de Caron, que tinha já uma produção artística, as minhas produções haviam sido congeladas no tempo de algumas bandas de *rock* na adolescência, que foram feitas sob condições mais limitadas, em negociação com parceiros, ou sem diálogo ou sem recursos tão vastos quanto obtive a partir do meu contato com este parceiro em especial. Com o *-notyesus>*, eu finalmente tinha conseguido realizar uma atividade criativa que permitisse que eu saísse do meu quarto. Apesar de ter sido um projeto que vejo como tendo sido muito satisfatório para seus membros, sua realização não nos fez transcender a uma situação que não precisássemos mais desejar fazer outras atividades artísticas. Como entender uma situação deste tipo? Será que eu e J.-P. nos equivocamos quanto às possibilidades do *-notyesus>* enquanto nosso objeto de desejo? Será que os projetos que fiz depois eram tentativas de finalmente encontrar um trabalho que se bastasse de uma vez por todas? Será que haveria algum projeto musical que me satisfizesse a um nível tal em que eu não sinta a partir dele mais o desejo de fazer música?

Para Magno, é possível formular uma infinidade de desejos sob um gama variada de bases e associados a diversos expedientes de realização. Porém, o que não é exatamente possível é formular um desejo que possa de uma vez por todas fazer com que a pulsão pare com sua demanda desejante.

Se fosse possível encontrar algo que colocasse um fim à atividade pulsional, como seria possível continuar fazendo alguma outra atividade depois disso? Se houvesse uma forma de satisfazer plenamente a demanda que a pulsão nos impõe, isto possivelmente colocaria um fim em todas as nossas atividades. De posse desse objeto pleno, talvez nada mais fosse preciso fazer. Na medida em que nem nossas formações destinadas a manter a integridade dos seus corpos nem as mais variadas formações culturais são fortes o suficiente para criarem em nós uma necessidade de formular nossos desejos exclusivamente em seus termos, nada é capaz de fechar esta relação – entre o desejo e seus alvos – em definitivo. Esta impossibilidade de se satisfazer plenamente torna possível que formulemos este desejo sob uma série de possibilidades. Porém, na medida em que nenhuma dessas possibilidades consegue cessar o movimento da pulsão de uma vez por todas, nos vemos condenados a seguir formulando outros desejos que são satisfatórios apenas de modo parcial, limitado e temporário.

Caso fosse possível cessar a atividade da pulsão, conseguiríamos fazer com que ela saltasse para fora do conjunto de formações que existem, as formações do Haver. Consequiríamos talvez promover uma verdadeira cesura nesta rede sem escalas marcada por tantos conflitos entre formações de modalidade variadas. É desta forma que Magno (1986) condensa o funcionamento da pulsão pela fórmula “ $A \diamond \tilde{A}$ ”, que se lê “Haver desejo de Não-Haver”. O que a pulsão exatamente gostaria era de poder de algum modo não precisar mais ficar se enredando nestes diversos objetos de satisfação limitada. O que ela desejaria seria poder finalmente engatar um determinado movimento e se extinguir de modo definitivo. E deste modo se remover dessa rede de formações do Haver, pelas quais os comportamentos humanos se veem rodeados, passando finalmente a “não-Haver”.

Podemos, deste modo, passar a um terceiro resumo para, na sequência, buscarmos um encaminhamento com vistas à conclusão. Apresentei o conceito psicanalítico de repressão ou “recalque” para entender em que medida um conjunto de formações vencedoras impõe seus códigos a se replicarem sobre as pessoas. Estas formações criam sobre cada pessoa uma espécie de predisposição a se engajarem em certos comportamentos enviesados por tais formações. Defendi a ideia de que, dada a complexidade dos embates entre formações, é necessário mapear pessoa a pessoa quais as formações que lá se encontram instaladas para daí entender seus comportamentos. De posse das preferências que um músico faz das práticas musicais ou das que um eleitor faz de um candidato, defendi que é necessário construir uma história pessoal da instalação destas formações.

Esta história não visa para a psicanálise a se obter uma certeza a respeito das formações mapeadas, mas apenas a possibilidade de daí construir estratégias de intervenção sobre tais formações que incomodam uma pessoa. Uma pessoa, se quiser ela mesma compreender as formações que replica, precisará realizar um mapeamento deste tipo.

A situação singular de uma pessoa não é automaticamente clara nem mesmo para ela, de modo que ela se encontra frequentemente em situação de "alienação". Trouxe ao diálogo o conceito de "desejo" para ilustrar que tais formações vencedoras fomentam os desejos que uma pessoa tem sob as bases específicas dessas formações. Retomei em seguida a comparação com as espécies animais para formular em que medida na espécie humana os desejos não são colocados na forma de necessidade, mas sim nos limites do funcionamento da "pulsão". Se a pulsão permite à espécie humana, mediante as formações vencedoras sobre uma pessoa, formular suas demandas sob diversas condições singulares, no núcleo da pulsão existe uma condição basal de impossibilidade. Se diversos desejos levados a cabo pela espécie são possíveis, é vedado à espécie a possibilidade de atingir por tais desejos algum tipo de satisfação plena. Caso algum desejo tivesse tal possibilidade isto possivelmente implicaria na extinção de toda a atividade de uma pessoa.

3.4 - Recalque originário; arbítrio preso; neo-etologia; identificação; fundações mórficas;

Vimos então anteriormente que, para a psicanálise, talvez seja possível pensar a satisfação de desejos mediante dois registros. Sob um destes registros, estão envolvidas a construção de algum tipo de expectativa e a consolidação concreta desta expectativa na forma de uma realização. Sob o outro registro, estão envolvidas uma expectativa que alguma das formações mediadas pelo registro anterior possa conduzir a pessoa a um tipo de realização que a confira uma satisfação definitiva, a partir da qual nenhuma outra mais se faria necessária. Desta forma, os comportamentos da espécie humana podem ser entendidos como mediados por desejos do primeiro registro – os variados e singulares – que almejam atingir através das especificidades destes desejos a condição do segundo registro – os definitivos. Na medida em que o segundo registro está vetado, ou seja, que nenhuma realização de desejo para a espécie conduzirá a uma satisfação definitiva, isto faz a espécie ter que lidar com dois problemas. Um dado pelo fato de que seus desejos talvez formulem demandas de difícil realização para a pessoa, quando consideradas suas possibilidades. Outro, pelo fato de que

mesmo que tais desejos possam ser tornados possíveis, nenhum deles irá se bastar para a pessoa de um modo em que ela não precise ter de lidar com uma insatisfação perene, um impasse constante.

Se é pela ideia de “recalque” que a psicanálise entende as fixações específicas pelas quais uma formação se constitui ou fomenta desejos em uma pessoa, a impossibilidade de um desejo ter um destino plenamente satisfatório é igualmente entendida por Magno como se tratando de um tipo de recalque. Para o autor, é este recalque específico que funda as condições pelas quais todos os outros desejos são possíveis. Tal impossibilidade basal ao funcionamento da pulsão é denominada por Magno (1992) como “recalque originário” e se dá estabelecido pela lei que expus anteriormente de “Haver desejo de não-Haver”. Na medida em que a pulsão não encontra tal satisfação definitiva, ela continua tendo de atuar mediante os enviesamentos singulares das formações que estão instaladas num determinado momento sobre a pessoa.

Dadas tais relações, o que pode uma pessoa? Para a psicanálise, não existe nenhuma possibilidade disponível a uma pessoa que não seja mediada pelas formações que nela se encontram instaladas. Se uma pessoa pode fabricar todo o tipo de desejo possível, e isto faz com que encontremos desejos variados funcionando através de pessoas variadas, sua fabricação está sempre condicionada às possibilidades das formações vencedoras que se encontram operando sobre ela. Deste modo, a pessoa talvez seja um mero espaço ou veículo para que se propaguem os códigos presentes em tais formações. Se as pessoas são constituídas por formações condenadas a repetir um determinado código, elas se encontram portanto sobredeterminadas por tais condições singulares. Isto pode nos conduzir a uma discussão a respeito do quanto de livre arbítrio é possibilitado a uma pessoa. Se uma pessoa tem suas atividades limitadas pelas formações que nela são dominantes, parece que quem tem o poder de arbitrar os movimentos desta pessoa são as formações e não a pessoa. Magno (1988) propõe que tal situação não deveria ser pensada em termos de livre arbítrio, mas em torno do “arbítrio preso” (p. 44). Dada uma pessoa, quais são os arbítrios presos que operam através dela e fomentam seus movimentos? O que tais arbítrios fazem tal pessoa fazer? Que tipo de desejo fazem ela desejar?

Se seus arbítrios se encontram fixados, isto talvez faça pessoas se comportarem como se fossem cada uma delas uma nova espécie animal. Magno usa o termo de “neo-etologia” para nomear em conjunto estes comportamentos sobredeterminados que enviesam o funcionamento de uma pessoa. Dada uma pessoa, na medida em que sua atuação está demarcada pelo viés recalcante de certas formações, iremos encontrar nela determinadas respostas rígidas ou uma série de

predisposições ou inclinações a preferir certos gostos e certos posicionamentos. Deste modo, se repetem sobre as pessoas um mesmo tipo de funcionamento que encontramos sobre as espécies animais, que constantemente buscam proteger e defender a completude sistêmica de suas formações. Por exemplo, um número muito elevado de gatos domésticos não permite que seus cuidadores tenham acesso facilitado a seus dentes ou a sua boca. Numa situação usual, onde um humano precisa fazer com que um gato tome um determinado medicamento, em geral é preciso se criar todo o tipo de expediente disruptivo para fazer com que o gato abra sua boca e aceite engolir o comprimido. As formações que lá estão instaladas não aceitam que o humano mobilize a boca do gato do mesmo jeito que aceitam que ele acaricie seu queixo e sua testa. Se o humano não for muito hábil, acabará sendo arranhado, mordido, e pior, o gato continuará sem tomar o comprimido.

Do mesmo modo, no momento em que uma formação se instala sobre uma pessoa com tal grau de potência, ela pode ter um comportamento bem beligerante no encontro com outras formações que competem e conflituam com suas configurações singulares. Uma pessoa que torce muito apaixonadamente para o Flamengo pode não se sentir confortável ao estar perto de uma pessoa que torce para o Vasco⁹⁸. Isto pode de algum modo limitar as diversas relações que estes dois torcedores poderiam estabelecer entre outras de suas variadas formações, pois estas duas em especial têm força o suficiente, neste caso, para repeli-los. No limite, isto pode conduzir a uma agressão física ou verbal, pois estamos lidando com dois “neo-animais” de espécies que se tornaram rivais por disputarem, no caso deste exemplo em especial, nos anos 1980 e 1990, um mesmo território. Se pensarmos sobre as práticas musicais, poderíamos nos perguntar o quanto cada um de nós se sente apto a suportar práticas musicais que não nos agradem ou que sejam realizadas sob bases que não consideramos interessantes.

Embora em tal aspecto a espécie humana se pareça bastante com as espécies animais, existem diversas peculiaridades nestas comparações. Algo que encontramos frequentemente em pessoas e não tanto em outros animais é o fato de que as pessoas podem se “identificar” ou não com as formações que estão instaladas sobre elas. Ou então, podem se identificar com uma parte dessas formações e não quererem saber acerca das outras. Ou ainda atribuir a algumas formações uma causa que de algum modo elas supõem não ter relação nenhuma com elas⁹⁹. Na medida em que vetamos a possibilidade de um arbítrio que não seja determinado pelas formações instaladas sobre a

⁹⁸ Na medida em que tais situações são singulares, há uma série de torcedores de ambos os times que não se sentem assim tão incomodados na presença do outro.

⁹⁹ “Não fui eu, foi o álcool.”

pessoa, esta possibilidade ou não de identificação também depende do quanto as formações lá instaladas têm a possibilidade de se reconhecer e do quanto tais formações podem de modo eficaz forçar suas compleições em uma pessoa.

Quando, em 2006, tomei a decisão de fazer estudos que me capacitassem a ingressar na faculdade de música, eu não me identificava com as formações que me estavam disponíveis para realizar minhas propostas artísticas. Eu sentia que havia uma distância entre o que havia nas músicas que eu gostava feitas por outras pessoas e as músicas que eu podia fazer. Ter ido fazer análise, ingressado na EM-UFRJ, iniciado um duo com J.-P. Caron, ter ido estudar canto, feito outros projetos artísticos, ter ido estudar dança, ter modificado minhas roupas, meus gestos, meu corte de cabelo, etc., foram todos movimentos que podem ser compreendidos como motivados por questões de não-identificação. Um determinado conjunto de formações se dava lá instalado e ele não estava satisfeito com as configurações disponibilizadas por tais formações e instou processos através de mim que pudessem, de algum modo, mudar tais configurações.

De certa forma, por conta de não me sentir identificado a algumas formações que operavam sobre mim, sentia grande propensão a mudá-las. Por outro lado, quem decidia sobre quais formações deveriam mudar e quais deveriam permanecer? Como era possível saber quais formações deveriam ser alteradas? Estaria aí talvez, então, uma situação de livre arbítrio? Para a psicanálise, é apenas o caso de que algumas formações se instalam com mais força do que outras. Magno denomina por “fundações mórnicas” um determinado núcleo duro que opera em cada pessoa, onde estão demarcadas situações muito básicas, que orientam seu modo de se relacionar com todas as outras formações. O que está presente neste núcleo duro são igualmente formações, porém formações que se instalaram em determinado momento e que têm um tipo de aderência muito estabelecida na pessoa. Em geral, para o autor tais formações estão relacionadas a situações dos primeiros anos de vida, onde determinadas diretrizes muito gerais se consolidam a respeito dos modos de satisfação de uma pessoa. Se é possível estabelecer um mapeamento de tais formações, e entender os códigos que orientam seu funcionamento, talvez seja mais difícil deslocá-las destes lugares onde estão fixadas. Há, porém, muitas possibilidades de intervir sobre tantas outras formações.

3.5 - Conclusão; Caso particular; autonarrativa; ficções/fixações; análise propedêutica vs análise efetiva; juízo foraclusivo;

Tentarei situar a seguir os próximos desenvolvimentos a serem empreendidos nesta tese. O objetivo ao realizar esta apresentação geral de conceitos da nova psicanálise era o de tentar fornecer alguns caminhos pelos quais atender aos objetivos que listei na introdução. Dado que uma pessoa pode se servir de uma série de expedientes criativos em música, ou seja, de um conjunto variado de formações, por que prefere tais expedientes e não outros? O que se quer entender aqui neste momento não é tanto como se dão os processos criativos de que me servi nestes últimos 15 anos, mas tentar situar seus porquês. Neste processo, irei igualmente situar como se dão, mas para tal minhas questões estão focadas em entender de que modo tais processos são motivados sob a forma que se dão. Como listei anteriormente, se havia uma relação de coimplicação entre situações artísticas e situações biográficas, talvez seja agora necessário tentar situar de que forma tal relação se deu e se dá, no meu caso particular. De posse destas informações, posso tentar interferir, no futuro, em como tais relações se darão.

Uma primeira etapa poderia consistir no que viemos descrevendo pela realização de uma “anamnese”, onde é possível tentar reconhecer as formações que se deram sobre mim como vencedoras e lembrar de que, se caso assim for desejado, outros caminhos a serem desenvolvidos são possíveis. A partir de tais formações tentarei retrazar algumas das situações que possam ter sido preponderantes para a instalação sobre mim de tais formações. No próximo capítulo, tentarei, mediante o recurso à “autonarrativa”, formular algumas histórias pessoais que creio estar relacionadas de algum modo a maneiras pelas quais realizo meus processos artísticos. Embora não haja meios de mapear com certeza quais são as formações que em mim operam, é possível fazer algumas previsões sobre diversos de seus comportamentos e, deste modo, utilizar o conteúdo de tais histórias como uma via de acesso a tais formações. No processo de tentar contar esta e outras histórias, descobri frequentemente que muitas das decisões tomadas nestes percursos artísticos não me eram claras, e que talvez diversas delas foram tomadas quase que de modo automático, como se se passassem em uma outra vida, ou em um outro corpo de uma outra pessoa. Conforme explicitiei anteriormente, se nossas preferências pessoais são fruto dos códigos das formações que se instalaram sobre nós, nós não temos necessariamente uma informação prévia ou precisa sobre o funcionamento destes códigos. Estamos de saída partindo de uma situação de “alienação”, pois não

conseguimos listar diretamente as forças produtivas que operam através de nossos próprios corpos. Tal acesso precisa ser conquistado e construído por algum caminho.

Neste aspecto, contar estas histórias pode ajudar a me conceder um modo de acesso ao funcionamento basal destas formações. E de posse de tais informações posso tentar modificar o que não mais me agrada. Podemos aqui nos servir como metáfora da célebre premissa do *Tractatus* de Wittgenstein [1921] a respeito da sua primeira filosofia. Uma vez utilizadas estas autonarrativas e se tendo “escalado através delas”, pode-se¹⁰⁰ “jogar fora a escada após ter subido por ela”. Não há meios de garantir que tais histórias contem a veracidade dos fatos que determinaram como uma preferência artística se consolidou e que a partir daí isso poderia funcionar como uma fórmula segura para se continuar as próximas atividades criativas. Trata-se antes de tentar entender mediante tais narrativas os variados expedientes de satisfação que estão envolvidos nestas formações. Deste modo, talvez seja possível compreender que tipo de predisposição eu, enquanto pessoa, tenho neste momento para lidar com as formações que comparecem no meu entorno. Isto pode ajudar a minimizar as situações de mal estar, de dúvida ou de incerteza que sinto ao tentar me expressar através delas.

Assim, a função de tais histórias é mais a de serem “ficções” úteis capazes de mapear certas “fixões” (Magno, 2015), ou seja, fixações pessoais, permitindo-me continuar o processo de avaliá-las. É neste sentido que, conforme abordado na introdução, entendo a proposta de fazer destas histórias uma continuação de minha análise. Antes desta tese, vários pedaços de tais histórias haviam sido contadas a pessoas em situações variadas, tanto em minha análise pessoal quanto em diálogo com pessoas íntimas. Porém, até estabelecer os objetivos desta tese nos termos em que aqui vim propondo, embora eu faça análise há muitos anos e seja bastante identificado com a teoria psicanalítica, percebi que não havia considerado tão detidamente quais teriam sido as razões para que eu preferisse certas formas expressivas e não outras. Isto pode novamente apontar para a força e a presença com que as situações de “alienação” atuam nos cotidianos das pessoas.

Outras pessoas podem também me ajudar a continuar este processo. Na medida em que forneço aqui um conjunto de histórias e faço para os leitores uma série de relações entre elas e as várias propostas artísticas de que me servi¹⁰¹, eles podem também me ajudar e participar deste processo. Seus leitores podem colocar problemas a respeito das imbricações levantadas e me

¹⁰⁰ e não “deve-se”, como sugere o *Tractatus*.

¹⁰¹ Realizar esta ponte entre minhas histórias e as minhas propostas artísticas será o tema do capítulo 5, a ser realizado após a qualificação.

comunicar o que tais histórias os fizeram pensar e sentir. Para Magno, o que um analista pode oferecer é ajudar a pessoa a relembrar que, para além das formações que determinam seu comportamento, ela tem a possibilidade de acesso a uma outra forma de determinação que permite suspender a intensidade ou a valência destas formações. Para o autor, o que a análise fornece é um modo de disparar o processo de relembrar que se tem a possibilidade da hiperdeterminação e, deste modo, não é preciso ficar acuado e inerte frente ao funcionamento alienante de tais formações. Se estas formações limitam meu movimento em uma certa direção, o papel da psicanálise pode ser o de criar modos de relembrar que é possível indiferenciar suas forças. Magno (1990) denomina tal situação de “análise propedêutica”. Uma vez disparado tal processo, a pessoa pode continuar se servindo dele por outras vias que não dependam mais de um analista. Ela pode continuar tal atividade se servindo de colocações de outras pessoas acerca do seu comportamento ou de situações de mundo em que ela esteja envolvida. Neste registro, a pessoa passa a se encontrar em uma condição que o autor denomina por “análise efetiva”. Neste contexto, a pessoa pode se apoiar em qualquer formação do mundo para continuar a análise de suas formações, transformando tal processo numa atividade infinita.

Desta forma, o que está envolvido na psicanálise é tanto uma teoria capaz de concatenar tais situações como também uma prática que procura amenizar de algum modo as impossibilidades que ocorrem em nossos percursos. Se todo desejo que alguém tenta realizar, por mais bem formulado que seja, termina em continuar se sentindo insatisfeito em algum nível, é muito provável que este percurso seja demarcado por diversas situações de mal-estar. Este mal-estar, se não pode ser plenamente eliminado, tem de alguma forma a possibilidade de ser diluído, se pudermos compreender a série de situações singulares que nele estão envolvidas. Embora a ideia de uma impossibilidade de satisfação definitiva seja formulável em suas linhas gerais, as situações de in/satisfação com que a pessoa tem de lidar são preenchidas pelas contingências do histórico de vida desta pessoa. Para brincarmos com o primeiro capítulo desta tese, poderíamos dizer que não existe a autonomia pulsional. Lidar com as situações de bem-estar ou de mal-estar implica lidar com as situações do modo em que se apresentam no “aqui e agora” do locus pessoal de cada um. De tal forma, isto não reduz o trabalho psicanalítico a apenas mapear ou modificar os desejos de uma pessoa, mas também pode conduzir a uma transformação variada de quaisquer modalidades que possam estar envolvidas no entorno do mal estar desta pessoa, sejam elas materiais, sociais, geográficas, corporais, políticas, etc. Na medida em que os desejos são gestados no mundo que

existe, transformar as condições presentes neste mundo são também uma forma de lidar com os caminhos da pulsão.

Para realizar estas transformações é necessário de algum modo que se possa suspender os recalques incômodos encontrados na pessoa de modo a substituí-los por outras configurações que, embora também recalcentes, talvez resultem numa situação mais agradável para a pessoa. Magno (1989) compreende tal processo pelo conceito de “juízo foraclusivo”. O “juízo foraclusivo” é ele também um tipo de recalque, porém, trata-se de um recalque que tem como fundamento buscar mapear as mais variadas formações que estão envolvidas em uma determinada tomada de decisão, atividade, desejo ou preferência. O fato de se manter uma leitura constante do funcionamento dessas formações faz com que não se perca tanto de vista as condições que orientam seus enviesamentos, e que se possa, num determinado momento onde se sente um novo mal estar, entender mais rápido onde novamente intervir. Como o processo usual de instalação das formações é realizado sem necessariamente que se compreenda suas constituições, isto faz com que tais decisões sigam por caminhos com agendas próprias que talvez não sejam agendas nem desejadas nem de interesse de quem as segue. Em algum momento, do empilhamento de tantas agendas podem emergir sensações de estranhamento consigo mesmo, nos fazendo nos sentir perdidos e sem saber como prosseguir. Deste modo, procurar rememorar e fazer através disso uma história pode fornecer um meio de intervir ativamente nesta rota e de se transformar caminhos artísticos que antes estavam recebendo soluções frustrantes. Ou a de dar continuidade de forma mais confortável a um caminho artístico em um curso que se sinta como agradável.

4. Pequena coleção de ensaios autobiográficos

a. Pode fazer isso em música?

O acervo musical do meu pai oscilava mais frequentemente entre duas coisas: rock progressivo e Roberto Carlos. Do primeiro, foi de onde ouvi pela primeira vez Pink Floyd e Yes, pois ele os tinha em vinil. Descobri ali por volta dos 12 anos que o “*The Dark Side of the Moon*¹⁰²” era ótimo para embalar ou para acompanhar sensações melancólicas prolongadas. O som parecia fazer companhia e te servir de espelho. Roberto Carlos, contudo, nunca me teve muita serventia. Lembro dele ouvir também algumas outras coisas, como Milton Nascimento e Jean Michel-Jarre. Havia também a possibilidade de se ouvir música pop por um radinho de pilha que meu avô me havia dado, e eu lembro de ouvir A-ha quando mais novo. O *dial* do rádio dava outras diversões que eram saltar de uma música para outra sem parar muito tempo em alguma, e ficar numa zona neutra entre as estações onde a música ainda soava porém entremeada de ruídos. Às vezes era só ruído branco filtrado mesmo e isso era interessante em si.

Algumas coisas não lembro como tive acesso. Na infância ainda eu tive em fita cassete um álbum da Legião Urbana e outro do Engenheiros do Hawaii e lembro de achar que para mim havia uma mensagem mais interessante sendo passada no segundo do que no primeiro. O primeiro, anos depois, também serviria como o “*The Darkside of the Moon*” para embalar estados melancólicos prolongados. Às vezes a mensagem que está em você é essa mesma. A melancolia me acompanhou por muitos anos como um evento recorrente, até que um dia ela desapareceu. Quando será que isto ocorreu? Uma parte lembro que diminuiu quando pedi transferência de “Ciências da Computação” para “Psicologia” em 1999. Mas a visão de mundo do Renato Russo, ou ao menos a que estava ali figurando nas letras me causava um certo constrangimento. Eu sentia uma desconfiança muito

¹⁰² [Pink Floyd - The Dark Side of The Moon](#)

grande sobre as ideias de que havia uma espécie de paraíso que me fora tomado, – que me parece ser um dos paradigma base da Legião – mas não sei tanto bem o motivo. Minha impressão mais antiga era de que a vida é um inferno desde sempre e de que o Renato Russo estava equivocado. Eu sentia muita dificuldade de comunicar essa impressão para as pessoas. Eu sentia que não havia uma possibilidade de estar seguro e de receber garantia sobre as estabilidades das coisas. Sentia que era tudo muito arbitrário, mas parecia que ninguém conseguia me entender quando eu tentava comunicar essa impressão. Toda vez que tentavam me assegurar de alguma coisa eu ficava bastante desconfiado. Em geral eu fazia três hipóteses, a de que (1) as pessoas estavam equivocadas, (2) de que estavam mentindo, ou (3) de que eram estúpidas. Humberto Gessinger¹⁰³ parecia falar mais o que eu entendia como sendo o caso. Para ele, tanto Fidel quanto Pinochet tiravam sarro de você, e você não fazia nada¹⁰⁴. Eu lembro que um professor me explicou o que era “metafísica” aos 19 anos, e eu ganhava a partir dali um nome para representar em conjunto tudo o que eu achava que não funcionava direito.

O aparelho de cassetes me era mais útil no modo gravação. Eu passava muito tempo na primeira infância falando sozinho com bichos de pelúcia, aos quais eu conferia vozes e personalidades diferentes a cada um deles, ou então fazendo sons vocais variados para o gravador de cassetes. Música era algo legal, mas nada demais até então. Eu não achava naquele momento que essas duas práticas – o que me apresentavam como sendo "música" e eu berrar pra um gravador de cassetes – pudessem ser sobrepostas. Então não passava pela minha cabeça que o que eu estivesse fazendo com os bichos de pelúcia e as fitas cassetes pudessem ser música.

Eis que apareceu a Mtv Brasil¹⁰⁵, e vi através dos videoclipes diversas coisas que me tocaram mais que a discoteca familiar. Até que em um momento vi o clipe de "*Heart-Shaped Box*"¹⁰⁶ do Nirvana e logo então fui comprar o cd do "*In Utero*". O *Nevermind* parecia ser o disco que se deveria obter, mas eu tinha alguma desconfiança de que não era tão bom pelos clipes que havia visto das músicas deste disco. Eu devia ter o que, uns 13 anos? O Kurt Cobain até se matou um tempo logo depois de eu descobrir que ele existia. Já em casa, coloco o "*In Utero*" pra tocar.

¹⁰³ Vocalista, letrista e baixista do Engenheiros do Hawaii.

¹⁰⁴ [Engenheiros do Hawaii - Toda Forma de Poder](#)

¹⁰⁵ Em 20 de outubro de 1990, depois de mais um dia girando o *dial* do televisor nas frequências uhf e sempre obtendo estática enquanto sonhava com receber alguma mensagem de algum além, eis que aparece um canal de videoclipes.

¹⁰⁶ [Nirvana - Heart-Shaped Box \(Official Music Video\)](#)

Ouço a primeira faixa "*Serve The Servants*¹⁰⁷" que contém uma escolha de acorde curiosa para iniciar uma música quando comparado com outras coisas musicais que eu conhecia. Mas eu não sabia o que era um acorde, e creio apenas ter constatado que havia algo estranho na guitarra, mas tudo bem. Eis que vamos para a segunda faixa, aí entra "*Scentless Apprentice*¹⁰⁸". Começa estranho também como a faixa anterior, mas quando chegou no refrão entrei num êxtase considerável. "Pera, dá pra fazer isso em 'música'?", eu me perguntei. Kurt Cobain meramente gritava. Eu nunca tinha ouvido alguém gritar em música e aquilo pareceu a melhor coisa para se fazer. Não sem tempo, concluí que eu queria fazer algo assim. Meses depois adquiri uma guitarra, mas não fez tanto sentido. Ninguém me explicou que eu precisava também de uma *fuzzbox* e o som limpo da guitarra parecia conduzir para a música que as pessoas diziam que era música antes de eu ser apresentado ao refrão de "*Scentless Apprentice*".

Many people who make music, for fun or professionally, can remember the exact moment and the particular music which opened the door for them into the magical world of tones. At such a moment - the "awakening" of the musical self - music that has been heard earlier only by habit, situation, education and the like, suddenly undergoes a qualitative change. It touches one, it comes alive, it begins to "speak" and "move". (Tarasti, 2012 p.16)

b. O mundo não trava / gente não tem limite

Muita coisa travava no meu dia a dia. Em especial as coisas do mundo das máquinas. Meu *aquaplay*¹⁰⁹ havia travado com a personagem congelada dentro da cesta de basquete e nada parecia tirar ela de lá. Faltava muita luz em Olaria¹¹⁰ com uma certa frequência. Abri um carrinho em miniatura para ver como era dentro e não consegui montar de volta. A televisão da sala travou uma vez e nunca mais voltou. Tudo precisava de reparo e de manutenção e isso consumia parte das atividades de meu pai. Passamos a ter um portão eletrônico para guardar o carro em algum momento, para logo descobrir que ele também travava algum dia. Ficou aberto para sempre. Gente, contudo, – pessoas – pareciam não travar. Já tinha ouvido falar de gente morrer, mas só senti mesmo

¹⁰⁷  Nirvana - Serve The Servants

¹⁰⁸  Scentless Apprentice

¹⁰⁹ Não consigo lembrar a marca nem o modelo.

¹¹⁰ Bairro da zona norte do Rio de Janeiro onde passei a morar depois de alguns meses de vida até os 24 anos de idade.

isso na prática quando meu avô faleceu, aos nove anos de idade. Quando alguém querido morre, a sensação é a mesma de mormaço no asfalto, mesmo que seja inverno e você esteja dentro de casa. Tem um mesmo som de baixa frequência vibrando também, algo entre o tato e o começo do audível. Mas até então, gente parecia não travar. Gente parecia não ter limite nenhum. Eu já tinha ficado doente muitas vezes antes, mas a doença passava e o mundo voltava a não ter limites. Qualquer pensamento que eu tinha parecia poder ser desenvolvido longamente, independente do pensamento. Havia uma série de coisas que diziam que não se deveria pensar pois diziam que eram feias, mas eu só pensava elas e não dizia para as pessoas que pensava nelas. E nesses pensamentos tudo parecia poder ir bem distante, sem nenhum limite. Qualquer hipótese acerca de qualquer um ou qualquer coisa parecia ser desenvolvida tanto quanto fosse possível se desenvolver. Toda vez que o pensamento encontrava um limite e travava, em algumas horas ou dias esse limite era transportado para outro lugar. Isso parecia funcionar com quase todos os pensamentos. A exceção era aquela impressão de que era tudo muito arbitrário, como já citei na história anterior. Essa até hoje não consegui mexer. Ainda que hoje eu sinto que tenho um acesso a várias coisas que prefiro e aí o mundo parece menos arbitrário.

Em termos práticos, gente também não tinha limite. Parecia não haver limite para as pessoas se aproveitarem e abusarem de mim ou do meu corpo. Mas também parecia não haver limite para a energia que mantinha meu corpo vivo. Se o mundo das máquinas frequentemente travava por falta de energia e precisava ter pilhas trocadas, eu sentia um êxtase considerável na ideia de que minha energia parecia infinita. Embora fosse uma criança muito solitária, eu poderia passar o dia inteiro usando meu corpo com o máximo de intensidade possível e isso poderia me cansar e me travar por algum tempo. Mas logo essa energia era recuperada e podia novamente me mexer o mais rápido, o mais intenso, assim como fazer sons vocais infinitamente. Havia dias que eu passava o dia inteiro falando sozinho. Não faltava comida em casa, e um dia eu pensei que tinha alguma coisa a ver com isso. Numa das manhãs que ia passear com meu pai no parquinho resolvo não tomar café da manhã sem contar a eles, do contrário teriam me obrigado a tomar. E eis que passamos o dia inteiro correndo e se mexendo com intensidade e continuo sentindo minha energia em infinito, até que um momento o mundo fica turvo e desmaio. Eis que acordo com meu pai perguntando “você tomou café da manhã hoje?”.

c. Sujeira

Minha mãe gostava muito de limpeza. Dificilmente se conseguia permanecer muito tempo sujo naquela casa sem que alguém não viesse te limpar ou te ordenasse que você fosse se limpar. Isso fazia com que a sujeira, em especial, a corporal, fosse um item raro, de vida curta que tão logo se manifestasse seria eliminado. Um cenário bem diferente ocorria não muito longe da minha casa. Na casa ao lado, da minha tia paterna, regras muito diferentes em relação a sujeira corporal se colocavam. Parece que por lá era possível se sujar à vontade por uma grande quantidade de tempo e você não seria despossuído tão rápido da sujeira que você acumulasse. Em algum momento você seria instruído a se limpar, mas até isso ocorrer poderiam se passar algumas horas. Uma parte da beleza intrínseca das minhas duas primas vizinhas era que elas frequentemente estavam sujas.

É bastante sabido que boa parte do treinamento para tocar um instrumento envolve “eliminar as sujeiras”, e é muitas vezes formulado nestes termos. As pessoas dizem que Charlie Parker tocava sujo. Um outro adjetivo que costuma vir é o de “cagado”. Quando seus membros fazem movimentos a mais ou a menos e se esbarram onde não se deve nos mecanismos produtores de som as pessoas costumam dizer que está soando “cagado”. Deste modo, estudar técnica no instrumento causava em mim um certo desconforto de difícil solução. Em parte, a higienização dos gestos tornava possível trazer variedade ao que se fazia, mas o preço era eliminar a prezada sujeira. E aí, parecia que estava reassistindo ao mesmo filme de higiene materna novamente. Como fazer? Levou alguns anos para entender algumas coisas que pudessem ser úteis a esse problema. Uma delas é a de que a técnica adquirida é sempre técnica que funciona para uma certa faixa de andamento. Se você descer ou subir muito o andamento de modo a sair dessa faixa, você irá esbarrar fora do lugar planejado e a adorável sujeira irá reaparecer. A outra pode ser entendida pela ideia de *shuffle*, quando você adquire bastante técnica ao ponto de se propor em tempo real pequenas variações não experimentadas antes e elas gerarem também algum tipo de sujeira. A partir deste momento não era preciso mais continuar tendo medo de estudar técnica, pois ela só conduz a sujeira para um outro lugar.

d. Como fazem as coisas

O ano era provavelmente 1995 ou 1996, eu estava tentando tocar guitarra e ficava tentando avaliar dois discursos que me ofereciam. Um dos discursos dizia que eu tinha que sentar e aprender "como fazem as coisas". Daí, quando eu soubesse bem "fazer as coisas", eu iria atingir um certo *plateau* onde eu iria conseguir fazer "minhas coisas". O outro discurso dizia que eu deveria ir numa direção oposta, não aprender nada com ninguém e apenas tentar extrair a mim mesmo do instrumento pela reiteração. Segundo este outro discurso, se eu sentasse e estudasse "como fazem as coisas" eu iria desviar de alguma expressão própria e iria ficar exprimindo a dos outros. Eu experimentava os dois discursos, ficando meio insatisfeito com ambos. As duas propostas pareciam mais conduzir a determinados resultados, e ambos os resultados pareciam delimitados de saída. E ia me parecendo mais com o tempo que o que eu queria mais era ouvir coisas que eu não tinha ouvido antes. E aí ambos os recursos serviam, pois depois de algum tempo tentando fazer do jeito "que fazem as coisas" ou apenas extraíndo som do instrumento levavam a esse lugar. Chegou uma época em que a novidade tinha secado. O ano já deveria ser por volta de 1999. A internet permitia achar música de gente que fez música em qualquer época, estilo ou localização. Ouvi tanta coisa variada pela internet que em algum momento tudo começou a soar já ouvido. E ouvir música ficou um pouco mais chato. Já dentro da graduação de música eu entendi que ambas as atividades "aprender como os outros fazem as coisas" e "fazer eu mesmo as coisas" fazia retornar um pouco da sensação que se sentia quando não se tinha ouvido muito do que existe. Os dois casos pareciam cavar um túnel em algum lugar do Haver e começar a se embrenhar pelo buraco adentro. Ambos faziam aparecer coisa nova dentro de coisa já ouvida.

Mas retornemos a 1995. Estou lá tentando descobrir se devo estudar técnica ou se só devo ficar experimentando na guitarra e eis que entrei num certo frenesi quando ouvi as guitarras do Ronald Jones¹¹¹. Ele parecia pertencer bem aos dois grupos de discurso ou a nenhum dos dois. Com o solo de "Hospital Abandoned Ship"¹¹² parecia para mim naquela época que ele tinha conseguido "estudar" e "não estudar" ao mesmo tempo. Os bends estavam lá, mas não vinha nada depois que se parecesse com o que costumava vir depois dos bends. Ele sabia deslizar bem os dedos pelas cordas, só que sempre meio atrasado ou repousando em algum lugar aparentemente estranho. Naquela

¹¹¹ Guitarrista do Flaming Lips da minha fase favorita da banda (1992-5).

¹¹²  The Flaming Lips The Abandoned Hospital Ship

época eu ainda não sabia o que era “*outside*”. Ele parecia tocar como quem não “estudou”, só que como quem tinha “estudado”¹¹³.

e. Fazer um show para todos assistirem

As pessoas parecem saber o que devem dizer para me fazer chorar ou para me colocar em situação de desespero. Às vezes leva alguns meses até que aconteça isso novamente. Até achava que não iria mais acontecer, só para isto acontecer novamente. Este périplo seguiu inalterado dos cinco aos meus treze anos. É uma sala de aula, sou o centro das atenções sem que tenham me consultado se gostaria de estar neste lugar. Estão todos falando de mim e rindo. Rindo da minha esquisitice, rindo de o quanto sou infantil e do quanto pela minha idade não deveria estar mais chorando. Até que dizem que sou mais novo que eles e por isso estou chorando¹¹⁴. Daí outras pessoas continuam adicionando dados biográficos a meu respeito e isto continua sofrendo desdobramentos ainda mais humilhantes. Sou levado a uma situação de desespero e as pessoas parecem também estar constatando que não há limites. Não há limites para o quanto é passível de se dispor do meu corpo para o uso dos outros.

Esse uso quando não era do escárnio, vinha diretamente na carne. Tapas, chutes, socos, arranhões: “*impactação*.” Meu corpo é sequestrado para espaços variados e não detenho os meios de sair de lá. Estudei em um colégio católico de dimensões vastas. Creio ter conhecido todos os espaços liminares de esconderijo que lá haviam. Muitas vezes a situação de aula era um lugar seguro, mas o recreio era sempre um inferno. Durante o recreio era preciso se esconder em algum lugar se quisesse não se passar por essas coisas. Não tenho amigos. Tão logo faço um amigo descubro que esse novo amigo também quer usar o meu corpo. Deve ser porque no fundo não há limites. Muitas vezes as pessoas me propuseram que poderiam continuar sendo minhas amigas desde que pudessem usar o meu corpo em seus termos. Não aceito, e fico sem amigos novamente. Não aceito negociações a esse respeito. Creio que deve estar aí a razão de eu ter usado uma foto da

¹¹³ É claro que, possivelmente o Ronald Jones estudou um pouco algumas coisas e não estudou tanto outras, o que fazia soar “certo” e “errado” em sucessão. Mas a fantasia era essa. No capítulo 5 tal questão será encaminhada de algumas formas. No subcapítulo 5.2 tal discussão será lida pela ideia de “equivocação”. Já no subcapítulo 5.6, será discutido em que medida a prática vocal que passei a ter a partir de um determinado momento talvez tenha transformado esta questão em um “falso problema”.

¹¹⁴ Passei por aquela prática outrora usual de fazer crianças pularem de ano por já dominarem o conteúdo a ser ensinado no ano onde corresponde sua idade.

“Joana D’arc¹¹⁵” do Dreyer de perfil por muitos anos. Fiz um amigo aos 6 anos de idade. O nome dele era Fernando. Ele era dois anos mais velho do que eu. O pai dele havia me explicado que o Fernando havia passado antes por situações similares às minhas e ele resolveu ir “estudar artes marciais” com o filho. A partir disso o Fernando passou a espancar as pessoas de volta. O pai dele havia explicado isso aos meus pais, mas por algum motivo nada fizeram a respeito. No final do ano, ele me contou que o pai dele foi transferido para um emprego em outra cidade, e minha vida escolar voltou a ser o inferno de sempre.

Levo muitos anos para entender que posso reagir. Não sei como reagir, e reajo num nível além. Antes disso apenas me mortifico e minha percepção vai para a cena da grande enfermaria. Muitas vezes, quando me sinto desprotegido, meu corpo desliga e me sinto muito distante de tudo e de todos pois estou em algum lugar imaginário debaixo de uma suposta última cama colada à parede de uma grande enfermaria hospitalar¹¹⁶. Será que isso é uma tentativa de não mais haver? Quando passei a estudar sigilação¹¹⁷ há alguns poucos anos, por influência do J.-P. Caron e do Mario Brandalise, resolvi um dia que deveria fazer um sigilo *bad vibes*, do contrário, como iria saber que essa coisa de sigilação funciona? Faço um sigilo baseado na frase “*Sail to the void*” e conjuro. Foi uma das piores experiências que já passei. De debaixo da cama de uma enfermaria hospitalar parece que fui transportado para fora do universo só que não todo - esqueceram uma parte minha dentro do universo. No meio de um evento com Henrique Iwao e Paulo Dantas e já em desespero porque não consigo retornar ao meu corpo, penso que se um sigilo me colocou neste lugar, outro sigilo pode me tirar. Formulo então um sigilo baseado na frase “*Sail back*” e vou lentamente retornando a tempo de conhecer um duplo de Julia Furtado que geraria um processo por onde finalmente a conheceria. Descobri depois que podia usar o sigilo de volta sempre que me sentisse novamente na enfermaria em qualquer outra situação de vida.

Talvez seja importante discutir no capítulo 5 assuntos como “trauma” e “stress pós-traumático”, pois me parece que muito do que faço é repetir detalhes desta história em específico em tudo – como uma estética de trauma¹¹⁸. Mudei de escola finalmente no 1º ano do ensino médio. Nesta outra escola as pessoas me tratavam melhor. Um ano antes de me mudar, contudo a Mtv Brasil havia existido e, ao começar a ouvir música, passei a conhecer outras pessoas,

¹¹⁵  A Paixão de Joana d'Arc (1928) - Carl Theodor Dreyer

¹¹⁶ Será a enfermaria do “*The Abandoned Hospital Ship*” da nota 11?

¹¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Chaos_magic

¹¹⁸ Este desdobramento será o tema de diversos dos subcapítulos do capítulo 5.

que ouviam música, neste velho colégio católico que frequentei. Tão logo comecei a tocar guitarra, comecei a ser apresentado a pessoas que também tocavam música. Já no novo colégio tive minha primeira banda. Tocar música me levava para um outro circuito de outras regras.

Acho que talvez estas cenas traumáticas tenham encontrado na movimentação dos músicos em videoclipes uma solução interessante. O vocalista de rock estava lá exposto para todos assistirem seu comportamento e sua movimentação. Só que ele parecia estar no controle do espetáculo. Teria que pensar de que forma supus que esse controle se dava. Depois dos trabalhos do *-notyesus>*, onde tanto meu corpo e do J.-P. Caron estavam lá com perpetradores meio ausentes, afogados no mar de altas amplitudes e texturas super densas, fui sentindo uma vontade de colocar meu corpo à mostra e a vista. Mas não poderia ser o mesmo corpo e nem os mesmos gestos, pois fazê-lo com o corpo antigo resultaria em realizar um *show* ao qual não se gostaria de retornar. Para isso era necessário mudar o cenário e os atores. O corpo para funcionar precisava ser alterado, tanto na aparência quanto na possibilidade dos gestos. Os sons vocais haviam sido estendidos a níveis bem distantes das possibilidades com o gravador de cassetes e os gestos privados haviam se tornado públicos.

f. Se você compor vão te tirar o brinquedo, se você tocar vão te tirar a brincadeira

Encontrei Fernando Schlithler duas vezes na internet dos anos de 1990 antes de passar a encontrá-lo todos os dias, até não encontrá-lo mais novamente. E até descobrir que não é mais possível encontrá-lo, pois acaba de falecer em 2021¹¹⁹. No primeiro encontro, éramos as únicas pessoas com nicknames obtusos no canal #brasil da rede de IRC dalnet. Ele usava *Le Vertige Inconnu*, e eu não faço mais ideia do que eu usava. A primeira conversa foi bem curta. A segunda, ocorreu alguns anos depois e daí seguimos por um bom tempo. Schlithler me apresentou um mundo novo, o dos “compositores de vanguarda”. Ele havia acabado de ingressar no curso de Composição Musical em terras paulistanas e me apresentava todo um universo de personagens que parecia oferecer um mundo sem limites muito maior do que os outros mundos musicais que eu havia conhecido. Conheci o “*Pierrot Lunaire*” através dele, e tantas outras coisas por minha conta depois de ter sido avisado por ele de que esse nicho existia. Houve um momento onde nada do que eu disse

¹¹⁹ <https://www.catolicismoromano.com.br/nota-de-falecimento-do-professor-catolico-fernando-schlithler/>

no capítulo 1 era tanto um problema. O alto modernismo ofereceu ao meu eu adolescente uma maneira de se livrar de conteúdos obrigatórios nas propostas musicais que eu conhecia. “*Helikopter streichquartett*¹²⁰” finalmente me mostrava que era possível jogar fora toda a música que vinha depois do helicóptero de abertura de “*Another brick in the wall*¹²¹” e que qualquer som existente poderia se tornar música.

