

TÂNYA MARQUES CARDOSO

**TEM BARULHO NESSE EMARANHADO: ensaios sobre música, poder e
subjetividade e proposição das linhas de audibilidade para análise de
dispositivos sonoro-musicais**

ASSIS

2020

TÂNYA MARQUES CARDOSO

TEM BARULHO NESSE EMARANHADO: ensaios sobre música, poder e subjetividade e proposição das linhas de audibilidade para análise de dispositivos sonoro-musicais

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador(a): Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

C268t	Cardoso, Tânia Marques Tem barulho nesse emaranhado: ensaios sobre música, poder e subjetividade e proposição das linhas de audibilidade para análise de dispositivos sonoro-musicais / Tânia Marques Cardoso. Assis, 2020. 197 f. : il. Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientadora: Dra. Elizabeth Maria Freire de Araujo Lima 1. Foucault, Michel, 1926-1984. 2. Subjetividade. 3. Musica. 4. Musicoterapia. 5. Controle (Psicologia). I. Título. CDD 615.837
-------	---

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: TEM BARULHO NESSE EMARANHADO: ensaios sobre música, poder e subjetividade e proposição das linhas de audibilidade para análise de dispositivos sonoro-musicais

AUTORA: TANYA MARQUES CARDOSO

ORIENTADORA: ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em PSICOLOGIA, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA
PPG/Psicologia / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARLY CHAGAS OLIVEIRA PINTO
UFRJ/Rio de Janeiro

Prof. Dr. GUILHERME GONZAGA DUARTE PROVIDELLO
FIO/Ourinhos

Prof. Dr. SILVIO YASUI
Departamento de Psicologia Social e Educacional / UNESP/Assis

Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO
Departamento de Psicologia Clínica / UNESP/Assis

Assis, 06 de março de 2020

Ao assobio de Adelinda,
ao falatório de José e o berrante de Juarez,
ao órgão do maestro Giuseppe Todesco.
Ao resfolego da sanfona de Cláudio,
às histórias chistosas de Pedro,
aos gritos de Maria Bela e de
Miriam Magno, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Vida e tudo que nela Vive, na melancolia de uma “estrada branca” (Tom Jobim), na beleza da “pureza da resposta das crianças” (Gonzaguinha), à minha Orientadora, Professora Livre-docente Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima, possuidora de incríveis técnicas e pincéis de dar contornos a pensamentos disformes ainda em elaboração, de inspiração de movimentos e passos que dão visibilidade a sons que ainda estamos improvisando e de uma verdadeira escuta companheira que dá “voz”, “da minha minha bússola [à] minha desorientação” (Caetano Veloso), às bancas de defesa - membros titulares professora Dra. Marly Chagas Oliveira Pinto, professor Dr. Guilherme Gonzaga Duarte Providello, professor Dr. Silvio Yasui e professor Dr. Gustavo Henrique Dionísio e dos membros suplentes professora Dra. Laíze Soares Guazina, professor Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida, professor livre-docente Hélio Rebello Cardoso Jr. e professora Dra. Cristina Amélia Luzio; e de qualificação, titulares os professores livre-docente Hélio Rebello Cardoso Jr. e Dra. Marly Chagas Oliveira Pinto e como membro suplente o professor Dr. Luiz Fernando Zanetti, pela disponibilidade de estar conosco e receber nosso trabalho, pelas importantes colaborações à tese e a minha pessoa, pelo empréstimo “da palavra poesia” (Ceumar), ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) (Código de Financiamento 001 - processo nº 1750406), forças para “segurar esse rojão” (Chico Buarque), à toda equipe da seção de pós-graduação, pela solicitude, resolutividade e gentileza com que sempre nos tratou. Ao grupo de pesquisa/orientação que sob a batuta da maestrina Beth Lima e interpretação coreográfica de Juliana Aleixo, corporal de Juliana Araújo, pictórica de Paula Aversa, musical de Guilherme Providello, educacional de Rafael Oliveira, literária de Taís Barrenha, expressiva-mística de Livia Pelegrini, e pelas presenças esporádicas de visitantes, amigos, familiares dos orientandos e da orientadora, tocamos um piano a 16 mãos ou talvez mais. E deu certo: a música tinha várias direções, mas ao mesmo tempo, possuía um eixo grupal, ético e afetivo comum. Aos professores Abílio da Costa-Rosa, Silvio Yasui, Fernando Teixeira Silva Filho, Alberto Ignácio da Silva, José Sterza Justo, Gustavo Dionísio, Danilo Veríssimo, Fernando Zanetti, Sônia França; meus professores durante o doutorado. A leitura e considerações zelosas sobre o projeto feitas pelo professor Dr. Rafael Oliveira Rodrigues na aula de Seminários de Pesquisa. Aos funcionários da biblioteca da Unesp na pessoa da Vânia Favato, aos concursados e terceirizados desde os vigias da entrada até os funcionários da manutenção do último prédio da FCL. A Cledione de Freitas pela revisão geral do texto, Waldir Périco pelas indicações e revisões em psicanálise; Jonas, Telles-Quésia e Eriton Oliveira pelas dicas de leitura sobre segurança do trabalho; Julianus Nunes pelas discussões sobre música; Roberto Nascimento pela estética e coreopolítica; Michel Vilalva pelas sugestões sobre síntese e português, a Juarez Marques pela ajuda na área da arquitetura, engenharia e com a impressão. Conversas com Margarida Cardoso. A turma de doutorado: Vivian, Tatiana, Camila Cuencas, Ana Flávia, Blenda, Eduardo, Hernani, Paulo, Fábio, Daniel; à Cizina, Caio Russo, Monique, Juliana Ferreira, Barbara Sinibaldi, professora Soráia G.F.P. Cruz, aos demais colegas, ex-colegas e professores dos cursos de graduação e pós-graduação e da Unesp-Assis de modo geral. Aos que contribuíram direta ou indiretamente com esse trabalho - Adelinda, José, Juarez, Carolina, Vladmir, Toxaica, Muamba, Virgulina, Iara Pinheiro, Isaac David, Olga, Cida, Mariana (Joso *in memoriam*), Cledione, Laurico, Divino, Adriene e família, (Jerônima *in memoriam*), Pitchula, Hannah; Cadu, Waldir Périco, Nelson de Souza Jr., Aline Cacuria, Fabiana Ribeiro e família, Jenifer Zagatti e família, Vanessa Favoni, Eduardo Atílio, Artur, Bernardo, Hugo, analistas, terapeutas e estudantes do Instituto Sage, Luciene Cavalcanti, Marv Luthier, Cíntia Carvalho e família felina, Geraldino Carneiro, Ana Cláudia Santos, Ana Luiza e mãe, Hélio Braunstein, Izabela-Lara-Bárbara-Thaís Costa-Bigata, Vivian e filhos, Pedro e Paula, Maico-primo, Joaquim, Felizardo, Naeli e Enzi, família Nascimento, Jacqueline Martiniano, Doraci, Gabriel, Adailton, Matheus Mouco, Taís Barrenha e família, Beth Lima e família, Isabela Franchini, Letícia Alves e família, Marly Chagas/AMTRJ, Ed, Brenda Alberguini, Suelen, Jaqueline (*in memoriam*), Rosiane, João Gabriel, Maria Clara, Cida, Zé Toninho Lopes, Fernanda Catossi e Janete Massi e suas famílias; Priscila-Juliano

Kanamota e filhos, Jaqueline José, Wellington Francisco, Gilmar, Silma, Túlio, Guilherme, Eliza e Lúcia. Comunidade Quilombola do Cedro. Aleskeimy Lara Turrueles, Marlene da escola, Simone da Silva e Samuel Subires, Rosana Câmara, Fabiana, Heitor, Flaviane, Agentes Comunitárias de Braúna, Priscila Stevanato, Sandra e enfermagem da UBS de Braúna; Maria, Camila, Eliane, “Buiú” e usuários do CRAS de Braúna. Douglas Magrini, Douglas e Fabiano Moreira e Sr. Bagim, Tais bailarina e família, aos amigos de Araçatuba. Companheiros da Missão Unívda 2016, Letícia, Daniel Soares, Taís cabelereira, Taísa, Katiane e Kátia. Padre Eduardo Lima, população indígena da Reserva de Dourados/MS e de todo o Brasil, Brô MC’s. Douglas Rossi Ramos e família. Victor Hugo, Anderson, Miriam, Gabriel Diogo, Vitor Bruno, Lucas Bento, Cristhian Donat, Andreza, Sueli e Anderson, Tamires, Kauan Fábio, Kauany e família, Nayara, Mariana, Rosângela e família, Daniel Kerry, Emerson e Alessandra, Wesley, Diego. Seu Pedro e dona Elvira, Ronaldo, Rafaela, Cauê, Júlia, Mateus, João Marcelo, Guilherme, Alessandra Dias, Luan, Andressa, Giovanas, José, Tati. Ciro(c), Luciano, Jackson, Rogério, Ivanir, Rafael Nunes. Jenifer Zagatti, Jeferson gaitista, grupo dos Flávios, seu Agenor do violino, equipes de música da Comunidade São José de Aspásia, Nossa Senhora de Fátima e São Benedito de Urânia. Amigos de Aspásia, *rapper* Paulinho, Dete, todos os “Ro” e família Gonçalves; família Campos e amigos da região de Jales. Amigos professores, funcionários, estudantes e músicos da FAMA – Mineiros, UFMS de Paranaíba e da FATEC de Jales, do Coral e Oficinas de Sucata de Informática da FATEC, da Escola de Música Santa Cecília de Jales; profissionais e pacientes do CAPS, do Ambulatório de Saúde Mental de Jales, terapeuta ocupacional Soráia. Centro Cultural América e prof. Ms. doutorando Luciano Franco. Aos estudantes de flauta doce e teatro de Aspásia, professora Vera do Batata, à Escola Comunitária de Música Maestro “Padre Giuliano Todesco” de Urânia; E.E. José dos Santos, o extinto CEFAM Jales, Objetivo de Jales, aos muitos da Unesp de Assis e amigos da Unicamp de Campinas. Amigos da Musicoterapia do Rio de Janeiro, do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, professoras Lia Rejane, Marly, Martha, Márcia, turma de 2017/2018; amigos de bandas e equipes de música, grupos de câmara da EMMO - Ourinhos, grupo “Sons”, bloquinho “Musicoquê”/RJ, aos momentos com a banda Matura, turma de São Paulo do Modelo Benenzon, 2019; professores e turma do Método G.I.M. de 2019. Ao vô Pe. Giuliano Todesco, à dra. Tina (Margherita Arrigoni). Aos familiares nordestinos e migrantes, os descendentes de Deolinda e família Marques/Azevedo. *In memoriam* de Pedro, Santa, Cláudio, Belo e Ana; Joice Bidas, Oswaldo Barbosa, Aline Campos, Paulo Henrique Crema, Márcio Renan Lemos; o nosso velho professor Abílio da Costa-Rosa. Safira, Branco de Neves, Lassie-Shake-Pimpo-Pluto-Ioiô, Toxai, Lambão, Tofica-Tovai. Minha analista e as anteriores. Às minhas professoras de piano erudito Juliane e Maria Antônia e professor Francismir, de piano popular. A todos os que são ou já foram meus pacientes e estudantes. E aos que se dão ao trabalho de ler todos os agradecimentos, posto que na verdade não é grande trabalho: é a parte mais agradável de uma tese, mas ainda assim, muito obrigada. Espero que os que me são queridos e que auxiliaram nesse processo se encontrem aqui simbolizados mesmo que não conste o nome, representados por um coletivo, instituição, situação, um gesto, uma música dedicada já que a minha memória não é “tão vasta quanto o mundo” (Drummond) e nem tão precisa quanto os sonetos. Vou confiar na recompensa divina a estas vítimas do meu olvido (com L mesmo), e na inutilidade do “cálculo das probabilidades” que “é uma pilhéria” (Bandeira), vou tirar os ouvidos (com U) do piano e estender as mãos para essa Roda Viva (Chico Buarque); para quem se identifica com ela, eu estendo minha mão porque nela “ninguém solta mão de ninguém”.

Dedico: Rancho do Vale (Tião Carreiro e Pardinho), Não mexe comigo (Maria Bethânia), Ainda acho pouco (Dominguinhos), Wave, (Tom Jobim), Saudosa Maloca (Adoniran Barbosa), Louvação (Gilberto Gil), Deixa eu dizer (Cláudia), Amigos pela fé (Anjos de Resgate), Palco (Gilberto Gil), Bem simples (Roupa Nova e Ed Motta), Aquele abraço (Gilberto Gil), Nada será como antes (Beto Guedes e Milton Nascimento), Canção pra você viver mais (Pato Fu), Divina Comédia Humana (Belchior), Grande Valsa Brilhante (Chopin), Mourão (Guerra-Peixe), Toada (Boca Livre), Apanhei-te cavaquinho (Ernesto Nazareth).

Quem tem ouvidos, ouça.
Estrilho bíblico

E como uma estranha música, o mundo começava ao seu redor.
O mal estava feito.
Clarice Lispector in Amor

CARDOSO, Tânia Marques. **Tem barulho nesse emaranhado: ensaios sobre música, poder e subjetividade e proposição das linhas de audibilidade para análise de dispositivos sonoro-musicais**. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

A presente tese visou produzir uma análise teórico-reflexiva sobre alguns dispositivos sonoro-musicais, sua historicidade e seus desdobramentos no contexto de suas articulações com o poder e a subjetividade. A partir da cartografia das diversas linhas destes dispositivos, buscamos forjar teoricamente uma linha de audibilidade como proposição conceitual necessária para a análise dos aspectos musicais e sonoros envolvidos naqueles. Foram investigados os atravessamentos históricos, científicos e socioculturais da experiência musical e sonora do sujeito em instituições determinadas e em variados locais e períodos. No primeiro ensaio, foi estudado o método e o referencial teórico que orienta esta pesquisa, a saber, a noção de dispositivo em Foucault, Deleuze e Agamben e sua articulação com a arqueogenealogia como inspiração metodológica e com o campo das músicas e sonoridades. O segundo ensaio se propôs a pensar o uso da música nas formas de tratamento medievais e renascentistas da loucura, tal como se apresentam em uma obra foucaultiana. O terceiro ensaio realiza o debate acerca da relação entre dois dispositivos – música e linguagem – como se poderia descrever os jogos de força que se estabelecem entre eles, produzindo enunciados adotados em diversas ciências que se utilizam da música para finalidades sociais, clínicas, políticas. O quarto ensaio discute sobre a audibilidade como recurso especializado das clínicas psicoterapêuticas e musicoterapêuticas, enfatizando alguns conceitos cruciais que fundamentam a Psicanálise e algumas abordagens e práticas da Musicoterapia. O quinto ensaio trabalha a articulação entre o campo sonoro-musical e o poder na produção de subjetividades a partir de tecnologias institucionais como a panausculita, panáudio, panótico e *pámphonos* nos contextos do poder disciplinar e de regulação e o uso da música em contexto beligerante e de tortura no estado de exceção como governo. Por fim, sintetizamos a noção de audibilidade elaborada ao longo do texto, na tentativa de produzir considerações que melhor delimitem a dimensão de análise tecida por nós, para tornar audíveis o intensivo e o sensível como forças inaudíveis nos dispositivos.

Palavras-chave: Foucault, Michel, 1926-1984; Subjetividade; Música; Musicoterapia; Poder (Controle).

CARDOSO, Tânia Marques. **There is noise in this tangle: essays on music, power and subjectivity and proposition of lines of audibility for the analysis of sound-musical devices.** 2020. 205 f. Thesis (Doctorate in Psychology). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

The present thesis aimed to produce a theoretical-reflective analysis on some sound-musical devices, their historicity and their consequences in the context of their articulations with power and subjectivity. From the cartography of the different lines of these devices, we seek to theoretically forge a line of audibility as a necessary conceptual proposition for the analysis of the musical and sound aspects involved in those. The historical, scientific and socio-cultural crossings of the subject's musical and sound experience were investigated in specific institutions and in different places and periods. In the first essay, the method and the theoretical framework that guides this research were studied, namely, the notion of device in Foucault, Deleuze and Agamben and its articulation with archeogenealogy as methodological inspiration and with the field of music and sounds. The second essay set out to think about the use of music in the medieval and Renaissance forms of treatment of madness, as they appear in a Foucauldian work. The third essay discusses the relationship between two devices - music and language - how one could describe the power games that are established between them, producing statements adopted in various sciences that use music for social, clinical, political purposes. The fourth essay discusses audibility as a specialized resource of psychotherapeutic and music therapy clinics, emphasizing some crucial concepts that underlie Psychoanalysis and some approaches and practices of Music Therapy. The fifth essay works on the articulation between the sound-musical field and power in the production of subjectivities based on institutional technologies such as panacoustic, panáudio, panoptic and pámfonos in the contexts of disciplinary power and regulation and the use of music in a belligerent context and of torture in the state of emergency as a government. Finally, we synthesize the notion of audibility elaborated throughout the text, in an attempt to produce considerations that better delimit the dimension of analysis woven by us, to make the intensive and the sensitive audible as inaudible forces in the devices.

Keywords: Foucault, Michel, 1926-1984; Subjectivity, Music; Music Therapy, Power (Control).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Ilustração do Prólogo do poema de Sebastian Brant.....	49
Figura 2. Ilustração do Capítulo “Não aceitar críticas”, do poema de Sebastian Brant.....	51
Figura 3. Stultifera navis de Hieronymus.Bosch.....	52
Figura 4. Paciente em estado hipnótico facilitado pelo som de instrumento percussivo, século XIX.....	61
Figura 5: Hugo Van der Goes exposto ao canto em coro como tratamento para a melancolia.....	65
Figura 6: Um sujeito internado toca violino no Hospital Bethlehem, em Londres.....	66
Figura 7. Cassandra’s Dream – Song Flute, de Brian Ferneyhough	83
Figura 8. Trecho de “Unity Capsule for Solo Flute - 1,2 moviment”, peça para flauta e voz, de Brian Ferneyhough	84
Figura 9. Trechos da partitura de “La Terre est Un Homme”, de Brian Ferneyhough	85
Figura 10. Trecho de uma valsa de Yamasaki Atushi	887
Figura 11. Cópia do mandado de desocupação de escola em Brasília e autorização de práticas de restrição à habitualidade do local – Página 1.....	153
Figura 12. Cópia do mandado de desocupação de escola em Brasília e autorização de práticas de restrição à habitualidade do local – Página 2.....	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Levantamento de termos afins à música na obra “História da Loucura” de Michel Foucault.	48
Tabela 2. Os dois níveis de biopoder.....	25

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
AMTRJ	Associação de Musicoterapia do Estado do Rio de Janeiro
BBC	British Broadcasting Corporation
BPM	Batidas por minuto
CD	<i>Compact Disc Read-Only Memory</i>
CEPCT/RJ	Comitê Estadual para a Prevenção e Combate à Tortura do Rio de Janeiro
CETESB	Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental do Estado de São Paulo (mudou para Companhia Ambiental do Estado de São Paulo).
CID 10	Classificação Internacional de Doenças
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
dB	Decibel
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EPI	Equipamento de Proteção Individual
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
G.I.M.	<i>Bonny Method - Guided Imagery Music</i>
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira
LRAD	<i>Long Range Acoustic Device</i>
NBR	Norma Brasileira
NHO	Norma de Higiene Ocupacional
NR	Norma Regulamentar
OPCAT	Protocolo Facultativo das Nações Unidas para Prevenção à Tortura
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
PPRA	Programa de Prevenção de Riscos Ambientais
RAP	<i>Rhythm and Poetry</i>
RPb	Reforma Psiquiátrica brasileira
SUS	Sistema Único de Saúde
UTI	Unidade de Tratamento Intensivo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Referências Bibliográficas.....	23
ENSAIO 1: A MÚSICA COMO DADO SOCIAL NO CAMPO DAS SUBJETIVIDADES: mapa dispositivo, caminho arqueogenealógico	25
1. Caminhos cruzados: o dispositivo e a arqueogenealogia, para pesquisar música- subjetividade.....	29
2. A autofuncionalidade do dispositivo: subjetivação, dessubjetivação e as <i>playlists</i> ...	33
3. Da sacração à profanação como contradispositivo: a recepção da audição.....	37
4. Considerações finais	40
Bibliografia consultada.....	44
ENSAIO 2: MÚSICA, CURA E TRATAMENTO: linhas de visibilidade e de enunciação da relação música-subjetividade em “história da loucura” de Michel Foucault	47
1. As palavras	48
2. Linhas de visibilidade	49
2.1. <i>Música e loucura entre o sagrado e a profanação</i>	49
3. Linhas de enunciados.....	53
3.1. <i>Música e cura do corpo e alma</i>	53
3.2. <i>A música combinada aos princípios de tratamento</i>	58
4. Considerações finais	66
Referências Bibliográficas.....	68
ENSAIO 3: MÚSICA E LINGUAGEM: uma relação entre dispositivos a partir de linhas de enunciados cartografadas do campo musical e musicoterapêutico	71
1. Dois dispositivos em relação: música e linguagem.....	74
2. Dinâmicas da relação de força entre música e linguagem	77
2.1. <i>As relações de forças na “unidade” escrita musical</i>	82
2.2. <i>As relações de força na “unidade” canção</i>	89
3. Dinâmicas das relações de força entre música e palavra	93
4. Considerações finais	96
Referências Bibliográficas.....	97
ENSAIO 4: ENSAIO 4: A AUDIBILIDADE COMO PROCEDIMENTO CLÍNICO: a produção sensível de uma escuta.....	103

1. A estetização da escuta do musicoterapeuta e da escuta de si do sujeito do inconsciente.....	108
1.1. <i>A associação livre</i>	<i>108</i>
1.2. <i>A atenção flutuante.....</i>	<i>113</i>
2. Considerações finais	116
Referências Bibliográficas.....	117
ENSAIO 5. AUDIBILIDADE E PODER: o sonoro-musical nos processos da disciplina, regulação e do estado de exceção como governo.....	121
1. Uma síntese sobre a questão do poder	124
1.1. <i>Do panóptico à panausculata: tecnologias de vigilância acústica.....</i>	<i>126</i>
1.2. <i>Audibilidades adestradas: o disciplinamento do ouvido em instituições totais.....</i>	<i>130</i>
1.3. <i>Biopolíticas de regulação do ouvido: da vontade de ouvir à obediência voluntária para manutenção do corpo-espécie</i>	<i>133</i>
1.4. <i>Dispositivos sonoro-musicais nas instituições: o panáudio, o panótico e o pámphónos</i>	<i>139</i>
2. Violência e poder no estado de exceção: o caso da Primavera Secundarista	149
3. A música como arma e como tortura	156
4. Considerações finais ou como dormir com esse barulho.....	162
Bibliografia consultada.....	165
CONSIDERAÇÕES SOBRE AS LINHAS DE AUDIBILIDADE: da audição como condição humana aos processos de construção de escutas	172
1. Primeira consideração	174
2. Segunda consideração.....	175
3. Terceira consideração.....	176
4. Quarta consideração	177
Referências Bibliográficas.....	177
APÊNDICE	179

INTRODUÇÃO

É fácil, para muitas pessoas, compartilhar da musicalidade do mundo. Acompanhar um bloco de carnaval em marcha, receber um grupo de folia de reis que bate à porta pedindo prendas, aumentar o volume do rádio para de uma música que parece agradável. São gestos não apenas “fáceis demais” (FOUCAULT, 2010)¹: produzem emoções de imediato, sensação de comunhão e pertença cultural entre pessoas que não se conhecem, enfim, são tão festivos e *naturais* que chega a ser uma ideia “empedernida e cruel”² pensar músicas como problema. No entanto, não se pode esquecer que de forma insensível, por vezes brutal, também se tomam as produções e criações musicais e sonoras como objetos, não de reflexão, mas para práticas de consumo e produção em série, para influência social e até tortura humana. Pode-se fechar os olhos para isso, mas não os ouvidos não se fecham.

O desejo de buscar pensamentos sobre músicas e sonoridades como problemáticos, tentando me esquivar da idealização do objeto e de um saber total que explicasse e gerenciasse as relações entre pessoas e músicas, é o que impulsionou esses presentes escritos³. Como problema, entende-se aquilo que é captado por indivíduos em suas práticas discursivas e não-discursivas cotidianas que promovem indagações e deslocamentos a uma ideia tida como óbvia, investindo nela como enigma a ser pensado. E problematização seria uma maneira de analisar os alcances gerais e até anônimos de um objeto, constituído em certo jogo de forças entre falso e verdadeiro, conforme referência ao filósofo francês, Michel Foucault, autor que serviu de referencial teórico desta pesquisa⁴, juntamente com minha práxis e as cartografias relativas as interfaces música-musicoterapia-saúde-subjetividade.

O que se dá entre músicas e subjetividades naquilo que se dá a ouvir, a ver e a falar em diversos contextos sociais e históricos foi objetivo de interesse geral para esta pesquisa.

A Musicoterapia realiza na prática o que nessa pesquisa se faz teoricamente: tomar música como problema em relação ao humano, operacionalizada para certos objetivos. Há teorias e técnicas musicoterápicas que advertem que música e fazer musical não são curativos por si só, como já foram consideradas pela farmacopeia musical e meloterapia de séculos passados⁵, reeditadas em alguns discursos contemporâneos. São antes, acontecimentos que

¹ “Fazer a crítica é tornar difíceis os gestos fáceis demais” (FOUCAULT, 2010).

² *Vf.* discurso final de Charles Chaplin em “O Grande Ditador”, 1940.

³ Pesquisa financiada pela bolsa de doutorado da CAPES no país. Ligada aos grupos de pesquisa “Deleuze/Guattari e Foucault: elos e ressonâncias” e “Saúde Mental e Saúde Coletiva”, cadastrados no CNPq.

⁴ *Cf.* Discussões de Eduardo Restrepo e Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci.

⁵ Temas estudados em nossa dissertação de mestrado, intitulada *A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica brasileira?* (CARDOSO, 2014).

ocorrem sempre em alguma relação, variável da mais específica e atual até a mais geral e historicamente remota.

Sendo assim, a música como objeto prático-problemático para a musicoterapia, e analogamente, epistêmico-problemático para a pesquisa teórica está, por condição, em relação a algo ou alguém, interessando a nós, subjetividades e práticas constituídas nesse entremeio. Esta condicionalidade nos permite pensar a música e sua extensão ao sonoro como formação histórica, conforme os estudos deleuzeanos da obra de Foucault, que se insere na lógica da noção de dispositivo.

Aqui, pretendi pensar alguns dispositivos musicais e sonoros, estabelecendo aproximações entre a perspectiva arqueogenealógica como fundamentação teórica. Pela pluralidade de linhas e das direções que os vetores destes dispositivos tomam, optei pela escrita que se inspira na forma ensaística que confere tanto interdependência aos capítulos, associada aos desdobramentos dos objetivos específicos deste trabalho, quanto a autonomia necessária para se descrever linhas em constante movimento, cruzamento, bifurcação. Ensaaios são escritos autônomos entre si, mas que possuem um rastro comum; é uma forma de fazer ciência que não exclui a experiência sensível e a criação, permitindo abertura ao pensamento sem fechar a experiência da escrita à pura objetividade positivista (COSTA, 2016). Eles formam um conjunto no qual a tese principal se construiu, a partir de discussões que se dirigiram a diferentes problemáticas que a relação música-subjetividade institui. Estes ensaios se propuseram o máximo de brevidade na exposição, tentando estabelecer relações temáticas entre si e com o objetivo geral da presente pesquisa, o que permitirá organizar a ordem dos ensaios por temas. Cada ensaio possui seu próprio arquivo, de obra única ou de um conjunto delimitado por tema, mantendo em comum a cartografia das linhas e dos aspectos relativos ao poder, a subjetividade e sua ligação com o musical e o sonoro do dispositivo referido, na busca por caracterizar aspectos específicos das linhas de audibilidade. Entretanto, reiteramos que estes ensaios possuem uma relação de conjunto, transmitindo a ideia de audibilidade que pretendeu ganhar consistência durante o processo de produção e leitura deste texto.

Todo saber é uma produção que possui uma história. A deste trabalho dá continuidade a práticas e leituras, levantamentos e questões advindas de diferentes práxis em que utilizei músicas na última década. No campo das terapêuticas, tive experiências nas Psicologias Clínica e Social operacionalizando Oficinas de Música como tecnologia de Atenção Psicossocial. Atualmente, também nas Musicoterapias Social e Comunitária e em Saúde Mental, realizei atendimentos de grupos de crianças e adolescentes nos mais diversos contextos institucionais e de adultos usuários de serviços ambulatoriais e substitutivos aos

manicômios. No campo da educação, minha atuação como professora de cursos livres em música, em musicalização terapêutica⁶ e no campo do fazer artístico como ouvinte e musicista em formação livre promoveram interrogações.

Minhas investigações anteriores se dirigiram, primeiramente, à música e sua relação com os modos de subjetivação, fundamentada em teóricos franceses contemporâneos como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Michel Foucault. Foram seguidas por um levantamento acerca das práticas musicais em Saúde Mental nas instituições ligadas à Reforma Psiquiátrica brasileira permitiu outros esboços da ideia que agora ganha corpo, nessa tese⁷.

Nas teorizações primeiras (CARDOSO, 2009), no Platô do Rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 1995), encontrei a estreita ligação entre um constructo filosófico e a música, por meio do conceito de ritornelo e seus diversos desdobramentos. A inventividade do pensamento dos filósofos da diferença está na associação de conceitos que os afetam para criar sua filosofia: como uma raiz de planta pode se associar à música, para pensar as subjetividades no contemporâneo? Articulei subjetividade com as noções de biopolítica de Michel Foucault e de biopotência de Peter Pal Pelbart, para discutir a escuta musical rizomática. A partir dessa leitura de Guattari e Deleuze, a música teria certos aspectos rizomáticos que singularizam o encontro entre a experiência musical e os modos de subjetivação insertos numa realidade biopolítica.

Dentre esses aspectos rizomáticos da música, temos os de caráter extrínseco e intrínseco (CARDOSO JR., 2005; CARDOSO, 2009). Os caracteres extrínsecos remetem à relação música-subjetividade, porém os modos de subjetivação ganham mais força na medida em que a música opera na produção destes modos. Já os caracteres intrínsecos sugerem maior ligação com o caosmos e os processos existenciais e coletivos que a música tem condições de dar passagem. Sendo assim, os caracteres rizomáticos da música expressam a relação música-subjetividade, tanto na maneira como se dá o acontecimento musical que manifesta sua potência na subjetividade quanto o contrário. Já que música e subjetividade, na lógica do rizoma, estão intensamente conectadas, sabe-se também que o encontro dessas forças cria mundos e o desencontro os inviabiliza. A experiência e fruição musical, a não-percepção da paisagem sonora e a escuta são algumas das possíveis linhas que se produz no cruzamento entre esses vetores de força. Por conseguinte, pensar conceitualmente a relação música-

⁶ Vê. obra de Ana Sheila Tangarife e/ou Ana Sheila M. de Uricechea.

⁷ Ligado aos processos nº 2011/16633-7 – bolsa de Mestrado no país, de 01/03/2012 a 31/10/2013, sob orientação de Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima – e Processo nº 2008/10911-2 – Iniciação Científica, de 01/02/2009 a 31/12/2009, orientada por Hélio Rebello Cardoso Jr, sendo ambos orientadores, figuras representativas e inspiradoras para continuidade de nosso trabalho acadêmico.

subjetividade exigiu traçar alguns modos de como se dá a experiência musical em suas características. Os caracteres rizomáticos extrínsecos à música compreendem:

1. *A música como pensamento das sensações*, em que o estímulo sonoro como arte não possui conceitos, mas produz pensamento que atravessa os afetos, processo com potência afirmativa para a vida (DELEUZE e GUATTARI, 1997; CARDOSO JR., 2005). Na música, pensamento e sensação não estão numa relação hierarquizada, ambas possuem virtualidade e potência para a reflexão e para intensidades.
2. *A ausência de modelos na música*, em que a música e a escuta não possui modos pré-definidos de experimentação, a sensação que a música produz independe de quem a experimenta e isso amplia o alcance da música com relação à fruição subjetiva dos sujeitos a quem ela é oferecida (id.). Isso também poderia remeter à ausência de modelos individuais de escuta e experimentação sonora, no sentido de ultrapassagem da identidade, evocando a alteridade.
3. *A definição de acordes como sensações*, mesmo consonantes ou dissonantes, que se autoconservam pela sua sustentação, sob a perfeição ou imperfeição sonora (id.). Os acordes apresentariam modos de expressividades dos afetos, por suas características harmônicas e de duração na música, que dão base para o trabalho melódico que geralmente é mais fugaz e ligeiro, comparativamente ao acorde. Introduce-se certa ruptura com os parâmetros da música e da escuta ocidental, que em geral, se definem pela marcante ênfase na melodia em detrimento do pulso (WISNIK, 1999).