Foi esquisito tomar a decisão de entrar para um curso de composição. Em parte era algo desejado há muito tempo. Por outro lado, a prova de entrada era muito demandante para alguém que não tivesse passado muito tempo tentando estudar “como se deve fazer” as coisas. Parecia muito distante poder passar numa prova de percepção, de instrumento, de piano, de solfejo, etc.. Só consegui estabilidade emocional para aceitar que – bastava estudar um tempo considerável que era possível – depois de alguns meses de análise lá pelos 26 anos de idade. Quando entrei no curso, já tinha como amigos outros personagens importantes para mim como o J.-P. Caron e o Paulo Dantas, e eles me deram o Marcos Campello de brinde. Montamos um grupo – o Agora Ensemble – para tocar peças de “instrução aberta”, para o qual compus “Estados Unidos II¹²²”.

Esse mundo mágico do final da minha adolescência estava começando a soar agora restritivo e alienante. Infelizmente não havia uma graduação em “(nova) musicologia” ou alguma outra coisa que eu fantasiasse que seria mais legal para mim do que Composição. Havia a licenciatura, mas eu não entendia muito bem o que eu ia ver na licenciatura. Me disseram que ia ter que fazer um estágio em uma escola. Ia ter de ensinar crianças? Mas eu não gosto de crianças. Daí bem, melhor entrar no curso de Composição. Mas logo entro e fico ouvindo papo de “compositor” para cá, papo de “compositor” para lá. Conheço muita gente que quer ser um compositor. Não sei muito bem se quero isso para mim. Para começar, não sei se entendo tanto o gosto que se tem por papel. Embora eu tenha lido muitos livros, eu não gosto muito de ler. Faço porque não tem outro meio melhor de aprender algumas coisas. Outro ponto estranho talvez fosse a divisão de trabalho. O compositor é uma pessoa sozinha que faz as peças, ou seja, parece estar no controle da brincadeira, mas ele mesmo não participa da brincadeira, pois ele escreve brincadeiras para o brinquedo dos outros. Parecia algo meio *voyeur* às vezes. Eu passei muitos anos assistindo pessoas fazendo coisas enquanto eu sentia que meu corpo havia sido mortificado. Não ia ser agora que eu ia continuar a ficar parado assistindo gente fazer coisa. Isso não se parecia muito com algo que eu fosse querer.

¹²⁰ [▶ Helikopter-Streichquartett \(Helicopter Quartet\) - Karlheinz Stockhausen](#)

¹²¹ [▶ Pink Floyd - Another Brick in the Wall \(Helicopter\)](#)

¹²² [▶ Rafael Sarpa - United States II](#)

Talvez mais adequado para mim não fosse só escolher a brincadeira, mas poder brincar na frente dos outros em segurança. Isto seria uma maneira de juntar muitas coisas desejadas. Refazer cenas traumáticas, explorar a infinitude das energias, ser o catalisador das sujeiras, finalmente ficar bonito ao olho do outro, poder falar sobre a arbitrariedade radical de tudo, a lista segue. Mas nesse cenário da composição musical ficava difícil juntar as duas coisas. Me parecia uma vida muito triste ficar anotando coisa em papel. Ficar ajustando coisas numa tela era um pouco melhor, mas não melhorava muito a minha vida. Parece que preciso bater em algo ou em alguém para gostar de fazer música.

A relação entre papel e a escuta de sons em uma tela e os gestos me parecem muito distantes. O meu corpo se sente novamente morto se for colocado apenas em função de escutar, de imaginar sons, ou de promover sobre um som, modificações em tempo diferido. O Agora ensemble é claro era uma solução interessante para ter as duas coisas. Mas talvez eu precisasse ficar mais em evidência. Fui aos poucos me encaminhando e fazendo o levantamento do que precisava mudar. Inspirado em um suicídio divulgado ao vivo, fiz a série “*a l i v e s u i c i d e*”, cuja ideia era transmitir ao vivo tentativas simuladas de suicídio. A ideia de me suicidar sempre foi recorrente, mas desde os finais de adolescência que não eu não havia tentado mais ir aos fatos. E eis que vejo que arte serve para isto também. Para simular situações que se não for de modo simulado você irá longe a um ponto de inviabilizar sua própria fruição.

g. Vozes

Tive aulas de canto excelentes com a Doriana Mendes por alguns anos. Aprendi com ela muita coisa e minhas possibilidades vocais foram transportadas para um outro lugar. Mas de certa forma, parecia que o que estudávamos se aproximava muito de “como se deve fazer” música e eu não conseguia muito formular para a Dori alguma outra solução de como eu gostaria que nossos estudos fossem. Eu estava sendo formado para ser um cantor. Mas queria eu ser um cantor? Talvez não exatamente. Quem procurar então para me auxiliar? A solução ficava a poucos kms, só que ela não dava aula de canto. Tive que insistir um tanto de que precisava ser ela. Embora Claudia Alvarenga não dê aula de canto, ela tinha um método para oferecer¹²³. O método consistia em

¹²³ A relação e o estilo de ensino e estudo trabalhado com Claudia Alvarenga será tema do subcapítulo 5.6

ouvirmos sons vocais falados ou cantados de culturas e tempos dos mais diferentes possíveis e tentar sondar quais eram as partes do aparato fonador responsáveis por realizar aqueles sons. De posse dessa localização, partíamos para improvisar mobilizando recursos similares. Ela havia selecionado também critérios quanto a ordem de dificuldade para se realizar as propostas e fazia muitas, muitas anotações.

Pinto no lixo seria pouco para explicar a sensação de semanalmente aprender uma maneira totalmente diferente de usar a minha voz. Perdi a conta de quantas vezes enviei para Gabriela Nobre e para Paulo Dantas mensagens de júbilo depois de cada uma dessas aulas. A Claudia, ela é incrível! Desses estudos, eu recomendaria algumas coisas que passaram por nós, como o livro de Laver (1980). Este livro vem acompanhado de um áudio onde seu autor fala reiteradamente uma mesma frase só modificando diversos articuladores vocais a cada vez. Seus lábios estão arredondados? Em que altura está sua laringe? Para onde o som está sendo projetado? E se esticar o queixo? E se recuar? Como estão as cordas vocais? Outros bons caminhos me foram o capítulo 9 do “On Sonic Art” de Wishart (1985), sites de articulação fonética, o estudo do alfabeto fonético internacional, e a sugestão de que a pessoa monte um banco de dados com gravações vocais para praticar como o que ela Claudia me fornecia e como os que eu fui montando.

h. O que estava aí antes?

*“Como o abismo atrai outro abismo,
ao fragor das cascatas,
vossas ondas e vossas torrentes
sobre mim se lançaram.”
(Salmo 41-2)¹²⁴*

Quando eu tinha uns cinco ou seis anos de idade e não sabia o que uma palavra significava e resolvia perguntar à minha mãe¹²⁵ o significado da mesma, ela dizia: “procure no dicionário... temos três bons dicionários para isso”. Lembro de ir ao dicionário e ficar, em parte, frustrado. Ao

¹²⁴ Salmos In: Bíblia. (1969)

¹²⁵ Sueli de Abreu Silva Sarpa (Rio de Janeiro - Brasil, 1943-2020) se aposentou como professora de português do ensino médio nas redes públicas do Estado e da Cidade do Rio de Janeiro. Retomava também, de tempos em tempos, como atividade paralela trabalhar em projetos de alfabetização de adultos. Era uma grande entusiasta em procurar motivos ideológicos nas relações do cotidiano.

procurar pelo significado de uma palavra, o que o dicionário me oferecia eram outras palavras. Não entendia muito bem meu incômodo, mas sentia que havia alguma espécie de embuste ali. Se preciso saber o significado de outras palavras para entender a palavra que estou procurando, o que garantia que eu havia entendido as palavras anteriores, as que dão sustentação ao entendimento dessa nova palavra? Se acaso eu estiver enganado sobre o significado das palavras que uso como referência para entender as novas, isto significa que o processo todo ficou comprometido? Estaria eu aplicando sentidos falsos para dar novos sentidos? Ou seja, estaria tudo sustentado em séries de equívocos?

Lembro de ter tido uma impressão similar quando meus pais me explicaram como funcionava a bolsa de valores – um assunto que os telejornais falavam muito a respeito na minha infância. Quando me explicaram sobre especulação, lembro de ficar com a impressão de que nada estava realmente garantido naquele sistema. Nessas horas as pessoas falavam de coisas mais palpáveis como *commodities*, mas mesmo assim eu achava que tinha algo esquisito. Falar em *commodities* como uma espécie de fundo não-especulativo da bolsa de valores atçava em mim uma outra pergunta: mas para que alguém precisa de *commodities*, *anyway*? Isto acabava conduzindo a duas outras questões: (1) podemos substituir essas *commodities* por outras? (2) mas por que as pessoas querem estar vivas?

A primeira pergunta poderia conduzir a um furor hiper tecnológico, alimentado em minha casa pelo meu pai¹²⁶. A segunda questão, contudo, encontrava mais resistência a ser respondida no seio familiar. Como parecia que estes dois personagens e boa parte das pessoas que conheci gostam muito de continuar vivas, elas achavam que eu estava brincando ao indagar sobre se preocupar com *commodities*. Mas a questão sempre retornava para mim. Para que estar vivo? As pessoas respondiam das mais variadas maneiras. Nenhuma das respostas parecia muito animadora aos meus questionamentos. Havia muita resposta calcada num senso de obrigação e dívida para algum criador. Estas, desconsiderava quase que de saída¹²⁷. Meus pais eram ateus, porém tinham um forte senso de moralidade e dever muito compatíveis com diversos aspectos da ética cristã. Entendia através deles que não era algo muito legal colocar a vida do próximo em risco, mas isto não resolvia muito sobre colocar a minha própria em risco. De tal forma, eles raramente respondiam a esta

¹²⁶ Michele Sarpa (Fuscaldo - Itália, 1950-2009) se aposentou como professor de biologia do ensino médio, atuando como civil em instituições militares vinculadas à Marinha do Brasil. Paralelamente mantinha atividade de biólogo como *freelancer*, onde seu interesse mais recorrente se voltou à mensurar a qualidade da água potável do Rio de Janeiro. Era um grande entusiasta da ciência e da tecnologia.

¹²⁷ Descobri anos depois que concordava bastante com os argumentos de Bertrand Russell em seu “Porque não sou cristão” [1927]

questão por uma via mais hedonista, digamos. Mas os mais declaradamente hedonistas que fui conhecendo ao longo dos anos também não me convenciam. Aos que diziam que o sentido da vida era se satisfazer, eu normalmente perguntava qual era a extensão onde isso valia. Se tentar ter uma vida incrível recheada de satisfações e prazeres ou imersa em grande tranquilidade só são benefícios aplicáveis para quem está vivo, e não se fica vivo por muito tempo, para que todo este trabalho? Se a vida tem fim, não se está perdendo nada ao se continuar nela, – pensei em algum momento.

Lembro aliás também de ter achado que a bolsa de valores era similar ao funcionamento dos “valores”, aqueles que teriam supostamente sido construídos sócio-historicamente na medida em que ambos pareciam ser muito calcados em especulação. E aí sentia que havia alguma coisa em comum entre a economia do dinheiro e a economia das éticas, dos valores, dos gostos, das preferências, etc. Mas seriam necessários ainda muitos anos para encontrar teorias que me permitissem homogeneizar estes dois campos¹²⁸.

Acho que minha mãe não entendeu meu incômodo com o dicionário, e acho que nem eu mesmo havia entendido. Levei alguns bons anos para descobrir que o pessoal na linguística chamava isso que eu tinha percebido através do dicionário de relação “diferencial” e “negativa”¹²⁹ entre significantes. Ou seja, para tais teorias, o que sustenta o sentido de uma palavra é a relação que é estabelecida entre uma palavra e todas as outras que alguém se utiliza num determinado momento. Assim como se entende o que uma palavra significa exatamente pela consideração (inconsciente ou implícita) das outras relações que essas palavras não fazem umas com as outras. Se tomarmos isso com o modelo de uma rede, as relações que as palavras fazem e aquelas que elas não fazem sustentam o significado conferido umas às outras, não importando que estas relações não sejam nem eternas, imutáveis ou universais, e nem que elas encontrem referência em alguma outra coisa que aí sim poderia ser eterna, imutável ou universal. Nesse tipo de sistema, basta apenas que aquelas relações consigam força suficiente para continuarem mutuamente sustentando umas às outras, pelo tempo em que for o caso de conseguirem sustentar tais relações.

Com o passar do tempo, ou com a focalização de situações específicas - como uma cultura, um nicho, um grupo, e uma pessoa - muitas dessas relações perdem sua força e outras relações emergem no lugar e assim se sucede. Novamente o fato de as palavras estabelecerem relações

¹²⁸ Relações entre economia e os valores que as pessoas tomam ou são tomadas para si estão espalhados por toda a psicanálise desde Freud. Ver a ideia presente em Magno (2005) de “Economia Pulsional”.

¹²⁹ Ver, por exemplo, Merquior: “De Praga a Paris: o surgimento, a mudança e a dissolução da ideia estruturalista (1991)

diferenciais umas com as outras torna este significado ou sentido passível de ser mais ou menos estabilizado, ainda que temporariamente ou então simultaneamente. Só que esta estabilidade parece que não sobrevive tão longe quando começamos a questioná-la como fizemos antes. Isto ficou explícito para mim nas diversas vezes na infância em que eu resolvia seguir as cadeias causais estabelecidas entre as palavras meramente só para ver se em algum momento elas teriam fim.

Se nas décadas precedentes, os construtivismos, a linguística estrutural e os pós-estruturalismos variados buscavam cada vez mais entender esse sistema como autônomo, – seriam estes os tributários da “palavra pura”?¹³⁰ – talvez nos anos de 1980 em diante tenham re-começado a voltar à voga por diversas áreas de conhecimento que achavam que o resto do universo também participava dessa jogatina, e que pior, nesse cassino muitas das coisas tomadas como matéria, natureza, coisas não-humanas, etc. tinham um cacife considerável. Podemos colocar MD Magno nesta lista, assim como também possivelmente colocaríamos Latour, Laruelle, os diversos realistas especulativos, ecologistas, teóricos das materialidades, e a lista segue. Parece que as causas ou os sentidos são fruto de responsáveis muito variados.

i. Monte uma banda de rock com você mesmo

Tive uma banca de ensaio I bem interessante com Lilian Campesato, Clifford Korman e Alexandre Fenerich. Acho que o ganho maior veio pela curiosidade da Lilian de como teria sido o primeiro encontro do *-notyesus>*, pois eu havia relatado que quando eu e J.-P. nos reunimos a ideia era montar uma banda de rock. Se a proposta inicial era ser uma banda de rock, porque ao invés disso fizemos um duo de harsh noise? Fenerich concluiu, em meio a esta banca, que eu e J.-P. temos conhecimento de um repertório infundável de rock mas não fizemos nada com isso. Passo os meses subsequentes pensando o que fazer a respeito, pois lá no começo há muitos anos atrás, o ímpeto inicial com a música era ter uma banda de rock. Como isso foi virando esse bando de outra coisa que aconteceu?

Tive uma banda na adolescência onde fui feliz por um tempo, a Glass. Mas era um tempo mais difícil, não tinha uma cena para tocarmos. Também não dava para gravar um disco com os nossos recursos. Tentei ter coisas que se pareciam com bandas imbricadas a procedimentos estéticos

¹³⁰ Ou do “significante puro” como comparece em Lacan.

modernistas do séc. XX com algumas pessoas que tinham graduação em música, mas isso gerou um material enorme, um único show e nenhum disco lançado. Eis que finalmente entendo depois da banca de Ensaio I que oras: se eu estudei guitarra, voz, baixo com bastante afinco e tenho bons recursos nesses três instrumentos; caso eu soubesse também tocar bateria, poderia eu mesmo montar uma banda de rock comigo mesmo. Não iria conseguir fazer shows, ou ao menos, não como se fossem três pessoas vivas, mas conseguiria fazer canções, lançar discos. Tinha um nome para nomear esta banda já fabricado há alguns anos: “*post-fuckup wannabes*”, esperando pessoas para darem corpo a este nome. Mas dessa vez eu estava cauteloso com emprestar os nomes que eu pensava. Eu já estava cansado de perder nomes que eu gostava em projetos que não tinham continuidade. Eu gostaria de ter projetos que eu pudesse continuar a contar com o passar dos tempos. “*Autistique-esthétique*” originalmente era um nome que dei a meu duo com Gabriel Katona, e quando ele desistiu de continuarmos pedi o nome de volta para usar sozinho.

Faltava agora conseguir tocar bateria. Comprei uma bateria Pearl abandonada pelo meu amigo Ivo Senra em terras cariocas antes dele se mudar para os EUA, e contactei o nosso baterista de nulltraces¹³¹, Leo Sousa para me dar umas aulas. E tenho desde fevereiro de 2022 estudado bateria diariamente por algumas horas ansiando o momento de gravar as canções em definitivo. Eis que estou tentando concluir o material para a qualificação e a bateria precisará esperar um pouco.

Como vão ser as músicas dessa banda? São canções acompanhadas por muitas sobreposições de segunda menor e maior e guitarras com muito *fuzz*. Elas talvez dêem vazão ao apelido que Paulo Dantas me dava nos ensaios do nulltraces: “*indie rock machine*”, porque em todo e qualquer intervalo dos nossos ensaios eu gerava uma tonelada de material assemelhado ao rock alternativo dos anos 1990. Neste projeto eu realmente me sinto como uma pessoa dos anos 90. As letras têm usado frases que postei por anos em twitter¹³² onde segundo a Gabriela Nobre, eu praticava ser “a Jenny Holzer de calças”.

É engraçado o quanto não deixei gostar de rock mas não fazia rock. Por alguns anos pensei que é usual você gostar de ouvir uma coisa, mas fazer uma música totalmente diferente. Acho que um empecilho nos últimos anos foi curiosamente ter aprendido a fazer tantas outras coisas em música e o rock parecer muito restrito. A partir deste ano comecei a pensar esta questão de uma outra forma. Acho que fiquei muitos anos tendo projetos com outras pessoas porque isso fazia parte

¹³¹ Banda que tive com Paulo Dantas, Gabriel Katona e Leo Sousa por volta de 2012-2015

¹³² <https://twitter.com/rasarasar>

de uma “fantasia rock” de ter uma banda com pessoas e viajar com elas para se apresentar. Acho que eu fiquei pensando por muitos anos que se tivesse uma banda eu finalmente teria amigos. Agora talvez então podia começar a fazer o resto da fantasia, só que sem as pessoas. Mas eu sentia falta das pessoas. O que fazer?

Formulei uma fantasia sci-fi para esta banda que reúne muitas coisas que me divertem. Trata-se de uma banda formada por mim e meus heterônimos. O ano é 2022. Finalmente é possível que os vários universos paralelos consigam se comunicar uns com os outros através de uma internet que lembra muito a internet dos anos 90. Como estas tecnologias ainda funcionam de modo precário, é possível enviar imagens e arquivos de forma bastante lenta. Não há muitos meios de se usar a *webcam*. Quando um universo consegue fazer uma tecnologia que possa se conectar com esta rede, ele descobre os outros universos que já conseguem se conectar com ela. Eis que faço um perfil e um belo dia recebo uma mensagem de um argentino chamado Nino Paura. Nino me pergunta se sou o Rafael Sarpa, filho do Michele e da Sueli. Até que ele me revela que ele é também filho dessas mesmas pessoas só que do universo dele. No universo dele, nosso avô Pasquale, que lá também como aqui passou os primeiros anos pós-2ª guerra tentando migrar ilegalmente escondido em navios, teria conseguido emigrar para a Argentina pois lá já tinha amigos e parentes. No meu universo, o Pasquale parou no Brasil por acidente enquanto tentava ir para a Argentina. No universo de Nino, foi necessário todo um desvio para Sueli conhecer Michele. Isto teria acontecido, porque no universo dele, Michele tinha ido ao Brasil fazer mestrado em biofísica (similar ao que fez no meu universo). Ao chegar no Brasil, Sueli e Michele teriam se conhecido em uma greve de professores (como ocorreu no meu universo). Após o mestrado, ambos foram para a Argentina e lá tiveram o Nino.

Bons motivos para ter uma banda consigo próprio: (1) ter que adequar menos o material; (2) não ter de esperar pelo momento onde vocês não irão mais querer tocar juntos e aí ficar novamente sem uma banda; (3) resolver você mesmo os problemas.

j. Maya Gabeira

Ali pelo final da adolescência eu tomei aulas com um guitarrista de jazz chamado Fernando Clark. Não era muito claro nem a ele nem a mim como conduzir as aulas, na medida que eu não

parecia interessado no que ele queria me ensinar, e ele não parecia interessado no que eu gostaria de aprender. A bem da verdade, eu não sabia bem o que eu queria aprender, o que dificultava bastante todo o processo. Tinha no máximo algumas referências. Ele olhava com desconfiança para qualquer referência que eu levava para ele. Uma vez levei um disco de Ornette Coleman e ele Fernando me disse que tinha ficado dois minutos num show do Cecil Taylor, que tão logo sentou no piano, aberto os dois braços e descido a mão. Ele teria se entreolhando ao amigo que tinha ido com ele, levantado e saído. Decidiu que tinha mais o que fazer do lado de fora.

Clark me dizia que novidade não era com ele. Que ele via sua prática musical como a de um surfista. Ele chega, abre o case da guitarra, checa como está a temperatura, vê como estão as ondas, improvisa e depois vai fazer outra coisa. O melhor acordo de aula que tínhamos conseguido era que ele ia me ensinar as “regras” e eu poderia descobrir sozinho como quebrá-las. Embora nos déssemos bem, fui entendendo que aquele modelo de aula não me fazia muito sentido, e acabei saindo em algum momento e voltando a ficar sem entender como orientar meus estudos musicais. Não levei a sério a história do surfista. Até que um dia vejo na televisão uma matéria sobre a Maya Gabeira, campeã de surfe de ondas grandes (coisa em torno de 22 metros), acho interessante, registro e esqueço.

Muitos anos depois, estou excursionando com a Cia de Dança da UFRJ em Asunción, Paraguai. Sou responsável por fornecer sons para a cia em diversas de suas atividades como as performances e as oficinas. Desde o primeiro contato com a cia, já por quatro anos naquele momento, foi ficando acertado que eu iria improvisar em uma “guitarra preparada” para acompanhar qualquer coisa gestual que fizessem. Ocorre que a célebre solução de Cage nos anos 1950 para trabalhar com dança também me servia. Improvisado era o método central em jogo pela cia, que embora tivesse como objetivo gerar configurações fechadas para apresentações, muitas vezes esses fechamentos ocorriam minutos antes de subir ao palco. Nada mais confortável para mim. Se a parte deles se fechava minutos antes do palco, a minha parte praticamente não fechava nunca. Sendo a guitarra o instrumento que eu tinha maior proficiência naquele momento, improvisar nela era a maneira mais fácil de reagir gestualmente a movimentos que eram diferentes a cada ensaio. E tanto a preparação da guitarra ou o uso de articuladores além dos dedos e palheta como parafusos, arco de viola, ímãs e arames garantia que meu arsenal sonoro ganhasse um maior repertório morfotipológico.

Desse modo, meu dia a dia era um pouco o de chegar, ver a companhia, checar como está a temperatura das pessoas, abrir o case, improvisar e depois ir embora. Sinto que a ideia de novidade pela novidade (infelizmente?) havia perdido um pouco da graça naquele momento. Não por ter desistido dela, mas porque muitos anos já haviam se passado, e as impressões de novidade que recebi do “*Pierrot Lunaire*” no final da adolescência já estavam gastas. Possivelmente para sempre. Depois de ouvir tantos sons diferentes toda nova novidade parece pouca. Talvez fosse necessário um novo grande salto tecnológico similar ao que aconteceu com a invenção de música eletroacústica, por exemplo. Para encontrar para mim algo tão novo de novo seria preciso não de novos sons mas de ouvidos eletrônicos do futuro, talvez. Mas ainda assim a novidade continuava aparecendo, só que em doses menores. Eu agora tinha de reagir a dançarinos e consigo avaliar agora que isso mudou bastante a minha forma de tocar guitarra. Os improvisos de cada dia não eram mesmo iguais aos de outro dia. Novidades com a lente focada, talvez? Novidades que cresciam por dentro?

E aí me lembro da história do surfista. Talvez o Clark tivesse um bom ponto e só agora eu estivesse entendendo. Havia um prazer em chegar, encontrar um cenário mais ou menos previsível só que em parte sempre diferente e deixar que essa diferença de cada dia demarcasse o que se fazer a cada momento. Neste dia em especial, quando estivemos em Asunción, por algum motivo elétrico o amplificador de guitarra estava com um *humming* que encobria qualquer coisa que eu tocava nele. Tentaram várias tomadas e o mesmo problema acontecia. Resolveram até puxar até um fio do térreo para o andar que estávamos e nada. Decidi que ia fazer o som para a oficina meramente filtrando e manipulando o humming. O amplificador me dava dois *knobs* de ganho não-linear (popularmente conhecido como “distorção”), três filtros de banda (grave, médios e agudos), e dois reguladores de volume, o geral e o volume do som reverberado. Era assim que estava o mar naquele dia e essas eram as ondas que eu ia surfar.

As ondas sonoras que o Clark surfava dependiam do tonalismo e da familiaridade do público a essa linguagem. De minha parte, as experiências dos anos de *-notyesus>*, fazendo shows mobilizando sons complexos, ruídos e altas amplitudes ali por volta de 110 dB, ou então realizando gestos intensos, sons vocais agressivos em performances onde fazia coisas se chocarem violentamente. Talvez então eu tenha me tornado também um surfista, só que de ondas (sonoras) gigantes ou violentas, tipo a Maya Gabeira.

k. Se tornar muso de si mesmo, se tornar dançarino, se tornar o Katona, se tornar

No meio da minha análise descobri que eu tinha um corpo. E que a aparência dele não me agradava. Felizmente descobri que dava para mudar. Começamos pelo Secundário, trocando de corte de cabelo e roupas. Houve um momento onde eu só tinha as roupas que ganhava de parentes no Natal ou de amigos dos meus pais. Durante minha brevíssima empreitada em Ciências da Computação eu era conhecido como “turista” por dois motivos. Um, porque as únicas camisas que eu tinha eram camisas de lugares de onde as pessoas tinham viajado e tinham me trazido camisas de presente. Então, era um tal de “São Lourenço”, “Porto de Galinhas”, “Barcelona”, etc. Outro, a de que eu praticamente não aparecia por lá. E algum tempo depois pedi transferência para Psicologia¹³³. Fiquei no primeiro momento meio sem entender muito esse passo, mas depois ele fez muito sentido.

Não satisfeito, ganhei força para mexer no Primário mesmo. Eliminou-se os 8 graus de miopia a laser, e tive a mandíbula serrada, enxertada com uma placa de titânio e recosturada. Havia uma distância muito grande entre as mandíbulas, o que fazia com que eu nunca pudesse fechar a boca sem deixar dentes de fora e que também fazia que os 10 anos usando aparelho não tivessem servido para muita coisa. E eis que uma boa parte da violência começava por aí, pelos dentes. Até hoje cuido bastante da higiene deles pois eu não queria piorar este quadro, como notaria Paulo Dantas em turnê dividindo quartos.

Acho que as transformações e a vontade de colocar meu corpo na roda artística vieram juntas. Tendo crescido como uma criança vista como feia e indesejada me fazia agora ter forças para fazer alguma coisa a respeito. E acho que mexer no corpo e na aparência era uma parte da coisa. A outra era mexer no ambiente que esse corpo habitava. E aí acho que as referências vinham de alguns vocalistas de rock e de alguns atores de cinema. Vocalistas de rock eram uma referência para se estar em movimento. Mike Patton teria um papel similar para pensar movimentos do mesmo modo que Kurt Cobain teve para gritar numa mesma época. Eles frequentemente têm as mãos livres para poder quebrar coisas ou para poder se arremessar pelo palco ou sobre outras pessoas. E eis que encontro as noites de improvisação livre do Plano B para finalmente colocar essas imagens antigas em prática. Em uma noite, o Fernando havia construído uma série de autômatos sonoros para que as pessoas pudessem improvisar com eles. Quando chegou minha vez, eu fui fazendo interações que

¹³³ Em 1999.

não preservavam nem minha integridade física e nem os autômatos. Segui arremessando meu corpo contra eles e os manipulando de forma muito violenta. Conforme olhava para Fernando, - ele mesmo tendo sido um vocalista de rock deste tipo em sua banda “Pornô Punk” nos anos 90, e ele consentia com um sorriso vi que estava tudo bem para ele, até que quebrei autômato por autômato, um por um até não ter som mais nenhum. E isso me fazia me sentir bem e bonito.

Havia também referências para estar parado. Por alguns anos usei fotos de personagens de filmes como perfil nas redes sociais e ia entendendo que estava de alguma forma tentando me refletir naqueles personagens. Cito três que ficaram muito tempo. Lung Leg de Kern, Joana D’arc de Dreyer, e Adrian Tripod de Cronenberg, – este último segue sendo minha foto de perfil no Telegram. A referência a Lung Leg tinha como intuito o de manter uma imagem frágil mas descolar essa imagem da impotência que antes havia nesta fragilidade. Me tornaria violento sem necessitar mudar minha imagem anterior. Joana D’arc tinha mais a ver com espelhar uma situação de martírio que eu sentia que havia sido submetido por muitos anos. Havia-me oferecido um acordo de ter esta situação suavizada caso eu aceitasse essas violências no meu dia a dia. Como eu não aceitei tal acordo, acho que entendi anos depois que parecia se tratar de martírio. Adrian Tripod marcava um cansaço dos dois jogos anteriores. Chega de ser mártir, agora ficaria apenas um experimentador ambíguo. Nesse respeito, explorei no meu duo AAA¹³⁴, com Paulo Dantas muitas dessas imagens. Paulo gostava de defender nosso duo como sendo “Paulo Dantas” antiperformance e “Rafael Sarpa”, performance. Uma imagem que me fazia rir era ele imaginar que éramos tipo os Pet Shop Boys, e eu era o vocalista flamboyant e ele o rapaz introspectivo dos sintetizadores. Acho que atingimos um ponto com Scivias¹³⁵. Passamos um mês inteiro ensaiando várias vezes por semana. Eu ia para a casa dele, colocava meu figurino e repertoriava gestos e vozes que remetem a gêneros variados, a posições sexuais variadas, a quadros emocionais intensos de todo o tipo. Com o AAA tinha-se um laboratório para experimentar “situações emocionais limite”. Eu havia enunciado uma fórmula para pensar meu gênero que vigorava nas transições que fazia de uma voz a outra.

Antes do AAA, e meio que fundado por conta disso, eu tinha feito uma performance em uma instalação do coletivo Manifestação Pacífica (o qual me tornaria membro posteriormente) chamada “Sonhos Verde Oliva”. Esta performance consistia em, usando vestes adequadas, embaralhar os cinco discursos de posse dos cinco presidentes da ditadura militar brasileira, fazendo

¹³⁴ Art After Auschwitz em “homenagem” à Adorno.

¹³⁵ [AAA - "Scivias" \(2018\) \[parte 1/2\]](#)

um repertório de cinco personagens contendo vozes específicas e de gestos para cada um deles, de modo a ir saltando de um para outro bruscamente conforme apareciam no texto. Fiquei um tempo lendo os livros de Gaspari (2002a, 2002b, 2004) para tentar traçar um perfil destes senhores, mas no final usei mais o próprio conteúdo dos textos de posse para tirar minhas impressões deles. Castello Branco, o homem das múltiplas razões; Costa e Silva, o cadeira-dura; Médici, o maníaco-fronteiriço; Geisel, o colono edulcorado; Figueiredo, um tenor caricato de bienal. Repetimos a apresentação durante o governo Bolsonaro, mas ficamos com receio de registrar. Fiz algumas expansões, em especial adicionando uma seção final onde após masturbar um cintaralho emprestado por um amigo sobre minha farda, eu o retirava e alternava um *deep throat* junto de lambar minhas próprias botas.

Uma parte considerável da diversão era depois ver os vídeos e me sentir bonito neles. “Me tornar meu próprio muso”. Dar um outro encaminhamento mais satisfatório ao narcisismo freudiano. Isto pode ser parte de ser um vocalista de rock. Acho que isto passou contudo, e não sinto mais tanto essa necessidade. Já me senti bonito por algum tempo. Agora posso fazer outras coisas. Uma outra parte era sentir como se estivesse conjurando o máximo de energias e estivesse a postos para tudo o que fosse possível. Um delírio, é claro. Acho que ter estado muito longe do meu próprio corpo por muitos anos tornou querer senti-lo em medidas extremas uma urgência. Talvez também tenha passado, e agora uma mobilização de energia similar está sendo empregada tentando controlar muitas fontes sonoras com vários membros simultâneos no Autistique-esthétique. Mas para isso acontecer teria sido necessário “se tornar o Katona”.

Depois de nosso primeiro show, minha banda de avant-garde metal nulltraces (com Paulo Dantas e Leo Sousa) incluiria o também graduado em composição Gabriel Katona. Katona era um intercruzamento de mentalidade *cloud rap* com alguém que tocava os estudos de piano de Ligeti. Fui me encantando bastante com as coisas que ele podia fazer, e fui querendo ter recursos similares. Nesse meio tempo, a cia de dança da UFRJ precisava de um tecladista, e o Katona precisava de um emprego. Com a entrada de Katona, como ritmo era a onda dele, fazíamos muitos improvisos com métrica cruzada, muita modulação métrica e sobreposição de andamentos diferentes. Resolvemos montar um duo para explorar o mesmo tipo de material, só que com ênfases conceituais que eu recortava como emanando dele. O batizei de “Autistique-esthétique”, pois um de nossos assuntos era pensar se ele Katona poderia ser Asperger.

Procurei Matthias Koole para me dar aula de guitarra, e estudei muita coisa, em especial complexidades rítmicas na execução do instrumento em simultâneo ao controle dos pedais. Dentre as coisas que estudei com ele havia “Trash TV Trance” de Romitelli e “gravar num pedal de loop cada linha de cada instrumento de corda da 1a. Seção de Metastasis de Xenakis”. J.-P. Caron concluía que eu havia virado complexista. Quando Katona desistiu de nosso duo foi pior do que ter perdido um namoro, e fiquei um tempo considerável tentando pensar como continuar fazendo as mesmas coisas pois eu estava muito satisfeito com o que estávamos fazendo e diferente dos outros duos e projetos coletivos anteriores, eu estava lidando com uma maneira de tratar material que era bem distante do que eu sabia fazer. Pensei que eu ia ter de “me tornar o Katona” e me pus a analisar as coisas que ele fazia. Foi tentando reproduzir com os pés coisas que ele fazia que entendi que poderia me desdobrar em mais de uma pessoa.

l. Pato/coelho

Sara Cohen e o ensino de *Cross-rhythms*, ambiguidade entre figura e fundo , explicitar minha futura carreira de “dj e-e” onde discoteca sempre duas músicas simultâneas cada uma sendo tocada em um dos lados de cada espaço que eu for tocar. (a fazer).

m. Sexo (sem metáforas)

Relacionar o texto de Cusick “*on a lesbian relationship with music*” com considerações sobre o autistique-esthétique. O ponto central é falar em que medida muitos dos gestos presentes no autistique-esthétique vieram de reflexões sobre as formas sugeridas por diversas atividades sexuais. (a fazer)

n. Transcrisonho

Noite passada descobri que eu e Henrique Iwao somos pseudo-celebridades do automobilismo. Aparentemente nós teríamos sido pilotos de uma espécie de corrida de Fórmula 1 que só acontece em circuitos do interior do estado de São Paulo (com a exceção de Cataguases, Minas Gerais). A competição se chama "Fórmula Mundial". Descubro também que nem eu nem Iwao havíamos vencido sequer uma corrida no "Fórmula Mundial", mas tínhamos, dadas as devidas proporções, uma legião de fãs por motivos similares, porém diferentes.

No meu caso, aparentemente, eu era um piloto que gostava de provocar acidentes de grandes proporções no momento da largada. Eu gostava de tirar muitos carros da competição, o máximo que fosse possível. Esta prática também danificava meu carro e me excluía da corrida. Mas isto não era uma prática proibida no torneio em questão. No caso do Iwao, a coisa era mais complicada. O Iwao gostava de fazer coisas que colocassem a legislação do torneio em crise. Um interlocutor, que nunca vi na vida, mas que me tratava como se fosse um fã nostálgico lidando com uma celebridade decadente, fala comigo como se eu me lembrasse de tudo. Ele segue narrando um incidente onde o Iwao teria liderado a prova inteira, mas ao chegar na linha de chegada ele teria atravessado apenas uma parte do seu carro, enquanto nesse meio tempo o 2º colocado teria atravessado a linha antes por inteiro. A legislação na "Fórmula Mundial" não era das mais claras. Haviam muitas regras aparentemente implícitas, mas frequentemente uma série de situações parecia não estar especificada, o que gerava muito debate e controvérsia. Na medida que a legislação do torneio não especificava exatamente quanto o carro teria de avançar para se sagrar vencedor da corrida, o caso foi parar nos tribunais esportivos. Aparentemente o Iwao era perito em gerar situações deste tipo. Quanto a mim, parece que eu só causava acidentes mesmo. Enquanto meu interlocutor segue narrando outros grandes momentos nossos na "Fórmula Mundial" me distraio e fico me perguntando se teria havido algum incidente desses onde eu teria conseguido tirar todos os carros da competição, incluindo o meu¹³⁶.

¹³⁶ Aproveitei a oportunidade e fiz um *mashup* dos *trailers* de um filme favorito meu, "Crash" (Cronenberg, 1996) e de um favorito de Iwao, "Speed Racer" (Lilly e Lana Wachowski, 2008).
<http://www.youtubemultiplier.com/62f813020d0be-speed-crash-racer-go-go.php>

o. A cena de música experimental do Rio de Janeiro e a ênfase na singularidade de seus participantes

O texto abaixo foi escrito para meu Ensaio I em 2021. Na época eu não tinha decidido ainda uma boa parte do que iria ser o que a tese se tornou. Resolvi manter o ensaio no original. Alguns aspectos do que era neste momento seguiram sendo pela tese. Parecia importante tentar entender minhas condições singulares. Havia uma irritação com a graduação em composição musical que fiz na UFRJ que acabou recebendo um destino mais positivo nos capítulos anteriores, conforme fui entendendo quais eram os motivos desta bronca. Parecia também importante valorizar a experiência de Plano B como tendo sido um momento de grande satisfação.

Por volta de 2006, enquanto me preparava para passar na prova do THE de Composição Musical na UFRJ, eu iniciava com J.-P. Caron após uma conversa na noite de ano-novo, um duo chamado *-notyesus>*¹³⁷. Inicialmente nos reunimos sem saber muito o que iríamos fazer. Uma das ideias era a de montar algum tipo de banda de rock com disponibilidades para inserir materiais e tratamentos formais de estéticas contemporâneas outras do séc. XX. Após os primeiros ensaios ficou um pouco claro que desse mato não ia sair este tipo de cachorro. O que saía de nossos ensaios estava mais aparentado com gêneros como o harsh noise, o power electronics, noise japonês, drone e associados, também passável, ainda que de raspão pelo guarda-chuva da “música eletroacústica”.

Paralelamente, o Plano B Lapa retornava às suas atividades. O espaço, organizado por Fernando S. Torres e Fátima Lopes, funcionava pelo dia como uma loja de venda de vinis versada em coisas de pouca procura¹³⁸. À noite, em especial às sextas e sábados, o Plano B organizava shows. O termo “música experimental” funcionou como um guarda-chuva confortável para denominar o que pintava nestas apresentações. Este termo atuou mais como termo pacificador para generalizar por quem ali se apresentava muito em comparação com o que não havia em outros espaços de música em geral, do que por alguma grande filiação de práticas e critérios partilhados

¹³⁷ Nosso álbum “Preto sobre Preto” (2013) pode ser ouvido em: <https://toclabel.bandcamp.com/album/preto-sobre-preto>. Para assistir o *-notyesus>* se apresentando no Plano B em 2008 ver “Punk” <https://youtu.be/fNFUoFAFBBM> ou “B-Aluria” <https://www.youtube.com/watch?v=r0bR8NJHfwY>. Este último com a presença do caro George “Russo” Yurievitch lendo ao vivo o poema da Gabriela Nobre.

¹³⁸ Com preços elevados para turistas “gringos” ao sabor da cotação do dólar do momento, e oferecendo descontos generosos para locais, aproveitando-se de sua localização privilegiada no eixo Lapa/Santa Teresa.

pelas pessoas que se apresentavam nesse espaço. O termo “música experimental” tinha também alguma filiação, ainda que somente de forma vaga, aos usos que Nyman ou Schaeffer possam ter reivindicado ao termo¹³⁹.

Tanto o *-notyesus* quanto atividades solo minhas ou de Caron também se apresentavam em outros lugares¹⁴⁰. Em espaços como o então nascente Ibrasotope em São Paulo, havia somente distinções pontuais com a experiência de se apresentar no Plano B. Porém, quando isto envolvia se apresentar nas salas de concerto das universidades¹⁴¹ ou eventos associados como a Bienal de Música Contemporânea, o Encontro Nacional de Compositores Universitários (Encun) ou o Encontro Nacional de Música e Arte Sonora (Eimas) essas distinções ficavam muito enfatizadas. Os espaços “acadêmicos” não compreendiam muito bem o papel daquilo que fazíamos ali. Como culpá-los? Só teriam sido confrontados com sons daquele nível de amplitude em situações musicais talvez se tivessem frequentado shows de rock, ou lugares com música eletrônica de pista, entre algumas outras possibilidades.

Estes espaços fracassavam em encontrar qual a ascendência estética reconhecida institucionalmente daquilo que fazíamos. Ou então, se questionavam em que medida aquela prática poderia estar contribuindo politicamente, na medida que esta função lhes parecia clara - supõem saber qual a luta, os meios e os adversários que devemos todos perseguir - e inundar ouvintes naquele nível de impactação parecia a alguns deles assemelhado com algo pertencente às estratégias de seus adversários políticos. Isto embora já houvesse ao menos uns 30 anos que práticas sonoras

¹³⁹ Em especial para alguns dos participantes desta cena que sabiam quem eram estes personagens.

¹⁴⁰ Em boa parte, posso pensar nesta tese como uma continuação “sob nova direção” do trabalho de conclusão que fiz para a disciplina “Música em Tradição Oral” ministrada por Samuel Araújo sob o título “Salas de concerto e espaços undergrounds” (2009). Neste trabalho eu entrevistei alguns compositores que haviam se apresentado em espaços como o Plano B e nas “salas de concerto” e me propus a perguntá-los sobre as similaridades e diferenças de postura que sentiam que adotavam ao se apresentar em cada um desses espaços. Como eu convivia muito com estas pessoas e eram todos amigos em graus de profundidade diversos, achei que podia conduzir as entrevistas no modo “*Hard Talk*” ([HARDTalk - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Hardtalk)) sem correr o risco de perder meu entrevistado. Ao invés de aceitar muito as explicações que iam me fornecendo, eu ia lembrando situações do cotidiano que convivemos juntos que pudessem contrastar com o que diziam e pedir que se colocassem a respeito. Em algum momento, um dos entrevistados, Valério Fiel da Costa, me comparou ao Sérgio Moro por conta do processo contra Lula. Nota da nota: Valério Fiel da Costa parece ter sido a pessoa que mais ficou satisfeita com este trabalho e reclama até hoje que eu não dei a ele continuidade. Talvez ele se anime ao encontrar ressonâncias daquele trabalho agora neste aqui. O trabalho pode ser acessado por este *link*: <https://docs.google.com/document/d/1NkEpfu4Eh-wd-lvf-g1L5PF62IK4EVBB>

¹⁴¹ Justiça feitas, o *-notyesus* gozou de muita disponibilidade estética em sua apresentação no Conservatório Brasileiro de Música pelo convite e organização de Bryan Holmes, assim como o Ensemble Agora (grupo formado por mim, Caron, Paulo Dantas e Marcos Campello) recebeu tratamento similar, em eventos organizados por Caio Senna na Sala Villa-Lobos da UNIRIO. Além disso, o Encun se deslocou desta situação descrita e gozou de edições posteriores mais inclusivas de propostas como a nossa e com clima geral, eu diria, menos “paranóico-persecutório”.

similares ocorressem por aí em outros espaços pelo mundo, mas aparentemente estas não eram frequentes na sala de concerto¹⁴².

Havia muito incômodo, protesto e muitas demandas por explicação. Só para existir nesses espaços tudo precisava sempre ser muito justificado, e com o passar do tempo pareceu tanto para mim quanto para Caron que esses lugares em nosso caso valiam pouco a pena. Além de não sermos muito bem recebidos, não conseguimos propriamente nestes espaços “receber”¹⁴³. Estas salas e este circuito nunca conseguiram criar grandes mecanismos de distribuição de renda, o que talvez ainda poderia para mim justificar insistir em buscar um abrigo nestas salas de concerto. Se é para “tocar sem receber” só por “tocar sem receber”, para mim parecia melhor fazê-lo em contextos onde você não precise justificar tanto a sua existência. Se era para ser “no amor”¹⁴⁴, que fosse então num lugar onde o “amor é a lei”¹⁴⁵.

Para se apresentar no Plano B havia pouca burocracia. Bastava contatar o Fernando e escolher uma data livre no calendário. Ele não fazia muitas perguntas sobre o que você pretendia fazer no espaço. No dia do evento, no momento da arrumação da sala e da passagem de som, a pergunta recorrente era “do que você precisa?”. A famigerada “conversa entre compositores”¹⁴⁶ após a apresentação estava ausente. Quem quisesse conversar com você sobre sua apresentação o faria, mas isto não era uma obrigação como parecia ser na sala de concerto¹⁴⁷. As conversas eram para mim mais tranquilas também. Nas salas de concerto, o que se seguia em boa parte era mais

¹⁴² Curiosamente, sem precisarmos ir muito longe, digamos no máximo até o Catete, havia L.C. Csekö fazendo coisas aparentadas há algumas décadas, como bem apontaria o famoso técnico de som “Gugu” para Paulo Dantas por ocasião da passagem de som da minha peça “Não há nem nunca houve a mínima possibilidade de Revolução” (2011) composta sob encomenda para o Abstrai Ensemble.

¹⁴³ No Plano B também não conseguíamos remuneração. Outros espaços contemporâneos cariocas como a QuintAvant sediada na AudioRebel e o espaço Fosso conseguem alocar algum dinheiro de bilheteria e consumo no bar para contribuir com a sobrevivência de quem lá se apresenta, em boa parte pelo interesse, esforço e habilidade de quem administra esses espaços. Espaços, que sem dúvida, por serem em parte descendentes do Plano B já encontram talvez uma situação de mundo facilitada pelos anos do pioneirismo de Fernando.