Já os caracteres rizomáticos intrínsecos à música incluem:

1. *A captação de forças inaudíveis*, que permite o encontro da música com as forças do universo, a captação de suas forças cósmicas, fazendo com que seja possível ir além dada opinião e da repetição do mesmo (DELEUZE, GUATTARI, 1997; CARDOSO JR., 2005). Desse modo, a música tem condições de captar forças que a linguagem não capta, ao “dizer” aquilo que não é enunciável e nem reproduzível.
2. *A multisensorialidade da música*, que admite diversos sentidos que podem ser atribuídos à música para além da audição, não limita a fruição musical apenas pelo sentido da escuta (id.), como é o caso de algumas composições e algumas escutas-compositoras, que veem a cor e a textura do som dentre outras sensações.
3. *O ritornelo* é um agenciamento territorial, que possibilita ouvir as forças não-audíveis do universo (id.). Este conceito foi amplamente estudado por diversos pesquisadores da música na obra de Guattari e Deleuze, como Ferraz (2002; 2004), Obici (2006), Bogue (2003) e diversos outros.

O rizoma se apresentaria como um sistema aberto que se faz a partir de suas circunstâncias de crescimento, capaz de fazer alianças e ir se inventando. A música, pensada por intermédio do conceito de rizoma, portanto, é uma expressão ou pensamento, podendo fazer circular afeto para qualquer lugar, afetar subjetividades das mais variadas formas e intensidades e fazer com que a música não se limite à reprodução de sons ou fazer ouvir sonoridades já existentes. Ela seria também capaz de “*captar forças não audíveis do universo*” (CARDOSO JR., 2005, p. 02, grifos nosso/do autor). Isso representa uma capacidade própria da música de produzir novos modos de subjetivação, sendo a música um constante vir-a-ser, que permite um raro ato de criação e de indisciplina aos códigos em sobrecodificação (RIBEIRO, 2008). Esse ato criativo em música dar-se-ia por uma “*escuta compositora*” (CARDOSO, 2009), análoga ao rizoma, conseguindo ir além do deciframento e significação que geralmente direciona a experiência musical.

O que é rizomático, portanto, não é um estilo de composição musical, mas antes é isto: a experiência singularizada que o sujeito pode ter com a música, pela audição ou por outras formas. Nesse sentido, a música é capaz de captar forças inaudíveis do universo e demonstrar que, a partir desse conceito, não há fronteira entre música e processos de subjetivação (CARDOSO, 2009). Isso dinamiza a noção de música para se pensar em músicas, ir além da forma ou conteúdo pré-concebidos, provocando rupturas nas racionalidades que tentam definir “que música seria essa, capaz de tornar audíveis forças inaudíveis”. As composições citadas por Guattari e Deleuze, de Pierre Boulez e Edgar Varèse por exemplo, são, por vezes, tomadas por seus comentadores como exemplares do que os referidos filósofos entendem como músicas rizomáticas. O problema desse exercício é tentar caracterizar pela música aquilo que não está somente nela, mas no seu encontro com o sujeito-ouvinte, sendo ele atravessado ainda pelo contexto social, econômico, pela história. Tornar visível e enunciável o que foi uma força audível requer considerar toda multiplicidade caótica que foi levada a um plano inteligível, para efeitos de conceituação, não de definição. Se as obras desses compositores são capazes de tornar audíveis o conceito desenvolvido pelos autores, elas o fazem pela experiência de captação de forças audíveis e inaudíveis que esses autores vivenciaram. Mas *o que são essas “forças audíveis” e como elas se exercem?*

Permeada por novos objetos de pesquisa e perspectivas de trabalho⁸, desdobrei essa questão na associação entre música e processos de subjetivação dentro de algumas estratégias

⁸ Em especial, o trabalho como Musicoterapeuta, o estágio e a formação na área no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro nos permitiram não apenas realizar parcerias e ampliar horizontes musicais e

e práticas em Saúde Mental (CARDOSO, 2014). Ciências como a psicologia, a psiquiatria e a musicoterapia, esta última como ciência especializada na relação música-sujeito, promoveriam algumas práticas disciplinares e de controle, mas também de criação e resistência através do uso das artes (LIMA, 2009). A investigação, em que utilizei de um método de inspiração arqueogenealógica, localizou na história o tempo e o espaço onde ocorreram diversos jogos de força: o uso da música em hospícios, momento anterior à Reforma Psiquiátrica brasileira (RPb). No início do século XX, em que ocorreu o fortalecimento do discurso da higiene mental e crescimento dos manicômios brasileiros, ganhou força também um discurso que defendia certos tipos de música como mais salutares que outros (CARDOSO; LIMA, 2016). Isso legitimou saberes para o estabelecimento de certas sonoridades, como produtoras de saúde e cura. Já no final do século XX e início do século XXI, ocorreu um processo de recuperação de práticas musicais antigas e atualização destas para aplicação nos novos serviços de Saúde Mental, a partir do processo de fechamento dos manicômios por meio da Luta Antimanicomial e da Reforma Psiquiátrica. Antes consideradas práticas alternativas da medicina no século XIX e XX, a meloterapia e a farmacopeia musical dão lugar a práticas instituídas por leis de Estado e por políticas especializadas da RPb (CARDOSO, 2014).

Bandas, grupos musicais, corais, trabalhos solos, oficinas sonoras e musicais, atividades de musicoterapia, experiências de rádios e blocos carnavalescos foram encontrados como experiências musicais associadas à RPb (id.). Os processos sociais que realizaram usos diversos da música na saúde mental produziram efeitos na relação música-subjetividade. Nesse caso, a música adquiriu variadas funções como educativo-pedagógicas, expressivas e estéticas, terapêuticas, sociabilizantes; funções essas que podem se dirigir tanto para o controle quanto para a resistência à biopolítica. E os sujeitos construíram para si outras posições na música e no mundo: músicos, cantores, compositores, produtores musicais, lo(u)cutores de rádio, coletivos carnavalescos etc; os que outrora encontravam-se cristalizados no lugar da loucura. Como os dados encontrados nessa pesquisa são experiências vivas e sonoras, estudadas por inúmeros teóricos mas também vividas por sujeitos, foi necessário dar audibilidade a essas músicas por meio de apresentação musical e gravação de CD. A apresentação da banda LokoNaBoa⁹ tornou humano, vivo e audível os modos de viver e de se expressar musicalmente nos mundos que estavam sendo estudados. Também foi necessário

profissionais, como também, nos deixaram relevantes impressões das vivências e estudos com colegas e professoras e indagações que aparecem nos interstícios deste trabalho

⁹ Agradecimentos especiais aos integrantes da Banda LokoNaBoa, pela apresentação musical em ocasião da defesa da dissertação de mestrado, em 2014, na sala de congregação da UNESP – FCL – Assis/SP.

construir um arquivo sonoro, o anexo audível¹⁰, para dar corpo a existência sonora daquilo que na pesquisa se mostrou como discurso. Forjei então o conceito de linha de audibilidade para nomear aquilo que se fez ouvir como questão¹¹: existiria um regime de audibilidade, que poderia ser proposto para teorização e contribuir com a noção de dispositivo?

Essa indagação e a outra anteriormente levantada - *que são “forças audíveis” e de que maneira são exercidas?* - resultantes dos estudos descritos, são basilares para nós. Propor e fundamentar a existência de forças audíveis e inaudíveis em regimes de audibilidade, cartografando linhas de dispositivos sonoro-musicais foi o objetivo geral desse trabalho. Supõe-se que a experiência com músicas e sonoridades seja um acontecimento inescapável para o sujeito. Pela escuta, pelas vibrações sentidas na pele, pelas invocações e evocações que são suscitadas em infinitas possibilidades de experiências, se manifesta uma dimensão de audibilidade. Quando a música e as sonoridades atravessam os objetos e os corpos e se produzem neles, provocando diversos modos de subjetivação pelo seu ritmo e outros elementos da música e propriedades do som, o audível corporifica-se. Mesmo quando as sonoridades aparentemente são “inaudíveis”, ou não provocam nada sensorial e objetivamente “audível” – captável por uma percepção atenta¹² – parecem ainda exercer certo controle da paisagem sonora e manter certo estado de coisas ou, ao contrário, suscitar movimentos de rupturas e de criação. Por isso, a necessidade de localizar os jogos de forças entre o audível e inaudível, a audibilidade e as demais linhas do dispositivo, a saber, de enunciabilidade, visibilidade e subjetivação.

Para articular o problema de pesquisa aos diversos campos que emergem dele, campos estes capazes de tornar audíveis os enunciados e visibilidades das questões (bio)políticas da música no contexto social e das subjetividades, parti da seleção de arquivos bibliográficos. Tanto os campos como os arquivos relativos a eles foram escolhidos de maneira singularizada e contextual, para construção de análises localizadas histórica e institucionalmente, capazes de tornar enunciável e visível o problema da audibilidade e da escuta musical. A intenção foi estabelecer uma discussão teórico-conceitual a partir desses regimes de audibilidade que se mostravam pertinentes. Pretendi, ainda, contribuir para as especificidades da relação entre músicas e subjetividades em diferentes contextos sociais, operacionalizados nos dispositivos descritos.

¹⁰ O anexo audível encontra-se disponível em forma de *playlist* em https://www.youtube.com/watch?v=RfpxLhpQWTI&list=PL_f7GSibML4yq8P0rkj2OEO9y4H-XEWF1, com acréscimos de outras experiências em atualização.

¹¹ A partir das ricas indicações dos professores Hélio Rebello Cardoso Jr. e Marcus Vinicius Machado de Almeida na banca, Cardoso Jr. sugeriu que a linha de audibilidade deveria ser conceituada.

¹² Contribuição de Pedro Henrique Santos Decanini Marangoni.

O dispositivo, conceito de Michel Foucault discutido por outros autores como Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, foi esmiuçado nos estudos metodológicos, que diz respeito ao primeiro ensaio desta tese e também se articula à ideia de música como dado social. O ensaio segundo investigou a genealogia das práticas musicais em saúde e da musicoterapia a partir da presença da música n'A *História da Loucura*. Ao buscar, na obra foucaultiana em pauta, os saberes menores dos experimentos sonoros como sendo curativos junto ao louco, dentro de um saber maior que se impõe como verdade, o da clínica *psi* em construção; obtive como efeito a história da música no campo da psiquiatria, contada pelos arquivos da loucura reunidos e relatados por Foucault. O cruzamento de saberes e práticas discursivas e musicais buscavam formas de intervenção sobre subjetividades desviantes, mas também auxiliavam a pensar o utilitarismo existente nas relações entre música e subjetividade de modo geral, bem como perceber proveniências de algumas hipóteses empregadas na Musicoterapia atualmente.

O terceiro ensaio seguiu um viés arqueológico, dirigindo-se às reflexões sobre a relação entre os dispositivos música e linguagem, a fim de cartografar as forças constituintes de enunciados e linhas de enunciação que se cruzam em suas movimentações. A forma, o conteúdo e a letra, a comunicação, a escrita e notação musical são alguns temas pelos quais passei para caracterizar diferentes linhas desses dispositivos em relação, que ora as une e busca homogeneização, ora as autonomizam e afirmam suas discrepâncias. Já o quarto ensaio foi dedicado às especificidades da escuta no campo das terapêuticas, a partir de algumas vertentes de investigação: 1. A estetização da audibilidade da escuta nas clínicas *psi* e musicoterapêutica, com uma caracterização da escuta do musicoterapeuta. 2. A escuta musical, posicionada a partir da análise musical empreendida pelo viés da Musicoterapia e as noções de atenção flutuante musical e associação livre musical para uma escuta como atividade.

O quinto ensaio diz respeito ao estudo do poder relacionável à audibilidade, nos modos como ela é gerenciada para que as populações e indivíduos percebam mais ou menos as sonoridades a sua volta. As noções de panausculda, *pámphónos*, panótico e panáudio foram exploradas para problematizar a produção de subjetividade a partir do campo sonoro-musical, nos arranjos entre poderes disciplinar e de regulação. A produção da vontade de ouvir como forma de cuidado, de preservação auditiva e segurança acústica são objetos de práticas institucionais de regulação populacional, questão também abordada no escrito. Dispositivos sonoro-musicais em práticas de violência legitimadas pelo estado de exceção são mencionados para pensar situações degradantes e de desconforto, ações de tortura e produção de armas não-letais, também com justificativas de segurança da população. Conviver com

esse “barulho” exige das subjetividades um esforço por uma outra audibilidade, uma que permita um reposicionamento da escuta. É digno de nota que, com exceção do quinto ensaio que foi escrito durante os quatro anos do doutorado, os demais foram construídos cronologicamente no tempo da pesquisa, na ordem em que se apresentam no presente texto. Embora não perca sua ligação com a natureza descritiva e com a análise teórica dos dados, o ensaio quinto possui certa inspiração cartográfica, uma vez que traz temas que nos atravessaram no período em que o processo de pesquisa fora vivido.

Por fim, as considerações finais sintetizam o que foi perscrutado ao longo do trabalho para tecer considerações sobre o que caracteriza as linhas de audibilidade. Contando com os dispositivos sonoros-musicais já presentes nos ensaios anteriores, à caracterização da linha de audibilidade foi acrescentada de exemplos dispostos no apêndice. Este, somado às “Considerações...”, formam um texto ensaístico *et quidem*. Portanto, é um apêndice pelo fato de ser autoral e experimental, mas se lido como parte das “Considerações...” confere sentido para todo o texto em termos de experiência. Com isso, visei principalmente diferenciar a audição e o ouvir da escuta em desdobramentos do dispositivo “clínica da Musicoterapia”. Esse dispositivo foi a escolha para concluir com a experiência. Com vida. E com a defesa de uma escuta eticamente implicada com o sujeito e com o sonoro, enquanto possível colaboração da perspectiva do audível para a noção de dispositivo por um lado, e por outro, contribuir com as críticas que os debates sobre o dispositivo proporcionam à Musicoterapia.

Referências Bibliográficas

BOGUE, R. *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. New York, Routledge, 2003.

CARDOSO, T. M. *A música como expressão da biopotência nos modos de subjetivação da contemporaneidade: um estudo dos conceitos de resistência ao biopoder, por meio da estética da existência relacionada à música*. Relatório Final de Iniciação Científica. Assis, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. 2009.

CARDOSO, T.M. *A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica brasileira? Linhas de audibilidade nas práticas musicais e sonoras da Saúde Mental Coletiva*. 2014. 184 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

CARDOSO, T.M.; LIMA, E.M.F.A. Terapêutica musical na Saúde Mental de São Paulo: recorte sobre higienismo, psiquiatria e disciplina no hospital do Juqueri, início do século XX. *Cadernos de História da Ciência* V. 12, n. 1, p.113-144, jan. 2016. Disponível em <<https://bibliotecadigital.butantan.gov.br/arquivos/167/PDF/PDF-completo-113-144.pdf>>, acesso em 07 fev. 2016.

CARDOSO JR., H.R. *Tornar audíveis forças não audíveis - lições de Deleuze sobre a música e educação musical rizomática*, s/l, 2005.

COSTA, M. F. A Clínica da Urgência na Unidade de Pronto Atendimento: da privatização da Saúde a uma aposta no Sujeito do inconsciente. 2016. 176f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

DELEUZE G.; GUATTARI F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 1, 1995.

DELEUZE G.; GUATTARI F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 5, 1997.

FERRAZ, S. Ritornelo: composição passo a passo. Campinas. *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM* issn – 0103-7412, [p.63], Opus, 10 – dez. de 2004. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/silvioferraz/passoapasso.pdf>>, acessado em outubro de 2007.

FERRAZ, S. Varèse: a composição por imagens sonoras. Belo Horizonte: **MusicaHoje**, 8, revista de pesquisa musical do depto. de teoria geral da música da UFMG –issn 0104-5423 [p.08], 2002. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/silvioferraz/varese.pdf>> , acessado em outubro de 2007.

FOUCAULT, M. É importante pensar?, In: _____. *Ditos e Escritos VI. Repensar a Política*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Ana Lucia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp. 354-358.