¹⁴⁴ Cena do filme “Tropa de Elite 2: o Inimigo agora é outro” (2010): [Hoje é no amor - YouTube](#)

¹⁴⁵ [93 \(Thelema\) - Wikipedia](#)

¹⁴⁶ Famigerada para meu gosto, ao menos. Há muita condescendência quando se chega em espaços como esse, de modo que sinto necessidade de me posicionar. De minha parte, não creio que a atividade sonora precise sempre ser traduzida no quanto se pode se falar sobre ela. Também sempre acho cansativo toda a dinâmica, presente nestes ambientes, de ter de ficar provando que conhece ou captou os procedimentos presentes na música apresentada pelo colega. Ao meu ver, isto me soava como proposta de trabalho não-remunerado e defendo para mim mesmo que trabalho não-remunerado (ou mal remunerado) seja feito somente por amor (próprio, como sempre) ou para não se passar fome. Deste modo, já que estes “papos de compositor” não contribuíam para me ensinar grandes coisas e nem para me alimentar diretamente, concluí que tratavam-se de pedágios desnecessários e portanto me absteve de continuar a atendê-los.

¹⁴⁷ Na edição 2010 do Encun, naquele ano em São Paulo, alguns de nós apelidamos a “sessão de escuta” - contexto onde os compositores em tese se reuniam para discutir as propostas que iriam ocorrer no evento - de “tribunal de condenação de peças”.

assemelhado para mim como um interrogatório. O frequentador da sala de concerto parecia em boa parte querer saber quais eram suas credenciais culturais para ver se você estava autorizado a defender o que estava sendo sustentado sonoramente. Eu resumiria as questões que recebíamos de seus frequentadores em uma, a saber: “Você consegue situar argumentativamente todo o acervo tomado como cânone para poder apontar a relevância do que você está fazendo?” Havia muitas perguntas sobre *métier*, calcadas em critérios e valores do povo da “escritura”¹⁴⁸. Tais preocupações em geral me soavam alienígenas, alienantes ou meramente um estorvo, oriundas de gente que por conta de sua filiação a alguns dos cânones de música tocada nas salas de concerto do séc. XX acreditava talvez estar em posição de julgar universalmente qualquer coisa sonora que lhe aparecesse pela frente¹⁴⁹.

Com a suspensão desse tipo de julgamento, o tipo de apresentação que ocorria no Plano B parecia mais demarcado pelos interesses e pelas possibilidades de cada um que lá resolvesse se apresentar¹⁵⁰. Sem uma grande necessidade de justificar sua própria existência, a cena Plano B fornecia um espaço para que cada um bancasse mais por conta própria ao que quisesse se vincular. Os participantes da cena tinham cada um deles determinadas inclinações e poderia-se pensar que alguns se deslocavam mais para alguns polos do que outros. Além do drone e do harsh noise, também eram frequentes sonoridades filiáveis à improvisação livre, ao free jazz, à música eletroacústica, a arte sonora, a poesia sonora, a música eletrônica de pista, a arte de performance, a música industrial, à prática do circuit bending e outros expedientes da luthieria D.I.Y., aos diversos subgêneros de rock¹⁵¹ e qualquer outra coisa aqui não citada que não tivesse um outro espaço mais

¹⁴⁸ Vale ressaltar que se estes espaços nos eram em algum nível hostis, ao menos nele as propostas sonoras eram minimamente factíveis. Creio que se tivéssemos tentado nos apresentar em espaços de *rock*, de “música popular”, talvez nem sequer tivéssemos conseguido terminar os shows. O *-notyesus>* só conseguiu concluir seu show em 2010 na ESPM-RJ mediada pelo, ainda não então ex-deputado Jean Wyllys - e com patrocínio da empresa de alimentação Bauducco - devido ao expediente do uso de pequenas estratégias micropolíticas *ad hoc* com o técnico de som e da boa administração de massas enfurecidas.

¹⁴⁹ Isto se parecia muito com a postura de diversos fãs de *rock* e diversas pessoas que conheci em vida. Quanto a isto, “nada de novo no *front*”.

¹⁵⁰ Ou então poderíamos nos perguntar se os cânones desse espaço não eram mais variados e o espaço não fazia questão de defendê-los verbalmente por alguma via institucional. Entre o momento da passagem de som e do início dos shows, Fernando frequentemente fazia discotecagens de músicas de outros artistas que fossem assemelhados ao que fosse tocar naquela noite. Isso às vezes tomava grandes critérios de especificidade, a ponto de se achar que se estava diante de um clone de algo que soaria naquela noite. Na medida que ele não sabia de antemão exatamente o que ia ser apresentado, me parece que ele tomava essas decisões baseado no que escutava durante as passagens de som.

¹⁵¹ O Plano B fazia um veto importante, contudo. Não se usava bateria no espaço. Nunca entendi muito este veto e lembro de confrontar diretamente Fernando e Fátima e não ficar inteiramente satisfeito com as respostas. O argumento geral era de que bateria faria o espaço entrar num outro radar que poderia criar problemas para todo o funcionamento consideravelmente ilegal do espaço. O Plano B afinal era uma loja comercial debaixo de um edifício

adequado na cidade para se apresentar. Essas filiações compareciam em doses variadas num mesmo participante, assim como poderiam variar naquele participante ao longo dos anos.

Do mesmo modo, o background formativo desses participantes variava. Indo de gente com doutorado a gente que não se sabia se tinha o fundamental. Quando havia alguém com formação de nível superior, esta até poderia ser em música, mas poderia ser em qualquer outra coisa. O treinamento prévio adequado que tornava possível cada um se apresentar também variava bastante. Poderia demandar longas horas de desenvolvimento em um instrumento ou algum equipamento eletrônico, calcada em muitas horas de escuta e/ou aquisições musculares, ou em não haver propriamente grandes preparações e treinamentos deste tipo. Poderia estar mais baseada na reflexão sobre determinados conceitos que pareceriam aos ouvintes da sala de concerto como “extramusicais”. A apresentação poderia ser realizada em muito a partir de decisões improvisacionais a cada instante ou vir mais toda delimitada de saída. Os equipamentos utilizados também poderiam variar entre uns de alto custo, a outros de baixíssimo custo ou então feitos pelo próprio participante. Havia quem levasse apenas o próprio corpo¹⁵². Em suma, cada apresentação no limite funcionava no entorno de determinadas regras, caso a caso, aparentemente seguindo critérios caros a cada um destes participantes.

Embora fosse possível nomear esta cena de conjunto, procurando por fatores comuns a todos os seus participantes¹⁵³, o aspecto que para mim ganhava ênfase era que para compreender as tomadas de decisão composicional que ocorriam nesta cena talvez precisássemos realizar algo similar ao que Cobussen (2017) denomina por “empirismo radical”. Ao se deparar com a tarefa de discutir a ideia de improvisação com a variedade das práticas sonoras existentes em nosso tempo, Cobussen defende um tipo de postura para realizar análises sonoras que possam pensar cada situação de performance mais caso a caso, privilegiando as características enfatizadas em cada situação e evitando impor critérios muito generalizantes de saída a respeito do que encontrar nestas situações. Numa cena como esta, mais do que nas outras que conheci, isto parecia mesmo orientar

residencial. Não havia isolamento acústico algum e não era esperado legalmente que se estivessem sendo realizados shows para lá dos 110dB nas noites e madrugadas. Contudo, especulávamos se não havia aí um veto estético, pois ao vetar bateria, vetava-se de saída boa parte das bandas de *rock*. Ainda que eu tenha assistido bateria no Plano B em uma ocasião: um show “acústico” do Chinese Cookie Poets, onde Zenicola tocou contrabaixo acústico, Campello, guitarra semi-acústica, e Renato tocou bateria com vassourinha. Também havia ouvido falar de um show do Digital Ameríndio onde ele usou o pedal do bumbo e demais partes da estante para percutir microfones de contato - o que é mais da ordem das baterias híbridas acústico-eletrônicas.

¹⁵² Como fiz em algumas noites de “improvisação livre” onde dei meus primeiros passos em fazer canto estendido na frente dos outros.

¹⁵³ O que estou aqui em parte inevitavelmente fazendo.

seu funcionamento geral. Me parece que se fôssemos buscar as causas por detrás das tomadas de decisão composicional¹⁵⁴ presentes nestas apresentações teríamos mesmo que empreender uma análise caso a caso, apresentação a apresentação, e em especial - de Pessoa à Pessoa. Embora possa-se buscar fazer levantamentos de características singulares em qualquer outro modelo de apresentação, incluindo aqueles eventos que se dão pelas salas de concerto, neste lugar isto parecia para mim ocorrer de modo mais enfático.

Até então, estabelecemos, mediante uma diferença de ideologia, um modo por onde entender os resultados distintos da minha experiência nestes dois modelos de espaço. Creio que se quiséssemos entender mais sobre os fatores que permitiam tais singularidades se manifestarem poderíamos empreender outras análises de tipos variados. Poderíamos nos perguntar por fatores sociais, históricos, econômicos, pelas condições materiais e tecnológicas deste tempo, e possivelmente isto conduziria a diversas conclusões interessantes que poderiam explicitar fatores coletivos que contribuíram para tais possibilidades se concretizarem.

Sem dúvida que nos anos 2000 já haviam sido empilhadas ao longo da história uma série de propostas estéticas consolidadas nas décadas anteriores que poderiam ser facilmente revisitadas por qualquer um e apropriadas como ponto de partida para cada um destes participantes. A internet teve um papel essencial neste processo, pois permitia que qualquer um destes participantes tivesse acesso a décadas (sem contar séculos) de todo este acervo a custos muito baixos¹⁵⁵. Creio que a qualquer momento que alguém nasce, pega-se sempre algum “bonde andando”. Sempre muita coisa já aconteceu antes de você nascer, e o mundo não dá nenhuma parada para você calmamente tentar se orientar. Porém, um diferencial importante sobre os meios de produção do bonde do começo dos anos 2000 em comparação com períodos predecessores poderia ser resumido nestas condições que hoje são o padrão. Com acesso à internet se estava talvez mais próximo da aldeia global pensada por McLuhan nos anos 60 mais do que nunca.

Não posso falar pela cena inteira, mas como irei abordar em outro momento, desde 1995 a internet me permitia desviar das cadeias de conhecimento locais e estar em contato com músicas, imagens, shows, livros, filmes, e em especial outras pessoas com interesses e informações para

¹⁵⁴ Como havia anteriormente defendido em Sarpa (2010), faço uso deste termo num sentido bastante frouxo que pode abarcar qualquer distinção de qualquer ordem de modalidade que participe da atividade musical.

¹⁵⁵ Em comparação com os custos necessários para tal antes da Internet. Creio que era preciso ser ao menos membro da classe média, o que no Brasil indica um segmento já bastante reduzido. Havia também as *lan-houses* e expedientes outros (pirataria) para quem não pudesse pagar o acesso em casa. Mas deixe estar que talvez o que a Internet possa ter feito foi oferecer expedientes que antes eram ainda mais restritos a uma classe de posses mais altas e em uma velocidade que nenhum voo na primeira classe poderia oferecer.

trocar sobre todas estas coisas, em qualquer parte do mundo desde que estas pessoas pudessem se comunicar em inglês em algum nível. Uma boa imagem deste contexto poderia ser a cena¹⁵⁶ de *Matrix* (1999), onde Trinity não sabia pilotar um helicóptero, mas poderia simplesmente fazer um download que a permitiria pilotá-lo em alguns segundos sem saber muito como sabia que sabia. Nós não estávamos e (ainda?) não estamos num estágio como esse. Mas caso alguém quisesse ouvir todo o repertório de, por exemplo, bebop, em alguns dias e resolvesse começar a praticar algum instrumento assistindo os vídeos que encontrasse, ouvindo os arquivos de áudio, lendo o que conseguisse, poderia fazê-lo e driblar uma série de condicionantes de não estar imerso em uma cena local de bebop e não estar mais nos anos 1940/50. E isto valia para basicamente muita coisa. Foi o que fiz¹⁵⁷, e muitos desta cena também fizeram.

Outro fator importante seria o barateamento dos custos tanto para que os participantes pudessem com poucos equipamentos pessoais conseguir fazer em suas próprias casas quase todo o trabalho necessário para gerar suas apresentações, assim como para que o Plano B pudesse hospedar essas apresentações. Além disso, por último mas não menos importante, havia o Fernando¹⁵⁸. Além de organizar o espaço, era alguém que também participava sonoramente da própria cena. Sendo um pouco mais velho que boa parte dos participantes, havia tido outros projetos musicais nas duas décadas precedentes. Tinha grande conhecimento de eletrônica e uma longa experiência em fabricar ele mesmo seus próprios equipamentos, além de ser capaz de cuidar da manutenção de tudo necessário ao funcionamento da casa. Mas creio que o principal diferencial estava na sua postura diária. Até onde consegui ver, Fernando era bastante querido, respeitoso e respeitado, tratando as propostas que apareciam na sua casa um tanto “acima do bem e do mal”, com certa indiferença pacífica e acolhedora. Há uma longa lista de pessoas gratas a ele onde violentamente me incluo.

Mas os objetivos dessa pesquisa não são tanto entender porque a cena do Plano B parecia mais variada que a das salas de concerto. Também não são meus objetivos explicitar em que termos sonoros esta variedade ocorreu. Tomar esta cena como ponto de partida tem mais o intuito de ilustrar que existiu e ainda existe, mediante outros espaços¹⁵⁹, uma cena musical nesta cidade onde os critérios de apresentação parecem depender, em certo sentido, mais dos participantes do que das

¹⁵⁶ <https://youtu.be/6AOpomu9V6Q>

¹⁵⁷ Não o fiz em relação ao *bebop*. Esse por um acaso andei estudando nos últimos anos.

¹⁵⁸ Uma foto de despedida do Fernando de seu Plano B já esvaziado pode ser vista aqui:

<https://drive.google.com/file/d/12vBqh4UvNpEpgDcO110W1YcbupK6tYH0/view?usp=sharing>

¹⁵⁹ Apenas citando o Rio de Janeiro, haviam espaços ou eventos como o Fosso, QuintAvant, Aparelho, Escritório, Desvio, Etnohaus.. Ao menos era este o cenário antes da pandemia.

regras presentes na administração dos ambientes. E ao fazer isto, um espaço como este talvez tenha conferido ênfase às situações singulares de seus participantes. Nosso foco de pesquisa se dará sob exatamente esse segundo polo. O que significa dizer que os critérios do que devem ser a apresentação dependem mais da singularidade dos participantes? Por que meios é possível pensar a respeito desta singularidade? Que dimensão está aqui sendo recortada e qual sua relação com as demais dimensões coletivas como as listadas no parágrafo anterior? Tentaremos respondê-las no processo.

Sugeri, portanto, que no espaço do Plano B que descrevemos não era necessário a exibição de alguma estética específica para poder participar dele. Isto não transformava o lugar em algum paraíso perdido ou a sala de concerto num inferno. Houve conflitos no Plano B, mas nenhum que me parecesse tão marcante. Esta abertura geral do Fernando fazia com que o espaço abrigasse estéticas que poderiam ser conflitantes entre si¹⁶⁰. O frequentador do show de um grupo/músico específico poderia jamais considerar ir a um outro show de outro grupo/músico específico, mas o fato de o espaço abrigar alguma proposta estética pela qual um participante não nutrisse bons sentimentos aparentemente não gerava alguma comoção generalizada ao ponto de haver algum tipo de boicote coletivo ao espaço¹⁶¹. Na medida em que seus participantes tinham opiniões e preferências distintas nas suas práticas musicais e a quantidade de público que frequentava este ambiente era relativamente pequena, tornava-se mais difícil formar grandes consensos ou maioria sobre qualquer assunto. Além disso, somente uma parte do público se tornava frequentador do espaço por si mesmo, ou seja, pessoas que iriam em quase qualquer noite de show meramente pelo lugar independentemente de quem fosse se apresentar. Muitos dos que faziam isso, aliás, pareciam fazê-lo mais para socializar com quem lá estivesse, tendo o Plano B funcionado como um ponto de passagem ou de encontro para um número significativo de pessoas nestas noites cariocas. De modo que era possível separar o público do Plano B entre os que ficavam dentro da sala e os que ficavam na calçada. Havia gente que só ficava na calçada e conversava durante toda a apresentação¹⁶². Havia

¹⁶⁰ Por exemplo, uma apresentação feita por alguém de grandes credenciais acadêmicas no campo da música versus alguém com idade inferior a 20 anos cuja formação se deu em boa parte experimentando solitariamente em seu quarto um pedal de *delay*, e que na visão de muitos portadores de tais credenciais acadêmicas, “não sabe o que está fazendo”. Ou então, uma apresentação de sons de baixa amplitude versus uma apresentação totalmente dentro dos padrões do *harsh noise*. Uma apresentação onde o corpo é erotizado versus uma apresentação de um grupo que critica a erotização do corpo. A lista seguiria, deixo ao leitor sua formulação.

¹⁶¹ Até porque, ia tocar onde mais amigo?

¹⁶² Este aspecto, além do barulho interminável dos ônibus da Rua Gomes Freire subindo Santa Teresa e todo o caos de uma Lapa nos fins de semana tornavam o espaço pouco convidativo para apresentações silenciosas ou de baixas

gente que ficava na calçada em algumas noites e dentro em outras. Às vezes, a quantidade de público era maior do que a que o espaço comportava, e só se podia assistir ao show da calçada.

Este espaço também fracassava em captar ou distribuir dinheiro¹⁶³ para qualquer um dos participantes de quaisquer das apresentações¹⁶⁴ - de modo que não fazia muita diferença em termos de retornos financeiros a forma de apresentação que você escolhia. Independente do modo de apresentação utilizado, o retorno financeiro era nenhum e a fama, - o “capital social” - não tinha muito para onde se expandir para além deste pequeno público, em boa parte formado também por pessoas que também se apresentavam no Plano B. A cena tocava antes de mais nada para si mesma. Creio que isto também servia para equilibrar a distribuição de poderes.

Como eu mesmo argumentaria, não teria sido necessário haver nenhuma condição diferente destas descritas (como por exemplo, um número maior de público) para que algo assim pudesse ter catalizado uma dose maior de rivalidade ou disputa entre participantes, ou tentativas que um participante tivesse para influenciar e fomentar uma opinião geral sobre outros modos de se apresentar ou sobre outros participantes. Situações de embate deste tipo definitivamente ocorreram. Afinal, era uma cena feita por Pessoas. Um dos postulados que se poderia derivar da teoria base que sustenta esta dissertação seria a de que basta apenas uma pessoa sozinha para que as condições possam se apresentar como inquietantes¹⁶⁵. Imagine juntando umas 100. A questão é que por motivos vários, dentre alguns aqui especulados, nem a cena que se formou nem o espaço forneciam condições incrivelmente favoráveis para se formarem situações de conflito tão reiteradamente¹⁶⁶. E deste modo, quem estivesse interessado em apresentar o que estivesse interessado em apresentar conseguiu. Ainda assim, os modos de apresentação diferiam. Uns preferiam se apresentar de uma

amplitudes. Ainda que fora do verão, Fernando tenha realizado alguns eventos com a loja fechada quando alguma demanda de apresentação assim o fazia necessário, o que minimizava um pouco esta situação de ruídos externos.

¹⁶³ Inclusive para si próprio. Em algum momento, em 2013, o Plano B precisou fechar por conta do excesso de dívidas acumuladas e a impossibilidade de bancar o custo de manutenção da casa. Contudo, numa reunião presencial onde meio que a cena inteira finalmente compareceu numa mesma noite e mal havia sobrado espaço na rua para acomodar tanta gente, conseguiu-se zerar a dívida de Fernando em alguns dias com pequenas contribuições financeiras de cada um. Tecnicamente participei do último show da casa junto de Túlio Falcão, Thelmo Cristovam e Paulo Dantas, embora outros últimos shows tenham ocorrido naqueles últimos dias. Uma parceria entre o então ainda duo Hrönir e o futuro duo AAA se insurgia. Ver [Hrönir + Paulo Dantas + Rafael Sarpa - "Tilikum"](#). Atendem para a seção “pizza surpresa” com a filmagem - cortesia do Fernando - à la “câmera na mão” + “cinema experimental” a partir do minuto 15’. Foi uma noite “toda muito doida”, “procure saber”. Sugiro Paulo Dantas como informante privilegiado a respeito desta noite.

¹⁶⁴ Mas claro, as pessoas poderiam utilizar o fato de participarem da cena do Plano B como uma credencial para obter dinheiro ou reconhecimento em outros espaços.

¹⁶⁵ Deste modo, tudo isto ocorreu ainda que mediante condições singulares.

¹⁶⁶ Lembro, contudo, de quando Fernando me contou que sua relação com os moradores do prédio residencial que ficava acima do Plano B havia melhorado substancialmente quando o espaço saiu como matéria no jornal O Globo.

maneira enquanto outros preferiam de outra. Às vezes esta preferência ia mudando ao longo do tempo, após reiteradas apresentações. A que devemos imputar estas diferenças?

5. Do *-notyesus*> ao autistique-esthétique (ao post-fuckup wannabes)

5.1. Psic-análise musical?

Neste capítulo, irei oferecer expedientes de análise que visem auxiliar na compreensão das produções artísticas que são o tema desta tese. Isto envolve acompanhar um período no entorno de 2006-8, compreendendo os primeiros ensaios e a primeira apresentação do *-notyesus*> até os dias de hoje, demarcados pela entrada no doutorado em 2019.2 com a proposta autistique-esthétique. Durante o doutorado, surgiu a ideia de iniciar uma nova frente de trabalho à qual dei o nome de post-fuckup wannabes. Entre estes três pólos foram realizadas uma série de outras propostas artísticas que receberam nomes variados, com parcerias ou solo e para situações diversas que serão tema aqui de discussão e análise.

De que modo analisar tais produções? Dadas as discussões realizadas nos capítulos anteriores e os seus encaminhamentos, tais análises serão pensadas em continuidade com os moldes levados a cabo nestas investigações. No primeiro capítulo, mobilizei autoras e autores que pudessem situar de modo histórico e geográfico o surgimento da ideia de autonomia da linguagem musical na forma específica à produção musical ocidental que se tornou hegemônica em uma série de registros e situações, em especial, no campo do ensino acadêmico da Composição Musical em que me graduei. Nos capítulos subsequentes, procurei oferecer outras possibilidades que não a da autonomia para a compreensão das práticas musicais. Indo da consideração de propostas de autoras e autores que veem a atividade musical ou a cognição de um modo expandido como uma atividade que inclui o corpo e considera a identificação das fontes sonoras como um fator importante, a uma apresentação de conceitos psicanalíticos destinados a funcionar como ferramentas capazes de dar conta de se perguntar os “porquês” e não tanto os “comos” de um processo artístico. Esta

investigação culminou na constatação de que, se formos considerar que há uma relação de co-implicação entre os processos artísticos e os demais processos da vida, este questionamento para ser mais eficaz precisaria se debruçar sobre os aspectos contingentes e pessoais de cada vida em particular. Esta abordagem encontrou seu ápice no capítulo 4, onde através da confecção de um conjunto de histórias sobre si focadas em relatar um sem número de minhas experiências de vida procurei disparar uma busca acerca de pontos de contato entre tais experiências e os modos artísticos de que me servi neste longo período abordado.

Desta forma, dadas as implicações intrínsecas aos modos pelos quais optei ao realizar essas investigações, a tarefa de analisar estas produções não implicaria evidentemente em se realizar uma análise que tomasse tais materiais musicais como autônomos ou então que tomasse seus modos de articulação formal num registro apenas do audível. De que modo conduzir então tais análises? Talvez por uma via “estética”? Por uma análise estética, poderíamos compreender uma análise que buscasse concatenar um universo conceitual de questões específicas que atravessam certas produções artísticas e determinar em que medida elas podem se relacionar com os modos formais em que cada produção é desenvolvida e ensejar uma determinada recepção por um público. Para tal modelo de análise, um ponto importante seria atravessar tal mapeamento pelas questões pessoais do porquê se resolveu expressar-se nestes termos. Seria então esta a via de acesso a ser desenvolvida neste capítulo?

Uma ressalva se faz importante, contudo. Mesmo tendo sido seu realizador¹⁶⁷, não conheço de antemão propriamente qual o universo conceitual que rege e direciona tais propostas. No trabalho de olhar para trás e me debruçar sobre seus registros audiovisuais, constato que estas produções artísticas foram talvez todas atravessadas por grandes situações de “improvisação”. A articulação conceitual destas produções parece ter sido formada em boa parte *a posteriori*, tendo me parecido restritos, durante seu processo criativo, os interesses em formatá-las em alguma imagem que pudesse ser bem compreendida e transmitida a outrem de um modo bem acabado. Neste sentido, o uso do termo improvisação aqui não se dá apenas pelo aspecto de não serem definidas de saída o que aconteceria a cada instante da apresentação. Ainda que este seja o caso literal de algumas destas produções, como o caso do AAA e do autistique-esthétique por serem propostas oferecidas ao público como improvisação, o sentido em questão do termo neste momento merece uma outra

¹⁶⁷ Ou tendo sido um de seus realizadores para o caso de propostas conjuntas.

expansão. Há de se considerar que outros casos, contudo, como o disco do *-notyesus>*, “Estados Unidos II”, “Não há nem nunca houve a mínima possibilidade de uma Revolução”, entre outros, tiveram como resultado final ou a geração de partituras fechadas onde as instruções de execução se davam concluídas ou então geraram a gravação de músicas que, na medida em que foram lançadas, não incluíam mais a possibilidade de modificação que um contexto de improvisação permitiria. Mesmo nestes casos, em meu entendimento, tais propostas igualmente se dão fortemente marcadas por características usuais ao território da improvisação como as presentes nas cenas de música experimental em que tanto me apresentei. Como entender esta colocação?

Seria perfeitamente possível que tais produções tivessem sido previamente definidas sob o signo de um conjunto de explorações ou conceitos-chave que deste modo definiriam um universo capaz de julgar que materiais e procedimentos eram adequados ou não em cada situação e assim definindo o que ficaria dentro ou fora de cada produção em particular. Esta abordagem talvez tivesse resultado em produções com um apelo conceitual mais forte, de modo que ela poderia fornecer uma espécie de ontologia de cada proposta capaz de atuar como uma mediadora que atravessasse e guiasse o processo criativo¹⁶⁸. Ou ao menos, tal definição conceitual poderia ter ocorrido durante os primeiros ensaios de cada proposta e fornecido bases para sua continuidade. Contudo, creio que, em nenhuma destas produções, se tenha procedido desta forma. Em boa parte talvez o critério composicional presente em todas estas produções sempre tenha sido tentar produzir material que soasse confortável e agradável para o momento em que estavam sendo criados, inicialmente aos meus olhos, mãos e ouvidos – e posteriormente talvez a meu corpo como um todo – e aos de com quem trabalhei e que não fosse impossível de ser realizado por mim e por tais parceiros, ou pelas situações e contextos em que seriam apresentados.

O método usual compartilhado por essas propostas consistiu em gerar material e manipulá-lo sem se perguntar muito sobre sua in-adequação conceitual, mas mais julgá-lo se era experimentado por mim (e nós, quando fosse o caso de propostas coletivas) como agradável naquele momento ou não. Se tal abertura poderia parecer conduzir a uma disponibilidade a se gerar atividades musicais muito distintas, vejo retrospectivamente que talvez esta abordagem tenha

¹⁶⁸ Psicanaliticamente, contudo, mesmo em uma abordagem deste tipo, onde alguém define de antemão o universo de explorações que uma determinada proposta deve explorar, isto não garante que se saia deste processo com as mesmas imagens que haviam sido pré-definidas. Uma vez que se passa pelo processo de construção, ensaio, apresentação, etc. as expectativas iniciais poderão se ver transformadas tornando o universo conceitual de referência insuficiente ou inadequado.

simplesmente permitido que determinadas situações de vida que ressoavam em mim com grande intensidade tivessem encontrado os meios para se colocar nas atividades artísticas que eu fui realizando. Não fazer muitos planejamentos prévios também permitia que traços destas situações de vida vazassem e deixassem suas marcas nessas produções. Sem que fosse necessário encontrar um parâmetro conceitual prévio de como compreendê-las ou sem que fosse preciso que elas fizessem parte de um todo que as tornasse coerente sob algum princípio, estes traços de vida puderam gozar de grande trânsito e encontrar nelas forte visibilidade. Ao não precisarem se conformar a nenhum todo definido de antemão, determinados materiais escaparam de possibilidades de serem excluídos por gerarem algum tipo de contradição conceitual ou por não serem plenamente compreendidos. Se não se define o que deve permanecer ou ser removido baseado em um conjunto de princípios pré-existentes, em tese não haveria nada de saída que devesse ser colocado para fora destas produções¹⁶⁹. Contudo, se quisermos compreender esta situação conceitual como se estivéssemos lidando com um tipo de improvisação “livre” que ocorre sobre um largo espectro, onde decisões não-sonoras também recebem soluções improvisadas, talvez o que se possa concluir retrospectivamente é que eu estava “livre” para repetir o que fosse suficientemente forte para se insinuar através de mim. Criava-se uma “liberdade” só que para se repetir explorações mediadas pelas prisões de uma vida.

Tomemos como exemplo a primeira apresentação do AAA, “q Engr” (2014). Havia uma certa ideia de que eu faria algum tipo de performance e de que Paulo Dantas faria algum tipo de produção sonora, mas sem querer participar tão corporalmente da minha performance. Ao escolher o figurino de apresentação, eu não parecia ter nenhuma grande clareza sobre como proceder. Ocorre que naquele momento, eu tinha me tornado um frequentador de brechós super baratos, onde era necessário passar algumas horas buscando coisas que se encontravam soterradas em pilhas de vestuários. Através destes passeios comecei a juntar um acervo de roupas que se tornavam tanto roupas para meu cotidiano quanto figurinos em potencial para apresentações. Em boa parte este acervo continha majoritariamente roupas femininas ou de gênero pouco definido, – de onde veio a saia lápis utilizada nesta apresentação. Do contato com este acervo e proto-ensaios solitários em

¹⁶⁹ Uma atividade corriqueira, contudo, era buscar criar um outro projeto ou iniciar uma nova produção, nova apresentação toda vez que novas ideias pareciam merecer em si um espaço outro de exploração que os acordos dos projetos estabelecidos nas produções anteriores não fornecia.

frente a um espelho¹⁷⁰ vieram também diversas das movimentações corporais por mim utilizadas nesta apresentação. Gabriela Nobre me relatou na época que em diversas posturas corporais, como as presentes nesta apresentação, parecia que eu estava tentando imitar gestos de intangibilidade de modelos de alta costura. Não sendo necessário compreender nem ter de explicar algo a terceiros para ser possível realizar esta e outras apresentações, traços de questões da vida simplesmente saltaram à frente e se dirigiram ao palco. Se hoje talvez eu esteja em uma posição capaz de avaliar de algum modo tais situações¹⁷¹, no contexto de sua realização a possibilidade de fazer tais leituras parecia bastante distante. Se a performance iria simplesmente ocorrer, e se me fizesse me sentir confortável e satisfeito naquele momento com o resultado, era o que bastava¹⁷².

Muitas vezes, situações de diálogo ou de entrevista após as apresentações fomentavam em mim alguma necessidade de ser capaz de falar sobre essas propostas, e através destas situações fui fabricando algumas claves de leitura. Uma ideia que forneci na introdução – a de que muitas destas produções estavam trabalhando com “experiências emocionais limite” – deve ter me ocorrido em algum momento, talvez após tal primeira apresentação do AAA(?), como uma explicação interessante para muito do que eu fazia neste e em outros projetos. Igualmente, ter concluído um mestrado em 2010 que tratava dos movimentos *noise* teve uma serventia direta para mim, que naquele momento tinha o *-notyesus>*, um duo de *harsh noise*. Embora aquela dissertação jamais tivesse mencionado nenhum trabalho deste meu primeiro duo, muitos dos entendimentos gerados para dar conta de propostas alheias funcionavam bem para compreender, mesmo que parcialmente, as propostas do *-notyesus>*.

Em meu currículo Lattes, elaborei por volta de 2019 em meu resumo uma descrição que mantenho até hoje:

Sua produção é frequentemente atravessada pelo uso do próprio corpo e de sua voz como ferramentas para uma exploração estetizada de estados emocionais intensos. Seu trabalho reflete uma pesquisa constante sobre a versatilidade material do aparato fonador e das dinâmicas do movimento, pensando-os enquanto instrumentos sonoros e enquanto veículos para a corporificação de situações psicológicas limites. Atua como compositor, cantor, performer e improvisador.

¹⁷⁰ Ou em situações de ensaios informais transmitidos pela internet, conforme citado na introdução.

¹⁷¹ Discussões a respeito de gênero ou de uso de figurino serão feitas na página xx.

¹⁷² Importante frisar o tipo de disponibilidade e abertura que encontrei em diversos dos espaços citados anteriormente ao simplesmente abrirem suas portas para processos criativos sem se preocupar tanto com sua justificação ou legitimação.

Parecem todas boas claves de leitura, mas se em 2019 tais abordagens criativas haviam encontrado alguma explicação temática, não constava nestas explicações nenhuma dica acerca do motivo pelo qual se haveria de ter preferido trabalhar desta forma e de não de outra. Conforme constatamos no capítulo 3, através das reflexões de Small (1998) que mobilizei, são muitas e diversas as possibilidades disponíveis para a expressão musical quando comparamos culturas diversas, pessoas distintas e épocas variadas. E igualmente, na medida em que eu não problematizava tal modo de trabalhar, não se tornava claro se eu poderia trabalhar de uma outra forma, ou se talvez eu quisesse trabalhar não apenas por essas vias mas também por outras que estavam sendo deixadas de fora.

Em diversos contextos, falar das produções era motivado por demandas protocolares ao concorrer a algum determinado edital de fomento artístico. Em minha experiência, muito do que se diz tanto em diversas situações públicas onde há algo francamente colocado em disputa, seja para se obter fomento em um edital ou em diálogo com alguns interlocutores, envolve uma negociação entre o que o propositor entende e o que julga pertencer à esfera do desejado por quem faz a oferta. Isto é ainda mais marcante em especial quando se está nos primeiros anos de suas produções, em que normalmente a pessoa se encontra em um ambiente marcado por escassez de recursos e competição generalizada entre outros pretendentes. Tais leituras não necessariamente produzem explicações úteis para além de se obter o fomento ou alguma aceitação e podem inclusive ser bastante eficazes em ocultar uma gama enorme de sentidos presentes em qualquer proposta¹⁷³.

Para mediar essa discussão se faz importante retomar a ideia de alienação nos termos psicanalíticos de Magno (2004) conforme explicitados no capítulo 3. Como discute a psicanálise, a alienação pode ser compreendida como um estado basal que atravessa a experiência de qualquer pessoa, seja ela produtora de arte ou não. “Fazer algo” e “atribuir sentido a este algo” envolvem conjuntos de formações de tipo diferente. Muitas destas formações podem estabelecer relações e diálogos entre si, mesmo que inconscientes. Porém, uma grande parte de suas atuações envolvem uma forma mais autônoma de operar, que ignora ou funciona à revelia de outras formações que se dão em seu entorno. Para reiterar uma expressão utilizada em outros capítulos desta tese, diversas

¹⁷³ Não são necessariamente ruins, contudo, na medida que ocuparam também um papel nos entendimentos que esta tese busca construir.

destas formações parecem muitas vezes estar operando como se estivessem em um outro corpo, de uma outra pessoa, em uma outra vida. A situação de alienação é possivelmente fruto desta descompensação que ocorre entre as formações que estamos tentando mapear e a nossa possibilidade de gerar formações capazes de produzir um conhecimento que forneça uma entendimento estável em relação a elas. Isto nos conduz à questão da sobredeterminação, conforme também abordada no capítulo 3. Como as resultantes que desejamos observar – em nosso caso, a maneira como determinada produção se realiza de um certo jeito e não de outro – são sem dúvida fruto de uma imbricação complexa entre condicionantes sociais, pessoais, geográficos, temporais, de classe, raça, materiais, econômicos, entre tantos outros, por mais que tentemos situar tais condicionantes mediante a fabricação de entendimentos estáveis, seu nível de complexidade e volatilidade só permite que boa parte destes entendimentos se dê em bases limitadas e de caráter muito provisório. Além disso, todo e qualquer entendimento fornecido é necessariamente “ideológico”, pois se dá comprometido com determinadas formações que reúnem uma certa perspectiva e forma de situar o mundo. Elas favorecem o funcionamento de algumas formações em detrimento de outras. Por serem entendimentos parciais, como todos os outros entendimentos, servem a determinados interesses, e estão demarcados pelos axiomas ou as crenças de base que formam suas ferramentas. Um outro fator importante é que fazer determinadas leituras sobre como se está operando pode ocasionar desconforto em quem as faz, pois pode acabar ocorrendo que através delas a pessoa descubra que talvez esteja fazendo algo que é incompatível com determinado sistema de crenças que opera com mais potência dentro dela naquele momento. Desta forma, em muitos casos, esse diálogo entre tais formações se encontra temporariamente vetado e segue-se sem saber tão claramente por que se resolve trabalhar de uma maneira e não de outra.

Deste modo, tentar definir o que se estava tentando fazer através destas produções não era tanto a ordem do dia até ao menos o segundo ano desta tese. Fazer as produções sim. Conforme discutido na introdução, notei em algum momento que diversas situações de minha vida pessoal que apareciam durante as sessões de análise pareciam estar sendo tematizadas por estas produções artísticas. Isto também não parece ter sido deliberadamente planejado ou previsto. O começo de um processo psicanalítico pode se dar muitas vezes pela constatação de um¹⁷⁴ impasse do qual não se consegue realizar um desenlace satisfatório. Do mesmo modo, pode vir também acompanhado de

¹⁷⁴ Ou de vários.

um grande sofrimento ao não se conseguir encontrar um encaminhamento para tal impasse. Um dos meus impasses iniciais ao se colocar em um processo de psicanálise era motivado por estar já com 26 anos e não ter conseguido até aquele momento ter uma produção criativa satisfatória em música. De posse do *-notyesus>* e do ingresso em Composição Musical, alguns encaminhamentos foram propostos. Conforme uma pessoa se coloca em um processo psicanalítico, ela pode começar a observar que muitas vezes, embora continue se falando de um mesmo tema, ela pode começar a ter demandas outras que antes não encontravam possibilidade de serem colocadas. Ao perseguir essas novas demandas, a pessoa pode passar a ter de lidar com situações que até então não haviam se manifestado. Ou então, precisar buscar formas de conduzir determinadas situações antigas por caminhos novos. Em algum momento, pode ser que tanto o que a pessoa diz quanto o que faz se encontrem transformados, sem que fique exatamente claro a ela como tal transformação aconteceu. A pessoa meramente dorme como se estivesse em um mundo e acorda sob um outro mundo. Perceber ou descrever tal transformação não é um processo automático. E não é, muito menos, um processo onde o sucesso da empreitada se dê garantido. Assim, mesmo que a situação ocorra consigo próprio, o resultado frequente é a constatação de que se está em uma situação de alienação sobre si mesmo.

Nos termos que propõe Magno (1999), a esfera do “Haver” excede a do “Ser”. Tentar construir um determinado conjunto de mapeamentos que possam explicitar como algo “é” sofre sempre do mal de se não poder dar conta de tudo aquilo que efetivamente “há” presente em uma situação. Algo efetivamente se transforma e o discurso continua repetindo e pressupondo em tais práticas uma essência que não parece mais ser enquadrável nos termos em que se veio colocando. Embora fosse percebendo nestes anos todos uma imbricação entre meus questionamentos e os processos que modificavam tanto minhas possibilidades de vida quanto minhas produções artísticas, não havia tentado sistematizar em nenhum momento antes desta tese como esta relação vinha sendo proposta. Nem mesmo havia formulado a ideia de que tal imbricação fornecesse um modelo que pudesse por mim ser privilegiado como uma via de compreensão da atividade criativa. É deste modo, portanto, a partir destas discussões, que é possível falar que situações de improvisação atravessaram amplamente todas estas produções.

Em 2009, J.-P. Caron havia convidado a mim, Marcos Campello e Paulo Dantas para montarmos um grupo, o ensemble Agora, destinado a produzir peças com algum nível de abertura

formal e constituídas por instruções verbais para que nós quatro as executássemos. O modelo de apresentação envolvia tocarmos uma peça de cada membro a cada concerto. Se era necessário que eu produzisse uma peça, e se era interessante priorizar o fato de que os membros do Agora eram pessoas com mais recursos para tomar decisões criativas frente a instruções abertas do que a, por exemplo, executar instruções temporais fechadas de grande complexidade rítmica e gestual, não advia daí automaticamente que eu fosse querer amarrar uma guitarra elétrica em uma mesa manipulando-a e colocar seus membros no entorno dela, que foi o caso de “Estados Unidos II” (2009). E nem o caso de querer colocar Caron enquanto pianista tocando uma mesma nota reiteradamente enquanto os outros membros se posicionavam em outros lugares da sala propondo sons que à distância causavam batimentos muito discretos, quase imperceptíveis em relação a nota reiterada do piano, como foi o caso de “ $>2 < 1$ ”¹⁷⁵ (2010).

A decisão de amarrar a guitarra inclusive surgiu de improviso a partir de uma implicação prática. Campello havia relatado que a parte dele se dava dificultada com a guitarra balançando tanto conforme as linhas executadas por Paulo Dantas se tornavam mais agressivas. O que fazer? De pronto me surgiu a solução de amarrar a guitarra como uma ideia que resolveria um problema prático de execução e me soava visualmente confortável. Poderia ter encontrado outra solução, ou fixado a guitarra de uma forma discreta e não ostensiva como foi o caso. Agora para além de se ter quatro pessoas manipulando o instrumento que jazia deitado em uma mesa, este estaria amarrado, o que contribuiria muito para um sentido que recebi nestes anos a respeito da peça, a de que a guitarra estaria sofrendo algum tipo de atividade coletivamente invasiva, de abuso ou ao menos de alguma intervenção violenta consentida, como em uma cirurgia. A guitarra talvez estivesse sendo compreendida por essas pessoas como estando em uma posição submissa de apenas emitir sons causados pelas manipulações violentas que nela ali em grupo se estabeleciam. Se decisões como essas foram tomadas porque eram agradáveis aos meus olhos, aos meus ouvidos e ao meu corpo que a executava, seria importante, dados os interesses e as ferramentas presentes nesta tese, perguntar de que forma tais olhos, ouvidos e todo o corpo se davam e se dão configurados. Por que lhes era confortável assistir, participar ou tornar presentificada uma cena como essa? Seria ela uma cena familiar?

¹⁷⁵ O título pode ser lido como “maior que dois, menor do que um”.

Esta tarefa de tentar estabelecer os porquês destas produções, como por exemplo tentar responder as duas respostas do parágrafo anterior – por que tais decisões composicionais me soaram confortáveis? – é uma tarefa que em si mesma pede uma investigação sobre quais seriam possíveis meios adequados de propiciar sua realização. Esta busca possivelmente não consegue ser sanada apenas pela identificação dos sons e dos procedimentos envolvidos em sua manipulação. Ou, ainda que se consiga identificar uma camada de tópicos e temáticas conceituais a elas comuns, não se advém daí por que alguém haveria de preferir tal procedimento ao invés de um outro. Se a investigação excede a esfera técnica e estética, o tipo de informação em questão parece exceder certos meios usuais de analisar um processo criativo em música. Do mesmo modo, dado que seu criador está em maior ou menor grau alienado da compreensão de tais motivações, tal investigação parece igualmente exceder o conhecimento e o relato de quem as compôs. Na medida em que não se consegue solucionar este impasse sondando as produções acerca dos motivos de sua existência ou somente perguntando a quem as fez por que as fez, como proceder então?

Influenciado pela ideia dos testes de recepção de Tagg (2002, 2012), pensei em criar meios de convidar pessoas próximas ou não tão próximas a participarem da análise destas produções. Ao se estar buscando pelo papel que nelas foi desempenhado pelas questões pessoais, outras pessoas podem ter em sua própria experiência algum encaminhamento que pudesse me ajudar a sondar os motivos que operaram através de mim na realização destas produções. Assim, elaborei um pequeno roteiro, reproduzido abaixo, onde pessoas seriam convidadas a assistir a partes de minhas produções tanto quanto quisessem ou então que pudessem lembrar as situações que assistiram às apresentações ao vivo. A elas, eram sugeridas algumas questões, que tinham em boa parte apenas o intuito de retirar o peso de terem de contribuir com uma análise autônoma e formal destas produções, sinalizando que poderiam se servir dos expedientes a que bem entendessem. Meus entrevistados estavam sendo convidados a estabelecer com estas produções qualquer relação que julgassem adequada e quisessem me relatar. Esta abordagem era também especialmente útil para permitir que pessoas sem formação musical mas que consumiram tais propostas pudessem se colocar de modo pessoal a respeito de tais produções. Este modelo de entrevista também foi replicado em minha banca de Ensaio II¹⁷⁶.

¹⁷⁶ De onde participaram, além do meu orientador Alexandre Fenerich, Clifford Korman e Thiago Cabrera.

Reproduzo abaixo o roteiro em questão, que foi fornecido a meus entrevistados com o título de “Rafael Sarpa Entrevista”. Posteriormente, após as entrevistas de Dudu Castelões e Aquiles Guimarães me veio a ideia de chamá-la de “Sarpa sobre Sarpa”, por conta de ambos terem brincado a respeito de que isto poderia virar um programa corriqueiro de entrevistas. Daí fantasiei que cada episódio poderia receber o título do entrevistado seguido do nome do programa: “Castelões em Sarpa sobre Sarpa”. Assim, conforme trazer um relato que algum entrevistado tenha feito em alguma destas sessões me referirei pelo seu nome acompanhado da sigla “SsS”.

Figura 1 - Roteiro da entrevista “Sarpa sobre Sarpa” (SsS)

Abaixo se encontram registros de algumas propostas artísticas que desenvolvi nos últimos anos, tanto solo quanto em parceria. Fique livre para assistir/ouvir o que quiser pelo tempo que desejar. Meu intuito com esta entrevista é o de partilhar a tarefa de analisar estas propostas. Irei propor algumas questões, mas não há necessidade de respondê-las. Você pode propor outros encaminhamentos. Não há respostas adequadas e inadequadas. Estou exatamente interessado na especificidade em que cada um possa receber estas propostas. Desta forma, acho que o caminho mais adequado é o que lhe deixar mais confortável e o que gerar mais conversa. A entrevista pode ser pela internet ou presencial.

Algumas das questões possíveis que você pode abordar caso lhe interesse: como você avalia estas propostas? Com o que as associa? Como se sente ao assistí-las? Que tipo de discussões acha que mobilizam, por o caso? Você acha que há algo nestas produções que favorece algum tipo específico de abordagem de análise? Você vê continuidades e/ou rupturas entre as propostas a que assistiu? Caso tenhamos uma relação pessoal prévia, você vê relações entre situações de minha vida e estas propostas? Caso tenhamos trabalhado juntos em algumas dessas propostas, de que modo pensa que se dava nossa parceria?

▶ autistique-esthétique - fosse sessions (2019)

▶ AAA - "Scivias" (2018) [parte 1/2]

▶ Rafael Sarpa - United States II

-notyesus> “Preto sobre Preto” (2013)
<https://toclabel.bandcamp.com/track/hum-for-a-body>

[post-fuckup wannabes - o vazio é meu senhor \(2022 demo\).mp3](#)

☰ O vazio é meu senhor (e a falta da falta não me faltará) - letra

▶ Rafael Sarpa - “Sonhos Verde Oliva” (2017) [excerto]

[post-fuckup wannabes - apesar \(2022 demo\).mp3](#)
 a pesar - letra

[autistique-esthétique - amenexplosion \(161216 take\).mp3](#)

notyesus faixa punk live 2008

[nulltraces - leon.mp3](#)

Chinese Cookie Poets + Rafael Sarpa - Live at Quintavant/AudioRebel (2016)

[post-fuckup wannabes - toda é .mp3](#) (2022 demo)
 toda é - letra

Poppers - live at Aparelho (190820)

AAA - q_engR

[autistique-esthétique - hello, kitty overdrive \(20161126 take\).mp3](#)

Através deste modelo de entrevista buscou-se também colocar em prática os procedimentos que descrevi no capítulo 3 pela ideia que faz Magno (1990) dos processos da “análise efetiva”. Quando a pessoa se coloca em processo de psic-análise ela pode se ver tomada pelas circunstâncias das determinações que a enlaçam num determinado momento e não conseguir encontrar uma possibilidade de alterar essas condições. Diante deste processo, que o autor denomina por “análise propedêutica”, a tarefa do analista é a de tentar fazer emergir no analisando um acesso a um outro tipo de determinação que permita transformar as condições que conferem à pessoa sua situação de mal estar. O autor denomina esta emergência como um recurso à “hiperdeterminação” pois tal recurso permite reconfigurar as regras nas quais uma pessoa se encontra situada em um momento. A partir do instante em que a mobilização deste expediente se torna mais assimilada e recorrente, a pessoa pode passar a um outro processo denominado pelo autor “análise efetiva”. Nesta situação, não se torna mais necessário o papel do analista, ou ao menos, este papel pode ser buscado pela pessoa em análise através de outras pessoas e em outras situações de mundo para fora da relação de

consultório. Na medida em que a pessoa passa a compreender diversas circunstâncias de vida também como possibilidades férteis para a produção de hiperdeterminação, passa a ser possível se utilizar do que qualquer outra pessoa lhe diz acerca de si como um expediente de psic-análise, caso seja este o caso.

Deste modo, se meu entrevistado me fornece uma perspectiva acerca de como compreende estas produções artísticas ou de como compreende sua imbricação com fatores meus de ordem pessoal, embora ele não esteja efetivamente preocupado em atuar como meu analista, eu por conta de meu histórico psic-analítico posso buscar em suas colocações ferramentas e expedientes de psic-análise. Posso encontrar em seus pontos de vista uma chave que torne para mim acessível uma compreensão sobre alguns desses fatores que eu antes não vislumbrava ou então permitir que eu possa, através de alguma destas colocações, gerar outras atividades criativas que antes não havia concebido. Conforme discutido anteriormente, é muito provável que igualmente neste processo, por conta da situação de alienação, várias dessas situações se passem sem que se perceba muitas dessas transformações. Talvez diversas colocações nestas entrevistas não pareçam, de saída, ter surtido algum efeito e seja preciso um longo período para certas colocações reverberarem. O intervalo pode chegar a ser o de alguns anos. Contudo, o que se quis criar sobretudo foi um contexto de entrevista que pudesse fomentar o exercício de situações deste tipo. Não há nenhuma garantia que tais entrevistas falem algum tipo de verdade sobre mim ou tais produções. Ou seja, não são depositados sobre meus entrevistados nenhuma grande expectativa acerca da relevância de suas colocações. São elas também a continuidade do processo de ficção como descrito no capítulo 3 e levado a cabo pelas histórias autobiográficas no capítulo 4. A diferença entre a entrevista e a autobiografia talvez esteja em se buscar através de um recurso etnográfico um meio de gerar outras ficções que não se consegue fazer sozinho. Apesar disso, não há uma obrigação de se considerar alguma colocação de um entrevistado da qual não se veja uma utilidade, mesmo com o passar do tempo. Se a tarefa é a de produzir psic-análise, em uma situação de análise efetiva continuará sendo minha a tarefa de entender o que fazer com cada uma de suas colocações. Assim como seguirá, caso desejado, sendo tarefa dos leitores desta tese avaliá-las e o que fiz de tais colocações.

Desta forma, ao se lidar com um tipo de análise musical que não exclui a relevância com que quaisquer fatores da ordem da vida possam estar operando para conformar determinadas produções sob as bases que se deram conformadas, busca-se também eliminar uma possível expectativa de que

houvesse algum tipo de abordagem que pudesse dar conta efetivamente de tal empreitada. O analista musical não é certamente um especialista de saída para lidar com uma investigação desse tipo. Do mesmo modo, também não o é o psicanalista. A especialidade da psicanálise está em fornecer uma teoria e uma prática que confere um modo de lidar com a construção de conhecimentos deste tipo. Neste processo, o que é visado é o procedimento de produzir análise, ou seja, que a pessoa consiga mapear de algum modo diversas das formações que a cercam e que seja capaz de produzir transformações que a retirem ou que desloquem as situações de mal estar que atravessam o seu lidar com tais formações. As vias e os modos de acesso a um conhecimento como este não são específicos à esfera psicanalítica, mas apenas talvez a função e o objetivo por trás da construção deste conhecimento. Conforme discutido anteriormente, para a psicanálise, trata-se da construção de ficções úteis.

De posse das entrevistas, este capítulo seguirá pela ideia de formar subcapítulos mediante eixos temáticos. Nestes eixos serão comparadas as produções artísticas, as colocações autobiográficas e o relato dos entrevistados, buscando construir algum entendimento cercado por alguns temas chave. Similar ao formato do capítulo 4, estes eixos podem ser lidos como momentos auto-contidos, ainda que sua ordem tenha sido escolhida para facilitar sua compreensão, na medida em que cada subcapítulo encontra no tema um pólo aglutinador para a compreensão de diversos aspectos envolvidos nestas propostas. De certo modo, tais subcapítulos tratam da fabricação de novas histórias autobiográficas construídas agora mediadas pela tarefa de analisar as produções.

5.2 constrangimento; indiferença; equívoco; praticar o equívoco

Fernando Schlithler teve um papel inestimável em minha formação musical. Em especial pelo suporte mútuo e pela retroalimentação de ideias que um promovia sobre o outro. Se caso ele não tivesse precocemente falecido aos 40 anos por conta de um câncer terminal em 2021, eu tentaria fazer com que ele topasse fazer parte destas entrevistas. Talvez pudesse até ter funcionado como um momento de reconciliação. Ou ao menos para que eu entendesse melhor nosso distanciamento. O Schlithler que havia recém-falecido estava bem distante do Schlithler com o qual me relacionei, nos

finais da década de 1990 e começo dos anos 2000. Mas em um momento, nos anos finais de nossa adolescência nossa troca era intensa e constante.

Henrique Iwao na SsS me declarou que um aspecto que para ele parece muito presente nestas minhas produções analisadas aqui é uma vontade de lidar com situações que poderiam soar vergonhosas aos gostos alheios. E igualmente que eu não parecia ter muito receio de explorar, na frente dos outros, situações que pudessem soar constrangedoras ou ridículas. Por que será? Ao tentar retrazar os interesses que possam motivar essa colocação me lembro de uma atividade que eu e Schlithler empreendemos juntos por alguns anos. Ela consistia em listar produções musicais, artísticas de qualquer meio ou mesmo comportamentos que outras pessoas pudessem elencar como de má qualidade, sem valor ou de mau gosto para em seguida proceder a uma análise dessas produções e pensar o que havia nelas que as colocava nessas posições. Os exemplos eram inúmeros. Citarei o exemplo que iniciou essa nossa conversa, que aliás me parece distante da suspeita elevada de má qualidade que outros exemplos que trarei posteriormente poderiam levantar. Estávamos ouvindo “*You’re the First, the Last, my Everything*”¹⁷⁷ de Barry White e nossa atenção se colocou sobre a introdução, em que num registro super grave de sua voz, ele descreve a alguma provável interlocutora uma conclusão sobre a relação deles. Tudo isso em meio a uma parte instrumental que parece prefigurar um clímax sustentado pelo piano e pela bateria e onde baixo e guitarra mobilizam gestos insinuantes através da inserção de curtos objetos sonoros memoráveis. Barry diz “*We got it together, didn’t we? Nobody but you and me*”. Pelo resto da letra e pelo resto da produção de Barry White, nos parecia um misto de declarações de amor exageradas, em meio a uma temática “mulherenga” e um trocadilho sobre um momento mútuo de orgasmo atingido juntos – o “*come together*”, da expressão de língua inglesa. Neste mesmo dia, fomos de Barry White a Sidney Magal e logo parecíamos ter encontrado um método para aplicar a outras produções, muitas bem distantes destes dois exemplos como retomarei a seguir.

Havíamos chegado a uma conclusão depois desta discussão. Ela era algo como “acho que entendemos os motivos que fazem muitas pessoas acharem isso brega ou constrangedor, mas você e eu, ao menos, precisamos também achar isso?”. Ou então, “será que o fato de muitos acharem isto constrangedor não é um valor em si mesmo? Talvez estejamos diante de algo que esta coisa consegue fazer de um jeito que outras não fazem e isso talvez a singularize?”, teríamos concluído.

¹⁷⁷  You're The First, The Last, My Everything

Este exemplo talvez não soe tão constrangedor a um bom grupo de musicistas. Afinal, tanto Barry White quanto Sidney Magal possuem uma produção entremeada por uma série de competências musicais bastante consolidadas. No período em que chegávamos a essas conclusões, eu estava na Psicologia, mas Schlithler estava em uma graduação de Composição Musical, onde um dos discursos reinantes que ele me relatava se dava pelo tipo de referência a Adorno que descrevi em meu segundo capítulo. Deste modo, tanto Sidney quanto Barry talvez fossem adornianamente culpados de produzir uma música comercial, feita para entreter ouvintes pouco dotados e visando a uma gratificação imediata e se comunicando com paixões pouco evoluídas conforme as análises de Subotnik (1996) e de Nora (2000) que convoquei no capítulo 2. De minha parte, eu tinha a experiência de transitar em bandas de rock com pessoas que em geral eram muito taxativas ao condenar outros subgêneros de rock ou outros tipos de música que não consideravam valorosas. Havia/há muitas dicotomias entre fãs de rock. Havia as rixas guitarristas do *feeling* versus guitarristas de *shredding*, bandas que fazem som “pesado” versus bandas “farofa”, bandas cujos fãs consideram que sejam formadas por músicos de verdade versus outras consideradas formadas por pessoas que não tem aptidão musical, entre tantas outras tretas. Sem saber da existência de Adorno, esse público de rock ou os membros de bandas de que participei ecoavam, sobre repertórios que provavelmente Adorno condenaria em bloco, críticas que não eram tão distantes das que ele havia feito. E esta situação sempre me soava incômoda.

Não sentia uma grande propensão a condenar repertórios musicais quaisquer que fossem. Acho incômodo ter de consumir música que não se deseja em algum momento do dia, em geral por obra de gente fazendo ainda mais dinheiro através de campanhas de marketing que ficam fazendo-as tocar por todos os lugares. Mas essas propostas, sonoramente, não despertavam em mim nenhum problema intrínseco. Lembro de ter praticado por algum tempo a hostilidade a gêneros musicais indesejados até o meio da adolescência, até ir percebendo que isso não era muito condizente com a minha própria prática de ouvinte. Eu poderia em dias diferentes e situações diferentes ficar com vontade de ouvir coisas diferentes e tudo ia bem em relação a isso. Também não tinha problemas com *earworms*¹⁷⁸. Se não via nada de especial em uma música para além do fato de querer ouvi-la sem parar..., bem, talvez nisso residisse o que ela tinha de especial. Depois do contato com

¹⁷⁸ Expressão que serve para denominar uma determinada música que faz com que você queira ouvi-la repetidamente muitas vezes.

Schlithler, essa questão pareceu ter sido encaminhada como uma espécie de tarefa a empreender ativamente. Se um certo repertório musical nos causava repulsa ou desinteresse, poderíamos nos perguntar quais eram os critérios que estavam guiando nossa percepção a tomá-los deste modo, para em seguida tentar suspender a pregnância que esses critérios exerciam sobre nós. De posse dessa suspensão poderíamos tentar ouvir tal repertório com outros ouvidos. Para a pessoa que gosta de tal repertório e o escuta intensamente, quais serão os critérios que orientam a fruição desse repertório? Será que podemos tomar de empréstimo suas sensorialidades e nos divertirmos nós mesmos com esta fruição, nem que seja temporariamente?

Ocorre que existe um outro repertório musical e artísticos cujos realizadores ou então cujos fãs se vangloriam de que seus realizadores não dominam os códigos musicais que talvez deversem mobilizar. E a abertura metodológica que eu e Schlithler encontramos naquele momento criava grandes espaços para a existência e a valorização de todo um repertório que nos era ainda de maior interesse. Se podemos falar de modo mais pacífico acerca das habilidades musicais mobilizadas em Barry White ou em Sidney Magal, talvez teremos mais dificuldades em encontrar estas habilidades em diversas dessas outras propostas. Em geral, o movimento *punk* do final dos anos 1970 teve como lema a ideia de que os membros de suas bandas não conheciam os códigos adequados para tocar seus instrumentos, e nisto residiria parte de seu valor intrínseco. A ideia do *do it yourself*, que talvez nas realizações *punk* daquele momento, em termos musicais, apontasse mais para uma restrição do tipo de material e das possibilidades utilizadas, funcionava como um *ethos* geral que fornecia a possibilidade de que qualquer um interessado em fazer música pudesse, sem passar por um grande treinamento ou por nenhum treinamento em específico, ser capaz de realizar alguma coisa sonora. Se analisarmos, por exemplo, dois entre seus marcos fundadores, Sex Pistols e Ramones, encontraremos músicas talvez formadas por inclinações ao uso de poucos materiais, canções acompanhadas por poucos “*power* acordes”, centro tonal ou modal claro, 4/4, ritmos com colcheias acentuando as cabeças de tempo, instrumentação restrita, etc., mas evidentemente não se trata de músicas onde se ignora todo e qualquer código musical pré-existente. São claramente reconhecíveis como canções, os instrumentistas em questão são plenamente capazes de repetir suas partes nas diversas apresentações, a relação com um pulso é claramente estabelecida, e a lista seguiria.

Existem outras produções, contudo, onde não encontraremos esses códigos tão bem estabelecidos. Um exemplo consagrado no rock underground, e que eu e Schlithler apreciávamos

muito, era a banda estadunidense do final dos anos de 1960, The Shaggs. Tratava-se de uma banda formada pelo desejo e pressão de um pai autoritário que, como reza a lenda, estaria tentando realizar uma profecia que uma vidente havia lhe feito quando jovem – a de que iria ter filhas que formariam uma banda de sucesso. Para tal, sem se interessar muito em saber do interesse de suas filhas em realizar tal previsão, comprou-as instrumentos e as forçou a ensaiarem diariamente e produzirem canções. O resultado¹⁷⁹ acabou sendo que suas filhas trouxeram ao mundo um bando de canções inusitadas, formadas por frases de tamanho pouco usual, um pulso bastante vacilante por conta de uma baterista que muitas vezes parece estar em uma outra música ou em uma outra banda, ou meramente tentando dar conta de acompanhar suas irmãs – e fracassando, uma relação instável que tende a uma homofonia vacilante entre as linhas de guitarra e as melodias vocais, além de seções formalmente pouco claras. Embora não dominem tão bem os códigos que tornem possíveis se apresentar como uma das bandas de pop ou rock dos anos de 1960, ainda há instrumentos musicais de rock, alguém poderia objetar. O fato de usarem estes instrumentos e não outros, já traz por si só algum código reconhecível. Contudo, o ponto em questão é que este material foi possivelmente criado nos modos em que foi por uma falta de competência naquele instante em realizar algo dentro dos códigos esperados. Esta falta de recursos deixa suas marcas sonoras, seja pela execução vacilante ou por gestos pontualmente firmes demais, seja pelas tomadas de decisão inusitadas. Se a ideia era gerar canções que transformassem The Shaggs num grupo de sucesso de público para aquela década, a abordagem estava decididamente equivocada.

Há de minha parte uma grande empatia com materiais sonoros deste tipo e um grande apaixonamento por observar a cada instante os detalhes gerados por este tipo de abordagem equivocada. Como entender meu amor por traços deste tipo? A empatia para com os traços sonoros presentes a estes materiais se estende a uma empatia por pessoas que se encontram numa situação de equívoco frente aos códigos instituídos em qualquer contexto. Parece-me que, mais do que uma pessoa que deliberadamente escolhe ignorar certos códigos que poderia realizar mas decide agir calculadamente de outra forma, uma pessoa que ignora os códigos por não conseguir ter adquirido a competência específica pode ser, por conta disto, colocada, em geral, sob uma situação de exposição de uma grande fragilidade. Diante desta situação, ela não consegue produzir o que era esperado, mas em geral produz frente a tal situação alguma outra resposta. Frente à pressão de se formatarem

¹⁷⁹  [The Shaggs - Who Are Parents?](#)

em um determinado código, respondem com a única coisa que conseguem fazer – fracassar de algum modo em realizá-lo. De uma maneira geral, tais fracassos costumam ter certos graus de especificidade. Se se entende que a pessoa não consegue reproduzir certo código, é possível também entender que ela produziu algum tipo de versão que, ainda que equivocada, ou seja, ainda que não consiga passar como aceitável dentro do código, possui algum tipo de morfologia possivelmente inusitada, fruto de sua tentativa de passar por uma outra coisa que não consegue reproduzir.

Ao refletir sobre a origem desta empatia aqui em mim por pessoas nestas situações e sobre o interesse nas respostas inusitadas que formulam, encontrei sobretudo uma auto-empatia. Como melhor abordarei no subcapítulo 5.3, passei muitos anos fracassando publicamente, num nível consideravelmente grave, em reproduzir uma série de comportamentos. Levei muitos anos, por exemplo, para entender como socializar com as outras pessoas. Tarefas talvez hoje simples como iniciar ou continuar uma conversa, me foram bastante obscuras por bons anos. As respostas inusitadas que produzi por muitos anos nessas situações, transformavam essa socialização em momentos de grandes equivocações, o que tornava bastante difícil a participação em boa parte das atividades coletivas. Lembro-me de que aos 28 anos de idade, recém-entrado no mestrado e no curso de Composição Musical, eu não sabia ainda muito bem exatamente como interagir com pessoas que não me eram próximas. Em minha primeira aula do mestrado, em uma disciplina de metodologia, tive de apresentar o tema de minha pesquisa. Com esta tarefa não havia equívocos. Eu sabia apresentar conteúdos teóricos com alguma complexidade de modo funcional e factível. Logo terminada a apresentação, propôs-se realizar um intervalo. E eis que as pessoas quiseram continuar o assunto da minha apresentação fora dela. E eis que eu não sabia muito bem como fazer isso. Acabei entendendo naquela situação que talvez tratar as atividades de socialização como se eu estivesse dando uma aula pudesse ser um caminho, e, assim, consegui alguma maneira mais funcional de lidar com essa questão dali em diante. Era talvez fingir que eu estivesse ainda na frente da sala de aula – como que em um palco – só que fora dela.

Por algum motivo que não consigo sondar, eu já havia descoberto bem cedo em uma aula de geografia no ensino fundamental que eu sabia apresentar com bons recursos um assunto na frente de uma classe. Eu sabia também ensinar coisas a pessoas em situação privada. O que eu não sabia em geral era fazer todo o resto da interação social. As pessoas pareciam atores interpretando

personagens que não faziam muito sentido e parecia muito difícil para mim sondar como deveria me apresentar. Havia de minha parte uma recusa em me comportar de diversas maneiras que me eram colocadas como obrigatórias. Eu não sentia nenhuma identificação com diversos dos códigos que me era esperado adotar e parecia estúpido ficar repetindo alguma coisa que não se entendia de onde vinha e para qual não se via sentido. Mas eu não tinha recursos naquela idade e ainda por muitas idades para encontrar uma forma de comunicação que conseguisse negociar esses códigos de uma maneira que, por exemplo, pudesse rejeitar deliberadamente muitas de tais obrigações mediante a proposição de outros comportamentos que ainda assim assegurariam aos meus interlocutores certa estabilidade. Era sobretudo difícil medir que informação eu precisava reter e de que forma eu deveria modalizar o que eu precisava dizer¹⁸⁰. Em geral, eu também não sabia mensurar muito bem o grau de proximidade ou distância que se devia manter das pessoas. A hostilidade que eu recebia de várias delas por não conhecer ou performar bem esses códigos tornava também bastante difícil desenvolvê-los. E creio que com o tempo não se queria estar mais perto de quase ninguém, pois ao menos sozinho não se era empurrado constantemente para esse tipo de exposição hostil.

O que eu havia descoberto naquela aula de geografia do ensino fundamental tinha sido antes de mais nada uma surpresa para mim mesmo. Tendo até então sido aceito, em geral, nos trabalhos de grupo da escola meramente porque era obrigatório que me colocassem em algum grupo, minha estranheza comportamental de algum modo fazia com que as pessoas quisessem que eu não apresentasse nada para a classe. Dependendo do grupo, muitas vezes preferiam que eu não fizesse nada e nem sequer fosse à reunião. Nessa situação em especial, contudo, a professora insistiu que a apresentação precisaria ser individual. E lá me pus eu a dar alguma aula de geografia que informava sobre as condições de algum país, que não me recordo mais qual era, e nem eu nem as pessoas entendemos como eu poderia dar uma aula de modo tão articulado se todo o resto da minha performance social era profundamente desastrosa.

Se na infância e na adolescência não conseguir realizar os códigos sociais pode lhe colocar em uma situação onde você se torne objeto de violência e desprezo do outro – assunto do subcapítulo 5.3 – isto em geral vem acompanhado de gerar uma situação de isolamento muito

¹⁸⁰ Imagino que, para uma série de pessoas, realizar o tipo de investigação que faz esta tese e sobretudo, fazê-la em público, deva ser um exemplo de informação a qual se devesse reter. Porém, creio estar hoje em melhores condições de negociação frente a tais situações. Tais condições foram também bastante ampliadas por um sem número de discussões teóricas que consideram a perspectiva pessoal como foco de investigação.

grande. Isto tende a piorar quando se sai da escola, pois existe ainda alguma tolerância em relação a equívocos sociais quando se trata de crianças/adolescentes, tolerância que é suspendida quando se tornam adultos. As pessoas não querem ficar perto de você, pois suas formas de socializar e se relacionar parecem erráticas ou instáveis dentro das expectativas desses códigos. Ninguém quer oferecer emprego a alguém cujo comportamento não garante alguma estabilidade. Sem contar o estado emocional em frangalhos em que você pode se encontrar. Suas preocupações parecem estranhas para outras pessoas, e elas podem frequentemente supor que você é algum tipo de ameaça. Estando em uma condição minoritária, seja ela qual for, de um modo geral, não se tem a potência para frear as leituras e as atuações hostis dirigidas a você por meramente se estar diante delas.

Talvez por isso tenha havido um desconforto em passar de um corpo, conforme descrito na história “*d*”¹⁸¹, com aquisição musical equivocada, que oscilava entre gestos travados e gestos erráticos, para um corpo de repertório musical mais estabilizado. Ou então, para um corpo de repertório construído através da estabilização de meus gestos. Talvez soasse a mim como se eu estivesse tentando me transformar em um outro lado que não havia me tratado tão bem. Talvez tentar realizar performances recheadas de gestos equivocados logo na música soasse como uma grande afronta, e talvez este componente tenha desempenhado algum papel em querer ter me tornado músico. A mais determinada das artes encontra pessoas que não conseguem fazer uma linha reta nem usando uma régua.

E de outra parte, havia um carinho e uma especificidade em realizar tais gestos equivocados. Para lidar com demandas sociais, produzi algum tipo de repertório e se ele ainda que tardiamente tenha sido substituído por outros que me tornam passável ao olhar de terceiros, foi esse outro repertório equivocado que produzi por muitos anos. São eles o material que mais conheço e que mais pratiquei. Talvez ao se tentar começar uma produção artística tenham sido eles o arcabouço que tive à minha disposição. E talvez a produção artística possa ter sido um caminho para que esses gestos equivocados pudessem agora receber uma apreciação que não fosse apenas a constatação de sua estranheza e sua equivocação, mas pudessem ser valorizados também por sua especificidade. Talvez poderíamos brincar que, em boa parte, o que estivesse propriamente equivocado nas minhas situações de socialização na infância era que não se tinha escolhido bem o meu público. Estava sendo forçado a performar para um público muito conservador a tal repertório.

¹⁸¹ Na página 110.

É bem possível que o dilema de como desenvolver uma atividade artística que pudesse partir deste repertório tenha sido trabalhado de uma série de formas ao longo desses projetos sem que eu tivesse me dado tanta conta. Em especial, creio que a partir do momento em que comecei a trabalhar com a voz, com a performance e comecei a tentar obter mais proficiência na guitarra e no baixo, fui encontrando alguns encaminhamentos mais satisfatórios por onde esse repertório pudesse emergir. Não era necessário inviabilizar a construção de gestos dentro de códigos esperados. Não era necessário se colocar numa postura “eu/nós contra eles” meramente porque se foi colocado num lugar de exclusão por muitos anos. Era possível, e até necessário para quase qualquer atividade musical desenvolver certas competências. Mas de um modo geral, realizar apenas códigos mais estáveis ao repertório do músico resultava em sonoridades que não eram talvez tão interessantes para coisas que eu gostava de ouvir e fazer. Porém, buscar não desenvolver recurso algum tinha o resultado de soar um tanto frustrante. Se não tivesse procurado muitas maneiras de trabalhar a voz, por exemplo, teria ficado basicamente com os poucos sons a que intuitivamente tinha chegado. Ou, então, precisaria sempre de longas horas de tentativas e erros a cada apresentação para que um repertório fosse construído à revelia de minhas limitações. Isto resultaria em uma performance realizada por poucos elementos. O que poderia ser interessante para algumas pessoas, mas me colocaria em uma posição de desconforto frente a outros dos interesses descritos nesta tese. Se você quer improvisar numa velocidade rápida, de modo errático, saltando de uma sonoridade para outra, como você vai fazer isso se tiver apenas poucas possibilidades vocais? Outros caminhos evidentemente seriam possíveis. Mas os que aparentemente segui envolveram construir uma versatilidade sobre sons e gestos aparentados a sons que se comunicassem com estados como aqueles tomados como mais caros.

Podemos tomar o ato de caminhar como uma referência para pensar essas questões. Poderíamos constatar que no histórico de alguém o ato de caminhar foi demarcado por muitos tropeços. Essa inconstância e instabilidade ao tentar se deslocar talvez tenham gerado um repertório gestual em que se coloca o caminhar em risco, mas que também é marcado por determinados traços e por uma certa morfologia. Se em algum momento se conseguiu suspender as situações que inviabilizavam o ato de caminhar de modo estável, possivelmente essa pessoa tenha passado finalmente a caminhar de maneira segura e linear. Porém, se a pessoa se afeiçãoou à gestualidade de seus tropeços, meramente performar uma caminhada segura acabe por ser um tanto insatisfatório.

Por outro lado, a pessoa não quer retornar totalmente a um estado onde, por exemplo, não conseguia permanecer de pé. Ela deseja manter a habilidade adquirida, mas sem perder alguns dos modos que estavam antes disponíveis quando seu caminhar falhava. Se ela se interessa por tropeços, será que esses tropeços não poderiam também serem eles praticados? Como seria transformá-los em referencial, demarcando-os como um gesto adequado, e começar a procurar por modos de variar esses tropeços sem transformá-los somente em caminhadas estáveis? Creio que se colocar esse tipo de questão fez com que se abrisse para mim todo um universo na morfologia dos tropeços. Ao longo da realização destas produções artísticas, creio ter entendido que gostava de formar repertórios sonoros e que sentia prazer em ensaiá-los e em praticá-los. Desenvolver um repertório era uma coisa importante, pois gerava uma série de resultantes que eu queria para minha vida artística, mas era essencial, contudo talvez formar um repertório demarcado por gestos que me fossem mais agradáveis, confortáveis, desejados e relevantes.

Como o modo de cantar talvez peça outras reflexões – tema do subcapítulo 5.6, irei falar um pouco agora sobre a forma de tocar guitarra. Para começar, a guitarra elétrica me parece um instrumento que fracassa em realizar um certo número de atribuições de saída. Seu espectro, em especial quando sob efeito de distorção, quando comparado com diversos instrumentos de sopro ou de arco, parece profundamente inarmônico. Embora haja um sem número de virtuosos melódicos na guitarra, parece a mim um instrumento meio desastroso para se realizar melodias¹⁸². Seu mérito para mim sempre esteve em outros lugares. Quando adolescente, tive o desejo de cantar¹⁸³, mas achava que esse desejo era impossível, pois acreditava que não haveria nenhuma possibilidade de que alguém com minhas condições corporais e gestuais pudesse ser capaz de cantar alguma coisa. Ter começado a tocar guitarra talvez tivesse muita relação com o modo que ela parecia ser uma extensão de uma série de atividades “emocionais intensas”. Como relatei na história “a”¹⁸⁴, ter descoberto Nirvana¹⁸⁵ e a possibilidade de gritar em música, me fez perceber a forma como a guitarra também de certo modo “gritava”. Em um mesmo momento, havia descoberto Jimi Hendrix por conta de um documentário de Woodstock. Creio ter sido incrível para mim, ainda que não tivesse nenhum

¹⁸² Já que aprecio desastres, talvez possa repensar sua utilização melódica a partir desta condição.

¹⁸³ Ou talvez de ser o vocalista, o que incluiria neste caso sua performance corporal não-sonora.

¹⁸⁴ Na página 106.

¹⁸⁵ Bryan Holmes me relatou na SsS que Charly Garcia havia declarado em inúmeras entrevistas que tinha uma impressão de Kurt Cobain tocando guitarra no Nirvana como sendo alguém que tocava bem e mal ao mesmo tempo, similar à fantasia que eu havia feito de Ronald Jones do Flaming Lips na história “d” na página 110..

conhecimento técnico a respeito naquele instante, o fato de que Hendrix tocava não somente notas mas sim a própria distorção em si mesma. Para além de um sólido repertório de blues e toda uma série de inventividades harmônicas e melódicas no repertório da guitarra presentes em suas canções nos discos, ao vivo Hendrix canalizava através da guitarra toda uma série de sons e ruídos que parecia jogar mais a favor de sentidos “emocionais intensos” que iam além da plasticidade sonora. Léo Alves me diria na SsS que acha a guitarra elétrica um instrumento onde a gestualidade é muito aparente. A imbricação necessária do instrumento com a amplificação e as técnicas de distorção fazem com que qualquer pequeno detalhe que se promova na interação com as cordas deixe uma marca muito audível.

Um modo usual de estudar a guitarra para mim, desde o momento em que se iniciou o autistique-esthétique ainda como um duo formado junto de Katona, foi o de estudar determinados repertórios, onde demandas de altura e ritmo estão bem definidos para em seguida começar a propor pequenas distorções nessa execução. No caso da mão esquerda, um treino usual consiste em não pressionar tanto os dedos sobre as cordas de modo que a partir da articulação da mão direita se consiga modular a quantidade de pequenos ruídos, uma espécie de dosagem do percentual de *ghost notes* que cada nota possa receber a cada instante. Do mesmo modo, na mão esquerda tocar longe dos trastes tende a levar a uma execução de alturas mais imbricada a ruído. É possível modalizar essa quantidade de ruído variando a distância em que seus dedos vão se aproximando ou se afastando do traste onde aquela notaria soaria fluente.

Um outro recurso creio ter emergido pelos anos de experiência de gerar material improvisado através da guitarra preparada e articulada por diversos objetos, com a Cia de Dança da UFRJ, como descrito na história “*k*”¹⁸⁶, onde havia que se reagir constantemente a gestos improvisados de dançarinos. Me parece que eu estaria buscando construir alguma espécie de gestualidade no modo de tocar que pudesse refletir a plasticidade visual que eles desempenhavam diante de mim. Um outro caminho, veio por tomar a guitarra como um objeto capaz de receber e projetar uma gestualidade violenta e consiste em torná-lo um objeto que pode ser espancado de formas variadas. Ou ainda, consiste em pensar seu uso associado ao controle de pedais em tempo real. Creio que a viabilidade para tal se iniciou com as aulas de percepção musical que tive na EM-UFRJ com a Sara Cohen e no nosso convívio pelos demais percursos acadêmicos de iniciação

¹⁸⁶ Na página 124.

científica e trabalho de conclusão de curso. Sendo tempo musical uma de suas especialidades, aprendi com ela maneiras variadas de praticar a concatenação e a superimposição de gestos por membros diferentes. Deste modo, no *autistique-esthétique* – já na versão solo – optei por tocar sentado de modo que cada pé pudesse modificar em tempo real as morfologias dos sons tocados pelas mãos na guitarra. No caso do vídeo da performance do “*fosso sessions*¹⁸⁷”, um dos pés está focado em controlar um pedal de *pitch shifter*, o qual é utilizado como uma extensão do gesto de oscilar a altura pelas mãos, como se se tratasse tanto de um *bend* que seria impossível de se realizar com as mãos, ou de uma camada adicional de *bends* – o *bend* do *bend* – enquanto o outro pé está focado em controlar em tempo real a duração de um *delay*, que pode ir de uma duração muito curta, onde é possível explorar a granularidade de microsons, até a repetição de uma frase em um modo reverso, de maneira que se obscureça o envelope normal da guitarra e que se torne sua sonoridade um pouco mais imprevisível.

5.3 reparar n/o corpo

Um ponto interessante a se reparar ao apreciar estas produções é o quanto a presença e a relevância do uso do meu próprio corpo teve seu papel drasticamente modificado neste intervalo de 2006-8 aos dias de hoje. Se no *-notyesus>*, o corpo tinha uma centralidade por ser tanto o nosso corpo do duo mas também o corpo do público um alvo de sonoridades densas de altíssimas amplitudes, a partir do AAA se oficializava uma outra pesquisa corporal, iniciada em diversas situações anteriores de improvisação livre, centrada em reparar em meu próprio corpo. Paralelamente a estas situações de palco – noites de improvisos –, como o show de despedida do Plano B com o, na época duo, Hrönir, e em seguida no AAA, nos “*Sonhos Verde-Oliva*”, no “*Manifestação pacífica*”, no “*Poppers*”, etc. – estava-se buscando por uma reparação deste corpo na própria vida.

Há talvez algumas grandes fases na história da aparência e do repertório disponível ao meu corpo. Uma primeira fase poderia ser contada até os 5 anos de idade. Uma segunda, entre os 5 e os 26, onde aos 19 um determinado passo permitiu uma certa atualização. Depois dos 26, um certo

¹⁸⁷ [autistique esthétique - fosso sessions](#)

processo é colocado em partida. Retrospectivamente, vejo que após os 26, para usar os termos de Cássia Siqueira na SsS, uma “desinibição começou a se construir”, mesmo que em um processo bastante lento. Ter entrado em análise abriu um conjunto de novas possibilidades. Ter finalmente conseguido iniciar um projeto artístico que me interessasse e ter entrado em Composição Musical foi aos poucos convidando a realizar essa desinibição em uma série de outros caminhos. No meio do caminho havia um corpo, bastante paralisado e n/o qual se evitava reparar a todo custo. Na história da aparência e do repertório disponível a esse corpo, noto que ele foi colocado a partir dos 5 anos de idade em um determinado estado congelado, do qual só foi possível ser retirado de modo muito gradual durante toda a década seguinte em simultaneidade e por causa do desenrolar destas produções artísticas.

Por volta dos 4 para os 5 anos, dois eventos foram ocorrendo. Eu tinha feito aos 3 um ano do que se chamava “jardim de infância” em uma escola muito pequena localizada em frente à minha casa. Neste período descobriram que, sabe-se lá como, eu já sabia ler, e minha família ansiosa achou que seria uma ideia interessante me transportar no ano seguinte à antiga “1a. série primária”. Pensaram que fazer a “classe de alfabetização” seria uma perda de tempo, na medida em que a jovem pessoa já sabia ler, e esses pais apressados resolveram comprar um caderno de caligrafia e me ensinar a escrever a toque de caixa no período de férias de um ano letivo ao outro. No ano seguinte, decidiram que a escola fundamental onde eu estava talvez não fosse boa o suficiente. E deste modo eu passaria a estudar a partir do segundo ano fundamental numa escola católica onde meu pai era professor de biologia do ensino médio. Para mim que vinha primeiro de uma escola muito pequena, que cabia numa pequena casa, e depois de uma escola não muito maior do que isso, foi bastante estranho migrar para um colégio de proporções bíblicas. Havia muitos andares, muitos prédios – ginásio, laboratórios, anfiteatro, biblioteca –, os funcionários eram freiras e isso coordenava toda uma certa formalidade em específico. Havia muitos alunos por todos os lados. As turmas batiam cerca de 50 alunos cada e tudo naquele lugar ganhava proporções assustadoras para mim.

Duas outras transformações simultaneamente se instalavam no meu corpo. Uma era que minha visão ia aos poucos ficando turva. A outra era que minha arcada dentária superior não parava de crescer enquanto a arcada inferior parecia não crescer mais. O primeiro caso se tratava de uma miopia galopante que levou cerca de uma década para se estabilizar num valor relativamente alto – 8 graus. Ia passar a usar óculos. Para o segundo caso, havia menos o que ser feito. Usei uma série de

aparelhos dentários esquisitos – de vanguarda. Todos bastante inúteis. Eu ficaria permanentemente com os 4 dentes¹⁸⁸ da frente para fora da boca por alguns longos anos. Ali por volta dos finais da adolescência os inúteis e dolorosos aparelhos dentários tinham ao menos conseguido que esses dentes pudessem voltar a serem reservados à parte de dentro da boca, desde que eu os cobrisse projetando minha arcada inferior para fora.

Creio que a combinação desses fatores me fizeram estar bastante mal equipado para entrar nesse enorme complexo católico. Logo nos primeiros dias de aula comecei a ser alvo de *bullying*, e isto seguiu-se inalterado até os 13 anos de idade¹⁸⁹. Os alunos dessa escola eram de um nível de agressividade muito maior do que eu havia encontrado até então. Tenho a impressão retrospectiva de que o provável colégio mais caro da “zona da Leopoldina” nos anos de 1980 reunia uma série de pais-filhos ressentidos de morarem no subúrbio carioca. Diversos desses personagens reuniram seu ressentimento e migraram nas décadas seguintes em bandos para outras partes da cidade que seus bolsos ascendentes poderiam conquistar, em geral, rumo à Barra da Tijuca. Se ouvi, anos depois, de pessoas cariocas mais novas do que eu a respeito da brutalidade no convívio nas escolas particulares da Barra da Tijuca, eu conhecia bastante bem de onde parte daquela população havia emergido.

Se minha aparência ia se tornando estranha, de uma monstruosidade de contos e filmes infantis com os quais eu era frequentemente comparado, meu comportamento e postura corporal seguiam na mesma toada, conforme descrevi na seção anterior. Essas crianças pareciam, mais do que as das experiências escolares anteriores, querer testar muito suas potências sem limites e lá estava eu sendo disponibilizado à minha revelia para a boa prática de suas intensidades. O ressentimento de seus pais por estarem tendo profissões supostamente qualificadas mas que não as tornava aptas a morarem na zona sul carioca – onde em geral as condições que estes almejavam eram herdadas –, na minha impressão, respingava nas crianças que estavam gerando. Esse ressentimento precisava ser aliviado de alguma maneira. Havia de encontrar a garantia de sua superioridade ou especialidade de algum outro modo. E acho que abusar de pessoas sem recursos de defesa foi um meio eficaz. A bem da verdade, essa explicação poderia ser secundária. Há violências similares e diferentes em tantos outros lugares que não esse. A psicanálise talvez ofereça uma

¹⁸⁸ Duas imagens minhas, uma aos 4 anos e outra aos 7, podem ajudar a exemplificar melhor este quadro.

■ rafa 4 anos.png ■ rafa 7 anos.png

¹⁸⁹ Quando finalmente mudei para uma outra escola, por ter sido reprovado em matemática, e esse *bullying* desenfreado teve uma pausa.

explicação mais curta. São pessoas; se pessoas não tem limites e ninguém organiza minimamente os limites dessas pessoas no seu entorno, quem não conseguir se defender ficará à mercê. E foi basicamente esta a minha situação por uma década.

As pessoas frequentemente me faziam chorar por nenhum motivo além de sua diversão. Era frequente transformar minha aparência e meu comportamento em um assunto público. Quase que diariamente as pessoas gostavam de me conduzir a uma situação de desespero, onde tudo que eu podia fazer não era distante de alguns gestos presentes no repertório do AAA e em outras apresentações. Eu havia sido treinado à revelia por muitos palcos desfavoráveis e forçado a realizar muitos espetáculos indesejados antes das propostas criativas descritas nessa tese. Havia muita violência física também. Na maior parte do tempo, discreta o suficiente para não deixar tantas marcas visíveis, ainda que de tempos em tempos alguém perdesse a mão e me deixasse com uma cara arrebatada. Quando algum desses jovens erravam o cálculo e perdiam a mão sobre mim em demasia, as prestativas irmãs saíam de suas atividades administrativo-celestiais por algum tempo, mas tratavam o caso sempre como situacional. Um *bully* era punido aqui, outro ali. Chamavam as famílias. Mais espetáculos. Mas em geral, a maioria dos agressores era esperta para ser violenta somente o suficiente para passar despercebida neste ambiente tão dado a despercebimentos. Jesus era uma testemunha silenciosa deste longo martírio, – lá do alto de sua cruz afixada em todas as salas deste colégio.

Quando comecei a conseguir reagir de volta, acabava sendo eu que não sabia muito dosar como. E eu estava já muito desgastado e queria de alguma forma não passar mais por aquela violência. Talvez eu estivesse tentando pôr um fim àquele périplo de alguma forma. Em um incidente com 11 anos, arremessei uma cadeira em um menino depois de ser por ele agredido um ano inteiro sob formas mais dosadas que a da minha reação. Em outro momento, peguei meu compasso da aula de educação artística e ataquei um outro menino violentamente até ser separado pelos outros depois de alguns ataques. Em uma outra situação, depois de terem mais uma vez desaparecido com meus pertences durante uma aula de educação física, eu destruí com as minhas mãos e os dentes todo o uniforme escolar do menino que havia liderado o sequestro da minha mochila. Quando era eu que perdia a mão, as irmãs não sabiam muito bem o que fazer comigo. No incidente do uniforme escolar destruído, convocaram minha família para explicações e para pagar pelo uniforme do menino, até que uma pequena investigação de uma orientadora escolar – cujo

sobrinho era um silencioso colega de sala –, tivesse descoberto junto dele que minha ação violenta se tratava de uma reação. Ele havia lme relatado que meu dia a dia era um inferno por conta desse e de outros meninos e que esse tinha sido um dos raros momentos em que eu tinha conseguido ter alguma reação a esse respeito. Apesar disso, toda essa violência era tomada como se tratando de episódios excepcionais e não como algo cotidiano.

Em casa, todo este roteiro também era visto como circunstancial. Havia uma grande inclinação a entender que se tratavam de eventos isolados e havia pouco interesse em fazer alguma coisa mais substancial a esse respeito. Ter permanecido muitos anos em uma escola onde era diariamente vítima de violência teve também relação com o fato de meu pai ser professor desta mesma escola e isso implicar em menos custos para a minha família. Filhos de professores não pagam mensalidades. Meus pais foram criados em condições financeiras muito difíceis. Meu pai teve de migrar ainda criança do sul da Itália, logo após a Segunda Guerra Mundial, pois meus avós paternos eram simples agricultores num pequeno vilarejo da Calábria. O *front* acabou cedo para o meu avô de 19 anos convocado pelo *Duce* para a invasão de Trípoli. Ferido logo na primeira semana de invasão, meu avô paterno passou boa parte da guerra num hospital com médicos se indagando se iriam ou não remover seu braço direito. Acabaram conseguindo não amputá-lo, mas este, que era seu braço dominante, ficou em parte disfuncional. Faltava comida para a família e num acidente de percurso meu avô acabou migrando para o Brasil enquanto supunha estar indo de navio para a Argentina.

A história do lado materno tinha suas semelhanças. Minha avó Dolores, filha de um emigrante português, também de poucas condições, cresceu numa roça no interior do Rio de Janeiro, e por conta da falência dessa agricultura familiar e da gravidez que iria gerar minha mãe, precisou mudar para a capital e trabalhar como costureira. Estudou os anos suficientes na escola para saber ler, escrever e fazer contas. Tanto meu pai quanto minha mãe, até aquele momento, se encontravam na situação de serem duas das poucas pessoas da família a terem concluído o ensino médio e as únicas a terem concluído o ensino superior. Antes e depois do meu nascimento, ambos trabalhavam por muitas horas em diversas escolas como professores, para poder dar conta de adquirir um imóvel próprio e dos custos de vida. Em especial no período da minha infância, a situação financeira deles estava ainda um tanto instável. Havia neles apenas uma clareza de qual era a situação de inadequação a que eles não gostariam de retornar e nem de transmitir a quem viesse a

ser seus filhos – eles não gostariam de passar fome novamente, de não ter onde morar, de terem de depender de pessoas instáveis ou abusivas para ter seu sustento básico, e, nesse contexto, a eles não fazia sentido algum que outras formas de abuso e abandono fossem possíveis. Aos olhos deles, se tínhamos uma casa própria, se tínhamos comida, e se conseguíamos ir obtendo acesso a uma série de formas de cultura e entretenimento não haveria nenhum outro problema a ser resolvido.