LIMA, E.M.F.A. *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo: Fapesp/Summus, 2009.

OBICI, G. *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. São Paulo, PUC Dissertação de Mestrado. 2006. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>>, acessado em abr 2008.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RIBEIRO, F.P. *Esquizopatológica: Música (Parte 1)*. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=242&secao=esquizofonia>>, acessados em julho de 2008.

ENSAIO 1: A MÚSICA COMO DADO SOCIAL NO CAMPO DAS SUBJETIVIDADES: mapa dispositivo, caminho arqueogenealógico

Deusa cigana, és dama profana,
embala enlaça e desata tantas emoções
abrindo caminhos, sorrisos, paixões (...).
Envolve, desenvolve, arrebatada sem perdão.
Musa Música, Marie Gabriela

Música. Entre jogos de sons e silêncios relativos, ela é ouvida com um sentido variável desde o lugar de ente sagrado até de coisa banal do cotidiano. Músicas¹³ ocupam o tempo sem pedir permissão ou atenção, fazem território sem necessariamente ocupar espaços, fazem discursos serem repetidos e/ou ocultados, brincam entre as linhas do tecido social e subjetivo. Alguns processos desse imbricamento que se dá na intersecção entre música, subjetividade e sociedade constituem um complexo operacionalizável pela noção de dispositivo. Este serve como forma de análise conceitual, que permite interpelar saberes e práticas que se apropriam do sonoro para constituir enunciados, subjetividades, exercícios de poder. Parti das reflexões de Michel Foucault e autores afins para essa empresa.

Diversas pesquisas que possuem a(s) arte(s) como objeto para pensar dimensões humanas e sociais como a subjetividade, o contexto sociocultural e da comunicação; têm se utilizado do conceito de dispositivo a partir de leituras foucaultianas para fazê-lo (KLEIN, 2007; VILLAÇA, 2011; CARVALHO, 2011; SANDER, 2011; MARQUES, 2012; SÁNCHEZ, 2015). Obras que tomam a música como dispositivo não foram acessados em língua vernácula.

O verbete dispositivo significa “aparelho”, “equipamento”. Entretanto, ele ganha novo sentido já nas primeiras conceituações do filósofo francês Michel Foucault na década de 1970, em entrevista publicada em português na obra “Microfísica do poder” (FOUCAULT, 1992). E ele comenta sobre o termo: um conjunto caracterizado pela heterogeneidade discursiva, institucional, arquitetônica, legislativa, administrativa, científica, filosófica, moral e outras. É composto, portanto, pelo dito e o não-dito e se inscreve em um jogo de forças condicionantes e de co-criação entre poder e saber. Também diz respeito à demarcação do tipo de relação que estes elementos heterogêneos estabelecem entre si, como formação que responde a uma urgência em dado momento histórico.

¹³ Sobre a noção de músicas no plural, Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999 e ZISKIND, Hélio. *O som e o sint* - Uma trilha para O som e o sentido. CD integrante do livro, 1999.

Seria isto, o “dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 1992, p. 139). Em “Vigiar e punir” (1987), Foucault vai admitir não só uma função estratégica ao dispositivo, mas também atribuiria a ele uma forma de concepção diferencial da que é utilizada nas teorias de Estado. Essa posição se dá pelos estudos genealógicos de dispositivos escolhidos como objetos de análise, o que permite abordar os movimentos históricos de certos vetores. A partir da genealogia é possível investigar como saberes tornaram-se verdades e poderes em formas de vida, o que permite vislumbrar novos caminhos de resistência e ruptura com a naturalização desse objeto.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) considera o termo “dispositivo” como decisivo na obra de Foucault. Mas é também um conceito marginal, encontrado em entrevistas e breves passagens de suas palestras. É usado com maior frequência a partir de 1975 nos estudos sobre o “governo dos homens”, na passagem da arqueologia para a genealogia. Na arqueologia, o interesse estava nas práticas discursivas que produziam subjetividades determinadas; na genealogia, ele estava interessado naquilo que os homens fazem e não apenas naquilo que dizem.

Já o filósofo francês contemporâneo a Foucault, Gilles Deleuze (1989), na obra “O que é o dispositivo” discute o conceito admitindo quatro dimensões características que estão em movimentação e interpenetração contínuas. A primeira é a de que o dispositivo possui curvas de visibilidade e regimes de luz, que torna algumas coisas não apenas visíveis, vistas e vigiadas como também ocultadas pela seleção que a incidência da luz produz. A segunda dimensão é a de que há enunciabilidade e regimes de dizibilidade, que torna alguma coisa passível de ser dita no plano do discurso verbal e da escrita, como algo que faça sentido naquele momento histórico. Além de constituir práticas discursivas e arquivo, esses registros criam enunciados que passam a ser repetidos, visando à reprodução social de determinados ditos e faz calar outros. A terceira dimensão são as linhas de força em embate, que buscam meios de controlar as palavras e as coisas, mas também de resistir ao controle; é o exercício do poder sobre o que se diz e o que se faz para ser visto. A quarta dimensão são as linhas de subjetivação e seus efeitos de subjetividades insurgentes a partir desses elementos que se cruzam, são linhas de fuga que atualizam identidades. Ademais, o dispositivo possui aquilo que é estratificado ou consolidado e aquilo que é atualidade, ou seja, o que está ainda em processo de se tornar, mas não chega a produzir identidade (DELEUZE, 1989).

É notável que o campo do musical e dos sons não aparecem de maneira explícita nessas dimensões. Disso suspeitamos que a música pudesse não ser propriamente um dispositivo, senão uma formação histórica (DELEUZE, 2017), que possibilitaria a instauração

de uma série de dispositivos a partir dela. Entretanto, encontrei estudos que associam esta ideia de dispositivo à Musicoterapia. O trabalho do musicoterapeuta argentino Pedro Altamiranda (2015) adota a Musicoterapia como um dispositivo, já o conceito de panáudio, articulado pela musicoterapeuta brasileira Laize Guazina, é descrito como dispositivo na práxis da Musicoterapia Institucional (GUAZINA; TITONI, 2009).

A noção de formação histórica advém da junção dos termos *formação*, de inspiração geológica, que diz respeito às camadas de enunciados e visibilidades, que são heterogêneos, mas que se sedimentaram no decorrer da *história*, o outro termo envolvido. Um método para se trabalhar uma formação histórica deve passar pela arqueologia, que possibilita a extração de enunciados e visibilidades dos arquivos, rocha bruta a ser conhecida em seus saberes, discursos, práticas, leis, regras, mostrando as variações do visível e do enunciável (MARINO; MEDEIROS, 2019).

Sendo assim, um recorte possível é o da análise de alguns dispositivos sonoro-musicais um a um. O dispositivo da música como terapia ou da musicoterapia, outros dispositivos sonoro-musicais na psiquiatria, na psicanálise, na saúde possuem dimensões descrevem alguma coisa que não é nem enunciado, nem visibilidade, ao que estamos chamando de linhas de audibilidade.

Antes é preciso salientar que nesse contexto, ver não é ter visibilidade, dizer não é o mesmo que se utilizar de um enunciado. A coisa vista e a palavra falada não correspondem ao comportamento de ver ou de dizer, para efeitos dessa filosofia. O “ver” e o “falar”, na interpretação deleuzeana de Foucault, são condições que tornam visíveis e enunciáveis certas formações históricas, são o “fazer ver” e o “fazer falar”, portanto (DELEUZE, 2017). Isso não significa que em um dispositivo não haja também um regime físico de luz, o estado selvagem da luz bruta que forma um limiar de visibilidade e enunciação, por exemplo (ESCOBAR, 1991). Da mesma forma, um dispositivo comporta o regime físico de ondas e vibrações, que formariam um limiar de audibilidade e de dizibilidade, sem que audível e o dizível na análise de um dispositivo se reduza ao ouvir e ao falar. Não são os olhos, a boca e o ouvido que constituem por seus atos voluntários ou involuntários as visibilidades, enunciados e audibilidades em dispositivos. Esses atos do corpo são efeitos de sentido de instauração de modos de se comportar pelo fato de ser visto ou vigiado, de uma condição de expressão que traduz a mentalidade de uma época, de escutar a partir de certa posição em relação ao objeto produtor de sonoridades.

A princípio, uma formação história é aquilo que consegue ver e dizer tudo aquilo que é capaz, dentro de uma época determinada. A prisão é exemplar disso - como “o lugar de

visibilidade do crime, tal como o asilo é o lugar de visibilidade da loucura” (DELEUZE, 2017, p.19). Em ambos, o dispositivo panóptico, com a arquitetura pensada para a melhor distribuição de iluminação nesses estabelecimentos, permite ser visto sem ver e ver sem ser visto. Outro exemplo ainda é a pintura, o quadro, são as artes da visibilidade, com seus jogos de luz e sombra (p.20-21). Portanto, o que produz evidências, por meio de regimes de luz, diz respeito à visibilidade.

Por outro lado, há o enunciado. Ao tomamos a prisão como forma de conteúdo, o direito penal seria a “forma de expressão (...) [da] forma-prisão” (DELEUZE, 2017, p.27). Se o hospital geral é uma forma de conteúdo e é local de visibilidade da loucura, a medicina é a enunciabilidade das doenças da cabeça e seus enunciados produzem uma forma de expressão. O hospital vem da polícia e não da medicina, a medicina não trata no hospital, mas fora dele – são duas diferentes formações que se encontram e possuem, cada qual, uma genealogia própria. Ver e falar são irreduzíveis um ao outro nessa perspectiva. A medicina, a psiquiatria e a psicologia formam regimes de enunciados, chamados de discursividades ou formações discursivas. O visível seria da ordem das formações não-discursivas.

E o sonoro, onde está? Na prisão e no hospital, o som representa uma antecipação do “fazer ver”, tenta produzir uma previsibilidade dos acontecimentos na medida em que se espera ouvir o som das coisas, o “silêncio” ou máxima quietude dos sujeitos e os desvios destas sonoridades esperadas. Tem como efeito o sussurro dos pacientes e a fala de baixo volume dos profissionais como forma de manter a norma, vigiar e informar outros profissionais com algum sigilo; mas há por outro lado, o aumento da intensidade vocal e verbal em momentos de emergência. Isso refere ao grau de emissão sonora, de composição com a paisagem sonoro-musical da instituição, mas e o ouvir, a audibilidade, como fica nesses espaços? No ensaio 5, trabalhamos melhor essa noção, para agora, adiantamos um aspecto: a audibilidade varia entre o ouvir como ação compulsória do corpo e o escutar, que implica numa ética e numa relação estética com o sensível, na tentativa de produzir uma potência para um “fazer não ouvir”.

Deleuze cita uma passagem de *Arqueologia do Saber*, em que Foucault afirma que o discursivo tem relações discursivas com o não-discursivo, o que confere ao discursivo um primado sobre o visível, o que não reduz o visível ao enunciado. Já no início de *As palavras e as coisas* Deleuze identifica que não há conformidade entre o ver e o falar, que não há como fazer ver o que se diz e nem fazer falar o que se vê; ver não é o mesmo que falar e vice-versa. Mesmo que se descreva imagens ou utilize metáforas, isso não torna visível o que se fala, empiricamente. Escrever o que se diz seria um modo de tornar registrável um dizer

tornando-o visível, mas não instaura um “fazer ver” tal como é pensado por Foucault, mas apenas transformar performances verbais em documentos, em códigos ou representações gráficas. Ainda assim, já não são o ver e o falar propriamente, não há conjunção ou isomorfismo entre esses dois, mas uma relação de disjunção, de paradoxo, uma profunda relação de heterogeneidades. Imanente à performance verbal da qual o falar e o fazer falar são, em algum nível, tributários, está o campo do visível. Nesse caso, a visibilidade e o enunciado teriam, ambos, primado sobre a audibilidade. Contudo, se com a visibilidade a audibilidade tem uma relação de disjunção por “ilegalidade”, com o enunciado tem uma relação de imanência (DELEUZE, 2017).

No cinema, há um filme de imagens visuais – os acontecimentos mudos, e um filme das vozes – acontecimentos cegos, exemplo que demonstra a diferença radical entre o enunciado e o visível. Além dos acontecimentos que ganham enunciabilidade com as palavras faladas pelo filme das vozes e visibilidade pela imagem visual, propomos uma tese que incluiria aquilo que não é nem visível e nem enunciável, que busca afetar as sensações sem chegar necessariamente à percepção, sendo em algumas ocasiões, feita sob medida para ser não-racionalizável. Levando em conta nosso objeto de estudo, chamamos isso de *audibilidade*. Tornar audíveis alguns aspectos das coisas visíveis em suas relações com os personagens e ambientes cênicos e das palavras ditas, com relação à história contada pelos enunciados, ainda no exemplo do cinema. Isso diz respeito à sonoplastia – os acontecimentos sonoros, os sons não-verbais, as musicalidades – os passos, os aplausos e risos, as máquinas, os pássaros, a trilha sonora etc. A audibilidade seria imanente ao enunciado, na medida em que a voz que enuncia se dirige a algum ouvido – não seria preciso falar se não fosse igualmente necessário ouvir.

1. Caminhos cruzados¹⁴: o dispositivo e a arqueogenealogia, para pesquisar música-subjetividade

O dispositivo é uma rede estabelecida entre dito e não-dito que viabiliza um jogo operado por discursos para responder à uma urgência. Isso possibilita a produção de: I. práticas veladas e silenciadoras, produzidas por meio de justificativas, mascaramentos e por programas institucionais; II. práticas reinterpretadas, que possibilitam novas produções de saberes (FOUCAULT, 1992). Esse último diz respeito a potência revolucionária do dispositivo.

¹⁴ Título de uma canção de Tom Jobim, interpretada por Rosa Passos.

Em sua conferência apresentada no Brasil em 2005, Agamben fala da relação ontológica e política do homem com o tempo (o contemporâneo), com a vida e o modo de dividi-la, repartindo o próprio fato de existir com os outros (a amizade), e com os dispositivos. Ao compartilhar a existência com os dispositivos, os sujeitos abrem precedentes para “*criação e proliferação de mecanismos da política contemporânea para controlar a conduta e as opiniões de todos os seres humanos na sociedade capitalista*” (KRETTE JÚNIOR, 2010, p. 183, grifo nosso).

O autor propõe a seguinte síntese para o dispositivo: a) É uma rede que se estabelece entre discursos, instituições, leis e normas, proposições filosóficas em um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico; b) sua concretude concerne a uma função estratégica, inscrita sempre numa relação de poder; c) é resultado do cruzamento entre as relações de saber e poder. Um dispositivo é uma estratégia que surge para responder a uma urgência em determinado momento histórico, “para obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, p.35). Uma estratégia que envolve manipulação racionalizada de relações de força, para utilizá-las, orientá-las, fixá-las, interrompê-las. Sendo assim, não haveria um só momento na vida do indivíduo em que ele não estivesse sob controle, efeito ou função de algum dispositivo (id.). O dispositivo, portanto, faz o social funcionar de formas mais ou menos determinadas, que é onde está sua positividade, seu fazer acontecer. Esse processo conserva o sentido de “aparelho”, como meio ou coisa que promove algum mecanismo de funcionamento.

Na tentativa de criar uma imagem conceitual para o dispositivo, se chegou à ideia de um “novelo de teias” (CARDOSO, 2014). As variadas linhas possuem cores, espessuras e materiais diferentes, sem um carretel que as fixem. Elas estão frouxamente enroladas, permitindo a passagem de luzes, sombras, objetos e de vazios entre elas. Estas linhas, porém são elas próprias teias, como as de aranha, que se desdobram em outras teias emaranhadas entre si, com fios que se unem e outros que estão rompidos. Formam desenhos ora simétricos ora assimétricos, em fios frágeis, antigos e de aparência inofensiva ou ao contrário, elásticos, atuais, ameaçadores.

A dinâmica do dispositivo engloba dois processos: “a sobredeterminação funcional e o preenchimento estratégico” (SILVA, 2014, p.146) sendo o primeiro, responsável pela vinculação dos elementos – a rede entre dito e não-dito – que se reajustam ao conjunto pertinente ao dispositivo; já o segundo, implica em recapturar o que se suspende no jogo de forças entre dominação e resistência, sacração e profanação.