Deste modo, entendo nesses termos todas as vistas grossas e as incompreensões que tanto se colocaram sobre as situações que me ocorreram na infância. Creio haver também uma compreensão de que haviam feito sua parte, pois trabalhavam muitas horas por dia para que aquela condição pudesse ser gerada e não havia espaço para demandar algo a mais. Eram pessoas também que, por terem feito faculdade, ainda que num período de ditadura, tomaram um contato lateral com reflexões de esquerda em geral versadas a mecanismos de dominação e violência em um modelo “macropolítico”, que também pouco tinham a dizer sobre situações como as que passei. Assim, eram pessoas um tanto ignorantes sobre como lidar com o que quer que ocorria comigo. E pessoas também, como tantas outras, um tanto ignorantes sobre como filhos funcionam. Na fantasia deles, eles queriam constituir família, serem responsáveis pelo seu próprio sustento, poderem no futuro viajar, ter uma casa mais confortável, e precisavam trazer uma criança para ocupar tal espaço no álbum da família. De minha parte, acho que se não for para pensar as implicações do que é uma pessoa com seu buraco negro desejante insolúvel em um mundo nem sequer próximo de visualizar um estado que seja efetivamente “pós”-tudo, talvez seja melhor ter um cãozinho.

Por que contar essa história aqui no contexto do capítulo desta tese com tantos detalhes? Se um ponto importante na discussão dessas produções é se perguntar a respeito de como uma pessoa ensaia e se torna capaz de performar as capacidades que leva ao palco, me parece que em meu caso, uma boa parte desse repertório foi formada durante tais experiências desta primeira quinzena de anos de vida. Tais condições muito provavelmente tiveram um impacto muito grande a respeito do estado geral de atenção em que eu precisava me colocar para tentar lidar com estas situações de abuso. Provavelmente tais situações fizeram meu corpo se habituar a funcionar em uma outra velocidade e sob um determinado influxo de excesso, tensão e intensidade – um estado de emergência, como discutirei no subcapítulo 5.5. Elas também devem ter criado determinadas demandas estéticas – os porquês que esta tese deseja sondar – que encontraram nesta produção

artística alguns encaminhamentos ou resultantes. Isso também parece ter desempenhado um papel na formação do meu gosto sonoro. Talvez para que eu atribuísse valor a um determinado material musical e quisesse torná-lo parte de uma proposta artística, ele precisava estar vibrando em ressonância com o cotidiano formado pela vida desta primeira quinzena. Acima de tudo, tais materiais finalmente conferiam visibilidade às experiências que se passaram sob tal cotidiano. Se se quer dar conta de entender um processo criativo em música, e se o lastro desse processo criativo se deu em ocorrências da vida, creio que há que se entender tais situações como meus primeiros ensaios e minhas primeiras apresentações.

De diversas maneiras, minhas primeiras improvisações de voz e corpo nas noites de improvisação livre do Plano B eram praticamente clonadas a partir de muitas das reações que desenvolvi convivendo naquele inferno. Daí possivelmente vieram as diversas explosões de intensidade e gestos violentos, onde eu interagia de modo muito agressivo com os objetos musicais. Conforme relatado na história autobiográfica “*k*”¹⁹⁰ em um evento no Plano B, Fernando havia montado uma série de pequenos autômatos, e cada um que subia ao palco poderia interagir com esses objetos. Quando chegou a minha vez, eu fui interagindo de formas muito agressivas tanto para a integridade dos objetos quanto para a minha integridade. Com o consentimento do Fernando fui destruindo um a um, até não sobrar mais nenhum autômato operando. Ou então, na determinada preferência que se incidia nos sons mobilizados pelo *-notyesus>*. Imagino que se todas essas propostas artísticas possam ser aproximadas às diversas linguagens artísticas e musicais desenvolvidas ao longo do século XX, e de certo modo, se essas produções propõem códigos que na mesma medida não foram assimilados por um público geral e continuam portanto soando como momentos de exceção no repertório auditivo do mundo, creio que deve-se desconfiar toda vez que uma produção aponta não tanto para a renovação da linguagem presente, e sim talvez mais para uma intensidade bastante agressiva. Podemos certamente pensar nas sobreposições fortíssimas de clusters presente na Sonata no. 6¹⁹¹ de Galina Ustvol'skaya como sendo um diálogo com a linguagem existente na escrita para o piano. Porém, será que a peça não estaria talvez mais apontando para a violência subjacente a tais gestos?

¹⁹⁰ Na página 124.

¹⁹¹ Para uma análise da peça e sua relação com trauma e experiência de violência ver Cizmic (2011) “*Hammering Hands: Galina Ustvol'skaya's Piano Sonata No. 6 and a Hermeneutic of Pain*”

A entrevista com Dieison Marconi na SsS foi bastante proveitosa para pensar diversas dessas situações. Havíamos tido contato há apenas alguns meses em uma aula de pós-graduação que ele co-ministrava em um outro curso¹⁹², e eu havia recém lido sua tese de doutorado sobre autoria *queer* no cinema brasileiro (Marconi, 2020). Me chamou bastante a atenção, conforme lia sua tese, a impressão que eu tive de que, embora eu não fosse gay, havia uma enorme semelhança entre a minha infância e a infância retratada por uma série de relatos gays presentes em sua tese, além de outros com que eu havia tomado contato ao longo dos anos. Embora eu não tenha sido rotulado de *veado* como foi o caso dele e de tantos, eu havia sido reiteradamente rotulado de ser um outro tipo de atrocidade meramente por ter um certo corpo e um certo conjunto de comportamentos que fracassava em repetir o que era esperado e que não encontrava meios de se defender daquela violência. Na minha tentativa de entender as semelhanças que encontrava em nossos relatos, resolvi transcrever parte de sua fala na nossa entrevista:

Contemporaneamente a gente tem discutido muito violência, discriminação, sensação de inadequação a partir dessas categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, mas assim, essa sensação de inadequação não acontece somente a partir dessas categorias. As pessoas sofrem violências por outros motivos também, por outro tipo de aparência. Ainda que a gente não chame isso de racismo, de homofobia, de transfobia, etc, acho que há a possibilidade e necessidade de identificar quais foram os motivos pelos quais uma criança sofreu *bullying* durante a infância, na escola ou na família. Acho que de um modo geral tudo se associa a uma experiência de inadequação ou mesmo a uma sensação de desorientação, como a gente comentou na carta¹⁹³. Porque quando você se sente inadequado a um tipo de temporalidade, você sai de manhã, você precisa ir para a escola, a família ordena isso ou aquilo e você não entende por que, ou então você é criticado e debochado por este e aquele motivo, você assiste determinada coisa e se sente inadequado, consome algo e não gosta e se sente inadequado. Tudo isso diz respeito e te dá uma sensação de desorientação que você não sabe o que fazer, não sabe o que está acontecendo, e não entende exatamente por que você se sente mal e por que os outros te acusam. Acho que são várias sensações de inadequação e desorientação em relação ao espaços, as pessoas e as coisas que não necessitam passar por essas grandes categorias de raça, gênero e classe para serem compreendidas. (Marconi, SsS)

Um outro ponto bem relevante foi tentar entender como eu comunicava e não comunicava à minha família o que acontecia comigo. Um relato também usual com que eu havia tomado contato nas histórias de infâncias gays foi o de haver frequentemente um pacto de silêncio sobre o que ocorre em situações de violência, na medida em que as pessoas talvez não queiram lhe entender, não

¹⁹² Na ECO-UFRJ.

¹⁹³ Ver Marconi e Ramalho (2020) “Carta de uma criança *queer* para uma outra criança *queer*: percursos espetatoriais desviantes na infância”

queiram lidar com tais situações, e pior, relatar a outros o que lhe ocorre pode lhe ocasionar ainda mais incômodo ou lhe fazer sentir vergonha. Dieison perguntou como isso se deu no meu caso. Creio ter levado muitos anos para formular alguma compreensão sobre o que acontecia comigo. Passei longos anos tentando fabricar na infância e na adolescência alguma teoria que pudesse explicar qual teria sido o caso. Essa teoria oscilava entre concordar que havia algo de defeituoso comigo e me perguntar se quem estava com defeitos eram os outros que me puniam por não ser de determinada maneira. Frequentemente eu me perguntava se a possibilidade de estranhar as coisas mais corriqueiras do comportamento usual das pessoas me dava alguma vantagem ou se era apenas um prejuízo. Ao mesmo tempo que eu poderia através desse estranhamento formar compreensões sobre o funcionamento das pessoas que não lhes era tão acessível, essas compreensões pareciam incompartilháveis. Por muitos anos, até entrar na internet ali pelos meus 16 anos de idade, não havia tido ninguém com quem pudesse conversar a esse respeito.

Com o advento da internet no Brasil, acabei por esbarrar a partir de 1995 com interlocutores com históricos de violência ou de estranhamento similares, tanto mais velhos quanto da minha idade, através dos bate-papos nas salas do célebre software mIRC. Nestes primeiros anos, a internet era um espaço bastante descentralizado. Coisas corriqueiras aos usuários da internet de meados dos anos 2000 em diante ainda não existiam. Por exemplo, não era possível saber quando um usuário estava conectado e disponível para conversar, pois não havia nenhum aplicativo naquele momento que estabelecesse esse tipo de relação¹⁹⁴. Não havia também uma demanda em se replicar no mundo virtual uma identidade civil que havia fora dele, como se deu a partir da criação e a obrigação social de se ter uma conta no Facebook. A internet a que tive acesso, por algo mais do que uns cinco anos, era um espaço de *outsiders*. Não era o espaço a que você iria para encontrar as mesmas pessoas do dia a dia. E como as pessoas poderiam estar em outras cidades, ou em outros países, aumentava exponencialmente a chance de ter contatos mais relevantes para me ajudar a desvelar essas experiências.

Sendo um espaço fundado sob camadas de anonimato, era também um espaço que automaticamente convidava a diversas formas de ficcionalização. Só que essa ficção abria também a possibilidade para uma maior realidade. As pessoas nesse espaço poderiam falar mais livremente

¹⁹⁴ Por volta de 1997, passei a usar o software ICQ que tornava possível criar esta espécie de sede para o usuário.

o que sentiam e pensavam e isso não resultaria em nenhum tipo de perseguição¹⁹⁵. Se no Facebook, a obrigação de usar seu próprio nome voltou a fazer da sua identidade civil a sua entrada de acesso, e com ele toda a sua vida de fora da internet migrava para a internet, – gerando no mundo mais um novo bilionário sem graça –, nos tempos do mIRC o que se usava era um *nickname*, e este poderia ser alterado caso você não quisesse mais ser encontrado ou não quisesse estar mais disponível para as pessoas que conheciam seu *nickname* usual. Havia servidores e redes independentes nestas salas de bate-papo, de modo que se poderia simplesmente mudar de *nickname* ou de servidor caso se estivesse cansado de ser reconhecido por outros usuários e recomençar sua presença online novamente de uma outra forma¹⁹⁶. Através de outros usuários do mIRC pude ter acesso a uma troca de informações muito rica com outras pessoas que sofreram histórico de violência ou que tiveram uma inibição muito grande instaurada sobre seus gestos diários. Assim como tomei contato com todo o tipo de gente com histórias, gostos estéticos e sexuais dos mais variados, que, mesmo quando não tinham a ver comigo, me forneciam acesso a uma camada de informações que não existia no meu dia a dia. Como relatei na história, foi lá que conheci Schlithler e tive acesso a todo um conjunto de informações sobre música contemporânea e experimental que nem sequer saberia como começar a procurar. Eu não era mais a única pessoa estranha no mundo, e nem era mais a única pessoa que pensava que toda a suposta normalidade do mundo era muito esquisita. Pude encontrar no diálogo com essas pessoas diversas formas de entender o que era mais usual no meu comportamento. Se ter entrado nesta internet dos tempos antigos auxiliou no processo de reparação para o que eu havia passado até aquele momento e me permitiu ir criando outras redes de convivência com gente que tinha algo mais relevante para me dizer sobre minha vida, ao mesmo tempo a internet de então era um espaço bastante descorporificado. Eu havia conseguido trocar palavras e formar novos conceitos sobre situações antigas. Mas o corpo seguia paralisado. As pessoas desta internet até marcavam encontros pessoais, mas eu não tinha condições emocionais de ir a praticamente nenhum deles.

Creio que foi a partir da entrada em análise depois dos 26 anos que fui aos poucos conseguindo mensurar o estado congelado em que este corpo se encontrava. Conforme relatei na

¹⁹⁵ Isto também permitiu que toda uma nova camada de abusos passasse a se tornar possível por esta rede e levou alguns anos até as pessoas perceberem isso.

¹⁹⁶ Experiência similar de internet ainda está disponível sob uma série de vias, algumas mais outras menos obscuras, como por exemplo uma visita no “*Chat Roulette*” poderia ilustrar.

introdução, o fato de ter conseguido passar no THE e de estar começando a realizar as primeiras propostas artísticas mostrava a mim que era possível transformar o repertório disponível ao meu corpo. Na situação em que me encontrava, era bastante difícil fazer qualquer modificação corporal, pois, para começar, era muito difícil avaliar com o que se estava lidando. Se você se esforçou para não olhar mais para si mesmo como um recurso para não mais olhar para a monstruosidade que lhe convenceram que habitava em você e era você, se torna muito difícil pensar formas de gerar essa transformação. Se você precisa se esforçar para olhar para si, e esse olhar te causa repulsa, possivelmente você não conhecerá seu corpo e nem conhecerá as formas de modificá-lo. E se lhe faltam técnicas para fazer tais avaliações, possivelmente qualquer tentativa de promover modificações passará por uma nova rodada de escolhas insatisfatórias e gerará ainda mais desorientação. E novamente irá convidar o outro a debochar da sua nova aparência e da sua nova performance. Se você nunca parou para pensar qual corte de cabelo você tem, possivelmente você também nunca parou para pensar em qual corte de cabelo você gostaria de ter. Modificá-lo envolve um risco. Você terá de testar outras opções e receber novos *feedbacks* hostis ainda desconhecidos. Dependendo do quanto você cortar, pode levar alguns meses para crescer, e você terá de conviver com essa mudança equivocada por esse tempo. Se o seu corpo se encontrava travado e isso faz o acusarem de ser esquisito, de ser *nerd*, de parecer ser um psicopata em potencial, estas são acusações que você já conhece e já encontrou formas de minimizá-las. Mas você ainda não sabe como vão reagir às suas novas tentativas. Talvez elas te conduzam a um novo congelamento. Sua fragilidade neste território é grande e errar novamente lhe parece demais.

Os problemas com a miopia e a mandíbula protuberante foram resolvidos por intervenções cirúrgicas. Eu tinha um plano de saúde e ambos os quadros eram considerados não-eletivos¹⁹⁷ pela sua gravidade. Nenhum aparelho no mundo poderia fazer aquelas arcadas novamente se encontrarem. Neste caso em especial, era como se a placa de titânio colocada¹⁹⁸ tivesse instalado um *kill switch*¹⁹⁹ no meu rosto. Se eu quisesse fazer expressões faciais mais assemelhadas ao que antes era o padrão de meu rosto, se tornava agora possível fazê-las apenas quando fosse o interesse de me

¹⁹⁷ Ou seja, se tratavam portanto de casos nos quais o plano de saúde era por lei obrigado a arcar com os custos das operações.

¹⁹⁸ O procedimento em questão tratou-se de uma cirurgia ortognática onde suas arcadas são serradas e, nos quadros como o meu tipo, uma placa de titânio é colocada para compensar sua distância e promover o nivelamento.

¹⁹⁹ Chave seletora presente em alguns pedais de efeito de guitarra (ou em outros equipamentos – Tom Morello usa na própria guitarra) – que ao ser acionado pode desligar ou ligar instantaneamente o som que está sendo captado no instrumento.

colocar neste estado. Mas não era mais necessário estar naquele estado o tempo inteiro. Minha rotina de passear em brechós baratos entupidos de roupas também me fazia, na solidão dos provadores, poder ficar em espaços onde poucas pessoas, e em sua maioria desconhecidos, estavam observando minhas tentativas e erros com meu vestuário, e eu podia ir finalmente pensando que vestimentas poderiam ser desejadas para reparar este corpo. E como dito anteriormente, ir adquirindo um acervo que terminaria por virar figurino de apresentações.

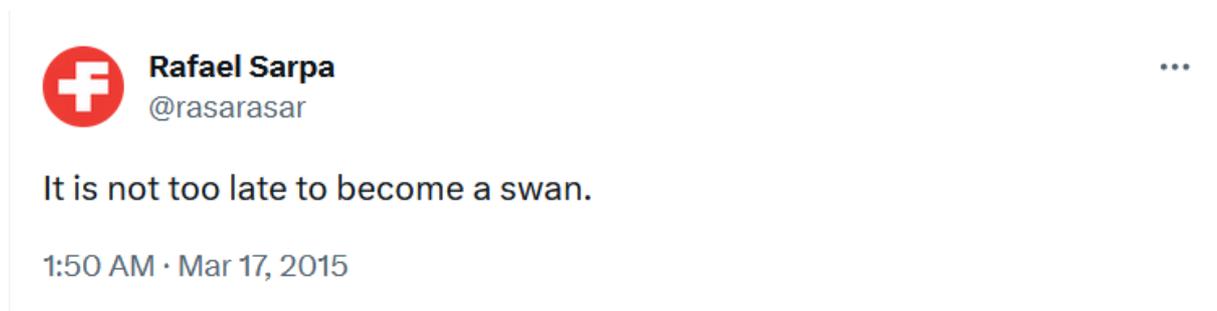
Curiosamente, para mim era mais fácil pensar e fazer modificações nesse corpo em situações de performance do que no dia a dia. A performance artística tem uma dose de ficcionalidade intrínseca, que permite que você possa experimentar um outro repertório pelo intervalo de uma hora na frente dos outros pela mediação da ritualidade de um palco. Em geral as pessoas pareciam menos interessadas em entender este repertório como sendo o “meu”, mas mais entendendo como se se tratasse de um repertório meramente de palco. De certa forma, a visibilidade do palco tornava os passos da vida invisíveis. Um outro ponto era que se eu não confiava na minha habilidade nem para avaliar minha aparência e muito menos para modificá-la, eu confiava no meu gosto artístico. Eu era um ouvinte de música e consumidor de artes performáticas e de cinema há muitos anos e com um gosto bastante consolidado. Neste universo eu sabia consideravelmente bem o que poderia ser do meu agrado. De modo que, se eu não conhecia direito meu corpo e nem o que poderia fazer para transformá-lo, eu conhecia bastante as possibilidades sonoras existentes no mundo e diversas de suas imbricações corporais em performance, e para tal tinha muito mais recursos do que em relação à minha imagem corporal do dia a dia para transformá-las. Deste modo, uma aliança estava aí sendo formada. A sensorialidade estética que eu havia construído me permitia avaliar se eu estava produzindo música em que eu confiava, e portanto à qual eu gostaria de vincular minha imagem, e essa mesma sensorialidade podia informar tais critérios ao resto do meu repertório corporal. De posse dos registros audiovisuais das performances, dos ensaios transmitidos online, dos eventos de improvisação, eu poderia sentar solitariamente²⁰⁰ em meu sofá e reassistí-las à exaustão. Se alguém não estivesse gostando dessas produções, não era problema meu. Eu sabia que ao menos eu estava ficando satisfeito. E isto era também um basta para minimizar a quantidade de invasões alheias

²⁰⁰ Ou nem tão solitariamente por tantas vezes. Neste processo, havia meus interlocutores, em especial, J.-P e P.D. que mesmo sem saber de todo o papel que isto ocupava, já que nem eu mesmo sabia ao certo, iam me relatando o que iam vendo e ouvindo, e incentivando bastante que eu continuasse.

sobre mim desde sempre. Chega de tanta gente dizendo a você o que se é ou o que se deve ser. O repertório de palco acabava por contaminar o repertório do dia a dia, e aos poucos meu corpo foi deixando a situação de congelamento.

Meu *twitter*, que no dizer de Gabriela Nobre parecia uma espécie de “Jenny Holzer de calças”, por ser composto sempre por frases curtas, como pequenas instruções cifradas, fornece um testemunho desta situação. Em algum momento eu havia concluído que meu corpo estava mudando e eu finalmente havia percebido que era possível continuar este processo e ir além. Pegando as metáforas dos contos infantis, concluí que talvez meu momento de cisne tivesse chegado e fiz esta postagem abaixo em 2015.

Figura 2 - post no..1



Do mesmo modo que meu gosto enquanto consumidor de arte, a psicanálise também servia para mim como um operador confiável para esta contenda. Havia estudado bastante a teoria e entendido uma boa parte do que ela poderia fazer por mim. Faltava talvez fazê-la funcionar mais diretamente sobre mim. A psicanálise me dizia que havia uma homogeneidade entre os campos de arte e de vida. Ao ver qualquer configuração dada como sendo formações e não se fazendo uma distinção de essência entre essas formações, eu poderia compreender como tudo sendo do campo da técnica ou então como tudo sendo do campo do des/agradável, ou seja, do campo do gosto. A partir do momento em que comecei a ter o *-notyesus>* e fiz minha primeiras peças como “Estados Unidos II”, eu entendia que se eu tinha estudado e trabalhado para permitir que eu comesse a ter um repertório artístico, o mesmo recurso poderia ser aplicado para as demais áreas da vida. Se eu antes sabia em teoria que se tratavam todos de um mesmo campo homogêneo, agora eu também tinha uma prova de que era possível na prática tratá-los deste modo. Eu estava gerando produções

artísticas a mim interessantes feitas em uma área que eu valorizava e com a qual eu tinha grande familiaridade de ouvinte/consumidor. Ora, se funciona na arte, porque haveria de não funcionar para a vida?

É por esta via que consigo entender que uma boa parte do interesse em se começar a realizar produções onde meu corpo e voz tinham centralidade finalmente conseguiu emergir como resultante. Paulo Dantas me sugeriu na SsS uma chave bem interessante para entender esta situação. Ele me relatou durante nossa entrevista que achava que uma parte do que motivava suas próprias produções envolvia ele obter reconhecimento dos outros pela qualidade delas. Que para ele, neste processo, poderia se envolver ou não ele receber mais atenção, mas que isso tanto fazia. As peças poderiam representá-lo. Mas que ao trabalhar comigo, percebia que talvez algo de oposto estivesse operando no meu caso. Para ele, parecia que eu não tinha interesse em obter reconhecimento do valor destas produções, porém, parecia que eu tinha uma necessidade enorme de receber atenção.

A conversa com Dieison foi também interessante para me ajudar a compreender esses aspectos. Ao começar a reparar mais no meu corpo na década de 2010, eu comecei a pensar mais tanto a respeito de meu gênero quanto de minha orientação sexual. Se em relação à segunda, parecia que não havia muito o que fazer – estava provavelmente condenado a ser hetero e tudo bem em relação a isso –, em relação à primeira parecia que havia um desacordo muito grande entre o que eu gostaria que meu corpo performasse e o repertório usual para homens heteros. Fui entendendo nesse processo que possivelmente um dos focos do *bullying* de que fui alvo havia sido que eu nunca havia achado sedutora a performance masculina padrão. Quando criança eu sempre achava uma boa parcela dos homens que conheci incrivelmente estúpidos. Em geral muitos homens pareciam ser as pessoas mais burras disponíveis para lidar com qualquer situação. Ser homem em geral significava tomar decisões duras e colar nessas decisões como se não houvesse nenhuma outra possibilidade. Era uma performance pouco dada ao questionamento, às dúvidas e aos equívocos, e isso se seguia do mesmo modo também no repertório gestual. O homem, quando procura uma academia para malhar, parece querer se tornar ainda mais rígido. Por outro lado, eu tinha uma empatia muito maior pelo repertório feminino. Eu havia sido uma criança muito emotiva, delicada e sensível. Parecia ser permitido a mulheres se comportarem desta forma sem muito entrave. Igualmente, parece que há uma série de equívocos mais toleráveis quando vêm do comportamento feminino. Se para mulheres isto pode acabar impondo a elas um quadro social similar também de forte rigidez, pois lhes é

frequentemente retirada, ao contrário, a possibilidade de terem certeza e de fincar posição sobre algo sem serem questionadas, para mim que estava num corpo masculino, os estereótipos que lhes eram colocadas pareciam bem mais desejados e agradáveis. Ao longo dos anos, essa empatia ia se construindo também pelos homens gays, conforme eu ia conseguindo socializar com mais pessoas e descobrindo que, sim, eles existiam, e conforme eu ia consumindo repertório cultural e artístico produzido por gays²⁰¹, em especial aos que são acusados de afeminados. Aos meus olhos, o *veado* era frequentemente o que eu pensava que eu não era – um homem bonito. Com todos os estereótipos à parte, mesmo que ele não fosse necessariamente um homem que se esforçasse em trabalhar sua aparência – e há possivelmente *veados* com corpos presos em imagens congeladas como as que eu tinha e tudo bem quanto a isso, sua afeminação parecia a mim sempre quebrar esta barreira da inflexibilidade masculina. Isso parecia conferir para mim uma dose de beleza automática aos seus corpos masculinos. E me vi também aqui em uma situação de aprendizagem. Se o *veado* era também portador de um corpo masculino que nem o meu, e ele sabia performar algo que me era mais confortável, ele poderia me ensinar o caminho.

Deste modo, acho que fui sendo tomado por todas essas questões durante a preparação das performances do AAA, assim como na apresentação com o Chinese Cookie Poets. Após algum tempo me questionando se gostaria de transicionar e me tornar uma mulher, entendi que na verdade eu apenas queria poder ter um determinado repertório comportamental e não ser agredido por ele. Não fazia para mim uma grande diferença estar em um corpo masculino. Eu gostaria, contudo, de poder performar delicadeza, fragilidade e excesso e não virar alvo de ninguém. Eu gostaria de manter e amplificar comportamentos que talvez sejam o usual esperado destas outras pessoas, mas que estavam se manifestando de uma forma travada junto a um corpo que se encontrava congelado em uma versão de infância violentada. Compreendi que essas outras pessoas poderiam ser ou uma referência ou, ao menos, um ponto de partida. Agora que meu corpo saía de seu longo adormecimento, ele não sabia muito bem para onde ir. Se fosse seguir a pressão social acerca do gênero com que nasci, eu teria de me aproximar do repertório disponível ao homem hetero padrão. Ocorre que tal repertório nunca pareceu ter sido bem instalado sobre mim. Nunca achei que precisasse garantir ao mundo a constância de nenhuma categoria, seja ela intelectual, seja de raça,

²⁰¹ “Querelle” de Genet/Fassbinder ou “The Living End” de Gregg Araki foram referências ultra consumidas por mim. Assim como Michel Foucault, entre tantos outros.

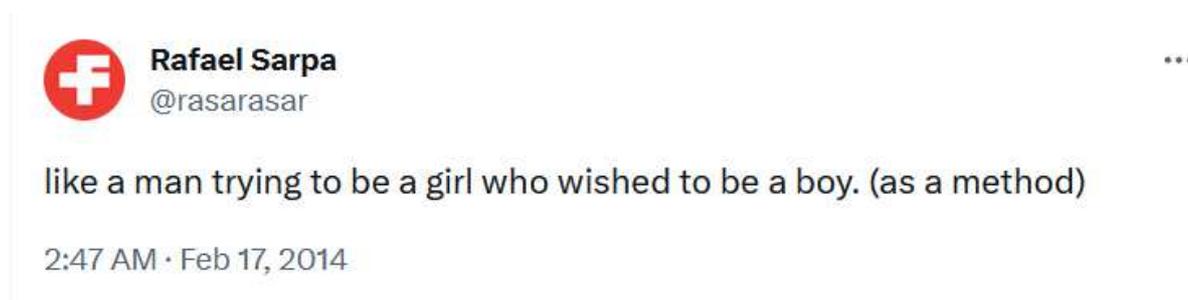
de classe, de gênero, etc, como me parece ser o habitual das expectativas depositadas sobre os homens. Muito ao contrário. Como discuti na história “*h*”²⁰², uma das minhas impressões maiores de infância era o quanto todas as coisas, e em especial as convenções sociais, eram profundamente arbitrarias²⁰³. Performar um homem hétero padrão sempre esteve fora de cogitação.

Não sendo gay, acho que passei ao largo pela ideia de *queer*, como sendo algo que não tivesse a ver comigo, até o ano passado, ao ter lido a tese de doutorado de Dieison Marconi (2020). Não havia entendido o quanto o *queer* poderia me fornecer uma chave para entender tanta coisa que se passava comigo e o quanto elas refletiam muitas dessas situações de performance. Cito uma outra das declarações de Dieison na SsS:

Você poderia ser lido como uma pessoa *queer*. A palavra *queer* para além de uma identidade reificada ela pode descrever tudo que não está bem adequado, que está desorientado, como se fosse uma peça que não está deixando funcionar aquilo que em tese era para funcionar. Historicamente se associou o *queer* a um termo guarda-chuva para LGBTs, porém não acho que seja exatamente ou apenas isso. Isso é uma leitura redutiva. Ser *queer* é um modo de estar no mundo que se dá pelas sensações de inadequação, e isto diz respeito a você. (Marconi, SsS)

Novamente, meu *twitter* serve de registro para ilustrar o que estava se passando comigo. Em 2014, um *post* sugeria que um determinado método estava sendo empregado. Eis abaixo:

Figura 3 - post no.2



É interessante notar que a presença no *post* anterior de *twitter* de uma oposição entre um adulto – *man* –, e crianças – *girl/boy* –, também aponta que havia um outro lugar onde tais

²⁰² Na página 117.

²⁰³ Ainda que muitas delas se apoiem no conforto da rigidez das constituições bióticas dos corpos e da física do mundo para serem fabricadas do modo que são.

questionamentos estavam operando. Reflexões similares se deram acerca dos comportamentos infantis. Os primeiros anos de vida são fruto de grandes excessos e equivocações que necessitam ir pouco a pouco sendo suspensos com a passagem para a vida adulta. Embora veja a necessidade de se modificar uma série desses comportamentos, pois a equivocação na criança muitas vezes acompanha a má administração de uma série de situações de risco e de danos para a sua integridade física e dos outros²⁰⁴, há toda uma outra parcela comportamental potencialmente inofensiva que é apenas desativada a fórceps. Não via também nenhum grande motivo para me afastar deste repertório. Ao contrário, trata-se de um repertório onde estão reverberadas muitas das minhas preferências e inquietações. Crianças humanas são incrivelmente esvaziadas de grandes orientações prévias. Elas não sabem por muitos anos andar, não sabem separar comida de algo que as envenene ou as machuque, não entendem os limites de sua própria integridade física em uma infinidade de eventos e situações. As mais simples atividades corriqueiras do adulto são para elas uma fonte de grande surpresa e inquietação. Elas não controlam, por alguns anos, nem mesmo sua evacuação, e podem se divertir com tais produtos como se não causassem a elas risco algum. Os recém-nascidos, mais ainda, vivem em uma espécie de mundo pré-verbal onde uma infinidade de articulação vocal desenfreada está presente. São capazes de articular toda uma gama fonética que sua linguagem materna em breve terminará por amputar. Do mesmo modo, são mais presentes a elas, que acabaram de subir nesse bonde andando, a dor e o absurdo que é o mero fato de estarem vivas. Estão tomadas por uma série de estimulações intensas relacionadas a situações que não causam mais a boa parte dos adultos nem o mínimo aspecto de reflexão. Isto as faz passar muitas horas colocando para fora desconfortos, dores e agonias, em geral pela via de sons vocais ruidosos, e por uma movimentação corporal agressiva e errática. Porque os recém-nascidos choram tanto? Para além do fator dos desconfortos corporais, eu fantasiaria que deve ter algo a ver com o desconforto de estarem vivas. O fato de também estarem sendo socializadas faz com que tomem, ao menos por algum tempo, as convenções sociais como sem sentido ou novas e ainda não assimiladas, e frequentemente se perguntam o porquê de tais convenções – algo que esta tese transformou em prato principal. Se depois a maioria delas se esquece que aqueles programas comportamentais variam, de cultura a cultura, de lar para lar, há um momento onde esses programas fizeram pouco ou nenhum sentido.

²⁰⁴ Como ocorreu comigo na má administração das crianças no cotidiano de uma escola.

Assim, fui através dessas performances tornando meus uma série de gestos muito mais usuais tanto em mulheres quanto em homens afeminados e crianças. Fui entendendo que era isso o que eu gostaria de performar. Conforme o AAA se seguiu, eu fui encontrando nos ensaios e nas apresentações um caminho para ensinar como performar tal repertório também para fora do palco e como me defender dos ataques que recaem sobre estes três personagens que eu tomava como referência.

5.4 performar / atuar

Rememorar Schlithler é também um bom gancho para discutir minha relação com a arte de performance. O ano era talvez 1999, e “Os Idiotas” de Lars Von Trier tinha acabado de sair nos cinemas. Por também ser um frequentador assíduo como eu do Plano B, aproveito para citar abaixo a ótima crítica²⁰⁵ que fez Ruy Gardnier do filme.

Os Idiotas é a história de um grupo de conhecidos que habitam a mesma casa para praticar o que eles chamam de pirar, ou seja, se fazer de deficientes mentais diante dos outros e de si mesmos. Qual é o sentido disso? No filme, as opiniões entre os próprios membros oscilam: "Vocês fazem isso para debochar das pessoas", "Encontrar o idiota interior", etc. Mais que as explicações exteriorizadas pelos personagens, o que deve nos mostrar a razão da idiotia deles é o filme. (...) No plano coletivo, Os Idiotas é um manifesto. Um manifesto do homem como demasiado humano. Há um fator-Salò, um fator-Freaks no filme de Lars Von Trier: é preciso mostrar os limites da humanidade para que os seres humanos possam se reconhecer melhor. Daí em alguns momentos também ser o mais belo filme a falar da exclusão: a marca física dos idiotas é notada sempre com um misto de condolência e nojo por quem está fora do grupo e acha que eles realmente são deficientes; um dos momentos mais fortes do filme (e também o que revela tamanha fonte de ódio e nihilismo do personagem Stoffer, interpretado por Jens Albinus) é quando o oficial da prefeitura tenta fazer com que eles se mudem de município. Stoffer pira no meio da discussão, tira toda a roupa e corre atrás do carro da prefeitura chamando o oficial de fascista. (GARDNIER, 2001)

Junto de nossa prática de indiferenciação das hierarquias do repertório musical, eu e Schlithler também nos interessávamos em promover investigações similares sobre outros contextos. Schlithler era uma espécie de performer “em tempo integral”. Em toda e qualquer situação social

²⁰⁵ Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/osidiotas.html> ao lado de uma crítica feita sob bases opostas por Bernardo Oliveira, outro frequentador do Plano B e um dos administradores do evento QuintAvant na Audio Rebel.

lhe interessava mapear os códigos adequados àquelas determinadas situações e tentar se comportar de alguma forma que tensionava ou equivocava tais códigos. Não sei qual o caso dele para fazer isso, e possivelmente ficarei sem saber. De minha parte, havia um interesse em igualmente mapear esses códigos – talvez um dos maiores interesses em se estar estudando psicologia e psicanálise naquela época – mas também havia um interesse de poder se comportar em público de forma mais aproximada a um repertório que eu podia performar sozinho no conforto das paredes de meu quarto. Alguns anos depois, com a existência do Plano B²⁰⁶, creio que tenha tentado transformar boa parte das situações sociais em que estive, no intervalo entre um show e outro, em momentos ricos para discutir equivocções de códigos e linguagens. Ou para me comportar, ainda que em doses bastante restritas se compararmos com as de Schlithler, de modo socialmente equivocante e equivocado. Contudo, a interação social que as pessoas rapidamente começavam a ter entre cada espetáculo – tentar definir a sério como eram as coisas, o que se deve fazer, o que não se deve – me entediava e desviava do que me interessava. Gabriela Nobre me lembrou que houve um momento onde toda a interação entre nós dois era gritar sons não-verbais um com o outro e que levaria ainda alguns anos para que começássemos a ter alguma conversa que não fosse basicamente isso.

Com Schlithler, havia, com alguma frequência, uma deliberação em se comportar como os personagens do filme de Lars Von Trier. E ele não parecia ter o tipo de inibição corporal que eu tinha naquele momento. De certa forma, bastava-me acompanhá-lo no seu habitual comportar de modo estranho pelas ruas. Uma história que contei muitas vezes²⁰⁷ foi a de um incidente no qual havíamos saído para passear na avenida Paulista sem guarda-chuva e ficamos totalmente encharcados por conta de uma tempestade imprevista. Ao entrarmos na, agora semi-extinta, Livraria Cultura, estávamos num estado bem inapropriado e pouco conciliável – pessoas molhadas colocam livros sob risco. Mas eu estava tomando cuidado de não me aproximar de nenhum deles. Estou caminhando pelos corredores da livraria, e perdi o contato visual com Schlithler por um instante. Eis que vejo seguranças vindo em minha direção e ao passarem por mim me viro e vejo Schlithler totalmente encharcado da chuva com as mãos no joelho se balançando como se fosse um cachorro

²⁰⁶ E já com a perda da presença de Schlithler por conta de sua guinada inicialmente olavista, em seguida anarco-capitalista e por fim membro da ultra-direita católica.

²⁰⁷ Outras tantas foram contadas à exaustão. Foi um personagem também próximo de diversas das pessoas presentes nestas entrevistas, as quais podem fornecer outros relatos.

em frente a uma pilha de livros. Fomos obviamente expulsos do espaço. E isso era um cotidiano ao se andar com ele.

No mesmo período, a mesma internet que me fez ser colocado em contato com uma pessoa performática de minha idade a uns 400 e tantos kms da minha casa, também tornava possível que alguém quase sem amigos e vindo de uma família que ascendia para a classe média e de poucos interesses artísticos descobrisse que havia algo chamado arte de performance e que dentro dela, havia um gênero destinado a tematizar situações pessoais de risco ou crise seja por périplos emocionais ou corporais – a “*body art*”. Fiquei bastante obcecado por performances e passei alguns anos ali pela virada do milênio preenchendo cadernos e arquivos .txt com ideias para performances. Parecia que havia encontrado ali um tipo de arte que tratava de algo que realmente me importava, na medida em que a imbricação entre arte e vida parece o ponto de partida para diversas de suas realizações.

Com o tempo acho que não fiquei mais tão satisfeito com a ideia de fazer performances em si. Talvez faltasse envolver música? Talvez sem a presença de música, muitas delas soassem a mim interessantes de se pensar a respeito, de fantasiar ou até se realizar, mas pouco interessantes de se assistir em seguida. Realizei apenas uma. A denominei na época por “Carne”. Consistia na ideia de deixar um pequeno embrulho onde haveria um pedaço de carne crua em áreas públicas de prédios pequenos de conhecidos onde não havia câmeras, porteiros ou faxineiros diários e observar o quanto isso afetava a dinâmica de boa vizinhança entre os moradores. O primeiro e único prédio que testei foi exatamente o meu²⁰⁸, onde naquele momento morava com meus pais e pude observar como isso acabou indo parar numa acalorada discussão de condomínio. Isto ocorreu, porque o embrulho ficou lá no elevador estragando por diversos dias até feder consideravelmente, pois nenhum dos moradores achava que era seu trabalho ou então fazia parte de sua condição removê-lo de lá.

Havia também uma banda de rock chamada Dogma de que participei como guitarrista no começo dos anos 2000. Não fiquei muito tempo na banda. As pessoas tinham interesses muito distintos e não parecia claro como reuní-los. Fiz apenas um show com a Dogma em uma escola pública em Imbariê²⁰⁹. O que há de relevante neste caso é que eu havia levado para a Dogma um tipo de participação que ocorria em minha banda anterior, a Glass Onion, mas já num estágio que

²⁰⁸ Onde provavelmente cabia bastante bem enquanto uma intervenção ao considerar as relações entre os moradores que percebia ocorrer naquele instante.

²⁰⁹ Um bairro do município de Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

permitia certa soltura corporal. Embora a Glass por sua filiação pós-punk e de rock alternativo dos anos de 1990 fosse um lugar mais adequado para essas manifestações, a Glass nunca conseguiu tocar ao vivo enquanto fui membro da banda. E eu entenderia depois do show que fiz com a Dogma, que a presença de público funcionava como um catalisador para que eu quisesse exibir certas coisas. Embora as duas bandas tivessem canções, para mim, a canção não estaria completa se não houvesse trechos onde certas situações de caos ocorressem. Se no caso da Glass isso era incentivado – éramos grandes fãs de Sonic Youth – no caso da Dogma isso era visto como um atrativo a mais e tolerado. Esse caos envolvia sobrepor segundas menores com palhetadas muito rápidas ou muito agressivas, usar o instrumento para obter sons complexos e ruídos, explorar o controle de microfonia, mas também em especial me arremessar sobre os equipamentos, o chão e os outros membros da banda, com um aparente descaso por todos os nossos corpos e os equipamentos. Os descasos, ao menos com os equipamentos, eram em parte dosados, eu tinha apenas uma guitarra e se a danificasse ficaria sem nenhuma. Mas era parte do arsenal de alguém que havia passado alguns anos assistindo gravações de shows de Hendrix, The Who, Nirvana, entre tantas outras coisas, que em geral terminavam em destruição coletiva do palco e dos equipamentos – e que achava que aquilo era tão importante quanto o resto das músicas que ocorria antes de tais eventos. Paulo Dantas se recordou de quando toquei guitarra em sua peça “febre, sonho, fluxo e água” que refletia bem o contraste entre controle e descontrole que se manifestava nas minhas primeiras produções. Embora, como ele lembrou, eu tenha criado uma partitura rígida para mim em determinadas seções que convidavam à improvisação, para que eu pudesse me assegurar de que eu iria realizar uma parte de guitarra em que eu confiasse, eu havia transformado a última seção da peça num espetáculo onde eu me arremessava violentamente trajado com a guitarra pelas paredes do espaço Sérgio Porto.

Eu também já havia sido apresentado aos shows de G.G. Allin²¹⁰, mas não fazia tanto parte dos meus interesses nem de minhas condições buscar confrontações tão diretas com o público. Acho que de certo modo isso marcava uma distância entre mim e Schlithler. Ele tinha uma propensão muito grande a realizar comportamentos incisivos que provocassem nos outros uma resposta instantânea. Parecia que ver como o outro ia responder, ou talvez forçar o outro a responder²¹¹ era

²¹⁰  [The late GG Allin has violent and disturbing mood swings - DVLH \(Rare documentary footage\)](#)

²¹¹ Discussões sobre “atividade” e “reatividade” são frequentes na reorganização da nosologia psicanalítica proposta por Magno (1989) mas que foram deliberadamente deixadas de fora desta tese para não sobrecarregar ainda mais o leitor de música com discussões que não lhe são familiares.

uma parte importante no que ele gostava de fazer. No meu caso, acho que talvez eu quisesse mais estar em um lugar onde uma certa corporeidade e gestualidade estranhas e excessivas fossem ou apreciadas ou permitidas. No livro acerca dos movimentos *noise* de Hegarty (2007), há uma discussão sobre o fato de que uma boa parte dos shows de subgêneros *noise* e de industrial são feitos para pessoas que ativamente procuraram ir assistir tais shows. O autor se serve de uma expressão – “*preaching to the perverted*” – para explicar essa relação contratual que se dá entre fãs e artistas de *noise*. Rodolfo Caesar, no começo de 2010, havia me relatado em alguma aula de música eletroacústica, com algum humor, que foi nos assistir na noite anterior em um show do <notyesus> e que tínhamos passado arame farpado nos ouvidos dele. Uma boa parte de apresentações que envolve a exploração de atividades que seriam consideradas usualmente como hostis para um grande público se dá na presença de pessoas que desejam consumir esse tipo de exploração. Creio que não fosse esse tanto o caso de G.G. Allin e Schlithler, mas talvez seja mais este o meu caso.

Talvez nisso resida uma das distâncias entre o <notyesus> e os trabalhos posteriores. No <notyesus> fazíamos muitos cálculos de como o público poderia receber certas sonoridades. Mesmo sendo um público favorável, todo público tem limites. Em uma apresentação do falecido Zbigniew Karkowski junto do Chinese Cookie Poets, conforme a pressão de decibéis seguia se intensificando, e os materiais continuavam insistindo em frequências superagudas que tornavam a sala da Audio Rebel uma “câmara de surdez”, o público foi saindo da sala, até restar apenas os 4 músicos²¹². Lembro que no dia seguinte tive uma aula de Harmonia Funcional com Yahn Wagner e que quando ele foi tocar certa progressão de acordes no piano, o som do piano chegou aos meus ouvidos todo filtrado. Eu estava por alguns dias temporariamente bastante surdo.

Uma questão corriqueira entre diversos entrevistados era em que medida as performances onde havia centralidade de minha voz e meu corpo estavam sendo atuadas de alguma forma. Léo Alves se perguntava antes de me conceder a entrevista na SsS como teria sido a preparação para realizar algumas dessas propostas, em especial “Sonhos Verde-Oliva” e as performances do AAA. Para ele, se o AAA talvez fosse mais aparentado à performance *body art*, possivelmente “Sonhos Verde-Oliva” era mais aparentado ao teatro. Da mesma forma, Thiago Cabrera me perguntou na SsS como se dava a preparação para realizar estas mesmas produções. Para ele haviam personagens

²¹² Na verdade, até o Chinese foi embora em algum momento.

claros sendo mobilizados e ele queria saber qual era o meu estilo de atuação. Se eu definia inicialmente alguns personagens e tentava entrar no psiquismo deles. Ele teria perguntado se eu “interiorizava ou não o personagem” ou se eu precisava “sentir o personagem para poder performar”.

Conforme explicado na história “k”²¹³ “Sonhos Verde-Oliva” consistiu no embaralhamento dos cinco discursos de posse dos cinco presidentes da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Montei um texto formado por frases que em geral que iniciavam por orações do discurso de um ditador e terminavam em orações de uma frase do discurso de um outro. Escolhi o discurso de posse por sua aparente irrelevância. Ao menos aos meus olhos, parecia que pouco do que foi dito nesses discursos era significativo como algum ponto explicativo para o estado que estava sendo instituído. Talvez seja possível situar essas performances como tendo sido atravessadas por um contexto de guinada da extrema-direita no Brasil e no mundo. Eu e alguns de meus entrevistados estivemos, por exemplo, juntos nas jornadas de junho de 2013. E para mim, como para alguns outros, havia sido essa nossa primeira participação pública de protesto. No momento de minha colaboração com o Chinese Cookie Poets, Dilma havia sido “constitucionalmente golpeada” e havia se instalado o governo Temer. O que não sabíamos é que a coisa ficaria ainda um tanto mais séria com a chegada de Bolsonaro. Conforme me preparava para este show, em conversa com Gabriela Mureb chegamos à conclusão de que seria divertido se utilizar do livro de poesias de Michel Temer nesta apresentação, e ela se apressou em encontrar uma das únicas livrarias do Rio de Janeiro que tinha essa obra em seu acervo.