Os dispositivos como “máquinas de fazer ver e falar” (DELEUZE, 1989), são constituídos por “linhas de força, que envolvem o ver e o dizer e que promovem o movimento, o deslizamento” (SILVA, 2014, p. 147). Eles se definem pelo grau de criatividade e novidade, “que marca ao mesmo tempo sua capacidade de se transformar ou de se cindir em proveito de um dispositivo futuro, ou ao contrário, de fortificar-se sobre suas linhas mais duras, mais rígidas ou sólidas” (DELEUZE, 1989, p. 05). O potencial dinâmico de equilibrar passado e futuro no presente, de instaurar formas de individuação hegemônicas que tanto correspondam quanto rompam com o saber-poder vigente fazem do dispositivo uma lógica da qual a saída seria entrar em outro(s) dispositivo(s). Mas também um meio que faz circular saberes, discursos e práticas para benefício da vida e sua manutenção.

A indissociabilidade entre práticas discursivas e não-discursivas, respectivamente, linhas de enunciação e de visibilidade, existe em meio a uma multiplicidade de forças, visando ir além da dualidade entre forças contrárias. O regime de produção de discursos investigados pela arqueologia e, a análise histórica promovida pela genealogia sobre os modos como o poder se estabelece são, ambos, modos de abordar dispositivos que emergiram em meio aos procedimentos de análise foucaultianos (STASSUN; ASSMAN, 2010).

A noção de dispositivo teria, a partir das problematizações foucaultianas, uma função metodológica (SILVA, 2014). Não seria o dispositivo um método, mas uma forma de olhar para o objeto, uma postura problematizadora como procedimento, que permite a um experimentador investigar certos exercícios sempre em perspectiva¹⁵. Essa engenhosa fabricação é relatada como ficção pelo pesquisador, que visa mostrar de que modo foram inventadas linhas que tiveram efeitos na realidade. O resultado são roteiros com base em arquivos. Composto por documentos, relatórios, ao que se acrescentaria músicas, contos literários, poesias etc., o(s) arquivo(s) exibem o caráter ficcional da pesquisa em ciências humanas. Os componentes da pesquisa: pessoa(s) que fazem a pesquisa, método, arquivo, referencial teórico portanto; estão implicados teórica, prático e eticamente com a história e geografia das ficções que criaram determinados exercícios sobre os sujeitos. Sustentado pelas análises da arqueologia e da genealogia, o dispositivo funciona “como grade de inteligibilidade aplicada sobre determinado campo e objetos (...) [que forja] ‘uma cena dentro de outra cena’” (SILVA, 2014, p. 158). O pesquisador-experimentador atua como “um desembaraçador das linhas entrelaçadas, percorrendo-as como as divisões de um mapa,

¹⁵ A propósito dessa postura na produção das ciências humanas, agradeço às colaborações do pesquisador Cledione Jacinto de Freitas na revisão da tese como um todo e, especialmente, nos aspectos metodológicos e epistemológicos.

constatando desníveis e desvios do terreno” (DELEUZE, 1989, p. 01). Se um método é um caminho, o dispositivo é um mapa (STASSUN; ASMAN, 2010) para conhecer as várias localizações dessa grade de inteligibilidade, a da relação música-subjetividade.

A genealogia se constitui modo de realizar a pesquisa, um caminhar que cria procedimentos para conquistar um saber. Ela se propõe a investigar de onde processos, instituições e formas de vida a elas correlatas emergiram e quais jogos foram travados entre os discursos para que alguns saberes desaparecessem e outros fossem reproduzidos. A arqueologia, por seu turno, se divide entre estudar a história e os problemas metodológicos, fazendo uma análise das discursividades (FOUCAULT, 1992).

Buscar as proveniências e o modo como ocorreu a emergência de dado um objeto é empreendimento da genealogia. Como foram produzidos conhecimentos sobre ele, como ele se modificou no decorrer do tempo, a ponto de tornar-se o que e se naturalizar no contexto atual, como produziu inscrições nos sujeitos e suas formas de vida nos diferentes momentos históricos (DREYFUS; RABINOW, 1995). Genealogia visa desassujeitar saberes soterrados em nome dos efeitos de poder, mostrando quais discursos foram instituídos e legitimados. Investigar o pensamento humano e as práticas discursivas, a história dos saberes a partir do que é dito e reproduzido, escrito e documentado, bem como o que é pensado como ciência é tarefa da arqueologia. O pensamento humano deixa seus enunciados em arquivos que podem ser colhidos, organizados, avaliados e interpretados segundo as relações de poder e saber que produziram sobre e para os sujeitos. Analisar os enunciados requer desnaturalizá-los e localizá-los institucional, temporal e espacialmente, trazendo à tona como eles objetivaram as práticas sociais (FOUCAULT, 1992). Entre conhecer as formas como os saberes foram criados, legitimados e perpetuados – próprio à arqueologia – e as táticas que os engendraram como verdades históricas e tornaram possíveis o exercício de poder, conforme a genealogia; não há grande distância. Pelo contrário, arqueologia e genealogia não só compartilham dos mesmos materiais como se abastecem mutuamente, fundindo-se (ARAÚJO, 2006).

Por isso, este trabalho tem realizado, a partir do viés arqueogenealógico, a cartografia de algumas linhas de dispositivos sonoro-musicais, em seus modos de constituir sujeitos do conhecimento (saber), de ação moral (ética) sobre outros sujeitos (poder) no campo das músicas e sonoridades. Os limites geográficos e históricos dessa pesquisa são específicos a cada capítulo, considerando que a emergência, os efeitos e a atualização dos acontecimentos se entrecruzam, se desdobram, se globalizam ou se territorializam de diferentes maneiras, momentos e lugares. Escrito em forma de ensaio, cada capítulo busca construir um arquivo próprio, que seja capaz de fazer aparecer a racionalidade e as linhas do dispositivo em análise.

Já os procedimentos do trabalho como um todo se baseiam nas proposições foucaultianas para escolha e tratamento detalhado do material em função do problema; localização cronológica e outras informações para situar o contexto; identificação de pontos estratégicos que foram eleitos em detrimento de outros na formação histórica desse objeto (FOUCAULT, 2008; STASSUN; ASMAN, 2010). Por fim, é necessária a escolha de elementos que possam ser analisados em relações suscetíveis de solução, mas sem que haja a obrigação de dizer tudo. Os arquivos dessa pesquisa poderão ser bibliográficos, para produção de uma análise documental ou ainda musicais, para produzir enunciados, visibilidades e audibilidades sobre a música, apoiada nas discussões da Musicoterapia dentre outros. A análise documental refere-se à escritos e estudos já realizados, para construção de conceitos em quadros de referência (SANTAELLA, 2001). Não obstante, os enunciados e visibilidades sobre as músicas se pautam no conteúdo e imagens audiovisuais que sejam capazes de dizer e tornar visíveis as formas de subjetividades as quais elas se dirigem. Os efeitos que visam produzir a partir daquilo que a materialidade sonora torna audíveis e descritíveis constituem a audibilidade, no intento de relacionar formas de produção sonora, os afetos do indivíduo e o contexto social. As músicas, portanto, se prestariam como recursos arquivísticos para uma arqueogenealogia, com o tratamento específico. Mas há uma diversidade de estudos nos campos da física e da biologia, para além da música e da teoria musical, que tratam sobre o tema da audibilidade com a intenção de tornar esse objeto materialmente conhecido e mensurável, que será discutido adiante no ensaio 5.

2. A autofuncionalidade do dispositivo: subjetivação, dessubjetivação e as *playlists*

Segundo Agamben (2009), ao escrever a *Arqueologia do Saber*, Foucault utiliza o termo *positivité* para definir o objeto de suas pesquisas, herança de seu professor Jean Hyppolite, que usara o termo para analisar a visão de religião em duas obras hegelianas. Diferenciando *natural* de *positivo*, *natureza* de *positividade*, a dialética entre *razão* e *história*, *abstração* e *concretude*, entre *liberdade* e *coerção*, Hyppolite pensa a positividade como elemento histórico. Este impõe instituições e regulações de várias espécies por um poder externo aos indivíduos, que se interiorizam por meio de sentimentos e crenças (id.). Foucault não deixa de se inspirar em tal ideia para alcunhar como dispositivo “a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p. 32).

A *oikonomia*, termo grego de relevante função na teologia dos primeiros séculos da história da Igreja, designava a gestão ou administração do *oikos* – a casa, o governo de Deus sobre os homens, por meio dos dogmas. Um dogma inquestionável e determinante das formas de ser, agir e pensar, promovendo a cisão entre ação e fundamento no ser, se apresenta como *oikonomia*. Modos de gerir, controlar e orientar, por meio de um conjunto de saberes, medidas, práxis e instituições os pensamentos e gestos humanos, é isto a *oikonomia*. Traduzida para o latim *dispositio*, levou consigo a proposta de dividir ser de práxis, entre o fundamento do ser e a atividade. Uma ontologia das criaturas ou substâncias – os viventes; que se orienta para um governo que os guie para o bem. Isso se aproxima do conceito de dispositivo de Foucault: “os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38).

Assim, se apresenta o dispositivo como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Sujeito é o que resulta da relação “do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (id., p. 41). O dispositivo é uma máquina de governo que, no contato com os viventes produz sujeitos e assujeitamento. Os dispositivos tradicionais como a confissão e o panóptico, a prisão e as escolas operavam a partir de um novo processo de subjetivação que se dava pela negação de um velho sujeito em detrimento do novo: o marginal, inadequado e indisciplinado devia ser negado. Já os novos dispositivos – a internet, os aparelhos celulares *smartphones*, a televisão, computadores, os equipamentos e tecnologias de difusão e (re)produção sonora¹⁶ são alguns exemplos que produzem um sujeito espectral por meio da sobreposição de pseudosubjetividades. Um neosujeito, produzido por “uma recíproca indiferenciação entre subjetivação e dessubjetivação” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p.13).

O mesmo indivíduo pode ser lugar de produção de múltiplos processos de subjetivação; “quanto menos subjetividades são formadas no corpo a corpo dos indivíduos com os dispositivos tanto mais dispositivos são criados como tentativa inelutável de sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder” (AGAMBEN, 2009, p. 14). Isso não significa que a subjetividade no capitalismo atual é uma categoria superada, interrompida, vacilante ou inconsistente. Pelo contrário, há uma disseminação de subjetividades, acumulação e

¹⁶ Rádio, caixas de som amplificadas, fones de ouvido, autofalantes, instrumentos musicais digitais e elétricos, *samplers*, controladores e *workstations* digitais, aplicativos para celular/*tablet*/computador para composição, mixagem, gravação; sites da Internet e aplicativos de reprodução *streaming* de músicas que conta com sugestões aproximadas ao gosto do sujeito, contando com o histórico de pesquisa combinado a algoritmos desenvolvidos pela inteligência artificial, enfim, as mais diversas tecnologias sonoras de potencial subjetivante-dessubjetivante de indivíduos e coletividades.

proliferação de dispositivos “que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Isso vem ao encontro das discussões de Sueli Rolnik (1996) sobre as subjetividades *prêt-à-porter*, formas identitárias que orbitam em torno dos ditames do mercado e que trocam compulsiva e compulsoriamente seus regimes de identidade (ROLNIK, 1996). Nesse ínterim, esboça-se um quadro de “toxicomanias de identidade”, desde aquelas fixações e dependências, até as infinitas ofertas de subjetividades, prontas para serem usadas e descartadas.

Destruir ou usar corretamente os dispositivos são soluções ingênuas: quebrar o *smartphone* que torna as relações humanas mais abstratas não seria a solução ou ainda, uma utilização “correta” e disciplinada da internet, com restrição de horários para reduzir o uso excessivo, tampouco é a saída. Isso porque todo dispositivo, para funcionar como dispositivo de governo, implica um processo de subjetivação, o que se pode comparar com o funcionamento da relação de poder que sempre implica a resistência. Em cada caso supracitado – quebrar o *smartphone* ou utilizá-lo com parcimônia – há modos de subjetivação e de resistência envolvidos.

Os dispositivos na sociedade disciplinar visam docilizar os corpos, mantendo-os livres para assumir sua identidade de sujeito “no próprio processo do seu assujeitamento” (AGAMBEN, 2009, p. 46). Antes, o dispositivo é “uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (id.). A confissão é um exemplo: a formação da subjetividade ocidental passa pelo dispositivo penitencial plurissecular, que incute ao eu a negação de um “velho eu”, operando uma cisão que possibilita encontrar a verdade a partir da não-verdade do ente rechaçado. Isso funcionou bem até determinada altura do capitalismo, porém em sua atual fase, requer um pouco mais.

Se produzir subjetividade a partir da negação de outra era prática comum, trata-se agora de produzir uma dessubjetivação que seja indiferente à subjetividade anterior. Espectros de subjetividades se formam, mas prescindem de um encontro da verdade pela não-verdade, que outrora tinha por função validá-las (AGAMBEN, 2009, p. 46-47). O telefone celular como um dispositivo, bem como a televisão, não possibilita a criação de uma nova subjetividade, mas torna possível determinados processos de dessubjetivação. Várias identidades criadas por um sujeito podem ser expostas, modificadas e apagadas, em aplicativos de celular e *sites*. A sofisticação dessa lógica está no fato do sujeito ser controlado, ao se sentir livre para trocar de subjetividade por outra(s) nova(s) a todo momento, enquanto se percebe como aquele que controla. Os manuais de instrução não são mais necessários na medida em que os sujeitos se adaptam às coisas, mas creem que são as coisas que foram

criadas adaptadas às suas necessidades: não existe forma de uso correto, importante é haver uso. Da audiência ou do *zappeur*, e “se a todo dispositivo corresponde um processo de subjetivação (ou, neste caso de dessubjetivação), é totalmente impossível, que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo correto’” (AGAMBEN, 2009, p. 48). Em outros termos, o sujeito foi formado para usar o dispositivo de determinada maneira e esta sempre será adequada ao dispositivo se o mantiver em funcionamento, portanto, não é o sujeito que usa o dispositivo, mas é o dispositivo que se utiliza do sujeito (BAPTISTA, 2015).

O aplicativo *Spotify* de reprodução musical de *playlists* pré-fabricadas ou feitas pela audiência são exemplares desse processo do dispositivo. Ao se cadastrar na área gratuita da plataforma, o indivíduo tem acesso a todo conteúdo com a condição de deixar suas informações pessoais. Isso permite aos aplicativos saber o que o sujeito “quer” ouvir e usar de parâmetros de probabilidade para produzir novos “quereres” por meio de sugestões de obras e intérpretes de estilo e gênero musical semelhantes às pesquisadas pelo usuário. Também possibilita o conhecimento do local de onde o usuário ouve por meio de rastreamento; com quem ele compartilha músicas através do aceite de acesso aos contatos virtuais do cadastrado. Esses e outros dados são utilizados para vender a versão *premium*, área paga que permite acessar os aplicativos sem limites de *internet*, de *downloads* e até mesmo de ordem com a qual uma *playlist* pode ser escutada sem interrupções de propagandas. Além disso, outros aplicativos que utilizam *músicas* podem estar diretamente articulados à versão *premium* dessas tecnologias sonoras *streamings*. O aplicativo *Parkinsounds*, utilizado por musicoterapeutas, fisioterapeutas e outros profissionais em técnicas de cuidado do paciente com síndrome de *Parkinson*, se articula à versão *premium* do *Spotify*. Ou seja, para que se possa escolher a música que quiser ouvir com o registro de BPM¹⁷ sobreposto pelo *Parkinsounds*, é preciso estar na área paga do *Spotify*. O bilhete para o “camarote virtual” depende ainda de acesso à *Internet* para que eles funcionem: mecanismos implicados entre si para a si próprios manterem, com o benefício da praticidade para o sujeito.

Existem listas de músicas para ouvir em outras plataformas que envolvem procedimentos imediatos mais simples, mas não menos sofisticados. As *playslists*, disponibilizadas em sites gratuitos ou cuja maior parte é acessada gratuitamente, como o YouTube, podem ser criadas por qualquer usuário que tenha um *login* (cadastro), com qualquer título e quaisquer músicas que estejam disponíveis no próprio *site*. Ao digitar

¹⁷ Unidade rítmica que consiste na divisão de “batidas por minuto”.

playlist no site YouTube¹⁸, se tem como resultado listas dos mais variados gêneros musicais. Ao associar ao termo *playlist* à palavra “de” retorna listas de classificações por época, gosto do usuário ou tema. Já a associação ao conectivo “para” resulta em listas específicas de músicas relacionadas a práticas cotidianas como “transar”, “arrumar a casa”, “estudar”, “dormir”, “superar pé na bunda” etc.