Michel Temer teve um governo recheado por uma série de eventos curiosos. Alguns muito notáveis, outros nem tanto. Mas talvez o que mais me chamasse a atenção foi que Temer, por motivos diversos dos meus, era também uma pessoa que vivia frequentemente performando um conjunto de gestos e comportamentos sociais equivocados. Independentemente do que se pense a respeito de Bolsonaro, de sua performance construída por décadas a partir de seu *lobby* para um certo grupo e por sua carreira de subcelebridade “*troll*” na imprensa marrom, não se pode dizer que sua performance estava fora de moda. No caso de Temer, seu ferramental disponível parecia mesmo pertencer a uma outra década. Um punhado de circunstâncias havia gerado como resultante útil colocar no palco alguém que se notabilizou por passar muito tempo agindo fora dele. E se, em seus

²¹³ Na página 124.

longos anos de eminência parda, seu ferramental equivocado passou despercebido a um grande público, agora ele estava no centro de diversos holofotes. Temer agora tinha grande poder. Mas ele também era uma grande piada.

Existe um subgrupo de pessoas da cena experimental bastante preocupado com questões relacionadas à iniquidade social e econômica. Embora frequentemente eu e estas pessoas concordemos sob uma série de aspectos, algumas discordâncias estéticas e axiomáticas nos colocam às vezes em situação de “fogo amigo”. Um ponto central nessa discordância me parece às vezes estar situado no lugar de onde estamos vendo a situação. Por olharem de uma perspectiva “sociológica”, em geral, me parece que buscam por fatores compartilhados que afetam a todo um grupo simultaneamente. Embora eu aprenda com esse convívio, não é uma perspectiva que eu tenha colocado tanto sob crise por uma via interna. Em geral, ela envolve aceitar as ferramentas que me trazem e as análises que realizam. As contradições que frequentemente aponto emergem de um outro lugar. Ao olhar de um ponto de partida “psicológico”, talvez outras coisas me chamem a atenção em muitas dessas situações macropolíticas. Por exemplo, talvez a um olhar mais “sociológico” soe estranho dizer que eu e Temer temos em comum o fato de termos apresentado ao público comportamento social inadequado e que isso nos tornou motivo de escárnio. Desta perspectiva social, é preciso sempre fazer uma grande separação entre mim e Temer, a começar pelo fato de que nós dois definitivamente não possuímos nem o mesmo poder político nem financeiro – e deste modo não possuímos recursos sequer próximos, e muito menos o mesmo tipo de escrúpulo.

Ao refletir neste momento, imagino que tão logo eu tenha começado a permitir que meu corpo fosse destravado de sua antiga condição e tenha me colocado em performance, eu talvez tenha começado a generalizar algumas categorias presentes na minha situação para começar a experimentar um pouco menos os contextos específicos da minha história, mas sim como essas categorias gerais poderiam se relacionar um pouco mais com as situações pessoais de outros personagens. Ainda que seguisse em boa parte repetindo um repertório familiar e confortável a mim, ou seja, talvez estivesse realizando pouca “atuação” no final das contas, pois não estava imitando nenhuma personalidade nem criando um personagem em específico, mas tentando dialogar com um contexto que não fosse diretamente o meu. Este contexto estava talvez sendo lido através dos focos que eu vinha enfatizando, mas estavam mais distantes de mim do que nas tentativas anteriores. Para

repetirmos alguns termos chave que vim usando, poderíamos falar de equivocação, desorientação, superexposição, entre outros.

A bem da verdade, como meus colegas “sociológicos” diriam, se é o seu tempo, é o seu país, é o seu trabalho, é o seu presidente, logo é com você. Mas creio não ter tentado imitar diretamente nem Temer, nem nenhum dos presidentes-milicos, nem ninguém em específico. A performance que resolvi fazer antes da entrada do Chinese no palco²¹⁴, se tratava de uma tentativa de me comportar como se eu fosse uma “lolita”. Em uma posição sensual eu me colocava com a barriga deitada no chão e as pernas levantadas para o ar, com as solas dos meus sapatos à mostra, – como um entre tantos outros gestos avizinados, enquanto lia o livro de poesias de nosso ex-presidente. A inspiração para ter escolhido realizar esse gesto vinha da história de vida de Michel, e das fofocas que naquele instante se tornavam públicas a respeito de seu casamento com Marcela. Ao fundo, soava o registro de uma palestra de Temer feita por ele durante seus anos de mais obscuridade – “governança e governabilidade” – enquanto eu estereotipava através de meus gestos um acoplamento de fantasias masculinas acerca de mulheres mais jovens e alguns de seus comportamentos reativos. Embora a repetição de tais gestos pela minha corporeidade só conduzisse a um tipo de performance grotesca, uma parte de mim queria se tornar objeto de desejo de quem estava me assistindo, pois esse era também um dos objetivos em destravar o meu corpo de seu adormecimento. Não poder ser objetificado quando se deseja nas condições em que se deseja pode ser fonte de grande sofrimento.

Em um momento seguinte, tão logo a banda começasse a tocar, depois de me esfregar e girar no chão por um tempo, fui até o palco e comecei a me mover e dançar de uma forma erotizada mas ao mesmo tempo paródica na frente da banda, o que parecia para mim um pouco como se estivesse debochando do próprio Chinese Cookie Poets. Não porque desgostasse deles ou do que estavam tocando – sou um grande fã deles juntos e de todos os três em separado. Mas acho que era apenas aproveitar uma oportunidade rica para tematizar o deboche. E talvez fazê-lo através de expressões corporais e faciais que inspiraram deboche de algum público elas mesmas. E eis um exemplo, em operatividade, da generalização desses eixos temáticos que eu agora talvez estivesse tentando generalizar para além da minha história. Não estava talvez tentando tematizar um deboche em específico que eu havia diretamente sofrido em minha história, mas preencher esta temática com

²¹⁴ Pode ser vista nos oito primeiros minutos do link [Chinese Cookie Poets + Rafael Sarpa - temer Temer](#)

outras situações de outras pessoas e lugares. Pessoas estão performando a sério e você se comporta de modo jocoso como uma espécie de comentário. Comentário que nem se refere a nada em que você propriamente acredite. Mas situações deste tipo fizeram parte da sua formação e você tinha o recurso de usá-las. Isso por sua vez poderia convidar um outro comentário jocoso de terceiros. Um outro intuito creio era o de explorar essa possibilidade que podia ocorrer no nosso encontro. Acho que nenhum convidado do Chinese antes tinha podido explorar essa possibilidade improvisatória. Não creio também que tenha sido a intenção deixar isto claro – embora esse texto esteja fazendo isso. Tratava-se talvez mais de um método que ia aparecendo ali de forma improvisada conforme estava com eles naquela situação.

No caso de “Scivias”, acho que estão envolvidas uma grande coleção de pequenos gestos buscados em fontes variadas. Há um registro do pré-verbal que está presente em todo o show – o que tem uma ponte com a valorização de gestos infantis e de recém-nascidos, que ainda não conseguem se apropriar/ser apropriados pelas palavras de seu idiomaterno, conforme citada no subcapítulo anterior. Diferentemente do “temer Temer” que utilizava, além de textos do seu livro de poesias, frases que ele e outros personagens políticos haviam usado publicamente naquele período, “Scivias” não tem palavras reconhecíveis de nenhum idioma. Eu estava naquele momento estudando pesadamente fonética e vinha estudando tabelas fonológicas de diversos idiomas junto do alfabeto fonético internacional e assistindo vídeo-aulas desses idiomas no *youtube*. Muitas vezes eu buscava troncos linguísticos comuns a uma mesma região do mundo. E isto ia criando as bases para a construção de *building blocks* (Netll, 1974) glossolálicos. Em algum momento, me pus a estudar as tabelas fonológicas de idiomas presentes na Nigéria e me ocorreu o quanto era comum o uso de determinados fonemas denominados pré-nasais no igbo, no iorubá e em tantos outros lugares na África Subsaariana e os incorporei ao repertório sem muito me perguntar por que. Para depois me cair a ficha de que foi um dos lugares mais violentados da história, e violência era uma categoria que eu trazia da minha experiência e tentava buscar em outros lugares. Durante nosso mês de ensaios fui, portanto, colecionando um repertório de gestos eróticos excessivos, inadequados, erráticos com os quais ia me sentindo confortável enquanto os experimentava. Cantar tem sempre a vantagem de permitir que seu corpo possa ir fazer alguma outra coisa enquanto você canta.

Eu e P.D. passamos um mês inteiro ensaiando juntos, então houve muito tempo tanto para propor quanto para reagir. Por exemplo, conforme P.D. sampleou alguma realização de uma peça de

Hildegarda de Bingen²¹⁵, me pus a ir estudar a tabela fonológica do latim. E logo me pus a estudar formas de recitação presentes na missa católica. Fui até pedir consultoria a um amigo terrivelmente católico para tirar algumas dúvidas. Conforme eu e P.D. pensamos qual seria a luz que iríamos usar no ambiente, pois achávamos que tanto luz acesa quanto apagada iria ou mostrar ou ocultar demais do que estava ocorrendo na performance, chegamos a uma solução onde talvez o mais adequado fosse que eu pudesse carregar essa luz. Deste modo, a lamparina de construção civil que usei nas mãos funcionaria como um objeto que eu pudesse, para além de iluminar, manipular. Poderia eu mesmo escolher o que iluminar, o quando e o quanto. Assim como poderia, como fiz por diversas vezes, ocultar esta luz debaixo das minhas pernas ou com meu corpo por cima dela, arremessá-la para longe de mim, focalizar sobre o rosto de algum participante da platéia ou de alguma parte do meu corpo, entre outras possibilidades.

Não era exatamente claro por que eu havia decidido fazer toda a performance me movendo posicionado no chão. Aline Teixeira havia me relatado que isso a fazia lembrar de Gollum do “Senhor dos Anéis”. Do mesmo modo, Clifford Korman fez colocações que também me fizeram refletir acerca de outros personagens de contos infantis com os quais eu era comparado na infância, como o Corcunda de Notre-Dame – cuja postura corporal tende inexoravelmente para baixo. Thiago Cabrera fez também reflexões muito interessantes acerca disso na SsS. Ele me relatou que acreditava que o estar no chão transmitiria “entrega e vulnerabilidade”, pois ao ficar neste lugar, se está minimizando suas possibilidades de fuga e de defesa. Além disso, mencionou o fato de que qualquer movimento que se faça no chão irá gerar “estranheza”, pois “não é a movimentação usual dos seres humanos”. E que isto convidava a uma leitura sobre uma performance apenas parcialmente bípede, tendendo ao animal. Também acrescentou que isso criava um certo tipo de proximidade entre mim e o público, pois isso aumentaria nossa zona de contato, e que isso também favoreceu a filmagem pois o enquadramento pôde favorecer a visão do rosto e do corpo o tempo inteiro. Tudo muito aproximável das experiências que vêm sendo aqui descritas nesta tese.

Não havia conseguido refletir naquele instante sobre essa decisão. Imaginei inicialmente que se tratava de uma posição mais fácil para alguém com meus recursos performar. Eu vinha de um pequeno período de treinamentos como dançarino. Primeiro na própria Cia. de Dança da UFRJ,

²¹⁵ “Scivias”, de onde nos apropriamos do nome para nossa apresentação.

 Scivias - Hildegard von Bingen Voices of Angels Voices of Ascension

onde a coreógrafa Ana Célia Sá Earp teria ficado animada com as possibilidades de usar, além dos sons que eu fornecia a eles, também minha movimentação nos espetáculos da Cia., após dançarinos terem-na mostrado o registro de “q Engr” do AAA. Depois, numa curta incursão na cia. de Aline Teixeira, a Corpo Estranho, onde eu tinha entrado com boas doses de dificuldade e equívoco – para ser nem mais músico, mas só dançarino²¹⁶. Dançarinos da Cia. me relataram na época que não era necessariamente mais simples performar no chão. Que talvez se tratasse mais de uma preferência mesmo. No instante em que essa decisão foi sendo tomada creio apenas ter pensado que “o chão é o mais baixo que alguém chegar²¹⁷” e também lembrado das situações de conforto ao se estar deitado no chão.

Quando repeti “Sonhos verde-oliva”, agora como uma performance sobreposta a outras realizadas com o coletivo Manifestação Pacífica, num show durante o governo Bolsonaro, um leque de novas possibilidades confortáveis havia se aberto para mim depois de “Scivias”. Meu corpo estava bem mais solto. Pude tornar incrivelmente mais real um gesto que havia feito na performance original – o de lambar as minhas botas que eu usava junto de um sobretudo militar adquirido na minhas turnês por brechós. E pude acrescentar uma série de outros novos gestos. Um grande amigo me emprestou seu cintaralho e resolvi que uma seção final para encerrar a peça seria performar neste objeto um *deep throat*. Acho que talvez neste momento diversos desses gestos iam ficando apenas pelo palco e não renovavam mais tanto a minha vida. Talvez estivesse atuando afinal, mas possivelmente ainda não atuando ninguém em específico. Talvez fosse um alter ego de mim mesmo que não sentia mais uma urgência pessoal a ser tematizada e que pudesse dela permitir um comportamento para a vida. Talvez estivesse começando a me aproximar do campo da “auto-ficção”.

De certa forma, diversas dessas performances iam realizando uma série de *checks* numa longa *checklist*. Ter propostas artísticas que eu considere boas, *check*. Ter encontrado diversas formas sonoras e visuais de explorar situações de violência, *check*. Me mover tão intensamente quanto possível, experimentando velocidades urgentes, emergenciais, desesperadas, *check*. Conseguir parecer bonito a meus olhos num palco, *check*. Realizar uma série de gestos eróticos e pornográficos em público, *check*. Transformar minha voz numa máquina de sons ásperos, versáteis e

²¹⁶ Mas ficava já aprendida a lição de Sara Cohen de apenas ir estudar por um bom tempo e algo dali iria funcionar, agora emprestada para minha movimentação corporal.

²¹⁷ Fica a sugestão para na próxima vez performar dentro de um buraco.

friccionais, *check*. Fazer e desenvolver à exaustão muitos gestos infantis, afeminados, equivocantes em público para quem quisesse assistir, *check*. A lista, como sempre, seguiria. Conforme tais produções foram se realizando, a urgência para que fossem realizadas foi diminuída, e acho que eu conseguia ir encontrando disponibilidade para ir viver alguma outra coisa. Posso mobilizar qualquer um desses recursos hoje, mas não sinto mais a obrigação e a urgência de ter de fazê-los. Tenho a impressão que este doutorado servirá para coroar este processo. E é muito provável que cada vez mais me afaste desta necessidade de performar os itens presentes nessa *checklist* e fique mais perto apenas de uma relação de fruição ao me aproximar de suas características. Talvez minhas preocupações possam estar se tornando mais aparentadas ao meu presente e futuro próximo, já que meu passado tinha sido finalmente reparado. Talvez me aproprie das minhas aquisições gestuais por outra perspectiva. Tê-las realizado finalmente removeu uma série de urgências do meu dia a dia. Meu cotidiano foi se tornando aos poucos mais pacífico. Minhas crises de ansiedade se reduziam e eu ia me permitindo me preocupar com outras possibilidades.

Neste aspecto, o post-fuckup wannabes ainda me parece também relacionado a algo como da ordem de uma dívida para com um desejo antigo. Conforme relato na história “*v*”²¹⁸, se um ponto de partida musical era a fantasia de se ter uma banda de rock, me parecia que determinadas inibições sociais e pessoais estavam me afastando de fazer isto por vias aparentadas a essas vias originais. Talvez agora a próxima fantasia a ser empreendida seja construir tais canções, pensar o que vai haver no entorno delas, procurar por pessoas para tocar esse repertório ao vivo, fazer turnês, me apresentar para públicos de rock alternativo. Posso fingir que voltei a 1999 e estou agora com recursos para empreender alguns dos desejos que tinha naquele momento e tentar negociar as sensorialidades do *noise indie rock* do começo dos anos 1990 com as da eletrônica de pista experimental de final deste velho milênio. Ou alguma outra solução. Tudo o que foi desenvolvido anteriormente também pode ser cooptado para este projeto. Afinal, continuarei cantando neste novo projeto, mesmo sem ter definido o que mais irei fazer. Agora finalmente irei trabalhar com letras que eu mesmo escrevi e não somente privilegiando apenas um repertório pré-verbal. As letras que produzi até este instante estão falando um pouco das coisas que contei aqui. E o trabalho de contar isto aqui pode ser entendido também como uma guinada verbal dessas experiências. Posso fazer um set híbrido, mesclando vários instrumentos e fontes sonoras manipuláveis, como o do

²¹⁸ Na página 120.

autistique-esthétique, para eu tocar ao vivo, por exemplo. Posso fazer seções de improvisação livre que desembocam nestes fragmentos de canções. Ou tantas outras possibilidades. Por hora, tendo acumulado um número considerável de fragmentos de canções, estou tentando aprender a tocar bateria e a pensar o que posso e quero fazer a partir dela. E como isto tem sido divertido e profícuo para minha formação musical na medida em que isso afeta meu modo de tocar outros instrumentos ou, então, meu modo de ouvir música e começar a prestar atenção numa camada rítmica e pulsátil de uma outra forma, creio que esta segue sendo a prioridade para a realização deste projeto. E mais do que qualquer outro instrumento que toquei antes, há fisicalidade e agressividade de sobra sendo canalizada neste instrumento.

Na verdade, é possivelmente inviável realizar alguma separação entre performar a mim mesmo e atuar alguma outra personagem, na medida em que essas duas vias estiveram sempre em parte presentes em boa parte dos casos. Muitas vezes uma abertura que se fazia no palco conduzia a uma abertura que se levava para a vida. E em outras, o que se fazia no palco permanecia nele. Creio que muito do que se fez nesses termos poderia ser também colocado na cota psicanalítica de “histeria”, pois talvez estivesse tentando passar ao público uma imagem de alguém disposto a muito mais do que estaria em alguma outra situação. Como pouco entendo de teatro, creio que, para melhor investigar este ponto, seria necessário começar a ir entender e ver o que eles têm a me dizer, caso assim se deseje, em algum outro momento.

5.5 estado de emergência

Se realizar um certo conjunto de explorações intensas tem sido central na discussão feita pelos demais subcapítulos, talvez um outro ponto central seja pensar o tipo de temporalidade envolvida na construção dessas explorações. Existe um aspecto na forma de trabalhar o tempo que é recorrente e me parece central a estas produções e se tornou cada vez mais recorrente conforme minha voz e meu corpo começaram a ser um veículo predominante em minhas produções. Duas entrevistas feitas na SsS, uma com Cássia Siqueira e outra com Dudu Castelões me forneceram alguns relatos que me auxiliaram a melhor construir reflexões sobre qual seria o caso específico de tal relação temporal com a intensidade. Castelões descreveu performances como as do AAA e do

autistique-esthétique como uma “bomba de visceralidade e imediatismo” (SsS, 2023). Outros termos que ele ressaltou foram “alerta”, “urgente”, “adrenalina”, os quais eu relacionei à ideia de “estado de emergência”, para parafrasear a letra da canção de Björk²¹⁹.

Desde que me lembro por gente, sempre senti que havia um funcionamento acelerado que eu depositava sobre qualquer atividade que estivesse realizando. Uma situação geral do meu cotidiano até os dias de hoje é a de que se eu não estivesse fazendo nenhuma atividade que demande um grande gasto de atenção e de energia eu facilmente ficava entediado. E ao me entediar, eu passava a me sentir colocado em uma situação de grande ansiedade. Isso acabou tendo como resultado fazer com que eu passasse o dia inteiro tentando me ocupar de modo intenso. Quando sou obrigado a realizar atividades que me são tediosas, uma estratégia frequente é meramente acrescentar uma outra atividade simultânea nem que seja de fundo – e eis também um caminho para o autistique-esthétique. E conforme, a partir do Nulltraces, como lembraria Paulo Dantas na SsS, eu re-iniciaria, pela primeira vez após o THE, uma nova espiral de aquisição de proficiências técnicas em instrumentos musicais, entendi que essa era uma maneira corporalmente intensa e eficaz de ocupar meu tempo livre²²⁰. Embora não sejamos usuários da substância, o mesmo Paulo Dantas brincava, quando passou a me conhecer mais, com a ideia de que possivelmente quando recém-nascido eu deveria ter sido banhado em uma banheira cheia de cocaína. Com a diferença talvez que o estado de rebordosa parecia ausente. Se refizermos a metáfora sob o signo da bipolaridade, talvez especulássemos sobre um estado permanente de mania com uma depressão frequentemente ausente. Uma outra brincadeira recorrente, que eu mesmo tinha inventado, era a de que eu estava no papel do protagonista do filme “Adrenalina” (2006) interpretado por Jason Statham. No filme, sua personagem recebe a notícia de que havia sido envenenada e que a única maneira de não morrer no intervalo de uma hora é manter atividades corporais constantes que elevem seus níveis de adrenalina. Tudo aparentemente apropriado para a experiência que senti/sinto.

Na história biográfica “*b*”²²¹ fiz um relato sobre uma constatação muito antiga de júbilo com a impressão de que meu corpo, ao estar bem alimentado e em condições fisicamente saudáveis parecia conter uma capacidade infinita de energia. E junto a isso, o quanto era agradável para mim realizar atividades físicas, vocais ou reflexivas que se divertiam com a impossibilidade em encontrar

²¹⁹ “Jóga”  björk : jóga

²²⁰ Estudar várias horas de bateria por dia tem sido o foco nos últimos dois anos.

²²¹ Na página 108.

um cansaço que fosse pleno, e não apenas temporário, e que gerasse uma extinção definitiva deste estado de energia infinita. Conforme descrevi no capítulo 3, tal situação pode ser entendida psicanaliticamente pelo próprio funcionamento basal do conceito de pulsão, que orienta as movimentações desejanter de nossa espécie. Não havendo nenhuma atividade que torne possível a aquisição de um estado ou objeto capaz de impedir a pessoa de seguir desejando, eliminar esta condição é de saída uma atividade impossível. É possível cessar a atividade permanente de um corpo, por meio de alguma atividade que inviabilize o funcionamento de algum dos mecanismos necessários à manutenção de sua integridade. É impossível, para a psicanálise contudo, que algo extinga tal corpo e a pessoa ainda sim permaneça capaz de experimentar o cessar de suas atividades desejanter²²². Deste modo, poderíamos entender este júbilo pessoal que relatei como uma das respostas possíveis ao modo como a psicanálise entende o mecanismo da pulsão para a espécie humana.

Daí não advém contudo, o estilo ou a maneira (cf. Magno, 1995) pela qual será conduzida em cada pessoa, caso a caso, o lidar com essa impossibilidade de se extinguir a atividade pulsional. Várias pessoas podem realizar um movimento contrário a este que parece ter sido o que eu fiz. Elas podem buscar lidar com tal impossibilidade através de outras respostas, como por exemplo, por uma via que cause a redução dos eventos do seu cotidiano e da velocidade de suas atividades. A vida oferece um número muito vasto de situações e possibilidades onde são concatenadas diferentes velocidades, dinâmicas, formas, contextos, detalhes, texturas, ornamentos, arranjos, contraposições, fusões, transformações, e a lista seguiria, que possivelmente devem exercer uma atração na forma como as pessoas irão conduzir suas tomadas de decisão presentes e futuras, sejam elas composicionais ou não. Quando passamos a dar importância à singularidade dos casos – do modo que defendi no capítulo 3, é possível encontrarmos um sem número de combinações de possibilidades como sendo situações mais preponderantes e privilegiadas para cada pessoa.

No meu caso, o estilo de vida e artístico que acabei desenvolvendo resultou no preenchimento do meu tempo livre com muitas atividades intensas, urgentes e demandantes. Isto tem um efeito também sobre o tipo de arte que escolhi consumir. No limite, isso implicou também em ser a pessoa, que ao estar num projeto com outras pessoas, acabava querendo fazer com que

²²² É de modo a ilustrar tal situação que cunhei o nome “post-fuckup wannabes” para meu novo projeto. O título procura refletir a vontade – *wannabe*, de querer ultrapassar uma situação de pressão insolúvel – post-fuckup.

esses parceiros trabalhassem o tempo inteiro e ficassem constantemente ocupados por atividades composicionais intensas. Duas ocorrências frequentes nos meus projetos conjuntos foram, uma, via Paulo Dantas, que protestava constantemente a favor da necessidade de fazermos pausas e darmos tempo entre cada ensaio e apresentação e do quanto para mim isso não parecia fazer nenhum sentido. E outra, via J.-P. Caron, que sempre achava curioso, por exemplo, ser pela primeira vez a pessoa responsável por dizer ao outro que a música estava pronta e que deveríamos parar de continuar a remexer nela infinitamente. Ocorre que essas pausas, os hiatos nos projetos ou seus términos me deixavam sem atividades intensas e isso me deixava sem propósitos.

Podemos também pela via do trauma encontrar um outro caminho para pensar como havia se dado a construção deste estilo em mim. Uma constatação usual entre profissionais da saúde mental acerca de pessoas que passaram por situações traumáticas que foram temporalmente reiteradas é talvez o estado de alerta e urgência – os mesmos termos de Castelões para descrever algumas de minhas performances –, em que essas pessoas se vêem necessariamente serem colocadas por si próprias o dia inteiro. Assim como também é frequente uma descrição similar que fiz acerca da necessidade destas pessoas ocuparem seu tempo de modo intenso, ou do contrário tais pessoas podem sentir grande ansiedade ou um desconforto muito intensificado. Como discute van der Kolk (2020, 2021), isso acaba fazendo com que pessoas que passaram por situações reiteradas de trauma continuem tentando replicar diversos dos contornos e morfologias de tais situações em seu tempo presente, mesmo tendo se passado muitos anos após as situações originais que criaram tal condição.

Nos termos do autor,

Quando você está traumatizado, seu cérebro de sobrevivência - que não está pensando, mas reagindo, é um cérebro animal, uma parte de você que tem a responsabilidade de escapar ou lutar – fica configurado para ver perigo o tempo todo. Então, estas pessoas tendem a se tornar hipersensíveis a feridas muito pequenas, porque todo o seu sistema está programado para ficar em alerta sobre ser ferido novamente. Isto torna as pessoas muito mais inclinadas a reagir de um modo autodestrutivo. Também a se expor a situações de perigo. Ao estar alerta o tempo todo e ver perigos em todas as partes, buscam não sentir. E podem começar a tomar álcool ou drogas para fazer com que os sentimentos desapareçam. E então deixam de ver os perigos, porque o sistema está disparando alertas o tempo todo. Não sabem mais quando acreditar nos sinais de perigo. (van der Kolk, 2020)

Encontramos também eco sobre tais formulações em antigas constatações freudianas. Como, por exemplo, em “Análise terminável e interminável”, Freud declararia:

O ego do adulto, com sua força aumentada, continua a se defender contra perigos que não mais existem na realidade; na verdade, vê-se compelido a buscar na realidade as situações que possam servir como substituto aproximado ao perigo original, de modo a poder justificar, em relação àquelas, o fato de ele manter suas modalidades habituais de reação. (Freud, [1937])

Deste modo, é muito possível que a situação reiterada de violência que descrevi no subcapítulo 5.3 tenha ocupado um grande papel em fomentar esse estado de emergência nos gestos de minhas produções artísticas e de minha vida após tal contexto traumático. Esta emergência se refletia tanto na qualidade do tipo de material a ser mobilizado quanto na maneira de administrar a temporalidade em que tal repertório iria operar²²³. Além disso, também impactou a temporalidade destinada à preparação que tornou possível a realização dessas atividades ou para a conclusão de músicas ou peças quando fosse o caso. Se é preciso passar cinco dias por semana por cerca de uma década o dia inteiro em um lugar onde se é constantemente abusado, é necessário gastar uma carga horária considerável tentando antecipar e evitar o próximo momento de violência que irá lhe ocorrer. E conforme os anos passam e você percebe que não consegue impedir que sua performance o coloque novamente sobre esse mesmo risco, é provável que você tenha iniciado uma carga de trabalho muito pesada tentando formular as soluções para ser removido daquele périplo estrutural. Contudo, me parece que o estilo do funcionar acelerado talvez tenha sido também criado em parte por situações anteriores a estas condições. O quadro de júbilo descrito na história biográfica “*b*”²²⁴ que se felicitava com a infinitude da energia disponível ao humano, é anterior a essas situações de violência reiterada. Porém, até poucos anos atrás era confuso para mim separar quais traços poderiam pertencer a uma situação e quais traços pertenciam a outra. Uma outra história pode ajudar a compreender melhor esta questão.

Em 2018, desenvolvi temporariamente um quadro que a psiquiatria atual denomina por TAG – transtorno de ansiedade generalizada. Tal condição ocasiona na pessoa um estado de forte ansiedade que pode durar longas horas, envolvendo uma apreensão incontrolável e insolúvel aparentemente fruto de uma causa pouco identificável. Em meu caso, pela minha experiência com

²²³ Túlio Falcão descreveria minha performance corporal e vocal em situações como o show que fizemos juntos de Thelmo Cristovam e Paulo Dantas como se tratando de uma forma de “expurgo”. E o que havia de singular para ele, era o fato de tais propostas não parecerem tanto ser mediadas por uma ideia musical que tivesse esta atividade como tema, mas sim que em realizar um tipo de performance explicitamente feita para colocar este processo em prática.

²²⁴ Na página 108.

psicanálise, estava acostumado com a ideia de que quadros de ansiedade costumam cessar conforme se consegue construir formações capazes de mapear as situações que poderiam estar envolvidas em gerar esta resultante em cada um desses quadros – como as ficções úteis que esta tese tem se esforçado em construir. Ao se conseguir identificar algumas das expectativas que se estava tendo e de que forma diversas situações de mundo naquele contexto estavam colocando tais expectativas sob risco, passava a ser possível realizar expedientes de negociação entre ambas as partes – das expectativas e das situações de mundo, e isto fazia com que a ansiedade se reduzisse até desaparecer. No caso da TAG, tudo que eu tentava parecia inútil. Eu poderia passar longas horas escrevendo ficções ou relatando a terceiros o que poderia estar causando tal situação de ansiedade, mas isso não parecia surtir nenhum efeito. Intensifiquei a prática que descrevi na introdução desta tese de se aproveitar de situações de ansiedade para praticar sons vocais, gestos e movimentações, e isso até tinha um efeito de minimizar o quadro, mas não cessá-lo. Eu talvez estivesse tentando seguir a dica de Lygia Clark no seu célebre texto “Breviário sobre o corpo” (2008) na qual a autora relata a experiência de tentar passar um tipo de vibração ou intensidade específica que ocorre sobre um membro ou em uma parte do corpo e transferi-lo a outra. Neste caso em especial, eu tentei por muitas vezes usar os batimentos acelerados do meu coração como um metrônomo. Ou então, me mover e fazer sons vocais tão intensamente quanto possível de modo a não conseguir mais prestar atenção na taquicardia. Tudo muito interessante, mas muito ineficaz. Foi necessária uma intervenção medicamentosa com ansiolíticos e um processo de análise mais demorado e atento a tais situações para sair deste quadro.

Mas talvez o que houve de mais educativo nesta situação foi que este contexto me deu alguma pista para conseguir separar esses dois modos de aceleração, um muito antigo relacionado ao prazer da infinitude das energias e outro possivelmente relacionado às situações de violência que descrevi anteriormente. Após tal situação, consegui identificar melhor a dosagem desses dois tipos de aceleração que estavam envolvidos em meu dia a dia. Um deles, era um aceleração mais desejado, mais positivo²²⁵, digamos, que era similar ao júbilo da história autobiográfica onde percebi que minha energia era infinita. O outro era uma aceleração de defesa, fóbica, que precisava

²²⁵ Uso os termos “positivo” e “negativo” aqui meramente para diferenciar algo que causa conforto ou que é desejado de algo desconfortável e indesejado. Nem sempre é possível fazer tal separação, na medida em que muitas situações causam prazer e desprazer simultaneamente. Mas é sempre possível tentar identificar o que em cada situação causa tais afetos e o quanto. Também estou fazendo uma relação com a nosologia de Magno (1989, 1992).

constantemente antecipar qualquer coisa e que não se permitia fracassar mais em nenhuma situação. Por conta do quadro de TAG, houve um instante na minha história recente onde esses dois estados de aceleração, um desejado e outro nem tanto, estavam se manifestando de forma separada. Eu tinha conseguido finalmente perceber melhor qual a dosagem de afeto presente de cada um desses lados no meu estado basal cotidiano. Pude entender que a condição de pânico e pavor irresolúvel de situações sem nenhuma especificidade, que aparecia agora isolada durante os quadros de TAG, estava também presente em uma dose reduzida no meu cotidiano, só que de um modo tão profundamente misturado que parecia tudo ser uma só forma de acelerar. Talvez o que eu tivesse me dado conta nesta situação era que eu estava desde sempre viciado em ansiedade.

Deste modo, é possível que este estado emergencial recorrente da minha vida, seja por uma via agradável seja por uma via desagradável, tenha sido transportado para minhas produções artísticas sob determinados termos, onde talvez o autistique-esthétique possa ser pensado como tendo envolvido uma culminação de tal traço em específico. No momento em que se tornou um projeto solo, o autistique passou a ser concebido a partir de um formato de apresentação onde todos os membros de meu corpo deveriam estar sendo ocupados em realizar gestos que envolvessem gerar som ou manipular um som gerado por um outro membro nos instrumentos, seja pela voz, pela guitarra elétrica ou pelos controladores midi de mãos e pés²²⁶. Estes gestos, poderiam, como discuti anteriormente, seguir um outro estilo. Porém na medida em que gestos urgentes e sua reiteração têm um papel central na boa administração de meus prazeres e da ameaça de entediamento/ansiedade, creio que gestos musicais com este perfil acabaram por ser os priorizados na realização das propostas. Se antes eu havia posto meus parceiros para trabalhar frenética e intensamente, mesmo que através de gestos que não tivessem esse tipo de morfologia, agora eu talvez estivesse colocando meu corpo todo para dar conta destas atividades e canalizando literalmente gestos que refletissem esse *ethos*.

Uma instrução que bolei como regra para guiar estes improvisos tornava a situação toda ainda mais emergencial. Eu não utilizaria nenhum som que se mantivesse soando sem que houvesse

²²⁶ Inicialmente havia buscado soluções que pudessem detectar a atividade do corpo como um todo, porém desisti depois de uma série de fracassos presentes na instabilidade dos sensores disponíveis capazes de detectar as demais partes do corpo e de seus movimentos. Além disso, me interessava também privilegiar equipamentos sonoros com os quais eu já tivesse adquirido repertório prévio.

algum membro do meu corpo realizando um gesto ou alguma pressão sobre algum controlador ou fonte sonora responsável pela manutenção em tempo real daquele som. Mesmo no caso do uso de *delay*, por exemplo, sua duração não excederia mais do que alguns poucos segundos ou então estaria sendo controlada e, portanto, também gestualizada, em tempo real por um pedal de expressão ou por um controlador midi. Ou então, no caso do uso de sons amostrados, nenhum deles continuaria a soar se não houvesse algum membro pressionando algum dispositivo que o mantivesse ligado. Em linguagem midi, seria necessário a remoção da pressão do membro para se gerar o “*note off*” e, neste caso em específico, a cessação instantânea do som. Isso me fez descartar igualmente a utilização de *loopers*²²⁷.

Estas duas diretrizes, a de se manter sons ocorrendo o tempo inteiro de forma urgente e a da necessidade de gestualizar um som para que ele pudesse permanecer vivo, criaram sobre o autistique um estado emergencial onde é preciso continuar propondo gestos desse tipo, sob pena de a performance não conseguir ser continuada. Se pensarmos na vontade de não realizar contrastes, como a discutida em outra peça “Não há nem nunca houve a mínima possibilidade de Revolução”, cessar o movimento acarretaria na inserção ou de uma seção de silêncio ou de uma seção que não fosse marcada pelos gestos frenéticos.

Se, do mesmo modo, no AAA há uma vontade constante de se ocupar de atividades com esta especificidade, havia lá Paulo Dantas impedindo que o silêncio se instalasse. Meus gestos, ainda que igualmente intensos, poderiam ser explorados através de processos que administrassem fatias de tempo um pouco maiores. Do mesmo modo, no caso do *-notyesus>*, havia J.-P. Caron e seu gosto por longos desenvolvimentos temporais que exploravam os meios de “expansão” e “retração” do som no tempo. Ao ser deixado no modo solo, e tendo me acostumado a ser a pessoa ansiosa de qualquer projeto, aparentemente a solução que me ocorreu como mais adequada era o imperativo de ter de gesticular sons constantemente. Percebi, igualmente ao longo dos anos, conforme reiniciava minha espiral de aquisição de proficiências técnicas em instrumentos musicais, que havia um certo desinteresse em se performar qualquer coisa que mantivesse o corpo novamente no estado congelado que descrevi no subcapítulo 5.2. Como relatei na história “*f*”²²⁸ isso sempre me fez ver

²²⁷ Embora neste caso, se se quiser manter a regra de precisar gestualizar algo para manutenção do som, eu poderia vincular a repetição do *loop* à manutenção de pressão de alguma parte do meu corpo. Ou pela utilização de *loops* de durações curtas.

²²⁸ Na página 114.

com certo desgosto a atividade de compositor nos moldes em que me eram apresentados como ideais a exercer ao se estar num curso de Composição Musical. O compositor frequentemente parecia para mim como um personagem que ficava parado com seu corpo também congelado, assistindo a outras pessoas com um corpo que pode ser descongelado apenas para realizar os gestos desse importante personagem.

A entrevista com J.-P. Caron foi bastante rica para discutirmos esta questão temporal. Tendo nossa parceria se dado em uma época em que o tipo de performance corporal que desenvolvi depois ainda se restringia a esparsos eventos de improvisação livre, talvez eu fosse naquele momento uma outra pessoa, que disponibilizava mais outros tipos de repertório para trabalharmos juntos. O *-notyesus>*, de saída, tinha uma preocupação que creio não ter tido mais tanto depois – a administração de longas fatias de tempo. Havia neste projeto em especial um interesse constante em se lidar com propostas que soassem por uma longa duração²²⁹, e que pudessem soar como um todo integrado que fosse sendo intensificado de diversas formas. Conforme lembrou J.-P., estávamos frequentemente lidando com a ideia de “reversão dos meios superaquecidos” presente em McLuhan (1964) e com a influência deste autor para a ideia de Revirão presente em Magno (1986). Em ambos os autores, trata-se da ideia de buscar uma passagem de um estado para um outro que lhe é oposto ou diferenciado não pela passagem direta de um estado ao outro; mas sim através da insistência na intensificação máxima possível de um desses estados. Para ambos os autores, a intensificação demasiada de um estado em uma certa direção termina por encaminhá-lo para uma direção oposta.

Nesse aspecto, teve um papel importante na história do *-notyesus>* um show de improvisação livre que fizemos logo no começo do projeto junto de Fernando S. Torres e Zbigniew Karkowski, na primeira vinda do polonês ao Brasil. J.-P. declarou que, na necessidade de continuar a improvisar com esses três parceiros intensos, foi descobrindo em seus próprios equipamentos situações que nem sequer sabia que eram possíveis. Uma experiência que ficou para mim deste evento foi a de que parecia haver uma espécie de teto de amplitude perceptível para a experiência humana. Tão logo alguém resolvesse adicionar um novo material de maior amplitude em relação aos que já estavam soando, a impressão era de que isso não fazia com que percebêssemos esse novo material como tendo mais volume que o anterior. Mas sim, que o que esta nova inserção causava era

²²⁹ No começo do projeto cada música ao vivo durava cerca de 10 a 15 minutos. Mas nos anos subsequentes, fizemos shows inteiros a partir de apenas uma música que podia durar em torno de 30, 40, 50 minutos.

uma realocação espectral na intensidade dos outros materiais presentes. Esse novo material cavava para si um buraco dentro dessa textura que tendia ao ruído branco de modo a tornar perceptível suas frequências principais e seu comportamento. Isto abaixava temporariamente o volume de todos os outros materiais, que se viam demarcados pelo buraco cavado na textura resultante que realizavam em conjunto. Era como se os limites perceptivos humanos estivessem sendo responsáveis pela mixagem.

Desta forma, na maior parte das propostas do *-notyesus>* teria que se pensar numa outra relação emergencial, diferente daquela descrita por Castelões na SsS que relatei no começo deste subcapítulo, ainda que com muitas similaridades. Podemos entender que havia a proposta da criação de um espaço sonoramente imersivo, que por sua potência buscava cancelar outras estimulações que pudessem se exercer sobre os ouvintes – nós mesmos e o público. Estas relações de intensidade seriam transformadas gradualmente e não necessariamente de um mesmo modo durante toda uma música ou apresentação. Tais relações não eram construídas do zero, de uma situação oposta, a partir de uma tranquilidade ou pacificidade. Mas sim, em geral, construídas pela intensificação de uma situação que já era tensa de saída. Ou então, por uma série de movimentações em um bloco coeso que já se dava intensificado de saída.

Nos anos subsequentes, fui entendendo que talvez esta forma de tratar longas durações fosse um traço mais importante para o J.-P. do que para mim, e que eu estava me apoiando sobre esta sua especialidade para gerarmos músicas que exploravam tais características. O que eu sentia, conforme relatei em uma entrevista em 2011²³⁰, era que, de minha parte, eu estava tentando tornar todo esse processo de longa administração temporal bastante “cortante”. Como se eu estivesse talvez tentando tornar esses desenvolvimentos no tempo tão ásperos quanto possível. E é claro, é importante notar que tanto os materiais quanto as temáticas trabalhadas pelo *-notyesus>* são também canalizadores de muita agressividade, assim como era o caso nos outros projetos. Conforme me relatou J.-P. na SsS, o *-notyesus>* advia de nosso gosto comum por trabalhar situações de ambiguidade política como as presentes em William Burroughs, no Throbbing Gristle e nos demais grupos do movimento industrial. Há uma ambiguidade de saída em explorar a proposta de um espaço sonoramente imersivo que pode sobrepor situações de dor e prazer, de conforto e desconforto.

²³⁰ Entrevista que figura na tese de doutorado de Mário del Nunzio (2016) acerca das cenas de música experimental no Brasil em operatividade naquela década.

Neste aspecto, nossa conversa fez eco à constatação que relatei anteriormente, que, se quisermos pensar que estávamos inflingindo uma violência sonora sobre o público, talvez fosse sempre preciso pensar que estávamos antes de mais nada realizando esta violência sobre nós mesmos. Como havia relatado anteriormente, nos espaços pequenos em que geralmente nos apresentávamos, os altofalantes estavam mais próximos de nós do que do público. O que quer que o público estivesse passando em termos de pressão sonora estava ainda mais intensificado sobre os nossos corpos. Poderíamos a partir desta reflexão pensar acerca do som como um perpetrador de uma violência que está sendo compartilhada entre nós e o público.

Relatei ao J.-P. os desdobramentos que esta tese acabou por ter e toda a relação com a violência que se estabeleceu sobre minha história e de que forma isso resultou nestas produções e perguntei se teria algo que ele gostaria de dividir acerca de si sobre os porquês das produções dele ou de sua participação em nosso duo. J.-P. forneceu uma chave divertida para entender sua relação com a violência no *-notyesus>*. Ele disse que o *-notyesus>* estava relacionado ao fato de ele “gostar de apanhar de mulheres bonitas”. Para ele, performar um show do *-notyesus>* estava muito imbricado a sentir uma espécie de auto-aniquilação, ocorrendo através dos sons que estávamos mobilizando. Se a relação com apanhar, – com impactação –, me parece clara, a relação que ele fez com beleza, um tanto mais obscura, nos fez pensar coisas bem interessantes. Uma delas era a de que nesta tese se concluiu exatamente que vários dos encaminhamentos corporais que consegui promover tinham, como um dos vários intuitos, fazer com que meu corpo e seu repertório pudesse parecer finalmente bonito aos meus olhos. Isto parecia se dar em consonância à ideia a que cheguei de que, embora eu não confiasse nos meus recursos para transformar a performance do meu corpo, eu confiava no meu gosto artístico. E conforme fui realizando o *-notyesus>* e as outras propostas, eu ia passando a confiar na minha capacidade de gerar propostas artísticas de que eu gostasse.

O que não tinha lembrado até esta entrevista com J.-P. era que havia uma discussão na época frequente nesta pequena cena em que nos apresentávamos sobre o “*-notyesus>* gostar de sons bonitos”. Na época, essa discussão do belo sonoro estava em nosso radar, em especial por conta da tese de mestrado de Mário del Nunzio (2011) e suas discussões sobre a fisicalidade presente nas propostas de Lachenmann e sua comparação com a beleza no ideal do repertório clássico. Havia certamente um aspecto sensual no que gostávamos de produzir. Isso era tornado explícito nas texturas presentes em nossa música “Eros”, mas estava presente em todas as nossas preocupações

no modo de tratar o material. A própria ideia de gerar um espaço imersivo já me parece conduzir a uma relação de estimulação que pede por um contato íntimo com seus ouvintes. Nunca me esqueci do show do *-notyesus>* que fizemos em São Paulo onde Tânia Neiva, ao contrário das diversas expectativas que podem ser construídas em torno de uma estética agressiva, dormiu durante o evento, pois achou que estava sendo envolvida em um espaço acolhedor e “quentinho”. Lembro que para a divulgação de um de nossos shows em 2010, fiz um cartaz com uma montagem com Ludwig Wittgenstein e Nelly Furtado²³¹. O hit “*Promiscuous girl*” de Nelly estava tocando bastante na minha *playlist*. O *-notyesus>* poderia estar criando um espaço onde uma lógica violenta era operada, ainda que sem fundo, porém fortemente sensual. E deste modo, não tinha pensado que o *-notyesus>* estava gerando ela – uma música bonita – para bater demorada, longa e com diversos detalhes e recursos no corpo do J.-P. E dando continuidade às reflexões feitas anteriormente, se pensarmos que o *-notyesus>* era belo, e que meu gosto artístico ia me ensinando como ter um corpo belo e performar gestos bonitos, é possível que o *-notyesus>* tenha também me ensinado o caminho para isso.

Creio não mais ter feito tanto após o *-notyesus>* esse tipo de longa administração temporal. Talvez administrações similares tenham sido produzidas como resultantes, mas o foco passava a se dar nos materiais curtos de cada instante. Lembro ter, em algum momento, discutido com outras pessoas que estava mais tentando fazer versões mais seguras de um show do Masonna²³², cuja intensidade e descuido com o próprio corpo podia fazer sua apresentação durar poucos segundos, de modo que fosse possível fazê-la durar por uma hora. Talvez um formato que tenha se seguido posteriormente fosse a alternância de gestos excessivos que me colocavam em um estado temporariamente esgotado. Ao realizar novos gestos que são aparentados a tais gestos excessivos, porém que passaram por uma redução de sua intensidade por conta do desgaste corporal, consegue-se recuperar as forças e as energias para realizar novos gestos excessivos. Isto conduz a um novo cansaço, e a isto se segue uma nova recuperação, *ad infinitum*, até o show acabar.