O *site* de canais permite ainda o *upload* de composições do próprio usuário, com vídeos ou imagens integradas, para acesso livre à toda comunidade virtual ou limitado, conforme acordado pelo usuário no aceite das políticas de privacidade. Há, nesse caso e em outros, uma política sonora giratória na autorreprodução, na autogestão de si própria. O sujeito facilita suas experiências de audição musical por meio desses aplicativos e *sites*. Ao mesmo tempo, ele os mantém funcionando ao continuar ouvindo e alimentando estes dispositivos de dados, informações e até mesmo de composições sonoras feitas em casa e/ou em estúdios. É essa gestão que o dispositivo faz de si próprio que mostra a luta da vontade de dominação por transformar as necessidades e práticas dos sujeitos em novos dispositivos que sejam capazes de se manterem e de manter os sujeitos ligados a esses. Eles mantêm o estado de coisas, mas em troca, economizam tempo, trabalho e em certa medida, a mente do sujeito. O sujeito é poupado de alguns esforços, seja o de pesquisar e escolher em meio a uma amostra infinita de possibilidades; seja o recusar ou aceitar as sugestões automáticas na construção de sua história sonoro-musical.

3. Da sacração à profanação como contradispositivo: a recepção da audição

O poder na atualidade se vê diante de um corpo social dócil e frágil: cidadãos das democracias pós-industriais que obedecem a comandos de dispositivos em todos os mínimos detalhes da vida diária. A câmera e o gravador sonoro, outrora meros agentes de produção de arte, memória e até de vigilância, tornaram-se também testemunhas da existência e comunicação cotidiana do sujeito. Da alimentação aos pensamentos e desejos, há regras e modos de fazer para tudo. Há aplicativos de celular e sites especializados em ensinar qualquer coisa passo a passo – como o *wikiHow*. Para quaisquer necessidades, demandas e desejos, mesmo os mais específicos, há algum tipo de consultoria ou *coaching*, vídeo-tutoriais e canais temáticos no YouTube, receitas na televisão e até em letras de canções. Se existe, por um lado, o potencial de disseminação da produção de conhecimentos, por outro lado, há

¹⁸ Levantamento realizado em janeiro de 2019, sem considerar logaritmos de pesquisa salvos no computador como influentes nos resultados.

desvitalização e redução da complexidade envolvida nos processos necessários para produzi-lo, muitos deles singularizados.

Esses cidadãos, *nós*, as pessoas comuns são consideradas pelo poder como terroristas virtuais¹⁹, são temidos por um elemento ingovernável e imperscrutável pelo poder e que justifica o uso do estado de exceção como instrumento político. O dispositivo funciona como uma forma de *divisão* dos viventes em relação à própria vida como ela se lhe apresenta, isto é, dessacralizada e de uso comum. Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, e quanto mais docilmente os sujeitos a eles se submetem, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível, que parece fugir de seu domínio quanto mais docilmente os sujeitos a eles se submetem. Isto não significa que o dispositivo represente em si mesmo um elemento revolucionário contra o governo, nem que possa deter ou ameaçar a máquina governamental, mas que se multiplicam as incertezas e os modos de dissidência ou deserção.

Essa cisão operada pela *oikonomia* separa o vivente de si mesmo e de sua relação imediata com o ambiente, que torna a relação imediata do sujeito com as coisas mediada pela interrupção e estímulo de fenômenos desinibidores e receptores. Não em vão, a audição em musicoterapia é uma experiência musical considerada como receptiva por alguns métodos e como ativa e/ou interativa em outras abordagens de sua clínica. O método das Imagens Guiadas e Música, o G.I.M. (BONNY, 2002; BRUSCIA, 2002), traduz a primeira perspectiva. Ele consiste em administrar músicas orquestrais e/ou de câmara ao indivíduo ou grupo para escuta de peças previamente selecionadas, de acordo com as questões subjetivas referidas pelo(s) paciente(s). A técnica receptiva da audição possibilita, durante e/ou posteriormente a aplicação, fazer associações sobre as imagens evocadas pela escuta em palavras ou desenhos de mandalas ou outros. Ocorre uma espécie de circuito entre a receptividade musical e expressão, entre a escuta e a desinibição para falar, desenhar, escrever. Ao sair de um dispositivo que não permite expressar algo, o sujeito encontra saída em outros dispositivos para a abertura expressiva, como no caso do método G.I.M., que constrói uma forma especial de audição, de músicas cuidadosamente escolhidas para abordar questões arquetípicas que os sujeitos apresentam. Desse modo, o método aplicável na musicoterapia e em psicoterapias permite novas formas de subjetivar, de experienciar a vida

¹⁹ Pode-se desdobrar tal ideia em duas questões, a primeira de Agamben, em que tal população possui a virtualidade para o terrorismo, justamente pela dessubjetivação que lhes constituem vacilantes. A segunda é que são possíveis terroristas que agem como tal na rede virtual, tendo a internet uma característica facilitadora desse processo, pois possibilita uma forma específica de relação que dissocia artificialmente o uso comum da vida e um uso espetacularizado da vida.

por meio da escuta. Ocorre que “Na raiz de todo dispositivo está [...] um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Baptista (2015, p. 10-11) parte dos estudos de Agamben para localizar a “dissolução da vida em diversas formas de vida [...] presa a rótulos variáveis de acordo com a situação em que o sujeito se encontra”. Há qualificações que recaem sobre o corpo, a sexualidade, o trabalho, o desejo de felicidade dentre outras formas que, quanto mais diversificadas, mais produzem formas de vida e impossibilitam a unidade do sujeito em uma forma-de-vida que instaura num novo uso das coisas do mundo: “os dispositivos se apresentam como a possibilidade de realizar a unidade na diversidade, mas, efetivamente, estão a serviço da confirmação e manutenção dessa fratura. Mantendo a pluralidade das formas de vida, impedem a ascensão da forma-de-vida e da política que vem” (BAPTISTA, 2015, p.12).

O dispositivo é rede da qual quase nada escapa – discursos oficiais, silêncios oficiosos e sussurros revolucionários, instituições e regulamentos legitimados, questionamentos mais livres e informais. Se por um lado, há a atividade da audição e/ou a percepção vibrátil do som como compulsória em uma sociedade musical e sonora, em contrapartida, há aquilo que ainda não é possível de ser visto ou dito, mas que existe e é sentido. Há algumas linhas que controlam e vigiam, “proposições filosóficas e pensamentos menos amigos do saber que do poder” (BAPTISTA, 2015, p. 12) que formam dizeres, imagens e sons, e outras que resistem e criam forças não-audíveis, numa afirmação radical da existência de algo singular e fugidio à supremacia do significado e da reprodutibilidade.

Dispositivo é também uma rede que mantém a si próprio, evitando sua fragilização por meio da sustentação de formas de vida fragmentadas e alienadas das outras potencialidades de viver, tornando a governabilidade mais importante que os governados. Todavia, essa meta de manter-se a si mesmo em ordem enfraquece a origem e o impacto de um dispositivo – que seria o de manter o movimento de forças e capturar aquelas que promovem mudanças de posição dos governados, para benefício próprio. Ao se transformar em máquina de automanutenção, pura atividade de governo sem fundamento no Ser, perde seu caráter de produção para assumir a pura manutenção de sua existência, submetendo os viventes a uma nudez que não pode ser vestida, a uma *vida nua* (AGAMBEN, 2009).

A brincadeira que o dispositivo brinca não é reconhecida por todos os brincantes que se submetem a ele: há mascaramentos, “negação de informação, que exclui a participação integral de todos no processo de constituição do dispositivo e [...] [que é análogo ao] próprio jogo de constituição do sujeito” (BAPTISTA, 2015, p. 14). Os dispositivos não são obra do

acaso em que os homens se acidentaram, eles possuem raízes no processo de hominização dos animais *homo sapiens* (AGAMBEN, 2009), na vinculação com o saber, como posse de um significado como verdade que envolve, necessariamente, ignorar o que se ignora para saber o que sabe. Através de uma subjetivação que assujeita, o sujeito é livre para ser moldado, para ser incluído num discurso homogeneizante de igualdade, que exclui supostos oponentes e formata modos de ser e pensar que reproduzam formas de vida, sem refletir uma forma-de-vida. Promove uma subjetivação artificial que dessubjetiva.

4. Considerações finais

Este ensaio pretendeu pensar a existência de dispositivos sonoro-musicais no contexto da música como formação histórica, produtora de subjetividades, saberes e apropriada pelo/para o poder. Utilizando da arqueogenealogia como operador do objeto de pesquisa e como ética de posicionamento da pesquisadora diante da discussão teórica de dados bibliográficos, as informações levantadas foram organizadas em arquivos. Cada arquivo foi objeto de análise de natureza qualitativa, que difere a cada dispositivo trabalhado, com o propósito de cartografar linhas que constituem esses dispositivos musicais e sonoros em linhas de enunciados, visibilidades e subjetivação. A necessidade de uma linha específica para tratar desses dispositivos, a de audibilidade, emergiu das forças que as demais linhas tornam perceptíveis em meio ao que não é racionalizável pelo dito e pelo visível. Entretanto, a criação de mais uma linha que nos controla seria motivo para desesperar? Está tudo dominado, até mesmo o ouvido, que aparentemente havia escapado da teia do dispositivo?

Nem tudo está dominado, uma vez que o poder requer resistência para sê-lo, o dispositivo, igualmente, tem espaço para controlar e para o profanar. O brincar da profanação requer que o vivente encontre um modo de “liberar o que foi capturado e separado por meio de dispositivos e restituí-los a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). O vivente, ao profanar os dispositivos, enfrenta seu modo de ser sujeito por processo de assujeitamento e dessacraliza as formas de vida para criar uma forma-de-vida própria a si, fundamentada no Ser, desenvolve técnicas de si. Lembrando que o sagrado remete a algo que não poderia ser utilizado pelos homens para fins humanos, é um pertence divino que deveria ter função religiosa. Enquanto que o ato de consagrar torna sagrado o que pertencia ao direito humano, profanar significava o contrário, “restituir ao livre uso dos homens [...]”. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45).

Profanar é desativar no dispositivo o rito e deixar sobreviver o caráter mítico (AGAMBEN, 2007), buscando nele um novo uso, para além daqueles já persistentes dentro da religião capitalista que, por sua vez, caminha para a produção de dispositivos improfanáveis. O improfanável é aquilo que busca o aprisionamento e distração do gesto profanador, resistir a isso “é a tarefa política da geração que vem” (AGAMBEN, 2007, p. 79).

O gesto profanador dos dispositivos, capaz de restituir o uso comum do que foi capturado e separado neles e de restaurar a sua função de reinterpretação, é urgente. Sendo assim, é “Do sujeito vacilante, espectral [que] deve emergir então um gesto; no entanto, o gesto, a ação a que se reduz esse sujeito é uma suspensão, o réten, a reserva, que em todas as matérias é uma grande regra do viver com êxito” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p. 21). E ele que permite “a assunção de um ingovernável como ponto de fuga e início de uma nova política” (SCRAMIN; HONESKO, 2009, p. 15) e que se mostra como necessário. Isso exige certas condições para intervir sobre os processos de subjetivação nos dispositivos, de lançar luz ao Ingovernável, o ponto de fuga de toda política. Isso “não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo [...] brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Baptista (2015) funde o conceito e o exercício do brincar e apresenta o lúdico como esse *gesto* profanador. Ele afirma que o “lúdico fornece a possibilidade de reinterpretar a relação com as coisas, não visando a um uso correto delas, como que configurando um novo programa institucional, mas rompendo com a noção de uma correção no uso” (BAPTISTA, 2015, p. 18). É o jogo que joga em seu jogar, “um meio que não está preocupado com seu fim, a resposta a uma urgência que não deixa de escutar o urgir constante do novo, que não se perde em uma manutenção absurda daquilo que já cumpriu a sua função” (BAPTISTA, 2015, p. 18). O que era mantido na lógica da possibilidade única é transformado em outra coisa, dando força à ascensão de formas-de-vida resistentes às divisões.

No brincar, os rigores predefinidos e os sentidos dados por um objeto, jogo ou assujeitamento dão espaço à trapaça, ao êxtase, à transgressão, permitindo à subjetivação um ritmo próprio na relação entre brincadeira e brincantes e o produto final dessa relação. O uso da arte que, no contexto da profanação, torna-se um modo de ser da obra de arte é outro exemplo. Esse encontro entre obra de arte e sujeito não visaria o assujeitamento um do outro, mas antes, a criação de uma virtualidade lúdica em que ninguém saia intacto, nem obra e nem sujeito, nem brincadeira e nem brincante. Ambos se transformam sem se moldarem, regularem ou se catalogarem mutuamente (id.).

O clima lúdico propicia criar um *espaço para um encontro*, o que se aproxima da ideia da improvisação nas experiências musicais. Fala-se em improvisação como forma de criação sonora como prática da música e técnica em musicoterapia. Seja uma *jam session* ou uma roda de choro, o improviso surge como uma entidade que quer *brincar* num momento determinado da música, tanto em conjunto quanto em solos individuais no grupo. Este momento de criação, por sua vez, costuma desencadear o retorno aos temas principal e secundário da música, que dão sustentação ao *jogo*. Em Musicoterapia, a improvisação é uma técnica interativa que se dá pela livre criação sonora do sujeito em atendimento musicoterápico, sustentada pela relação e pelas intervenções musicais do musicoterapeuta (BRUSCIA, 2000). O sujeito pode criar a partir de uma música já existente ou uma nova, utilizando de instrumentos, objetos, o corpo e a própria voz, contando com a musicalidade clínica do musicoterapeuta para dar vida à sua criação (PINTO, 2007). Em comparação à técnica receptiva da audição musical citada anteriormente, a técnica interativa em musicoterapia envolve outra posição de escuta do musicoterapeuta. No G.I.M. o terapeuta é o responsável por escolher os programas musicais de acordo com a questão do sujeito, direcionada por um método pré-definido e suas próprias matrizes de análise dos programas (BONNY, 2002). Na improvisação, o musicoterapeuta deve estar atento ao que vem, apostar no processo e acompanhar as músicas, sonoridades e pausas do sujeito; implicando-o com os conteúdos expressos. Essas posições da escuta marcam uma diferença fundamental entre uma prática terapêutica e outra, que visa uma produção analítica, maquínica.

Mas em ambas, a criação de imagens ou de músicas e sonoridades envolve certo aspecto lúdico, análogo à ideia do brincar a partir do espaço potencial *winnicottiano*. Improvisar e compor músicas, independente do nível dos conhecimentos musicais do sujeito em musicoterapia – que pode variar de nenhuma escolarização musical até o grau máximo de estudo formal e/ou informal em música – envolve procedimentos um tanto lúdicos. Explorar o instrumento e descobrir nele usos e sons não tão comuns, tentar estabelecer conexões ou rupturas com os outros instrumentos ou sons que estão sendo tocados, envolve experimentar sonoridades com sua voz, com o corpo, com instrumentos que ele pode utilizar, com os “brinquedos” que escolher. A espontaneidade para brincar com os sons e seus elementos é algo que se constrói na relação interativa entre musicoterapeuta e paciente(s). E é no fazer musical que musicoterapeuta faz suas intervenções musicoterapêuticas (BARCELLOS, 2009): a “interpretação” em musicoterapia é, portanto, musical.

O sujeito alcança novos usos de sons e instrumentos, novas formas de interação com o outro, o sujeito é convidado a brincar num universo sonoro acompanhado pelo

musicoterapeuta ou outro profissional que utiliza a música em práticas terapêuticas, educacionais e sociais. Esse aspecto é importado da experiência de músicos, com a invenção de novos produtos sonoros para instrumentos ou coisas, como se pode ouvir em obras de músicos de rua que usam lixo para fazer música e grupos já consagrados como Uakti, Barbatuques, *Stomp*, *Blue Man Group* ou solistas como Hermeto Pascoal dentre outros. Na medida em que profanam a música, colocando material reciclável sob holofotes de um palco de salas de concertos no mundo todo, profanam também estes objetos ao levar a musicalidade às últimas consequências, colocando a prova os saberes musicais eruditos.