²³¹ Não encontrei o cartaz, mas encontrei a montagem que fiz para ele. Pode ser conferida em  nellyludwig.jpg . O cartaz foi divulgado em 2010 junto da frase “Isso é *-notyesus>*. Venha ao 2o. Festival Ibrasotope de Música Experimental”.

²³²  Masonna - Like A Vagina Tour

5.6 *disperare la voce*

Aquiles me relatou na SsS que sentiu uma transformação grande em minhas produções do *-notyesus>* e de Estados Unidos II em diante, embora visse certos elementos temáticos de continuidade. Para ele, um ponto central, em especial no momento onde a voz passa a ser um veículo principal, é a medida em que esta voz parece gerar produções onde parece se dar “suprimido o conhecimento musical” (Aquiles, SsS). Embora ele tenha relatado que tal supressão é uma supressão aparente, na medida que tanto pelos rastros que detecta na própria emissão sonora quanto pela variedade presente nas minhas possibilidades ou então por me conhecer e saber que essa prática vocal em questão é fruto de treinamento e trabalho, ele entende que ela segue uma dimensão que tende ao que denominou por “irracionalidade”. Por racionalidade, Aquiles entende o fato de que, de um modo geral, o treinamento musical de alguém como, por exemplo, uma pessoa que se utiliza da voz para o recurso da improvisação livre passaria frequentemente por uma aquisição de determinados ferramentais gestuais ou sonoros que tenham sido previamente utilizados por outros cantores e por outros gêneros. E que, através do contato com este repertório, esse cantor pode se engajar numa tarefa de superação deste repertório consagrado, promovendo algum tipo de extensão ou ruptura, mas mantendo tal repertório como referência, mesmo no caso de mantê-lo como uma referência negativa. Para meu entrevistado, isto resulta em geral numa performance vocal ou instrumental onde não costuma ocorrer tanto uma suspensão de determinados traços relacionados à demonstração de competências técnicas, pois se está acima de tudo tentando garantir que se está diante de um cantor e que seu diálogo com o cânone, tanto de acolhimento quanto de ruptura, é fruto de um ato calculado e deliberado.

Para Aquiles, contudo, meu caso nestas performances pareceu se dar por outras vias. O repertório não pareceria, segundo seu relato, advir de algo como uma espécie de mapa intertextual com a performance de outros cantores. Para ele, embora reconhecesse que Phil Minton é sem dúvida um exemplo de uma exploração vocal diversificada similar a coisas que faço, ele pressupõe que haja um outro foco de atenção nas minhas produções. Esse foco pareceria a ele talvez como formatado não por uma prática de cantor, mas sim mais dado por algo mais assemelhado à prática de ator. Na opinião de Aquiles, os sons vocais de que me utilizei em tais propostas parecem, em grande maioria, serem sons vocais que deixam implícita a presença de algum personagem por trás

deles. São sons que a ele parecem necessariamente remeter a alguém, e mais especificamente remeter a traços de personalidade ou ao repertório comportamental de uma ou de diversas pessoas.

Seu relato me parece muito consonante com as conclusões que fui tendo ao tentar realizar estas produções. Em especial, como o que vem sendo reiterado por esta tese, ao se pensar em que medida os materiais de vida e de uma vida em especial que passava por um processo de psicanálise se tornavam um material artístico.

Falar de Cláudia Alvarenga talvez jogue algumas luzes sobre tais situações. Mesmo tendo tido professoras de canto excelentes antes e depois da Cláudia, nosso encontro foi um *match* bastante único para mim. Foi preciso insistir um tanto com ela para que ela se tornasse minha professora de canto, pois ela não tinha interesse em ocupar esse papel. Aprendi com a Cláudia uma infinidade de formas diferentes de usar minha voz, ou de explorar sons que eu já realizava por outras vias. Mas muito mais do que isso. Olhando retrospectivamente vejo que talvez o que de mais educativo tivesse em nossos encontros era o fato de, sem que eu me desse conta, o dilema que me acompanhava desde a adolescência sobre como desenvolver gestos musicais que pertenciam a pessoas sem treinamento musical usual e frequentemente vistas como de má qualidade foi se tornando na prática uma espécie de “falso problema”. Como estudar coisas que emergem de uma suposta falta de estudo? Como solucionar esta aparente contradição? Vejo que esta questão foi reposicionada de uma forma bem interessante no contexto de nossas aulas, ainda que isso nunca tenha sido discutido por nós exatamente nestes termos.

Um exemplo interessante que pode ilustrar esta situação era o de que uma das especialidades de Cláudia – o canto de harmônicos –, acabou sendo por mim pouquíssimo estudado. Aprendi um pouco do básico do que ela fazia, mas de alguma forma era um tipo de som que não me interessava tanto. Acho que me interessava e sigo me interessando por sons mais ásperos, tendendo ao ruído, ou então fruto de alguma vocalização onde a tensão se manifeste de modo mais claro no próprio resultado sonoro. Embora cantar, de modo fluente, melodias construídas através de harmônicos, que a Cláudia realiza tão bem, seja fruto de uma tensão específica muito bem administrada, tal som me parecia talvez um tanto pacificador ou acolhedor o suficiente para não ver nele um uso. Talvez, para uma outra pessoa, transmitir um de seus principais recursos técnicos pudesse ser uma parte importante de seu ensino. Com ela, isto acabou sendo bem diferente. Apesar de não me interessar

por uma de suas especialidades, creio que o que havia de princípio norteador em sua aula era que, mais do que qualquer outra que tive, esta aula abdicava profundamente de definir algum tipo de voz como ideal.

O método que ela definiu de ensino era bastante etnográfico, seguindo seus anos de estudo com Hélio Sena na UNIRIO. Ele consistia em um processo infinitizante de seguirmos montando juntos um banco de vocalizações, partindo do registro de sonoridades vocais presentes em tantas culturas, situações, ou personagens individuais quanto fosse possível encontrarmos. Estas vozes poderiam estar presentes em material plenamente reconhecido como se tratando de “música”. Mas havia pela via da Cláudia um sem número de exemplos que não estavam em discos ou não eram reconhecíveis como música. Tais exemplos envolviam determinadas situações sociais presentes em diversas culturas, em atividades ritualísticas ou religiosas, além de determinadas emissões específicas presentes em outros idiomas. Além de suas tabelas fonológicas, algo que eu já estudava antes, eram também ressaltados outros aspectos, como, por exemplo, a quantidade de tensão ou relaxamento presente na forma de articular cada idioma. Deixo nas notas alguns exemplos que ela me trouxe²³³, que consegui resgatar de trocas de emails antigos.

Havia também um sem número de material de cantoras e cantores figurando nessas listas. Muitas referências minhas e muitas dela. Uma das ídolas vocais de sua adolescência era também uma ídola minha, Nina Hagen²³⁴. Eu havia levado para nossa aula Diamanda Galás²³⁵, Blixa Bargeld²³⁶, Dagmar Krause²³⁷, Sainkho Namtchylak²³⁸, Mike Patton²³⁹, Junko²⁴⁰, Tom Waits²⁴¹,

²³³ [Mulher que Imita Animais](#) . [Emotional wedding Haka moves Maori bride to tears, NZ](#) [Taxi man singer in Iran](#). [UMNGQOKOLO - Thembu Xhosa - OVERTONE SINGING filmed 1985-1998 in Sou...](#)

²³⁴ Deixo dois exemplos típicos de sua vocalidade [Nina Hagen - Alptraum 1979](#) e [Nina Hagen - Naturträne \(Rockpalast\)](#)

²³⁵ [Diamanda Galás - The Litanies of Satan \(live performance 1985\)](#)

²³⁶ [Einstürzende Neubauten \(Halber Mensch 1985\) \[04\] Abfackeln](#)

²³⁷ [Art Bears - Freedom](#)

²³⁸ [Lost Rivers Song](#)

²³⁹ Incluindo tanto sua voz de começo de carreira, como presente em [Epic](#) quanto a voz que está bem estabelecida no “King for a day fool for a lifetime” em diante, como presente em [Faith No More - Digging The Grave \(Official Music Video\)](#)

²⁴⁰ [Junko & Mattin - Pinknoise](#)

²⁴¹ [Tom Waits - Hoist That Rag](#)

Kazuki Tomokawa²⁴², Phil Minton²⁴³, Liz Fraser²⁴⁴, Tetê Espíndola²⁴⁵, Philip Larson²⁴⁶, Trevor Wishart²⁴⁷, Kanyi Mavi²⁴⁸, Yoko Ono²⁴⁹, entre tantas outras vozes. Mas, junto a esses, eu também tinha levado outros exemplos, conforme discutido no subcapítulo 5.2, de vozes que apesar de estarem em música são consideradas frequentemente como má vocalização. Cito nesse caso alguns exemplos de que gosto muito e que estavam presentes em nosso banco de vozes. Um deles consistia na voz da Xuxa. Existe um ornamento que a Xuxa utilizava nos finais de frase de um sem número de canções dos discos que foram lançados durante minha infância nos anos de 1980. Sem que me desse conta, fiz um gesto bem aparentado a esse, também em finais de frases, em diversas canções do meu novo projeto post-fuckup wannabes²⁵⁰. O outro consistia na inusitada voz de Mc Tevez²⁵¹, assim como sua escolha de palavras e o modo de vocalizá-las. Como se tornar, nem que seja um pouco, o Mc Tevez? Ou o David Lynch²⁵² – não enquanto diretor, mas como cantor? Como incorporar diversos momentos excessivos específicos de Kurt Cobain²⁵³? Ou ao menos, – o que me parece ter sido mais o caso – como encontrar uma maneira de minha própria voz entrar em ressonância com a especificidade dessas vozes?

Havia, na montagem desse banco, portanto, uma preferência por recortar diversas dessas especificidades que encontrávamos nestas e em tantas outras vozes. Mesmo que se pudesse encontrar núcleos técnicos comuns presentes a diversas dessas vocalizações, havia um interesse em tomar cada exemplo no que havia de mais único. E se mapear suas semelhanças fornecia um encaminhamento geral para Claudia de como conduzir a apresentação do conteúdo a ser estudado pelas próximas semanas e meses, agrupando tais exemplos pela similaridade técnica a ser desenvolvida, mapear suas diferenças se tornava também um estudo em si mesmo. Nesse pacote

²⁴² [YouTube](#) Kazuki Tomokawa - Pistol

²⁴³ [YouTube](#) Phil Minton & John Russell Duo 18-05-14

²⁴⁴ [YouTube](#) Cocteau Twins - Wax And Wane (De Meervaart, Amsterdam 29th January 1983) [Soundboard S...

²⁴⁵ [YouTube](#) Tetê Espíndola - Pássaros na Garganta

²⁴⁶ Cito [YouTube](#) Aïs de Iannis Xenakis, que das realizações que conheço, sua voz foi minha favorita.

²⁴⁷ [Trevor Wishart - Live at Cafe Oto - 2011](#)

²⁴⁸ [YouTube](#) Kanyi Mavi - Ngqangqa

²⁴⁹ [YouTube](#) Why

²⁵⁰ Comparar o gesto presente em [YouTube](#) Xuxa - Lua de Cristal (Versão Filme) com o presente em “O vazio é meu senhor e a falta da falta não me faltará”. [post-fuckup wannabes - o vazio é meu senhor \(2022 demo\).mp3](#)

²⁵¹ [YouTube](#) Mc Tevez - Pampam 2000 - Top Furacão 2000

²⁵² [YouTube](#) David Lynch - "Crazy Clown Time" (Official Video)

²⁵³ Como por exemplo os presentes em [YouTube](#) Hairspray Queen , [YouTube](#) Beeswax .e

[YouTube](#) Nirvana - Scentsless Apprentice [Lyrics]

entravam situações únicas de uma série de vozes que muitas vezes não são consideradas como marcantes. Muitas vezes tratam-se de cantores que são compositores em seus projetos e que cantam a partir da voz que usam para a sua fala ou cujo papel principal de suas vozes seja o de servir às suas composições. Ou então cantores que em apenas um determinado registro para sua vocalização, resultando em uma extensão vocal vista como limitada. A voz de Beto Guedes²⁵⁴ soa como a voz de Beto Guedes. Porque não fazermos também uma escola a partir da voz dele?

O ponto que aqui quero reforçar era em que medida a aula de Claudia por alguns anos tenha tornado frequente como modelo não partir somente de uma voz ideal, mas tomar um sem número de vozes muito diferentes entre si como o ideal a ser realizado naquela semana ou mês. E nenhum minuto a mais. A não ser quando fosse o caso de que determinada voz tivesse alguma coisa que se quisesse continuar a performar e a desenvolver. Mesmo neste caso, talvez se quisesse explorar apenas determinada qualidade presente em algum momento específico de determinada voz, mas não todo o resto que tal voz performava. Ao deixar vago o espaço da voz que deveria ser a referência e ocupá-lo em alternância a cada momento de estudo, eu ia me dando conta, na prática, de que, na maior parte dos casos, para realizar uma determinada emissão vocal, era preciso agir de modo contrário ou opositivo a uma outra determinada emissão vocal. Se o canto lírico clássico ocidental favorecia uma projeção usualmente vista como estando na direção da testa – de modo frontal e para cima mirando a caixa craniana como ressonância de forma a obter grande amplitude, uma voz como a de Scott Walker²⁵⁵, que apesar de não conter uma emissão tão distante ao canto lírico, pedia um eixo de projeção totalmente contrário. Na voz de Scott Walker, é frequentemente necessário pender a voz para trás, o que resulta, ao menos a mim, em uma impressão de que Walker está constantemente engolindo seu canto.

Isso ia colocando novamente em prática uma ideia de indiferença, conforme presente em Magno (1999) e que já havia sido praticada como rotina na formação do meu gosto nos anos passados com Schlithler, conforme descrevi anteriormente. Qualquer voz que exista no seio do haver irá mobilizar o aparato fonador de uma determinada forma. Possivelmente irá igualmente mobilizar determinadas expressões faciais e corporais que fazem complemento a tal vocalização. Talvez passe por até mobilizar conceitos e sensações semelhantes? Ao trabalhar deste modo,

²⁵⁴ [Beto Guedes - A Pagina do Relâmpago Elétrico](#)

²⁵⁵ [Scott Walker - Farmer In The City \(High Quality Audio\)](#)

passa-se na prática a não se tomar nenhuma voz como sendo errada, nem como uma voz necessariamente mais fácil ou mais difícil de ser estudada²⁵⁶. Há especificidades em cada uma dessas vozes e essas especificidades dependem de alguém que queira – por conta da sua singularidade enquanto pessoa – decidir quais características deseja tornar parte do seu repertório e quais não. Permitir transformar Mc Tevez em referência tem o efeito de, ao menos por algum tempo, tomá-lo como uma voz ideal. Seus maneirismos, o modo inusitado como sua voz se construiu quando comparamos com outras vozes se torna nesse instante a maneira correta de cantar. E desta forma, isto talvez estivesse conduzindo a pensar o dilema da música feita por técnica e sem técnica como um “falso problema”. Há sempre técnica. Se se quiser repetir uma determinada sonoridade vocal, é necessário sondar como tal voz funciona, e buscar formas técnicas de tomar como sua determinada sonoridade. Quais são exatamente os parâmetros que tornam possível realizar este tipo de avaliação? Como proceder neste estudo?

Nesta tarefa, entraram outros dois suportes referenciais que me eram fornecidos pela Cláudia. Uma, o já citado livro de John Laver (1980) onde o autor faz uma profunda análise de todas as partes presentes no aparato fonador responsáveis por conformar o som vocal que ouvimos emergir em cada pessoa. Ainda que algumas predisposições estejam fixadas no corpo de cada voz que canta devido às dimensões das cordas vocais, laringe, faringe, da língua, arcadas, etc. existem uma série de emissões sonoras que dependem do uso específico com que se mobiliza tais partes, mediante uma preferência de quem as emite ou de sua prática reiterada. E desta forma, estes usos podem ser aprendidos por pessoas que desejem aproximar suas emissões de outras emissões que não lhe são familiares. Fatores como a posição da língua, o eixo de projeção em que a voz se propaga – resultantes entre para frente, para trás, com seus ângulos para cima e para baixo –, a abertura das arcadas, o formato que alguém mobiliza os lábios, a projeção da mandíbula, participação da laringe ou do trato nasal, ou o modo como determinados fonemas em determinadas línguas e expressões mobilizam estes e tantos outros parâmetros, eram comentados pelo livro acompanhado de um áudio que fazia uma extensiva análise combinatória entre diversas dessas possibilidades. Outra, os anos de estudo de Cláudia com Angela Herz, que se tornaria também

²⁵⁶ Nos ensaios do AAA, eu e Paulo Dantas tentamos juntos imitar a voz do Mc Tevez muitas vezes. Para nós era uma tarefa bem difícil. Conseguimos até repetir alguns traços, mas não outros.

minha professora alguns anos depois, onde eram exploradas diversas técnicas corporais que permitiam facilitar para mim uma maior aquisição de repertório vocal tão variado.

É interessante constatar, contudo, que apesar de ter feito estudos deste tipo, creio não ter virado um bom reprodutor da maioria destes traços que estudei. Embora realize uma série de técnicas dali extraídas, até hoje acho o trabalho de reconstituir e imitar uma vocalidade uma atividade bastante difícil e cansativa, e para mim de difícil êxito. Sinto inveja de quem consegue fazê-lo, como os humoristas imitadores de vozes famosas. O que parece ter se tornado mais factível para mim, foi que de posse de tais estudos, fui capaz de ir focando em determinadas sonoridades vocais que me eram mais caras, mas que partiam dos lugares que minha própria voz descobria por improviso e em que se encontrava em situação de conforto. Neste aspecto, talvez seja mais fácil pensar que há um certo tipo de sonoridade por mim privilegiada. Parece que houve, sobretudo nas performances onde uso minha voz, um interesse ou conforto em se trabalhar sons vocais que mobilizem certa dose de aspereza. Esse traço é também encontrado na relação com outros instrumentos, em especial com a guitarra elétrica. Em “Estados Unidos II”, os quatro performers estão envolvidos na realização de gestos ásperos praticamente ao longo da peça inteira. Seja pelo roçar do arco de violino, envolvido em toda a parte de Campello e de J.-P., seja pelo roçar de um palito de dentes na corda que comparecia na minha parte, mas em especial pelo fato da parte de Paulo Dantas envolver uma variedade de intensidades no deslizar de um pequeno pedaço de corda de guitarra contra as cordas afixadas no instrumento uma ponta a outra na região da mão na guitarra. Esse deslizar áspero, essa demanda por fricção, me parece muito presente na minha forma de tocar guitarra também no autistique-esthétique, ou então na performance corporal onde estou em contato com o solo no AAA. Uma imagem frequente que me vem é a de quando se desliza algo áspero sobre a pele, e a pele começa a ficar vermelha e irritada, até descascar e ficar ferida.

Creio ter praticamente me tornado um obcecado em retirar tantos sons friccionados, ásperos, ruidosos, quanto possível através da minha emissão vocal. Isto envolvia tomar a consoante, em especial as desvozeadas²⁵⁷, como referência e não tanto a vogal. E creio com isto ter entendido parte do meu incômodo com o treinamento usual para ser cantor. Na medida em que em geral o cantor se serve de alturas definidas, a vogal me parece ser o tipo de fonema preponderante em relação à qual a

²⁵⁷ Consoantes que não promovem a vibração das pregas vocais. Como o som do “f” presente em “Rafael”.

consoante é uma espécie de passagem ou articulador; como se fossem pequenos adereços como brincos, piercings, que estão lá conferindo à maciez das vogais um pequeno ainda que variado adorno. Transformando a consoante em objeto principal a ser explorado, e em especial as consoantes desvozeadas para não produzir necessariamente alturas definidas, pude focar meu estudo em simplesmente começar a articular uma consoante e ir fazendo a transição para consoantes que lhe são próximas ou vizinhas. Ou para as consoantes que usam os mesmos articuladores ou as mesmas regiões articuladas. Nesse processo, começava-se a improvisar diversas variações possíveis, envolvendo outras regiões do aparato fonador que não participariam de tal consoante. Determinadas dobras dos lábios, variações de abertura na boca ou constrições nas cordas vocais ou nas bochechas muitas vezes fazem emergir outros sons que complementam o fonema que está sendo estudado. Outras vezes, a resultante sonora é alterada e emerge daí um outro som complexo. Ao seguir por tentativa e erro, se encontravam posições onde pintavam tanto fonemas com acréscimos sonoros, ou sons complexos, e se ia aos poucos formando esses novos objetos sonoros como entidades para serem praticadas em si mesmas. De posse da estabilização de tais entidades, produziam-se novas tentativas e erros por possibilidades vizinhas e assim por diante.

Um outro caminho vinha simplesmente da rememoração de sons das atividades da minha vida ou da vida dos outros. Esses sons já vinham de certo modo completos, pois sua identidade em geral é a responsável pela garantia da estabilidade nos contextos de socialização humana em que são comunicados, e deste modo tais sons comparecem bastante atrelados aos contextos de sentido em que costumam emergir. Sons de dor, de prazer, de relaxamento, de susto, de tensão, sons que denotam sono, cansaço, alegria, expectativa, raiva, irritação, e a lista seguiria, poderiam simplesmente ser convocados para passar pelo mesmo processo de tentativa e erro em se tentar modificá-los ou pela inserção de um outro som que a ele se somasse, ou pela realização de algum tipo de pequena alteração que conduzisse a uma resultante distante. Mas havia também o próprio trabalho com a semântica. Em especial, uma atividade que já estava presente nas escolhas sonoras não-vocais do *-notyesus>*: o de tentar modelar sons de contextos opostos e fazer com que se criasse uma ambiguidade quanto ao contexto semântico sendo mobilizado. Ao se fazer um som nitidamente reconhecível como sendo o de choro, pode-se ir aos poucos modelando tal som para soar como se fosse uma risada, e alternar entre esses dois pólos. Ou então fazer justaposições bem abruptas de

modo que o que se deseja é meramente aproximar tais sons, cujas situações semânticas muitas vezes se encontram afastadas nas situações de vida de uma pessoa.

O mesmo se dá também para a apresentação de sons que parecem pertencer a certos tipos de personagem. E poderia-se fazer diversas alternâncias e distorções entre sons que poderiam estar denotando marcadores de gênero, de etnia, de raça, de idade, um tanto ao gosto do que se ia descobrindo na tentativa e erro dos improvisos. Ao se encontrar determinados objetos referenciais, se poderia começar a torná-los mais estáveis, sendo-se capaz de realizar sua reiteração, e novamente começar a fazer um cruzamento com outras espécies sonoras quaisquer. Muitas vezes, esses cruzamentos vinham na forma de uma resposta ou de criar uma relação ao que Paulo Dantas estava fazendo sonoramente em um ensaio. Mas outras tantas emergiram apenas no contexto de apresentação, muitas vezes disparados para reagir com fatores de ordens muito variadas, indo desde a algum evento ocorrido no público a alguma situação que tivesse me ocorrido naquele instante. E conforme reiterei várias vezes ao longo desta tese, a situação de apresentação em público é para mim um forte catalisador. De modo que, muitas vezes, apenas no momento do palco é que um determinado objeto ou um determinado cruzamento emergiu, ou um processo foi intensificado de um modo que não havia sido antes. Talvez nesse sentido se possa ler a frase de P.D. de que eu precisava de atenção. Se me dão atenção, performo além. E muitas vezes, precisava eu mesmo ir assistir vídeos dos nossos shows para poder ensinar a mim mesmo algo que só tinha aparecido em tais condições no momento da apresentação e fazer tal material se tornar parte do meu repertório estável de vocalidades.

Tentarei, a seguir, reconstruir diversos dos sons vocais presentes em “Scivias”, comentando também algumas das posturas e movimentações corporais que realizei. “Scivias” foi realizada no, agora fechado, espaço carioca Aparelho em 2018. Foi fruto de um período de alguns meses de ensaios semanais meus e de Paulo Dantas. Minha parte consistiu de voz, figurino, uma lamparina de construção civil, microfone sem processamento e movimentações corporais. A de P.D. sintetizadores e mesa de som. Conforme relatei na seção 5.1, ela também não foi uma peça de que se tenha definido muito sobre o que ela era, ou o que deveria estar dentro ou fora de tal apresentação. Através dos ensaios uma série de materiais iam sendo construídos, e cada um de nós partia para pesquisar em separado por outros contextos e situações que pudessem nos agradar e

enriquecer o que vinha sendo feito. Neste contexto, trabalhei no ensaio e fora dele diversas das situações de preparação vocal descritas nos parágrafos anteriores. Algo que não havia feito até então foi assistir a vídeo-aulas de *youtube* de idiomas dos mais variados, conforme iam emergindo algum interesse durante nossos ensaios. Lembro de ter feito aulas de vietnamita, iorubá, russo, latim, entre outros, com um intuito mais de auxiliar o estudo das tabelas fonológicas desses idiomas com sons específicos das palavras e o estudo do modo de articular de falantes desses idiomas. Isto resultava também em assistir vídeos aleatórios onde tais idiomas estivessem sendo falados. O figurino consistia de uma meia-calça com furos na altura do joelho, abandonada em minha casa por uma ex-namorada, um short curto masculino e uma blusa collant com listras preto e brancas. Nas mãos, havia uma luminária de uso em situações de construção civil. Possivelmente, deslizar pelo chão me rendeu uma infecção ocular de pouca gravidade nos dias subsequentes.

Fiquei um pouco em dúvida a respeito da efetividade da transcrição nos moldes em que realizei nas páginas subsequentes, na medida em que as distribuições de material no tempo não foram decididas antes da apresentação. São uma imagem de resultantes que são condicionadas pelos estudos, pelos interesses e pelos porquês – para os quais esta tese quer agora retrospectivamente construir ficções e dar sentido. Mas em especial condicionadas pelas circunstâncias daquele dia em específico. Como me relatou Paulo Dantas na SsS, se, no início das minhas produções, uma transcrição tão detalhada quanto possível de qualquer coisa que eu ouvia e gostava fazia para mim muito sentido, neste período onde “Scivias” foi construída, já havia em mim mais uma ideia de fazer um sobrevôo em torno de materiais cujas versões aparentadas haviam sido previamente construídas e uma invocação destas possibilidades em tempo real. De modo que, se me dessem mais duas horas de show, outras versões desses materiais emergiriam em momentos imprevisíveis. Assim como este foi o caso das apresentações do autistique-esthétique e como o caso da inserção de “Sonhos Verde-Oliva” no contexto de apresentação do coletivo Manifestação Pacífica. Por outro lado, o motivo que me fazia querer transcrever tudo no começo das minhas produções era também o de que eu ainda não tinha tanto criado nenhum grande repertório de possibilidades e descrições detalhadas me ajudariam a estudar e fabricar este repertório. Desta forma, a transcrição detalhada, segundo a segundo, talvez tenha uma utilidade didática a quem interessar possa. Talvez alguma pessoa que esteja lendo esta tese queira também construir um conjunto de objetos vocais e possa encontrar diálogo com alguma das minhas realizações e isso facilite seu trabalho. Realizei esta

transcrição literalmente “cantando junto” e repetindo gestos sonoros aproximados aos que ia ouvindo. Não fiz uma transcrição da parte de Paulo Dantas, pois desconheço amplamente como ele a elaborou. Precisaria ser feita por ele, necessariamente.

Como na minha performance vocal há uma série de eventos que ocorrem por durações muito curtas, como por exemplo, quando no espaço de um segundo se transita por modos de articulação distintos, procurei anotar ou ocorrências mais marcantes ou determinada aparição e reaparição de certo material. Também busquei atribuir aos sons vocais determinados nomes na forma de “etiquetas”. Por exemplo, como no caso de “voz de pânico” ou “voz russa”. É também interessante ressaltar o quanto muitas vezes uma determinada voz passa a realizar um perfil rítmico ou melódico que havia aparecido antes por outra voz, ou então cujo modelo ideal se encontra ausente na performance, mas foi usado de base em estudos ou na preparação do espetáculo.

0:00 a 2:40 - a parte sonora de pd é preponderante aos meus eventos

1:36 - acende-se a luz e se sacode sobre a cabeça. aproveito a hiperelasticidade do meu corpo e contorço braços e pernas

2:11 - giro a luz por cima da cabeça. me debato.

2:40 - primeiras vocalizações. 2:45 pd cede os ritmos e troca para *pads* e os sussurros se tornam audíveis. intercalo sussurros com diversas inserções de sons do fonema /p/ para gerar algo similar a um efeito de *stuttering* e adicionar pequenas camadas rítmicas. uma pequena passagem de ar que é assemelhada a um som que costuma vir em conjunto a sensação de relaxamento, porém apertando a passagem de ar como estou fazendo, parece a mim tornar essa sensação de relaxamento um pouco tensa.

sons dos lábios bem apertados com muita pressão. isso faz soar como um instrumento de sopro. minhas poucas tentativas ao tentar tocar saxofone me dizem que é similar. alternância na direção, para fora parece um beijo, para dentro é como se fosse o ato de se chupar.

3:42 - insiro sons ingressivos suaves de altura definida.

3:53 - esse som é causado pela abertura da boca com a língua no céu da boca e pelo acúmulo de saliva de cada lado da bochecha. isto faz com que se consiga separar a boca em duas partes isoladas, e ao fazer vibrar a saliva acumulada de formas diferentes se geram dois sons complexos ruidosos de comportamento independente. insiro novamente fonemas percussivos, em geral africados pois envolvem um acento e uma continuação de passagem de ar como /tk/, /ts/, entre outros, de modo a inserir material com rítmica perceptível.

4:13 - primeiras aparições de cliques, implosivos e ejetivos. tratam-se de fonemas, que estão presentes em alguns idiomas como o *xhosa*, onde a ponta ou outras partes da língua fazem pequenos "estalos" sobre regiões internas da boca do labial a dorsal. ou então o mero bater de um lábio contra o outro. alternâncias com os sons anteriores.

4:44 - inserções de sons no modo sussurrado que havia aparecido antes.

5:04 - acelera-se tanto os cliques que eles ganham a velocidade de um trilo.

5:14 - emerge timidamente uma primeira altura definida, na forma de multifônico para não eliminar os ruídos.

5:41 - um som de prazer emerge em torno de vogais /o/. pd faz a harmonia dos seus pads caminharem.

6:15 - a constrição do som das bochechas aumenta.

6:43 - o som de relaxamento se funde ao som de prazer.

6:48 - emerge uma primeira altura definida estável e em grande amplitude, algo focado no /oe/, mas que passeia pelo /e/ e pelo /a/ e recebe um vibrato. repito uma altura definida presente no pad de pd. isto me conduz em 7:04 a realizar uma nova altura definida, porém na direção contrária da passagem do ar, de modo ingressivo, e deste modo sua qualidade de altura é um pouco menos clara e tende ao ruído. e é também mais aguda que a nota que emergiu antes.

7:20 - voltam os beijos, fazendo muxoxos

7:29 - volta o foco no fonema /oe/ de 6:48 na mesma altura de antes, até fazer uma curva descendente glissado para baixo. isso conduz a um novo som ingressivo, mas agora mais ruidoso e sem altura definida, que parece similar a uma contração presente no ato de vomitar e que se intercala com sons de prazer discretos.

7:52 - volta o mesmo modo de articular a altura de antes, e o perfil percussivo em 8:00. em 8:06 se alternam o som de sopro até a constrição das bochechas conduzir a um som que tem uma altura aguda definida clara que sobe em meio ao espectro ruidoso.

8:24 - o som de prazer reemerge agora mediado por multifônicos

8:33 - os sons percussivos agora aumentam a possibilidade fonêmica e começam a sugerir uma fala, mesmo que glossolálica, não apontando para nenhum idioma. o fonema /ə/ é polarizado.

8:58 - o som de prazer é agora explícito e se torna pela primeira vez de uma ordem mais sexual.

9:05 - o ingressivo vem com mais intensidade, e há uma sonoridade típica de filtragem de bandas que ocorre variando abertura e fechamento da boca e a posição do microfone.

9:24 - os cliques de bochecha aparecem com bem mais intensidade do que antes

9:37 - um híbrido entre um som de prazer e relaxamento atravessado por um multifônico e o ato de sentar com as pernas abertas.

9:43 - altura definida que ocorreu antes em torno de /oe/ aparece agora numa versão constringida, típica do que alguns chamam de "*belting*". além do vibrato e uma transformação em um ruído via *drive* vocal

9:54 - retorna as falas, mas agora com uma voz infantilizada, inspirada em recém-nascidos. polariza em torno do "dá-dá" dos bebês.

10:04 - uma pequena explosão realiza um pequeno perfil melódico

10:11 - a sonoridade de recém-nascido passa a realizar diversos dos sons percussivos do começo e a da fala glossolálica, assim como os sons de prazer. uma pequena inserção de raiva ocorre em 10:17 e voltamos aos sons percussivos originais. pd começa a tornar o timbre de seus pads distorcidos.

10:28 - as bochechas comprimidas voltam com agressividade enquanto meu corpo gira em torno de um eixo.

10:31 - a percussividade ganha contornos animais. faço com o som de beijo o perfil rítmico de uma personagem que havia inventado em alguma situação social no passado -- a "*fuckchicken*", uma galinha que cacareja "*fuck, fuuuck, fuuck, fuck*"

10:37 - estou de joelhos, mas passo a ficar na posição basal do "homem-aranha" dos quadrinhos. os sons percussivos agora ganham uma ondulação em especial causada pela mudança no formato dos lábios. eles também se polarizam em /x/

10:48 - retorna o perfil do cacarejo da *fuckchicken*, sem que ela apareça explicitamente. promovo uma aceleração nas ideias percussivas que vim me servindo

10:55 - giro a lâmpada no ar enquanto estou de joelhos e faço a rítmica vocal se relacionar com a velocidade do girar a lâmpada. em seguida, a bochecha comprimida dá o ensejo ao girar a lâmpada em outra posição.

11:06 - o som de prazer e relaxamento que emerge remete ao Chino Moreno, vocalista do Deftones. em 11:07 inicio uma rítmica através de sons ingressivos que se transforma em *staccatos*

de multifônicos para depois iniciar uma nuvem apenas da parte ruidosa da articulação do multifônico.

11:13 - gestos corporais começam a acelerar e se tornar mais erráticos

11:17 - o som de prazer se torna exasperante acompanhando a aceleração dos gestos corporais. em 11:26 isto se culmina com um som ingressivo produzido com grande constrictão enquanto alterno o microfone entre as mãos fazendo dobras afeminadas. meu rosto se contorce e se franze. faço em 11:35 uma expressão social para denotar choro que consiste em sacudir a cabeça e girar o pulso, e faço expressão facial de choro, porém não saem lágrimas.

11:41 - nova altura definida em /io/ com bastante vibrato 11:47 um grito repentino, o canto se dirige a /ae/

11:55 - um som de alívio comum em relaxamentos abruptos.

11:59 - um canto em *jodl* que parece uma versão agressiva do que usualmente faz Liz Fraser, vocalista do Cocteau Twins que culmina em uma frase glossolálica em 12:06 um trilo produz um recorte na frase glossolálica

12:12 - um *drive* vocal que me lembra Max Cavalera, só que numa dinâmica suave, quase como se fosse um simulacro. a glossolalia retorna com uma constrictão "*belting*" e o idioma russo se torna uma referência para a produção de fonemas.

12:19 - colocar a língua para fora tem um efeito visual e sonoro. há um ligar/desligar de um multifônico.

12:23 - alternâncias de uma versão não-*jodl* de Liz Fraser que se torna aos poucos um som usual Nina Hagen.

12:33 - retorna-se a percussividade desvozeada do começo. o perfil da expressão inglesa "*tick-tock*" emerge sem que as palavras fiquem claras.

12:37 - emerge um curto gemido de prazer. retorno da versão aparentada da "*fuckchicken*".

12:44 - som de prazer

12:53 - retorno do som dá-dá de recém-nascido justaposto a *fuckchicken* e as bochechas comprimidas.

13:03 - deito ne costas no chão.

13:10 - pd faz um glissando, tento reagir glissando o som das bochechas comprimidas

13:26 - retorno da vocalização russa. 13:34 o som de vomito. 13:36 o gemido de Chino Moreno 13:46 Nina Hagen

13:35 - o grito de desespero é modulado multifonicamente 14:05 se torna uma voz chorosa, aparentada ao personagem Leland Palmer de Twin Peaks. 14:08 russo. 14:15 pre-nasalizações mb e aproximantes iorubá.

14:20 - expressões de choro com agonia. passeio pelo chão de joelhos cortando o ar com a lampada nas mãos.

14:30 - intercalo a glossolalia russa com a iorubá

14:34 - a voz de alguém que tenta verbalizar justificativas em meio a uma crise de choro

14:36 - focaliza-se em /u/

14:38 - voz de bebê com perfil melódico da glossolalia dos personagens do jogo The Sims

14:50 - o gesto de colocar a lâmpada entre as pernas conduz a jogar o eixo de projeção vocal para trás

15:02 - sacode-se a lampada na frente do rosto de modo a tornar os olhos visíveis.

15:04 - o perfil da voz iorubá agora faz fonemas de outro idioma.

15:08 - isso conduz a uma altura definida articulada. em 15:11 retorna a voz de alguém que verbaliza justificativas em meio a um choro, o que culmina neste personagem passar a soar como quem chora efetivamente. um pedaço da voz iorubá emerge abruptamente em 15:16 para dar lugar aos sons percussivos e em 15:20 retornar ao choro

15:23 - sons eróticos pulsáteis em geral associados a atos de penetração. são alternados com a voz de choro, a voz iorubá, e em 15:35 com a voz russa que canta pequenas melodias. 15:45 os sons eróticos pulsáteis se fundem a sons de mania. comparecem pedaços da voz de bebê e do iorubá. entre outros personagens, alguém que grita instruções para corrigir outras pessoas.

16:05 - altura definida com muita constrictão e língua para fora, sacudir a cabeça. colocar os gestos das mãos em posições rígidas.

16:17 - o som de bebe sofre uma intensificação. a imagem que faço é a de quando o som que um bebê faz quando está sendo limpado. 16:21 vários personagens se alternam. russo/iorubá. tudo é intensificado.

16:34 - os sons eróticos pulsáteis se tornam canto de altura definida. em 16:44 isto já se misturou ao perfil recém-nascido e ao choro. perfil rítmico de ave.

16:58 - estou sentado e a luz está pendendo.

17:00 - agora a voz iorubá chora. pd liga um modo de glissandos que estacionam em determinadas alturas e voltam a glissar em outra direção.

17:33 - meu som é encoberto por pd. me arrasto sentado pelo chão com a luz debaixo de mim.

18:01 - uso a voz iorubá para fazer um perfil rítmico *rapper*. a referência talvez seja Zack de la Rocha, vocalista do Rage Against the Machine. 18:08 choro uma última vez e paro de fazer sons. deixo espaço para que a intensificação proposta pelo pd tome a cena. passo a me movimentar mais.

18:28 - retorno a voz e passo a fazer alguns glissando esporádicos enquanto vou lentamente dando voltas no cabo p10 do microfone em torno do meu pescoço e faço uma expressão de uma pessoa travada pelo pavor que oscila com o rosto de alguém que desistiu de lutar e abdicou de resistir. em 18:43 faço pela primeira vez um gesto de corda enforcada com o cabo e o repito posteriormente algumas vezes

19:00 - meu corpo gira em seu eixo. ameaço ficar de pé, mas isso só me faz deitar e sentar ainda mais. o cabo p10 no microfone fica em definitivo.

19:45 - eu e paulo dantas permitimos a emergência da microfonia, e creio que ele começou a tocar alturas similares

19:46 - gestos de enforcamento se alternam a gestos débeis em 20:00 insiro pela primeira vez uma expressão de uma pessoa curtindo uma baladinha. em 20:12 há inserção de alguns gestos erotizados e a pessoa curtindo a baladinha passa a se misturar com a pessoa sendo enforcada

20:17 - começo a me mover e afastar e aproximar a luz, enquanto coloco o microfone pendurado pela boca e passo a girá-lo em torno do meu pescoço agora como um ato bdsm ou de asfixia erótica. aos poucos vou me perdendo no caos do nó ferado pelos fios e tento buscar a lâmpada para iluminar o nó. em 21:18 as expressões agora são contorcionares usuais do ato sexual, ou ao menos do meu ato sexual.

21:25 - giro no solo sem desfazer os nós. em 21:29 se inicia uma rodada de posições de modelagem conforme o relato de Gabriela Nobre acerca da outra performance de AAA "q Engr". em 21:36 é a posição que pd denomina como referencial de "q Engr" sentado de lado apoiado em um braço para trás, rosto esnobe elevado. a outra mão maneja a lâmpada.

21:41 - pd começa a tocar notas de microfonia.

21:54 - começo a desfazer os nós do cabo p10. faço pequenos gestos percussivos tanto com a mão no chão, quanto pelo cabo batendo no chão, quanto percutindo diretamente a cabeça do microfone com as mãos e contra minha cabeça.

22:14 - retorno dos sons percussivos, mas desta vez com mais escape de ar.

22:36 - vejo que o nó do cabo p10 não foi inteiramente defeito. glossolalia também fica percussiva como os sons.

22:52 - retorno da voz de bebê que agora se transmuta por trinados até a altura definida constricta.

23:03 - os gemidos retornam só que na voz constricta. iniciam-se vibrações em regiões muito posteriores, glotais que se encaminham para o perfil rítmico de tosse sem o som de tosse.

23:20 - retorno dos sons percussivos agora também realizados em parte bem posterior do aparato fonador. voltam os usos anteriores como o som da bochecha comprimida e os gemidos sexuais.

24:07 - um canto constricto se inicia que se intercala com expressões voz de choro em 24:14

24:20 - a voz que grita instruções passa a se misturar com a voz russa. entre outras pequenas fusões.

24:30 - uma voz de grito baixinho de alguém em agonia que conduz a um sobressalto em 24:35

24:43 - a bochecha comprimida agora gera sons em *stacatto* com outro perfil. vozes de prazer misturadas a vozes pegajosas.

24:45 - a voz de grito baixinho passa a chorar.

25:02 - o perfil da voz de bebê agora passa para a voz sussurrada do começo

25:15 - a voz de grito baixinho passa a articular melodias, igualmente baixinhas. cliques logo passam a se somar ao processo. 25:26 a voz do grito baixinho se mistura a voz que se desespera.

25:36 - retorno de sons percussivos feitos pelo ato do muxoxo. e em 25:53 pela bochecha comprimida que alterna com gritos mais ruidosos ingressivos. paulo dantas retorna aos pads.

26:59 - retorno da sopro forte com os lábios comprimidos e os materiais de beijo são modulados em variantes aproximadas.

27:39 - retorno dos sons eróticos pulsáteis intercalados com sons das bochechas comprimidas.

27:50 - aparecimento do assobio ruidoso que passa mais ar do que nota. gestos com a mão produzem rearticulações desses sons. tento ir me fundindo ao espectro dos sons de pd para soar como parte da resultante.

28:49 - aparição de uma voz de lagarto, pegajosa mas ruidosa.

28:59 - pequeno material Nina Hagen se funde com o grito baixinho que canta uma melodia. retorno dos sons de regiões posteriores.

29:14 - a voz pegajosa emite perfis da voz de prazer.

29:28 - sons de regiões posteriores se fundem a drives vocais. microfonia emerge e pd toca seus materiais de microfonia.

30:20 - reaparição da voz pegajosa emitindo perfis da voz de prazer

31:02 - o *drive* vocal se funde a uma voz de desespero e agonia de alguém que está sentindo uma dor que não para. isso redundando em uma voz de choro. em 31:20 retornam os perfis percussivos sobre esta voz atual

31:36 - reaparição de pequeno material Nina Hagen

31:40 - choro se alterna com prazer e relaxamento. e com um *drive* vocal suave que vai se tornando percussivo. possivelmente estou trabalhando o efeito de "*proximity effect*" com o microfone, mas como estou tampando a lâmpada, não é possível identificar

33:43 - emergem tentativas de alturas definidas em meio a ruído

34:01 - a voz de choro grita e balbucia justificativas.

34:50 - o perfil percussivo se junta a uma voz imaginada de gorila. devido ao "*proximity effect*" há muitos espasmos de microfonia. todos sendo relativamente controlados em tempo real pelo ato de aproximar e afastar

35:54 - uma sucessão gestual encontra sua culminação em imaginar que o microfone se tornou um pênis ereto e que se o está masturbando, enquanto a mão que segura a lâmpada talvez esteja tentando simular um *fistfuck*.

36:07 - faço o jogo de arremessar a lâmpada pelo chão para longe e trazê-la de volta enquanto faço perfis percussivos com a voz sussurrada, só que agora com "*proximity effect*".

36:42 - a glossolalia conduz a um multifônico que ascende e descende intercalado por um perfil de tosse e de outras glossolalias.

- 37:10 - aparição da voz alemã. "du du du"
- 37:57 - a voz pegajosa se junta a voz do bebê que está sendo limpo e elas gritam
- 38:10 - reaparição dos sons eróticos pulsáteis
- 32:20 - pd aparece na câmera enquanto reitero o som percussivo multifonizado.
- 38:36 - um grito erótico se transforma em uma voz de desespero
- 38:52 - *drive* vocal a la Tom Waits realizando o material anterior da voz alemã.
- 39:25 - um gemido sexual prolongado conduz a uma voz relaxada, a voz constricta e a voz de iorubá.
- 39:55 - a voz iorubá começa a fazer os perfis da voz bebê
- 40:12 - reaparição do multifônico staccato percussivo
- 40:35 - um gemido sexual prolongado conduz a voz alemã.
- 40:43 - retorno de uma seção mais prolongada da voz de recém-nascido.

Considerações finais

Esta tese teve como objetivo investigar as condições e os motivos em que foram gestadas um conjunto de minhas produções artísticas em uma larga fatia de tempo – de 2006-8 até os dias de hoje. Aproveito este momento de conclusão para também realizar uma recapitulação. Na introdução, busquei delinear que tipo de questões estariam envolvidas nesta investigação e enfatizar por que ela se beneficiaria mais dos modos pelos quais ela foi feita e não de alguma outra forma. Nos capítulos subsequentes, procurei oferecer corpo teórico para sustentar tais questões e suas colocações. Nestas questões estavam envolvidas uma série de constatações como ponto de partida. Uma delas é que, após algum tempo de doutorado, percebi que a ideia pela qual eu havia entrado no programa – desenvolver a proposta artística autistique-esthétique – não era mais meu interesse principal e em especial não era uma situação em que estariam sendo potencializadas minha capacidades enquanto pesquisador. A partir de certo momento, entendi que, na medida em que eu tinha também, além de em Música, uma formação em Psicologia e em Psicanálise, e tendo dividido meus dias por algumas décadas em uma espécie de alternância dissociada²⁵⁸ entre realizar estudos bastante dedicados no campo psi e no campo da música, seria em especial através de um diálogo mais direto entre essas duas áreas que minhas possibilidades de pesquisar poderiam dar um salto.