A minha experiência na musicoterapia tem reforçado que qualquer coisa pode ser instrumento musical: um teclado de computador quebrado pode se transformar em um ganzá para tocar samba, e uma sala de sucata de computadores pode se tornar um ambiente de prática musical. Fazendo barulhos e músicas com um dos dispositivos mais sagrados da atualidade²⁰, destituímos computadores, telefones celulares, impressoras e outros equipamentos de hardware do seu uso comum.

Acredita-se que o lúdico atualiza a produção de subjetividades e tem potencial de conduzir à profanação, no lugar de realizar a manutenção da (des)subjetivação. Ela serve para restaurar algo parecido com o uso natural das coisas e das práticas que são da vida, uso com um sentido preexistente à separação entre vivente e vida pela sacralização, pela *oikonomia* ou pelas instituições que o dispositivo realizou (AGAMBEN, 2007). E a(s) música(s), especialmente aquela produzida por “não-músicos” em contextos musicoterapêuticos, à guisa de exemplo, tem se revelado como prática lúdica e de si, na medida em que a livre expressão sonora prevalece sobre a padronização musical. As referências de estilo musical, de uso “correto” de instrumento musical e de exigências técnicas de execução instrumental não possuem lugares privilegiados e determinantes no processo do fazer musical em musicoterapia. A sessão, desse modo, torna-se um verdadeiro “espaço potencial” para ludicidade e criação, conforme apontam as experiências vividas como musicoterapeuta ao fazer ofertas psicossociais e comunitárias em instituições públicas. Essa pesquisa se pretende também um ato de profanação dos dispositivos que articulam música e subjetividade, na medida em que os coloca em análise, brinca com eles e busca fazer ver e tornar possível dizer algo que, estando presente aí, não foi pensado ou capturado.

²⁰ Agradecimento aos participantes das oficinas da FATEC em 2017, que se dispuseram à criação nas experiências musicais propostas, utilizando sucata de informática para produzir sons, instrumentos e ritmos brasileiros.

Bibliografia consultada

AGAMBEN, G. *O que é o dispositivo?* In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

ARAÚJO, Inês Lacerda. Formação discursiva como conceito chave para a arqueogenealogia de Foucault. *Revista Aulas*, Dossiê Foucault, n. 3, Dezembro, 2006.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *Música e Metáfora em Musicoterapia*. Tese de Doutorado (Música). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BATISTA, M.R. A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben. *Revista Estação Literária*. Londrina, Volume 13, p. 10-23, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art1.pdf>>, acesso em 18 out. 2018.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CARDOSO, T.M. *A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica brasileira? Linhas de audibilidade nas práticas musicais e sonoras da Saúde Mental Coletiva*. 2014. 184 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

CARVALHO, Victa de. Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 89-101, dez. 2011. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/7034/6035>>, acesso em 18 out. 2018.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sattuyo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-38. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/bvc3g>>. Acesso em: 03 out. 2016.

DARRÉ, Alain. *Musique et politique*. Les répertoires de l'identité. Rennes: PUR, 1996.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Tradução de Ruy de Souza Dias e Hélio Rebello Cardoso Jr., 2001 de DELEUZE, G. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale. Paris, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Trad. Claudio Medeiros e Mario Antunes Marino. São Paulo: Editora Filosófica Politeia; n-1 edições, 2017.

DREYFUS, H. L. e RABINOW, P. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ESCOBAR, Carlos (org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Holon, 1991.

FALCÓN, Jorge Alberto. *Quatro critérios para a análise musical baseada na percepção auditiva*. 2011. 185p. Dissertação (Mestrado em Música). Faculdade de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. 10ª ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1992. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/microfisica.pdf>>, acesso em 03 abr. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GUAZINA, L e TITTONI, J. Musicoterapia Institucional na saúde do trabalhador: conexões, interfaces e produções. In: *Rev. Psicologia & Sociedade*; Porto Alegre, v. 21, n. 1: 2009, p. 108-117. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/seerpsicsoc/ojs/>>. Acesso 15 em jul. 2019,

KLEIN, Otavio José. A gênese do conceito de dispositivo e sua utilização nos estudos midiáticos. *Estudos em Comunicação* nº1, 215-231 Abril de 2007. Disponível em <<http://www.ec.ubi.pt/ec/01/pdfs/klein-otavio-genese-do-conceito-de-dispositivo.pdf>>, acesso em 20 dez. 2018.

KRETTE JUNIOR., W. Giorgio Agamben e as noções de dispositivo, amizade e a busca pela visão na obscuridade do presente para entender o contemporâneo. *Trama Interdisciplinar* - Ano 1 - Volume 2 – 2010.

MARINO, Mário Antunes; MEDEIROS, Cláudio Vinícius Felix. Michel Foucault: as formações históricas – uma apresentação ao curso de Gilles Deleuze. *Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS)*, São Luís, v. 5, n. 2, p. 86 - 105, jul./dez. 2019. ISSN eletrônico: 2447-6498. Disponível em <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/13003/7050>>, acesso em 15 jan. 2020.

MARQUES, Lílith de Moraes. O conceito de dispositivo aplicado à Arte do Ator. *Anais VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*, Porto Alegre, Outubro de 2012. Disponível em <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/processos/Lilith_Marques-O_conceito_de_dispositivo_aplicado_a_arte_do_ator.pdf>, acesso em dia dez. 2018.

PINTO, Marly Chagas Oliveira. *Processos de subjetivação na música e na clínica em musicoterapia*. 2007. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) - EICOS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PORTA NAVARRO, Amparo. *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Barcelona: Aldea global, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2007.

SÁNCHEZ, José A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. *Questão de Crítica: Rev. Elet. Críticas e Estudos Teatrais*, Vol. VIII, nº65, ago – 2015. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2015/09/JOS%C3%89-A->

S%C3%81NCHEZ-Quest%C3%A3o-de-Cr%C3%ADtica-Vol-VIII-n65-agosto-de-20151.pdf>, acesso em 10 dez. 2018.

SANDER, Jardel. Corpo-dispositivo: cultura, subjetividade e criação artística. *Rev. ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 129-142, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/jardel_sander.pdf>, acesso em 10 dez. 2018.

SANTAELLA, L. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTIAGO, Jorge P. Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade. *REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina*, 1998, 8-9, pp.189-200. Disponível em <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828142/document>>, acesso em nov. 2018.

SILVA, P. Dispositivo: um conceito, uma estratégia. *Profanações* (ISSN – 2358-6125) Ano 1, n. 2, p. 144-158, jul./dez. 2014.

STASSUN, C. C; ASSMANN, S. J. Dispositivo: Fusão de objeto e método de pesquisa em Michel Foucault. In: *Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, v.11, n.99, p. 72-92, jul/dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/14744>, acesso em 25 out. 2016.

VILLAÇA, Nizia Maria. Comunicação, dessubjetivação e arte. *Rev. Visualidades*, Goiânia v.9 n.2 p. 93-107, jul-dez 2011. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/download/19854/12237>> /, acesso em 24 out. 2018.

ENSAIO 2: MÚSICA, CURA E TRATAMENTO: linhas de visibilidade e de enunciação da relação música-subjetividade em “história da loucura” de Michel Foucault²¹

Nem ré maior, nem ré menor. Remédio.
Esquete de humor, Gustavo Mendes

O corpo e a alma do sujeito do conhecimento são objetos de luta discursiva no contexto (bio)político. Com as arqueologias, Michel Foucault buscou cartografar as regras de formação dos discursos constituintes dos domínios de saber; já com a genealogia, discutiu a constituição do sujeito na história por meio das relações entre saber, poder e corpo (SILVEIRA; SIMANKE, 2009).

A obra resultante da tese de doutorado, ponto de partida do inovador pensamento foucaultiano, *A História da Loucura no período clássico*, ainda hoje é referência basilar para o campo da Saúde Mental, às vésperas de completar 58 anos de sua publicação. A diversificação das fontes de pesquisa, as racionalidades colocadas em xeque foram algumas das estratégias metodológicas que Foucault adotou com astúcia, permitindo a ele estabelecer uma arqueologia dos enunciados sobre a loucura que edificaram saberes e poderes sobre a figura do louco. O filósofo deu, assim, visibilidade ao trajeto da loucura desde o fim da idade média, delineando a constituição do louco sob a égide da normalização e normatização. Passando pela renascentista nau dos loucos às internações no período clássico, do alienismo pineliano e da teoria da degeneração moreliana à criação das ciências *psi* – psiquiatria, psicanálise e psicologias, Foucault traça os enunciados que construíram a loucura. Em síntese, o entendimento dela como desvio para a anormalidade a transformaria num defeito que o sujeito possui ou problema que desenvolveu e que deve ser controlado, suprimido ou higienizado, até ocupar um lugar (psico)patológico.

A transformação da loucura em doença mental e as condições nas quais determinados exercícios foram produzidos e aplicados na busca pelo tratamento e cura desta. A este estudo interessa dar visibilidade às cenas em que, na obra *A História da Loucura*, a música é descrita e investida de poder profilático, curativo, terapêutico. Observamos as proveniências de alguns dos saberes que produziram heranças para as atuais práticas da música como terapia e em terapias no campo da Saúde Mental Coletiva e Reforma Psiquiátrica brasileira, tema ao qual temos nos dedicado nos últimos anos (CARDOSO, 2014; CARDOSO; LIMA, 2016; CARDOSO; LIMA, 2020).

²¹ Uma versão desse ensaio encontra-se no prelo, como artigo na Revista Dedalus, sob título “A relação entre música, cura e tratamento em ‘História da Loucura’ de Michel Foucault” no dossiê *Palavra Corpo Música* (2020).

1. As palavras

Ao tomar a relação música-tratamento como dispositivo sonoro-musical e o modo que ele exerce controle sobre formas de viver a relação entre música e subjetividade, torna-se pertinente pensar o cruzamento deste dispositivo com o conceito de loucura, que constitui em parte significativa, a história da Musicoterapia. Para tal, a fundamentação metodológica é de análise qualitativa dos dados levantados em obra única, com base em estudo descritivo de caráter bibliográfico de cunho arqueogenealógico.

Inspirado em métodos como o proposto por Rodrigues (2016), esse levantamento se deu por meio da busca de termos derivados do radical “music” e outros verbetes e ideias de temática afim como canção, canções, concerto(s), dentre outros. O objetivo é estabelecer uma conexão entre tais palavras e ideias afins acerca da música e os conceitos de tratamento e cura, dando visibilidade a essa articulação na obra foucaultiana em pauta.

Na obra “A História da Loucura no período clássico” - autoria de Michel Foucault, edição de 1978 em língua portuguesa traduzida por José Teixeira Coelho Netto, disponível para acesso online - foram encontrados o total de 32 palavras relacionadas à música como tema principal, com a ferramenta de busca de palavras do programa *Adobe Acrobat Reader* para arquivos no formato pdf. A tabela que segue elenca as ocorrências dos termos listados:

Tabela 1. Levantamento de termos afins à música na obra “História da Loucura” de Michel Foucault

Unitermos (Letra para referência neste texto)	Número de ocorrências	Páginas
Música (A)	19	134, 342, 358*, 359**, 382, 403
Músico (B)	1	129
Músicos (C)	1	43, 582
Musical (D)	1	299
Musicais (E)	1	358
Audição (F)	3	134, 289, 321
Auditiva (G)	1	359
Canção (H)	2	44, 358
Canções (I)	1	151
Concertos (J)	2	267, 358

*total de 7 ocorrências somente nessa página, inclusive uma na citação da nota de rodapé.

** total de 8 ocorrências, incluindo duas citações da nota de rodapé do referido livro.

A busca por outras palavras como “músicas”, “auditivo”, “sonora”, “sonoras” e “concerto” não retornaram resultado, entretanto, outras palavras ou ideias afins como os verbos “cantar”, “ouvir”, substantivos como “ritmo”, “vibração” e adjetivos como “sonoro” aparecem de maneira sub-reptícia na obra e, no presente trabalho sobre a referida obra, são associadas aos termos principais listados em tabela.

Durante o presente ensaio aparecerão letras maiúsculas entre parênteses, como forma de citar cada unitermo, conforme listadas na primeira coluna da tabela, ao lado de cada verbete buscado, de (A) a (J), localizando termos e ideias afins encontrados na obra de Foucault.

2. Linhas de visibilidade

2.1. Música e loucura entre o sagrado e a profanação

Foucault analisa em *A História da Loucura* uma série de obras literárias e pictóricas, que tratam da noção de louco e da loucura, obras que deixam transparecer a presença na música tácita ou implicitamente. Alguns deles citados dão pistas que interessam a este trabalho, especialmente pelos pontos em comum que possuem entre si. Embora sejam divergentes sobre a experiência da loucura, as obras *Nau dos Loucos* – de Brant na literatura e de Bosch na pintura – possuem intersecções vinculadas à visibilidade do problema da relação entre música e loucura na Europa do século XV.

O poema satírico “A Nau dos Insensatos” de Sebastian Brant, publicado em 1494 na Basileia é interpretado por Foucault como o canto (H) da estigmatização “*dos ‘potatores et edaces’*” (id., p.22). Traduzido como “comes e bebes”, Brant teria criticado as festas e desfiles dos néscios, sendo o Carnaval uma festa de exageros, que contava inclusive com a participação dos clérigos (MATIAS, 2015). O poema conta com xilogravuras entre os capítulos, as primeiras contendo uma frase melódica em notação musical antiga, conforme dispõe a imagem.

Figura 1. Ilustração do Prólogo do poema de Sebastian Brant



Hi sunt qui descendunt mare in navibus facientes opationem in aquis multis. Ascendunt usque ad caelos et descendunt usque ad abyssos anima eorum in malis tabescebat. Turbati sunt et moti sunt sicut ebrius: et omnis sapientia eorum devorata est.

Texto na estampa: “A nau dos insensatos – Rumo à Insensatolândia! – Sejam todos alegres – Doutor Grifo”. Doutor Grifo é personagem fictício, que reaparece nas estampas 76 e 108; se faz alusão a alguma figura histórica, não é certo.

* Salmos 106, 23; Salmos 106, 26; Salmos 106, 27.

A figura 1 mostra, à direita do mastro e da flâmula da embarcação, uma notação musical medieval, a chamada escrita musical neumática, a mesma do canto gregoriano. Ela demonstra um desenho melódico cuja tonalidade e duração (mensuração de tempo) são parâmetros variáveis de acordo com o ar e a voz do recitante e a tradição oral-auditiva. A escrita musical deste poema trovadoresco mescla elementos medievais e renascentistas. O uso do pentagrama (5 linhas e 4 espaços) já adotado no século XIV sugere a interpretação vocal, uma vez que pautas de mais linhas eram

utilizadas para instrumentos (WILLIAMS, 1903 apud. SOUZA, 2012). Outro aspecto é o uso da clave de dó em posição sugestiva de voz contralto (SOUSA, 2012), voz intermediária que, a depender da altura, pode ser executada tanto por mulheres quanto por homens. Uma divisão vertical da pauta em duas pequenas partes, sinaliza uma divisão de tempo, os primórdios daquilo que se estabeleceria depois, no século XVI, como barra de compasso (GROUT; PALISCA, 2007), elemento importante junto a outros elementos de registro do tempo, que permitiriam o crescimento da execução da música em coletivos, como coros e instrumentistas da música polifônica. A imagem se repete na página 108, antes do capítulo “A Nau de Cocanha”.

Cocanha é um local paradisíaco imaginário, famoso pelos excessos, pelas festas regadas de farta comida e bebida, retratada em farsas de Carnaval. Em título da imagem deste último capítulo, Brant descreve que eles estão presos na areia e lama, mas estão de partida para Cocanha. O próprio autor se inclui nessa navegação, como sendo mais um na multidão de tolos e de navios próprios a tais aventuras, com os quais se poderia cantar o *Gaudeamus*, a canção dos néscios – uma canção universitária do século XIII sobre o *carpe diem*, remetendo à brevidade da vida. Brant conclui a obra dizendo que ela foi publicada no Carnaval, noite que antecede a quarta-feira de cinzas, que os loucos chamam de “Consagração da Igreja” (BRANT, 2010, p. 341).

Em um *fabliau* do século XIII, Cocanha é retratada como terra em que seria possível a Quaresma visitar o Carnaval, uma vez a cada vinte anos (MACEDO, 1995). Tais possibilidades permitiriam o (se) permitir; religiosos poderiam sair do rigor dos jejuns e penitências, nas posteriores “festas dos loucos” poderia haver os papas e bispos dos loucos, líderes da subversão temporária da ordem vigente (id.).