Simultaneamente, constatei que havia um campo da minha vida onde esse diálogo já ocorria de modo frequente, de uma forma fluída e intensa, com cada um desses dois campos tendo um papel

²⁵⁸ Um exemplo de que sempre me lembro como divertido dessa alternância dissociada se dava pela divisão de tarefas nos meus horários de estudo. Em algum período letivo de férias, enquanto cursava Composição Musical, na minha agenda, constavam “tarde: estudar polirritmia”, “noite: estudar o sentido de ‘ética’ em Lacan”. Quando o relógio soava a passagem de um turno a outro, eu meramente interrompia o estudo de ritmos e ia ler Lacan, meio como se nada tivesse acontecido e sem me perguntar muito se aquelas duas atividades estavam operando juntas ou se iriam trabalhar juntas em algum momento. Em outros semestres, como, por exemplo, durante este doutorado, seguiu sendo frequente designar um momento do dia para estudar algo “muito musical” e outro para algo “muito psicanalítico”.

essencial ao funcionamento do outro. Essa constatação pôde ser trazida pela chave de que, em algum momento, compreendi que “minhas produções artísticas serviam para dar continuidade à minha análise pessoal” e de que “minha análise pessoal servia para dar continuidade às minhas produções artísticas”. Era um diálogo contudo circunscrito aos interesses mais imediatos de cada parte desta vida dupla. O artista, conforme discutido no cap.5, estava interessado em produzir música e não tanto em entender os mecanismos que orientavam essas produções. Uma vez tendo gerado materiais sonoros, músicas, repertórios de improvisação, gestos, movimentos corporais, projetos solos ou em parceria, etc., dos quais se pudesse fazer apresentações e registros sonoros ou audiovisuais que despertassem meus interesses, esse lado artista se dava por satisfeito. E o analista/analizando, ficava satisfeito por as transformações nas possibilidades disponíveis para mim enquanto artista criarem toda uma série de questionamentos e indagações de ordem pessoal e que isso tivesse um impacto em melhorar minha vida, ao torná-la mais interessante e mais fluida, capaz de realizar mas também de modificar uma série de minhas expectativas na medida em que se davam transformadas suas condições diárias.

Quando chegaria então o momento de teorizar acerca desta aliança, já que tais produções artísticas não o teriam feito? Há muitos anos eu sentia uma necessidade de fazer estes dois campos convergirem por vias mais explicitamente teóricas, ou por vias mais generalizáveis, mas creio ter apenas encontrado finalmente suas condições de emergência durante a realização deste doutorado. Em 1938, Gaston Bachelard clamava pela necessidade de se realizar uma “psicanálise do conhecimento científico”²⁵⁹. Para Bachelard e para tantos outros, a psicanálise mudava as regras do jogo nos quais poderiam estar fundadas as possibilidades do ato de conhecer na medida em que as expectativas sobre tal processo seriam profundamente recolocadas pela teoria psicanalítica sob bases bem mais incertas. Pelo resto do século recém passado, ao lado da corriqueira pergunta acerca de que tipo de conhecimento é a psicanálise, ou sobre ela ser ou não uma ciência, foi também possível fazer o caminho inverso e se perguntar que tipo de sintoma é a vontade de fazer ciência²⁶⁰ e seus encaminhamentos aplicados, ou então sobre quais são os engajamentos pulsionais presentes nas mais diversas propostas epistemológicas. Por muitos anos, o livro de Bachelard funcionou para mim como uma inspiração bastante vaga de como poderia intercruzar minhas referências principais.

²⁵⁹ Em seu “A formação do espírito científico: contribuição para um psicanálise do conhecimento” [1938]

²⁶⁰ Assim como as mais diversas recusas em querer fazê-la.

E eis que fazer uma espécie de “psic-análise musical”, como sugeriu a seção 5.1 do capítulo anterior, havia se tornado finalmente a ordem do dia.

Desta forma, fabricar finalmente uma parceria “teórica” entre meus dois principais campos de interesse se tornou possível através de uma reflexão acerca da parceria “prática” que ocorria ativamente nos anos destas minhas produções artísticas e nos meus anos de analisando. Ao deparar com tal produção artística, ecoava uma constatação que havia me ocorrido logo que entrei na graduação de Composição Musical²⁶¹ e que eu havia levado a cabo no trabalho²⁶² para a disciplina de antropologia musical ministrada por Samuel Araújo. Essa constatação notava que também era frequentemente usual viver uma vida dupla ao se fazer música na universidade e se fazer música fora dela. Ao tocar na cena de música experimental e fazer um curso de composição, percebia que esses dois universos funcionavam por regras bastante distantes. Havia feito naquele momento uma entrevista com outras pessoas que participaram desses dois circuitos, lhes pedindo para comparar como sua atividade criativa era afetada por sua presença nesses dois espaços. Meus entrevistados relataram que havia uma série de procedimentos que não cabia em uma das duas situações, e que em especial, a universidade de música era um espaço bem mais restritivo para elas do que o dessas salas, ainda que estes espaços de música experimental também não fossem tão feitos para atender demandas mais encerradas na atividade de compositor – ao menos nos termos em que o curso de Composição Musical entende o termo e nele orbita²⁶³. Se eu havia questionado meus entrevistados sobre suas condições naquele momento, o que eu não havia feito até então era questionar a mim mesmo e me perguntar por que motivos teria ingressado no curso de composição, embora preferisse tocar na cena de música experimental, ou então por que procedimentos artísticos que me eram caros encontravam pouco espaço dentro da universidade de música.

Ao realizar esta pergunta, deparei com a ideia de que talvez esta dissonância ocorria, para meu caso, pelo fato de o curso de música ser bastante organizado em torno de ideias que dependem da crença em uma “autonomia da linguagem musical”. Ou seja, a ideia de que a música tem uma linguagem própria e que esta linguagem é inteiramente musical ou sonora, e de que, desta forma, estudar música implica em estudar os meios pelos quais sonoramente uma música ou prática musical se dá organizada. Relatar as situações que favoreceram a organização do curso ou do entendimento da música nestes termos foi o tema do capítulo 1 e 2, onde foram mobilizadas uma

²⁶¹ Na EM-UFRJ.

²⁶² [W Rafael Sarpa - Salas de concerto e espaços undergrounds.doc](#)

²⁶³ Termos que são mais confortáveis e até desejados para outras pessoas muito mais do que para mim.

série de estudos e reflexões de autores como Goehr (1992), Subotnik (1996), deNora (2000) Attali (1977), Bonds (2014), entre outros, onde pôde-se constatar a emergência de uma série de situações e personagens, como o surgimento da categoria de obra e a transformação nos papéis atribuídos a cada parte realizadora desta tarefa. Tais capítulos tiveram a função de informar a mim mesmo e aos leitores as condições que tornaram tal situação hegemônica e as expectativas envolvidas em se entender a atividade musical sob estes termos, para que desta forma fosse facilitada a possibilidade de, a quem interessar possa, se afastar deles²⁶⁴ e o de se permitir buscar outras bases de entendimento mais confortáveis para as minhas produções ou de outros.

Ao analisar minhas produções artísticas de tal longo período, embora constatasse que havia um sem número de decisões onde critérios mais sonoros orientavam as tomadas de decisão composicional que foram ocorrendo em cada proposta criativa, analisar tais produções sob o viés da autonomia do sonoro seria não apenas alienante mas ineficaz. Tais produções pareciam estar bastante atravessadas por atender às demandas mais gerais de uma vida e pelos questionamentos e expectativas geradas no entorno de sua história. Tal imbricação me pareceu tão intensa, que parecia até mais fácil descartar a ideia de que se estava fazendo, através delas, música, do que descartar a ideia de que elas estivessem tentando dialogar ou transformar minha própria vida.

Nesse aspecto, emergiu uma outra clave para reposicionar esse problema. Talvez uma boa parte dos estudos de música a que fui e somos apresentados esteja mais focada em entender “como” fazer música. E o que esta tese gostaria de se perguntar era não tanto como e sim “por que” se fazia música. Uma pessoa se utiliza de uma série de expedientes e procedimentos responsáveis por definir toda uma cadeia produtiva na atividade musical. Tais expedientes podem definir quais materiais sonoros são aplicáveis para uma proposta criativa e quais não são, assim como também podem ser capazes de definir os modos de transformação pelos quais tais materiais devem passar, por quanto tempo, ou de que forma. Ou, então, quais são os meios de apresentação que devem ser adequados a tais atividades musicais, se devem ser na forma de apresentações, de divulgação de registro sonoro, se devem participar de mostras com propostas de outrem ou se devem ser solo, em quais ambientes e quais situações ou se jamais devem ter como fim um palco, entre outras tantas possibilidades.

²⁶⁴ Ou mesmo de que outras pessoas possam concluir que estão plenamente satisfeitas com tal modo de abordar a música e que tudo vai bem para elas como está. O único incômodo desta tese é com a crença de que tal modelo deva ser o modelo ideal a ser adotado coletivamente por todas as pessoas dentro de uma universidade de música ou em qualquer prática musical dentro ou fora dela.

A sondagem destes expedientes pela perspectiva do “como” se faz música costuma se dar por satisfeita ao ser capaz de recortar critérios sonoros em si mesmos que explicitem como replicar o funcionamento de tais propostas musicais. Do mesmo modo, quando essa investigação busca sondar características não somente sonoras, e realizar uma investigação “estética”, tal estudo pode também se dar satisfeito ao encontrar o universo conceitual com que tais produções possam estar tentando dialogar. Mas, a questão que propriamente é o foco de meu interesse, é se perguntar em 2023, num mundo recheado de tantas possibilidades, onde diversas das condições que permitem fazer música foram barateadas de infinitos modos²⁶⁵, onde há acesso a registros de música de todo o tipo e de culturas e nichos culturais de tudo que é ordem, o que leva uma pessoa a preferir certos expedientes e não outros para a realização de **sua** atividade musical criativa? O que faz com que uma pessoa se sinta confortável ou eleja para si uma determinada forma de fazer música e não outra?

Nesse aspecto, tomei minhas próprias produções como modelo ou como estudo de caso para realizar esse questionamento. É perfeitamente possível buscar outros expedientes de análise para tentar entender fatores que possam estar fomentando os caminhos que tornaram estas produções possíveis. Poderia-se tentar encontrar condicionantes sociais ou tecnológicas que estariam influenciando estas produções nestes termos e certamente se iria encontrar aspectos compartilháveis por um grupo de pessoas num tempo e espaço. Por exemplo, o que as pessoas que se apresentavam no extinto Plano B tinham em comum? Porém, ao realizar esta investigação numa esfera psicanalítica, não se está buscando tanto por aspectos compartilhados, mas sim sobretudo por gerar todo um foco de atenção sobre as especificidades da situação única de cada pessoa em questão. Tais especificidades podem ser entendidas por duas vias. Uma pelo aspecto de que, embora a agência pessoal de qualquer pessoa esteja condicionada por fatores que ela compartilha com as outras, as intensidades e as especificidades das imbricações em que esses fatores se encontram posicionados sobre cada pessoa, tornam cada uma de suas vidas singular. Deste modo, mesmo que as pessoas que se apresentassem no Plano B compartilhem de condicionantes comuns, tais condicionantes não operaram da mesma forma para cada uma delas.

²⁶⁵ Aos quais poderíamos citar tantos fatores como o papel da internet tanto na divulgação de propostas musicais de qualquer lugar do globo ou pertencente a outros tempos e espaços quanto na divulgação de informações que tornam possível estudar o que for necessário para realizar diversos tipos de proposta, ou então o estágio atual da capacidade de processamento do computador pessoal, e ainda mais recentemente, do celular; ou então, a entrada da China no mercado de produzir seus próprios equipamentos num nível de qualidade capaz de fazer frente a equipamentos estadunidenses, japoneses ou os da Europa Ocidental, num valor bem abaixo desses concorrentes, entre tantos outros.

A outra via em questão, é que ao se criar um foco de atenção sobre cada pessoa, tem-se para a psicanálise a possibilidade de criar situações de intervenção sobre a vida desta pessoa. Tentar compreender e levantar as intensidades singulares dos condicionantes que as afetam permite às pessoas que elas possam, de posse desse mapeamento melhor avaliarem se desejam continuar se dirigindo no mundo da forma que estão se dirigindo ou se gostariam de buscar outras possibilidades. Na medida em que uma produção artística é o assunto principal desta tese, esta via permite se perguntar se ou o quanto se está satisfeito com as formas artísticas que se tem disponível e de como se gostaria de continuar se conduzindo nos próximos anos subsequentes.

Para tal, foi antes necessário realizar um capítulo de apresentação de conceitos psicanalíticos de modo a tornar mais claro de que forma esta pergunta pelos porquês de uma atividade musical estariam sendo mobilizados. A esse respeito, é importante voltar para a questão colocada anteriormente, a do porquê em 2023, com tantas possibilidades, alguém resolve realizar uma prática artística ao invés de outra e recolocá-la sob um eixo negativo. O que a psicanálise efetivamente busca também compreender e tornar sondável é tudo o que inviabiliza a realização dessa prática artística e tudo a que a conduz para uma direção insatisfatória. Deste modo, ao se perguntar por que uma pessoa com tantas possibilidades elege uma determinada prática, se torna também possível indagar igualmente por que, do mesmo modo, com tantas possibilidades uma pessoa muitas vezes permanece realizando práticas artísticas que a afastam de outras que talvez fossem mais de seu interesse. A psicanálise aqui em operatividade, mais do que uma prática de entendimento dos condicionantes que afetam uma pessoa em particular, é portanto vista sobretudo como uma ferramenta de transformação de tais situações particulares.

Deste modo, dadas tais imbricações, foram construídos dois capítulos que tiveram como foco entender as condicionantes de minha situação pessoal e de buscar encontrar relações destas com as produções artísticas realizadas no período em questão. Utilizei dois mecanismos principais para dar conta dessa tarefa. O primeiro, realizado no cap. 4, foi o de construir um conjunto de histórias autobiográficas que ou pudessem recontar a minha relação com música, ou então que pudessem relatar experiências de intensidade suficiente em que se suspeitasse que sua especificidade pudesse se insinuar sobre a minha produção artística²⁶⁶. O segundo, realizado no cap. 5, foi o de entrevistar um conjunto de pessoas e perguntar de que formas compreendiam minhas

²⁶⁶ Ou até mesmo para a produção de pesquisador. Eleger a psicanálise, e uma psicanálise em específico, havendo tantas outras teorias possíveis, é também algo que poderia convidar a uma investigação.

produções artísticas²⁶⁷, e embora tais pessoas estivessem livres para discutir estas produções como quisessem, sempre que havia possibilidade, as informei sobre alguns desses relatos autobiográficos que pudessem ter algo para dialogar com alguma coisa que me relatavam. Este segundo mecanismo gerou a necessidade de construir novas histórias autobiográficas, que foram escritas durante o processo de tentar analisar as produções artísticas temas desta tese.

Desta forma, o que podemos concluir a partir desta tese? Creio que esta tese poderia conduzir a dois encaminhamentos, um para “dentro” – a como ela poderia impactar minhas produções artísticas e demais pesquisas futuras –, e outro para “fora” – ao que ela poderia fornecer de interessante aos seus leitores. Tais encaminhamentos poderiam ser inúmeros e eles frequentemente podem gerar atividades que se superpõem.

Um caminho possível “para dentro” seria sondar o incontável número de referências que foram descobertas nesta atividade de buscar conhecer melhor a si mesmo em minha relação com atividades criativas. Diversas temáticas oferecidas como fundo de investigação, sejam as relações com “corpos queer”, “arte bruta”, além de outras que já eram minha referência de consumo, como as artes de performance, mereceriam uma investigação e estudo particular de cada um desses casos. Diversas situações mencionadas poderiam se tornar tópicos de estudo, como a da violência, equivocação, abjeção, emergência, excesso, sujeira, aspereza, trauma, martírio, ansiedade, choque, crise, risco, entre tantas outras temáticas, que poderiam ser investigadas em si mesmas, buscando-se apoio bibliográfico teórico ou ficcional. O estudo dessas temáticas poderia enriquecer a compreensão de suas importâncias e a de fomentar as próximas atividades criativas. O fato de pertencer ao meio musical e ao seu campo de estudos e de preocupações muito demarcado pela autonomia da linguagem musical talvez tenha feito com que eu não conhecesse uma série de preocupações mais similares com as que tive nestas propostas que podem estar mais na ordem do dia em outras áreas de produção artística. Se no usual da prática musical, sondar comportamentos emocionais de personagens sonoros é possivelmente, no melhor dos casos, uma prática mais lateral, sua importância pode ser central para as artes da atuação e da performance.

Deste modo, talvez tanto o teatro e o cinema quanto teóricos e escritores que lidam com tais temáticas podem ter a me ensinar acerca de como continuar a trabalhar nestas direções, se acaso quiser continuar neste modo. Embora tenha pouca relação com o teatro, vejo que assistir filmes

²⁶⁷ Conforme quadro apresentado na página 149.

onde talvez diversas destas temáticas estiveram presentes teve um grande papel nos processos criativos descritos nesta tese. Não é efetivamente uma surpresa que a “Paixão de Joana D’arc” (1928) de Dreyer tenha sido um filme que reassisti à exaustão ao longo dos anos analisados. Posso fazer um levantamento desta filmografia e buscar as análises que foram realizadas de tais filmes e ver o que elas podem me oferecer. Em relação ao teatro, talvez dois outros gêneros tenham discussões ricas para me oferecer: o do teatro musical e do teatro físico. O primeiro talvez ofereça formas de ampliar mais essa comunicação entre música e sentidos não-sonoros. O segundo talvez me ofereça formas de continuar a explorar conteúdo semântico pela via do gesto e sem ser tão mediado pela palavra. Ou então, talvez fosse o caso de começar a dar mais espaço às palavras. O post-fuckup wannabes abriu uma outra via ao incluir a escrita de letras que dialogam com o modo “artístico” pelo qual conduzi minha conta de *twitter* por alguns anos. Talvez voltar a ler poesia, como tanto fiz em uma época bastante passada, possa ter uma outra função neste momento. E além do mais, esta tese igualmente foi feita por muitas palavras.

É importante entender, contudo, conforme vim ressaltando, as possibilidades transformativas da psicanálise. Descobrir as formas pelas quais vim conduzindo minha atividade artística não tem necessariamente a função de descobrir como melhor conduzi-la sob tais características. Fazer uma investigação a partir de sua orientação teórica pode levar a uma reconsideração tão integral ou tão parcial quanto possível conforme assim desejado a cada instante. Constatar que se veio dirigindo de uma certa forma não implica em ter uma obrigação de continuar nesta mesma direção. Se uma determinada história de vida fez com que certas temáticas, certos afetos e intensidades fossem privilegiados e mobilizados de uma certa forma, isto pode ter sido essencial para apontar um caminho, mas é ao mesmo tempo também cercar-se de um certo tipo de prisão. Para a psicanálise, não existe nenhuma possibilidade criativa que não cause em si mesma um tipo de aprisionamento, mas isto não significa que não seja possível tentar mudar de prisão, caso seja de interesse do prisioneiro. Ou então, ao menos, dar uma redecorada em sua cela. Mudar a cor das paredes. Substituir os quadros²⁶⁸. Colocar uma planta na sala. Uma sensação frequente que experimentei após concluir o capítulo 5 foi a de que me sentia finalmente desobrigado em seguir nestas direções que vim seguindo. Poderia continuar se quisesse, mas não me sentia mais como se precisasse me definir por tais situações ou temáticas. Ainda que, por outro lado, uma série de relações com

²⁶⁸ Ou finalmente decidir o que colocar nas paredes da minha casa, algo que ainda não fiz até hoje.

algumas dessas temáticas tenham se intensificado. Mas talvez não se queira perseguir diversas delas por vias necessariamente iguais às anteriores.

Na medida em que se supôs que determinadas soluções artísticas tiveram um papel reparador a um corpo que se encontrava paralisado em um repertório e em uma imagem insatisfatória em uma época muito antiga de vida, pôde-se também constatar que tal reparação foi realizada de modo satisfatório e que talvez ela não seja mais necessária. É muito possível continuar se veiculando à voz e ao corpo por outros motivos, porque talvez eles forneçam, por exemplo, uma concatenação de interesses que não se consegue de outra forma, mas seu papel curativo provavelmente se encerrou. Ou ao menos, se encerrou para a história passada deste corpo. Não conhecendo os périplos que aguardam meu futuro corpo, não tenho como dizer em que outras situações congeladas ele pode vir a ser colocado, ou que eu possa numa situação futura compreender que é necessário empreender novamente algum outro tipo de reparação. Mas agora, a partir dos conhecimentos gerados por esta tese, eu posso tomar tais soluções como referência para lidar com algum outro impasse corporal intenso que eu venha a experimentar.

Um outro ponto poderia ser pensado pelas formas em que é possível continuar o tipo de pesquisa realizado nesta tese. Apenas uma parte do que foi lido durante a pesquisa fez efetivamente parte do texto final ou então apenas dele participou de forma bastante lateral. Houve uma série de campos teóricos que deliberadamente foram deixados de fora do seu escopo. O motivo era duplo. Um deles envolveu minha filiação voluntária às bases da teoria psicanalítica. O outro, envolveu evitar a lida com mais discussões que ou não são usuais ao campo musical ou então para as linhas de composição e de processos criativos²⁶⁹. Uma série de campos relacionados aos estudos da semiótica, da autoetnografia, dos estudos de si, dos estudos do diário, da performance, entre outros também possuem muitas colocações acerca das metodologias e dos interesses de investigação aqui. No campo musical, foram interessantes as discussões propostas acerca do conhecimento de si e propostas musicais, como em especial presentes nos trabalhos de Wiley (2019), Cumming (2000), Välimäki (2005) e Schwarz (1997). Porém todos esses estudos em algum momento ou partiam de pressupostos incompatíveis com a teoria psicanalítica²⁷⁰ ou traçavam objetivos que se afastavam de suas expectativas²⁷¹. Se sairmos da psicanálise, encontraremos muitas reflexões e expectativas

²⁶⁹ Notei por exemplo, que as discussões tanto da nova musicologia quanto as diversas propostas de semiótica musical são bem mais conhecidas entre musicólogos do que entre compositores.

²⁷⁰ Ou ao menos com a vertente psicanalítica eleita por esta tese em questão.

²⁷¹ E isso, em meu caso particular, me fazia achá-los menos interessantes sob certos aspectos. Ainda que, em outros, tenha encontrado uma série de situações mais bem descritas em tais autores do que na teoria psicanalítica. Isto se dá

acerca das funções que poderiam ocupar o conhecer a si mesmo ou o teorizar sobre si, como as presentes em Foster (1996), Preciado (2018), Barthes (1968, 1975, 1980), Butler (2002), Artuch (2002), Klinger (2006), Bochner (2017), entre outros. Em algum momento, optei por excluir a apresentação de pontos presentes nesses autores por achar que levantar seus pontos de confluência e conflito pediria um trabalho exclusivamente a esse respeito. Se caso tais estudos fossem usuais das discussões em música, talvez fizesse mais sentido demonstrar os motivos específicos pelos quais me fazem preferir a teoria psicanalítica. Mas não o sendo, acabaria em talvez apresentar teorias não-familiares para acabar as desautorizando em algumas páginas logo seguintes. Não é também uma tarefa simples dar conta de tudo o que foi dito a esse respeito. Isto pediria que eu mudasse meu foco de estudo para poder ser mais rigoroso na leitura e na avaliação desses autores. Algo que também pode vir a ser um desdobramento futuro desta tese.

O campo psicanalítico igualmente não forma um bloco monolítico. Ter optado por me focar em apenas um autor, e nos pontos específicos deste autor, refletiu também a questão de estar em um contexto onde a teoria psicanalítica não é nem moeda corrente e nem a ordem do dia. Conforme escrevia, fui excluindo formulações de outros psicanalistas – em especial em que medida Freud ou Lacan poderiam ser remontados a algum dos conceitos ou a alguma das discussões trazidas por Magno – por entender que numa tese de música esse acréscimo de informação confundiria e atrapalharia mais os leitores do que o contrário. Creio que boa parte dos leitores de música possivelmente não dispõe de tempo, recursos ou interesse para investigar em que medida as formulações de Magno continuam ou contrapõem teóricos mais antigos e consagrados da psicanálise. Mas no instante que passo a me colocar para fora das obrigações desta tese, é possível realizar tais diálogos em talvez outros espaços mais adequados. Isso também teve um papel em limitar ao mínimo a quantidade de conceitos psicanalíticos apresentados. Para entender melhor a teoria, seria necessário que o leitor fosse seguir as indicações citadas. Do mesmo modo, poderia ser também interessante para mim começar a participar de uma discussão ao mesmo tempo quase tão antiga quanto a própria teoria, mas corrente, sobre as relações entre arte e psicanálise.

em boa parte após os esforços de Lacan para excluir da teoria tudo o que pudesse ser compreendido como se tratando não de um quadro geral, mas como sendo um caso em particular. Teorizações presentes em Freud como o complexo de Édipo, ou suas fases de desenvolvimento sexual foram abandonadas por Lacan como quadros gerais os quais necessariamente se devesse encontrar configurados em seus termos de saída em todas as pessoas.

Igualmente, a visão de arte presente em Magno como a que vigora em seu “Arte e Psicanálise”²⁷² (1995), ou em publicações mais recentes (2020), parece por vezes um tanto tributária das expectativas do ideal de uma arte autônoma que esta tese se esforçou tanto em relativizar. De modo que, possivelmente um leitor que tenha descoberto o autor por esta tese e vá à fonte lê-lo diretamente talvez se assuste com a forma reverencial que o autor tem para com o cânone artístico romântico europeu e para com diversos artistas do séc. XX, em especial, Marcel Duchamp. Em meu caso, procurei buscar uma coerência teórica me sustentando nos axiomas basais que norteiam sua proposta de re colocação da teoria psicanalítica e realizar os desdobramentos que parecem coerentes com tais colocações. Isto me fez um pouco ler o Magno de algumas determinadas formulações contra o Magno de outras formulações. Há uma ironia por detrás disso, na medida em que tentar ser coerente com a psicanálise me obriga a não ser mais capaz de ter a mesma expectativa de mestria que o autor supõe para com algum cânone. Talvez para um psicanalista, que não está efetivamente interessado em fazer nem arte nem música, apontar para a arte como um lugar de alteridade tenha uma função libertadora ao permitir esvaziar o campo teórico da psicanálise de uma série de recalques oriundos da ordem médica ou dos périplos linguísticos e matemáticos em que a psicanálise se viu colocada a partir de Lacan. Mas tal alteridade não faz muito sentido quando efetivamente se está querendo também fazer música e não só psicanálise. Nesse caso, supor que o cânone musical gerou determinados gestos grandiosos e caminhos obrigatórios terminaria por gerar o tipo de aprisionamento recalcante similar de que o autor buscou desviar quando foi se apoiar nas artes. Deste modo, na dúvida entre o Magno que aposta na homogeneidade radical do Haver e o Magno que supõe que Duchamp deve ser referência de onde todo ato deveria se conduzir, fiquei com o primeiro. De minha parte, não vejo como um problema alguém gostar de cheirar terebentina. Quando se olha para o mundo a partir da psicanálise, é um caminho como qualquer outro. Mas novamente, talvez nada disso interesse ao leitor de música.

Por outro lado, uma parte dos encaminhamentos “para fora” que esta tese poderia ter aos seus leitores me veio motivada pelos comentários de Clifford Korman durante a banca de qualificação. Uma de suas preocupações era indagar em que medida esta tese poderia ser útil para

²⁷² Visão que talvez contraste com seu “Est Ética da Psicanálise” (1989) onde não há uma distinção entre formações do mundo que são arte e as que não são arte, e onde a “estética” passa a ser o modo principal pelo qual a psicanálise deve avaliar os sintomas e as preferências das pessoas. Ainda que, em minha leitura, o alternar entre ambas colocações são frequentes em todas as publicações do autor.

outras pessoas. Em seus termos, o que ele me sugeriu pensar foi em que medida esta tese poderia auxiliar outras pessoas que quisessem realizar uma investigação similar sobre suas próprias produções ou se servissem de investigações deste tipo para realizar suas atividades criativas futuras. Penso que não há um modo simples de responder à sua colocação. Talvez o leitor pudesse consumir esta tese e replicar, a gosto, parte destes procedimentos sobre si mesmo. A psicanálise não é o único campo interessado em discutir a si mesmo. E seus objetivos não são necessariamente os mesmos que os de outros campos. Talvez o leitor acabe por descobrir com esta tese sua identificação com a prática psicanalítica e quem sabe ele procure ou tenha condições de buscar análise. Talvez o leitor já faça análise e comece a pensar sua clínica como capaz de ter um papel maior em sua atuação artística. Mas talvez o leitor descubra que alguma dessas outras teorias de investigação de si como as que citei anteriormente ou outras práticas vizinhas ressoam melhor com o que lhe for caro, e a pessoa possivelmente chegará a outros caminhos e a buscar relações diferentes das que construí aqui. Buscar expedientes de conhecer a si mesmo e gerar hiperdeterminação no sentido que entende Magno igualmente não são exclusividade da prática psicanalítica. É possível transformar a si mesmo por um sem número de vias. E talvez seja importante começar do que é possível para cada um.

Alguns pontos de partida psicanalíticos inviabilizam uma replicação adequada ou a transmissão “ponto a ponto” desta tese. Se para melhor investigar a si mesmo é necessário partir do mapeamento das formações que estão funcionando em cada caso particular de cada pessoa, ler como eu fiz meu mapeamento pode ser apenas parte da empreitada. É possível que ler a minha experiência e outros relatos autobiográficos de terceiros possa ajudar a fornecer algumas expectativas do que é possível de se obter por esta via. Ou então, possivelmente a similaridade de alguns de meus relatos e de outros poderá fornecer uma chave para compreender alguma experiência em específico destes leitores. Mas, em todo o caso, é necessário o trabalho pessoal de ir sondar como se está dirigindo. Ao realizar tal tarefa, na medida em que se trata de uma outra experiência de vida, a pessoa não irá encontrar necessariamente conflitos similares aos que eu passo ou aos que eu passei. A pessoa provavelmente estará tendo de administrar outras necessidades e outras preferências. Talvez ela sinta que necessita de algum tipo de reparação, mas seu dano talvez não tenha sido, como o meu, especialmente focado na via corporal. Quem sabe, cantar e performar corporalmente seja uma atividade que ela se veja forçada a fazer, e encontrar os meios de diminuir o que para mim foi uma solução seja exatamente o que vá deixá-la em condições mais favoráveis.

Igualmente, construir um sem número de histórias biográficas e torná-las públicas não é também um caminho necessário. Se a pessoa não tem este costume, talvez ela possa testar e ir avaliando como se sente no processo. Em parte, muitos de nós já fazem isso diariamente quando relatam suas experiências a terceiros em situações sociais. Não é necessário também fazê-la pela via escrita. Alguém poderia fazer em uma performance, em um filme, em *posts* de redes sociais, em quadros de fotos – são muitas as possibilidades. Menos ainda que precisem ser comunicadas publicamente. Sinto que para mim há um ganho em trazer minha própria história a público, mas também há um custo expositivo que precisa ser avaliado. Como discute Artuch (2012), fala-se muito acerca de si nos dias de hoje. É possível abrir uma *webcam* e transmitir, para qualquer um que possua o *link*, um vídeo no qual relata-se sobre si²⁷³. Uma pessoa pode muito bem escrever tais histórias somente para si – como a prática do diário – e mostrar apenas as partes que deseja para as pessoas que desejar. Uma série de histórias foi removida desta tese. Em parte, duvidava da relevância de muitas delas para os limites aqui propostos. A ideia através delas não era realizar um levantamento exaustivo da minha vida, mas sim do que pudesse estar relacionado com as formas que escolhi gerar propostas criativas em música. Por outra parte, algumas histórias eram muito penosas para mim para serem colocadas ao público. Em terceiro lugar, havia histórias que necessitavam expor a intimidade de terceiros. E por fim, ainda estamos dentro de uma tese de doutorado. Desta forma, não quis tensionar ainda mais os meus limites e os limites institucionais pelos quais navegava. Mas estes foram os meus limites. O leitor pode estar abarcado por outros limites e precisar se comportar seguindo outras regras. Talvez algumas das situações que relatei, por ter estado em determinadas situações de vítima, possa ter tido sua publicação facilitada. Relatar situações onde o que se fez causou danos a outras pessoas pode precisar de considerações outras.

Mais do que relatar a si mesmo, talvez um ponto importante para a psicanálise seja a capacidade de ir avaliando o que se relata. E neste aspecto, possivelmente a pessoa que mais se beneficie dos relatos seja a própria pessoa que faz o relato. Partindo do princípio de que esta pessoa pode estar escrevendo para si própria, não há exatamente nenhum limite exterior a ser negociado. Mesmo que o conteúdo do que se relata possa ser ofensivo ou potencialmente danoso a terceiros, seu relato privado segue sendo privado. Independentemente do que esteja sendo relatado, pode ser importante tentar avaliar qual o grau de potência que as situações descritas exercem sobre quem as relata. Assim como é preciso avaliar que tipo de consequência estas situações acarretam. Que tipo

²⁷³ Ou não transmitir e guardar os vídeos para si.

de forma de vida tais situações lhe obrigam a ter? Que outros caminhos seriam possíveis? Se não se consegue ver nenhum caminho, o que pode ser feito para que opções possam emergir? É possível que aquilo que seja relatado, mesmo em uma situação privada, cause desconforto a quem está relatando. Pode ser que a pessoa não queira se identificar com a pessoa que tem tais desejos e intenções e seja penoso relatar a si mesmo. Para além da alienação em relação a si mesmo, como vim discutindo, é importante lidar com as situações de denegação. Para a psicanálise, a denegação está relacionada a desconsiderar que alguma situação possa estar funcionando de uma determinada maneira por motivos de que avaliá-la de tal modo pudesse causar desconforto a quem a avalia. Se o seu relato estiver ocorrendo em uma situação privada, você mesmo se torna o censor com o qual se precisa lidar.

É importante além de avaliar o que se relata, lembrar os motivos pelos quais se relata. Caso seu interesse seja transformar a si próprio, ou condições presentes no seu entorno, a psicanálise diria que o seu estado atual não é necessariamente um estado em que você esteja obrigado a se ver encerrado. Pode ser que efetivamente não se possua as condições para se sair de uma determinada situação, mas é possível tentar buscar os meios e encontrar algum tipo de transformação neste processo. Seu relato não necessita ser seu relato final acerca da sua existência²⁷⁴. Se ele se dá através de uma imagem consolidada, esta imagem pode ser apenas o quadro de uma situação no momento. E se um quadro incômodo não consegue ser encerrado totalmente, talvez ele consiga ser administrado de algum modo. Pode ser necessário tempo, às vezes o tempo de alguns anos. Para a psicanálise, o incômodo é uma ocorrência que tende previsivelmente a reaparecer independentemente do que se faça. Deste modo, há algumas situações a serem lidadas.

Um outro caminho possível para se oferecer aos leitores é que eu crie caminhos para continuar esta tese em auxílio à investigação de outras pessoas que façam música ou para continuar a investigação sobre as instituições musicais. Nesse aspecto, talvez eu pudesse retornar a um modelo de entrevista etnográfico do qual parti em 2009 para a disciplina de Samuel Araújo, e fazê-lo agora não mais perguntando sobre alguma cena musical em específico. Mas sim, indagando os entrevistados acerca de determinadas situações pessoais suas com a música, e em que medida sua prática atual se relaciona com tais situações. Indagar, por exemplo, se conseguem relatar quais motivos ou situações que as fizeram eleger a música como um campo privilegiado de atuação. Ou

²⁷⁴ A não ser que seja este o caso.

então, que tipo de expectativa havia nessa música que as fez assumir este lugar. E aí avaliar como minha compreensão destas questões se dá transformada pela minha interação com esses entrevistados. Ou ainda, como parece ter sido a sugestão de Valério Fiel da Costa na SsS, dar continuidade a estas investigações para dentro das instituições universitárias de ensino da música. Indagar a meus entrevistados como relacionam seu fazer musical com sua relação presente ou passada na graduação e na pós-graduação de música. Em que medida a instituição de música acolhe ou não acolhe sua atuação criativa? Caso tais entrevistados não tiverem feito um estudo de música através das instituições universitárias, se poderia tentar buscar seus motivos pessoais para não fazê-lo. Neste processo, talvez se consiga sondar como anda a relação do ensino de música com as expectativas das produções. E talvez auxiliar no processo de transformar tais relações, dependendo da quantidade de distância entre estas duas variáveis. Talvez residam aí os próximos capítulos para se continuar a tarefa de uma psic-análise musical.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas. São Paulo: Unesp, 2011 [1962].

_____. Quasi una fantasia. Unesp Editora, São Paulo, 2018 [1966]

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ATTALI, Jacques. Noise: the political economy of music. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1977.

ATTINELLO, P. Postmodern or Modern: A Different Approach to Darmstadt. Contemporary Music Review Vol. 26, No. 1, February 2007, pp. 25 – 37

BACHELARD, G. A formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARABÁSI, A. Linked: How Everything is Connected to Everything Else. 2004

BARTHES, R. A morte do autor. Em: O Rumor da língua. SP: Brasiliense, 1984. [1968]

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1980]

BOCHNER, A. Heart of the Matter: A Mini-Manifesto for Autoethnography. IN: International Review of Quality Research, 2017.

BOGÉA, D. Metafísica da vontade, metafísica do impossível: A dimensão pulsional como terceiro excluído; Tese de Doutorado. PUC-RIO, 2016

- BORN, G. Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avantgarde. University of California Press, 1995.
- BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BONDS, M. Absolute Music: The History of an Idea, New York, Oxford University Press, 2014
- BOULEZ, Pierre. Apontamentos de aprendiz. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BUTLER, J. Relatar a si mesmo: Crítica da violência física. Ed. Autêntica, 2015.
- CAESAR, R. O tímpano é uma tela? In: Fórum CLM-USP, n. 4, 2004, São Paulo. IV Fórum CLM – USP. São Paulo: Ed. ECA, 2004.
- _____. A Abrangência da Escuta. In: Congresso da ANPPOM, n. 15, 2005. Anais do XV Congresso da Anppom. Rio de Janeiro: Anppom, 2005.
- _____. O som como imagem. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: 2012, pp. 255-262.
- CHION, M. Musica, Media e Tecnologia. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- CLARK, L. Breviário sobre o corpo. Revista Arte & Ensaios v.16, 2008
- COBUSSEN, M. The Field of Musical Improvisation. Leiden: LUP, 2017.
- COMPAGNON, A. Os cinco paradoxos da modernidade. Trad. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COX, A. Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Indiana University Press. 2018
- CUSICK, S. “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”. Perspectives of New Music, 32 (1), pp. 8-27. 1994
- CUMMING, N. The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification (Advances in Semiotics). Indiana University Press, 2001.
- DeLANDA, M. Assemblage Theory. Edinburgh University Press; 1ª ed. 2016
- DELL'ANTONIO, A. Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing. California: University of California Press. 2004

DeINunzio, M. Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.

_____. Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016; Tese de Doutorado, ECA-USP, 2017.

DeNORA, T. Music in Everyday Life. Cambridge University Press. 2000

_____. After Adorno: Rethinking Music Sociology. Cambridge University Press. 2003

FOSTER, H. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [1996]

FOUCAULT, M. Em Defesa da Sociedade: Curso no College de France (1975-1976). Martins Fontes, 2005. [1976]

FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente. São Paulo: Cia. das letras, 2017. [1905]

_____. Análise Terminável e Interminável. São Paulo: Cia. das letras, 2018. [1937]

FRITH, S. The Sociology of Rock. London: Constable and Comp. Limited, 1978

GADAMER, H.-G. Verdade e Método. Petrópolis, RJ : Vozes, 1997

GIBSON, J. The Ecological Approach to Visual Perception:Houghton Mifflin, 1979

GIBSON, D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording. Cengage Learning, 1997.

GOEHR, L. The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music. Oxford University Press, 1992.

HANSLICK, E. Do Belo Musical. Lusosofia Press, Covilhã, 2011. [1854]

HEGARTY, Paul. Noise/Music: A history. Nova Iorque: Continuum, 2007.

HUYSEN, A. After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism. Indiana University Press 1986.

KRAMER, L. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: University of California Press, 1995.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. Metaphors We Live By. Chicago: Chicago University Press, 1980.

LATOUR, B. The Pasteurization of France. Harvard University Press, Cambridge, MA. 288 pages. 1988

_____. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books. 1999

LAVIER, J. The phonetic description of voice quality. Cambridge University Press, 1980.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. [1980]

LERDAHL F. & JACKENDOFF R. A generative theory of tonal music. MIT Press, Cambridge MA. 1983

LISZT, F., A Letter on Conducting Gesammelte Schriften, ed. L. Ramann: 1853

LYOTARD, J.-F. A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber. 3.ed. Tradução de José Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003. [1968]

KLINGER, D. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado. Instituto de Letras da UERJ, 2006.

MAGNO, MD. O Sexo dos Anjos - A Sexualidade Humana em Psicanálise. Aoutra, 1988. [1986]

_____. De Mysterio Magno - A Nova Psicanálise. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 1990. [1988]

_____. Est'ética da Psicanálise. Rio de Janeiro, Imago. 1992 [1989]

_____. Arte & Fato - A Nova Psicanálise: Da Arte Total à Clínica Geral, 2001. [1990]

_____. Pedagogia Freudiana. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

_____. Arte e Psicanálise: Estética e Clínica Geral. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2008. [1995]

_____. A Psicanálise, Novamente. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2008. [1999]

_____. Revirão 2000/2001. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2003 [2000]

_____. Economia Fundamental: MetaMorfoses da Pulsão. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2010. [2004]

_____. Clavis Universalis: Da cura em Psicanálise ou Revisão da Clínica Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2007, [2005]

_____. AdRem: Gnômica ou MetaPsicologia do Conhecimento. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2014, [2008]

_____. Clownagens. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2012. [2009]

_____. Só-papos 2015. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2016 [2015]

_____. Conferências Simplórias. In: A razão de um percurso. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2015

_____. Só-papos 2020. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2022. [2020]

MALCOLM, N. Ludwig Wittgenstein: a memoir. New York: Clarendon, Oxford University Press, 2001.

MARCONI, D. Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo. Tese de Doutorado. PPGCOM-UFRGS, 2020.

_____ e RAMALHO (2020) “Carta de uma criança *queer* para uma outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância”. REBEH, Vol. 3, no. 9, 2020.

MATYJA, J. & SCHIAVIO, A. Enactive Music Cognition: Background and Research Themes. Enactive Cognitive Science: 2013

MBEMBE, A. Crítica da Razão Negra. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENEZES, F. Invention is not taught , Revista Vórtex: v. 8 n. 1. Universidade Estadual do Paraná, 2020.

McADAMS, S. Recognition of Auditory Sound Sources and Events. In: Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition (pp.146-198) Publisher: Oxford University Press Editors: 1993

McLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 14a. edição 2005. [1964]

_____. Laws of Media: The New Science; University of Toronto Press, 1988. [1977]

MOOREFIELD, V. The Producer as Composer: From the Illusion of Reality to the Reality of Illusion. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.

NETTL, B. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. IN: The Musical Quarterly Vol. 60, No. 1 pp. 1-19. Oxford University Press, 1974.

- NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, 1999.
- NUSSBAUM, C. *The musical representation: Meaning, ontology, and emotion*. MIT Press, Cambridge MA. 2007
- ONG, W. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New York: Simon & Schuster, 1967.
- ORTEGA y GASSET, J. *La deshumanización del arte* In: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Edited by Valeriano Bozal. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, [1925]
- OVERY, K. & MOLNAR-SZAKACS, I. *Being together in time: Musical experience and the mirror neuron system*. *Music Perception* 26(5): 489–504. 2009
- OWSINSKI, B. *The Mixing Engineer Handbook*. Alfred Books, 1999.
- PATER, W., 'The School of Giorgione' *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, ed. A. Phillips. Oxford, 1986 [1870]
- PRECIADO, P. B. *Testo Junkie: Sexo, drogas, e biopolítica na era farmacológica*. n-1 edições, 2018.
- PRESS, J. & REYNOLDS, S. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Harvard University Press, 1996.
- REYBROUCK, M. *Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy*. *Revista Transcultural de Música* #9. 2005
- REYNOLDS, S. *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*. Faber and Faber, 2006.
- RIZZOLATTI, G. & SINIGAGLIA, C. *Mirrors in the brain. How our minds share actions and emotions*. Oxford university Press, 2008
- RUSSELL, B. *Por que não sou cristão?* Editora L&PM. 2013. [1927]
- SARPA, R. *Noise: Tensões entre modelos de audibilidade e códigos culturais na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado, FCS-UERJ, 2010.
- SCHWARZ, D. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Duke University Press Books, 1997.
- SCOTT, D. *Postmodernism and Music*. In: S. SIM. (Ed.) *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- SMALL, C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998.

SMALLEY, D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound*, v. 2, n. 2, p. 107- 126, 1997.

_____. Spectromorphology and structuring processes. In: EMMERSON, S. (Org.). *The Language of electroacoustic music*. London: Macmillan, 1986.

SMITH, D. & ATTINELLO, P. Gay Darmstadt: Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music *Contemporary Music Review* Vol. 26, No. 1, February 2007, pp. 105 – 114

SONNECK, O. (ed.), *Beethoven: Impressions by his Contemporaries*. New York: 1954.

SONTAG, S. *Against Interpretation and Other Essays*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966) [1964]

SUBOTNIK, S. 1996. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TARUSKIN, R. *Building blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky*. Oxford University Press, 2011

TAGG, P. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: 2013

Thompson, E. Sensorimotor subjectivity and the enactive approach to experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4(4): 407–427. 2005

WEBER, M. "Objectivity in Social Science and Social Policy" IN: *The Methodology of the Social Sciences*. New York: Free Press, 1949.[1904]

WILEY, C. Autoethnography, Autobiography, and Creative Art as Academic Research in *Music Studies: A Fugal Ethnodrama. Action, Criticism, and Theory for Music Education*, Vol 18 (2): 73–115. 2019

WILLIAMS, B. *Music Composition Pedagogy: A History, Philosophy and Guide*. Ohio State University phd. 2010

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, EdUSP 3ªED., 2017. [1921]

_____. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2a. Edição, 1996.[1953]

VÄLLİMÄKI, S. *Subject Strategies in Music: A psychoanalytic approach to musical signification*. Helsinki: Haipano, 2005.

VAN der KOLK, B. O corpo guarda as marcas. Editora Sextante, 2020.

VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E. The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Mit Press, 1991

VERSIANI, D. B. Autoetnografias: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.