Segundo Brant, o tempo sagrado – a Quaresma – se inicia a partir do dia em que os loucos se pintam com cinzas, vestem roupas monstruosas e pregam peças em todos (BRANT, 2010, p. 348). Mas antes, eles exaltam o Carnaval como dia para alegrias e festividades dos néscios, das mulheres e homens, camponeses e artesãos *que* “ao invés de buscar a salvação da alma, [cantam e] dançam a ciranda dos tolos” (ibid.). A relação entre Carnaval e Quaresma, entre lúdico e litúrgico dá amostras de como tais dimensões se confundiam em certas comemorações na Idade Média, tornando possíveis atos profanos em espaços e momentos em que vigorava o sagrado (SOUZA NETTO, 1999).

Nesses retratos da profanação, em diversos momentos, a música aparece como recurso para alcançar a alegria, para criar ambiência de festa²². Mas para além da musicalidade das festas lideradas por loucos, há referências à música em sua relação subjetiva com a loucura. Na figura 2, se vê um sujeito trajado de bobo da corte, com orelhas de asno, portando uma gaita de fole em suas mãos. No chão, há uma harpa e um alaúde. Essa imagem está acompanhada do trecho em que Brant menciona que a estupidez não tolera ouvir coisas sensatas, como o som da harpa e do alaúde, mas só atenta para a gaita, sendo a gaita de fole o “instrumento dos insensatos” (BRANT, 2010, p.55).

O referido instrumento é de sopro e não é completamente temperado, diferente dos outros instrumentos de cordas citados, isto é, sua frequência sonora não é estável, o que para o ouvido pode soar como desafinação.

Ocorre que a afinação da gaita de fole produz parte de escalas inarmônicas em seu desenho melódico, simultâneo a um som grave contínuo que torna sua sonoridade distinta das demais mencionadas, que por sua vez, são de instrumentos de cordas dedilhadas e são harmônicos.

Os instrumentos de corda reaparecem posteriormente, em cena sobre as serenatas, as quais os seresteiros eram recebidos com o conteúdo de penico derramado em suas cabeças (id.).

Por esses elementos musicais e a presença da religiosidade, Desmonts supôs que o texto de Brant pode ter inspirado a pintura de Hieronymus Bosch (apud. FOUCAULT, 1978). A pintura destaca, no primeiro plano, a freira e o frade à mesa, conforme figura 3.

Figura 2. Ilustração do Capítulo “Não aceitar críticas”, do poema de Sebastian Brant

Quem tem tanto prazer em tocar gaita de fole¹² a ponto de escarnecer da harpa e do alaúde, deve tomar seu lugar no trenó dos imbecis.



312. A gaita é o instrumento dos insensatos.

[54]

Fonte: BRANT. *A Nau dos Insensatos*, 2010.

²² A pintura *Le Combat entre Carnaval et Caresme* de Peter Bruegel no século XVI é exemplar nesse caso, mostra de um lado do quadro a festa profana, repleta de insígnias da loucura, fartura de carnes assadas, sujeitos alegres tocando instrumentos musicais. Do outro lado, há pessoas contritas, sóbrias, assando peixes; o aspecto religioso domina.

A freira toca um instrumento de cordas enquanto ambos, ela e o frade, cantam. Outras duas pessoas, no segundo plano, também parecem cantar. Com isso, Bosch faz crítica aos vícios mundanos dos religiosos, que negligenciam suas práticas eclesiais em favor da navegação da nau dos loucos, sem rumo e objetivo.

Vislumbra-se nessa cena “uma associação entre o paganismo, com suas atividades consideradas insanas ou fora do normal, e loucura. Por outro lado, casais fazendo música juntos, aludem aos jogos amorosos medievais e, portanto, ao pecado da luxúria” (MATIAS, 2015, p. 66). Portanto, a música não estaria somente ligada à alegria dos loucos em seus festejos, mas também à sensualidade.

A Quaresma impunha um comportamento asceta para aquelas populações desregradas pelos vícios e vontades da carne suscitadas no Carnaval. Não obstante, a musicalidade era reproduzida na forma, fossem os jograis em ambientes sacros, profanos ou híbridos, diferenciando-se pelo conteúdo as letras (SOUZA-NETTO, 1999) e pela presença da dança na performance (MACEDO, 1995). Nota-se, portanto, que os aspectos formais das músicas acabavam por indiferenciar as manifestações carnavalescas sacras e profanas naquela época, mas a posição do louco era diferente: na primeira, era o pecador e na segunda, uma figura de liderança.

Ao se misturarem vassalos e senhores dos feudos, religiosos e leigos em tais celebrações, todos ali pareciam loucos, que aderiam aos mesmos comportamentos, criando um território para o inusitado e para crítica, como as sátiras à religião e aos hábitos dos loucos. Contudo, os “propriamente loucos” ocupavam uma posição de importância nos festejos, sendo figura retratada com destaque – para o bem e para o mal – nas artes literárias, pictóricas e nas letras das sátiras cantadas pelos medievais. No período do Renascimento, com a busca pela lógica da racionalidade nas ciências e artes, esse panorama vai se modificar consideravelmente.

Figura 3. Stultifera navis de Hieronymus Bosch



Fonte: Imagem do Google de quadro do Museu do Louvre - Paris.

3. Linhas de enunciados

3.1. *Música e cura do corpo e alma*

Um atrativo não fascinante, reflexo de um sonho presunçoso, são alguns dos modos como a loucura é retratada em “Elogio à loucura” na leitura foucaultiana de Erasmo de Roterdã trazida à baila no capítulo inicial “Stultifera navis” d’A *História da Loucura*. Nesse bojo, o apego a si mesmo, esse alimento de doces ilusões às quais o sujeito por volúpia se entrega, é o primeiro sinal da loucura. Esse sinal é exemplificado musicalmente na referência foucaultiana de Roterdã: “aquele outro acredita cantar como Hermógenes, quando na verdade é um asno diante de uma lira, sua voz soando tão em falso quanto a do galo que morde sua galinha” (ROTerdã apud. FOUCAULT, 1978, p.29), (I). Sendo assim, a loucura se insinua nas fraquezas do homem, nas sátiras morais desta obra literária e de textos filosóficos e sua metáfora é o canto desajeitado de alguém que se toma por um grande cantor.

Mas se em tais discursos a loucura é ridícula; para o sujeito louco, por outro lado – e aí está o aspecto de “elogio” – ela é uma experiência divina. Deus salvou o mundo por meio da loucura, escondendo seu mistério do alcance pelos sábios, enigma este que não pode ser expresso ou pensado pela razão do homem, mas somente percebido como loucura em movimento pela Razão de Deus (id.). Durante a Renascença, a loucura é vista como uma forma de saber fechado, esotérico e invisível e o interesse por esta experiência atravessava todas as esferas da vida cultural, e a arte em especial. Exercendo um fascínio por sua desordem e seu furor a loucura ganha formas plásticas e literárias. A literatura vai apontar para uma visão trágica da loucura, cujos indícios se encontram na tradição romanesca e, especialmente, na engenhosidade da criação de personagens que inventam uma imagem da loucura que viria a ser tomada como verdadeira. A loucura estaria no capricho dos artistas de toda espécie – inclusive “músicos” – em suas imaginações desenfreadas (FOUCAULT, 1978, p.43), (C). Neste contexto, loucura e razão coexistem e se condicionam mutuamente, até o ponto em que a loucura se torna uma forma de razão, entre os séculos XVI e XVII.

A racionalidade ocidental que o Renascimento propôs se expressa também na organização sonoro-musical e na percepção musical objetiva e subjetiva. O tempo medido, em detrimento do tempo subjetivo e qualitativo, enunciado pelo filósofo Henri Bergson na noção da redução do tempo à sua percepção quantitativa (WOLFF, 2014) é uma dessas características expressivas. Herdado das tradições gregas, diz respeito à percepção quantitativa e objetiva do tempo (WOLFF, 1994), operando novas divisões na escuta musical para além das de outrora: antes, a divisão nos estilos sacro e profano; na renascença, divisão

entre tempo lógico próprio às músicas medievais e o tempo cronológico. Outra característica é a passagem do sistema modal para tonal, que fortaleceu a dicotomia consonância-dissonância, modificando na escuta o sentido das sonoridades presentes/passadas com a presença de tensões na música, criando previsões para a resolução sonora no futuro (KOELLREUTTER, 1987 apud. WOLFF, 2014). As estéticas artísticas obedeceriam aos mesmos rumos da ciência e filosofia renascentista: a afirmação da dualidade razão/desrazão (id.).

Mas como, nesta *história*, aparecerão as práticas de tratamento da loucura? Antes mesmo do período das luzes, o uso de práticas musicais e artísticas já se ligavam às práticas holísticas de cura. Remontando às práticas da antiguidade, tanto como parte da feitiçaria das civilizações africanas, dos rituais curandeiros e de reza nas tradições indígenas, como de expressão musaica na cultura grega, parece que todas elas não se dão sem algum envolvimento com questões de ordem mística. A dimensão espiritual se traduz na necessidade de comunicação com o sagrado ou do sagrado por meio da música, para tratamento de males físicos e da alma.

Além disso, Foucault identifica algumas práticas no Oriente nos séculos VII em Fez, talvez no século XII em Bagdá, nos anos de 1400 no Egito; ações que associavam artes e terapia da alma realizadas em “asilos de lunáticos”. Segundo os arquivos que consultou, “no Cairo no decorrer do século XIII; se pratica uma espécie de cura da alma na qual intervêm a música, a dança, os espetáculos e a audição de narrativas fabulosas. São médicos que dirigem a cura, decidindo interrompê-la quando a consideram bem-sucedida” (FOUCAULT, 1978, p.134), (A), (F)²³. Nesses hospitais predominavam as práticas de exposição do sujeito à música e outras artes, cuja vontade de domínio de tempo, prescrição, período de exposição, interpretação dos efeitos alcançados pertencia ao médico. Essa espécie de dosagem da música que incide sobre o corpo do louco aponta, antes, para uma definição de cura, tácita ou não.

Provavelmente devido à invasão da península ibérica pelos mouros, surgiram no séc. XV, na Espanha, os primeiros hospitais para insanos da Europa nos quais esta tradição estava presente. Além da influência árabe, a retomada de conhecimentos e práticas da Antiguidade durante o Renascimento fizeram com que as artes, em especial a música, encontrassem certas virtudes terapêuticas que não tinham, naquele período, nenhum sentido psicológico, mas atuavam na totalidade do ser humano penetrando-lhe corpo e alma.

No entanto, ao longo do séc. XVIII, o que Foucault chamou de experiência trágica da loucura será relegada à penumbra e ao ocultamento quase completo, dando lugar privilegiado

²³ Vf. Tabela 1, (A) referente ao termo “música” e (F) à “audição”.

a uma consciência crítica da loucura. A loucura passou a ser percebida não mais como uma estranheza familiar do mundo, mas “no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho, da impossibilidade de integrar-se ao grupo” (FOUCAULT, 1978, p. 89). Daí seria apenas um salto para que a loucura fosse cada vez mais e mais bem conhecida pelo pensamento racional e compreendida como doença mental. É o nascimento da experiência clássica da loucura que a reduziria ao silêncio. Foi no interior deste silêncio que os tratamentos e as técnicas de cura da psiquiatria foram inventados. Isso coincidiu com a criação dos hospícios organizados em torno do tratamento moral, cujo principal aliado era o trabalho estruturado e bem dirigido como prática terapêutica em todas as áreas, inclusive, as artísticas.

A noção de tratamento, neste contexto, toma a alma como objeto de intervenção tão determinante quanto a moralização do corpo e disciplinamento de seus comportamentos. Em “Notas”, no anexo de “A História da Loucura”, encontram-se documentos que constituíram o arquivo deste trabalho, dentre eles, o “Regulamento geral daquilo que deve ser cada dia na Casa de Saint-Louis de la Salpêtrière” (Arsenal, ms. 2566, f. 54-70 apud. FOUCAULT, 1978, p.590).

Com este *Regulamento*, datado de 8 de agosto de 1721, se tem uma amostra da importância da moralização e normalização comportamental como forma de tratamento da loucura, para as quais as práticas que guardam relação com a música ou com sonoridades irão contribuir, perdendo seu caráter lírico e acentuando seu poder disciplinador. Algumas dessas práticas citadas no *Regulamento* são²⁴: toque de despertar às 5 horas, para os oficiais, domésticos e pobres, excetuando crianças menores de 5 anos e enfermos; o soar do sino que adverte a hora de começar a trabalhar, às 8 horas, garantindo que todos os pobres se ocupem; o canto do hino “Veni Creator” (FOUCAULT, 1978, p.591) às 9 horas, leitura de livros e outros atos de fé, bem como a observância do silêncio e não-interrupção do trabalho; encerramento do silêncio com o canto do hino “Ave Maris-Stella” ou “Pange Lingua”²⁵ (FOUCAULT, 1978, p.591) e reza de ladainhas às 10 horas.

As orações cantadas, bem como o trabalho em silêncio entre os cantos guardam certa relação com a própria estrutura do culto religioso. Essa solenidade encerra práticas grupais que são simultaneamente “coletivizantes”, na medida em que exige comportamentos

²⁴ *Op. cit.*, itens 1, 8, 13 e 14 do “Regulamento”.

²⁵ Sobre o hino *Veni Creator*, composto provavelmente entre os séculos VIII e IX e atribuída a vários compositores; este é uma invocação ao Espírito Santo (CANTALAMESSA, 2003). Quanto a *Ave Maris-Stella* e *Pange Lingua*, ambas são orações medievais cantadas, sendo a primeira em louvor à Nossa Senhora como luz na escuridão do mundo e a segunda, em exortação à glorificação divina a qual a língua do homem é convidada a realizar (COELHO, 1950).

padronizados do grupo como o cantar “todos juntos a uma só voz” e individualizantes, no exercício de convocação do sujeito à reprodução de fala, canto e silêncio reflexivo.

A moral foi fator determinante no desenvolvimento das definições da loucura e das práticas de tratamento moral, que dependeu ainda da construção da noção da individualidade do louco. Na construção dessa individualidade, a religiosidade da Idade Média propiciou também ao louco uma espécie de “densidade pessoal”, dimensão do personagem – que traz em si certo caráter estético – o que não se deu sem a influência do pensamento árabe.

Com a individualização da experiência da loucura, agora tomada como doença, a cura da doença mental passou a ser buscada por meio de experimentos os mais diversificados quanto possíveis. No século XVIII, a cura era pensada como questão de decisão moral. Em 1772, empregava-se o internamento para correção, para arrependimento e conversão moral dos fracos de espírito em um período de tempo que se avaliasse como necessário. Ao contrário do pensamento de imposição de “um prazo de cura”, o internamento era um castigo para alcançar a sabedoria moral. O caso do organista François-Marie Bailly é exemplar: padre em formação (tonsurado menor), preso aos 45 anos, permaneceu em *Fontainebleau* por três anos e foi transferido para o hospital psiquiátrico de *Bicêtre* sob as ordens do rei, para ser lá mantido até seu “total arrependimento” (id., p.129), (B). Ainda não foram encontrados dados precisos sobre o motivo de sua prisão/internação, somente uma menção sugestiva de associação à figura do “bom pobre” (BRU, 1890). A pobreza era associada à mendicância, tornada proibida em regulamentação do rei, um século antes da prisão de Bailly. Mendicância e pobreza eram motivos para internação em hospital, com a finalidade de retirar tais populações dos centros de Paris e ocupar seu tempo segundo suas capacidades com atividades moralmente enriquecedoras²⁶, a que o fato de Bailly ter sido descrito como *músico organista* e religioso parece corresponder.

Nos séculos XVII e XVIII, a medicina não possuía unidade e coerência acerca de sua concepção de cura, nem sequer a coesão entre técnicas e teorias terapêuticas que hoje ela persegue. A adoção da “*panaceia*” (id., p.324) como alegoria de cura passou a funcionar como base para a prática médica, sob a ideia de se utilizar um princípio externo ao corpo que agiria sobre ele. Isso viria substituir o princípio anteriormente empregado, o da virtude do próprio corpo de agir sobre si com a ajuda de algum remédio. A panaceia visava extrair da natureza o produto que apaga no corpo o que lhe é contra-natureza, exigindo nova dosagem assim que o efeito é reduzido, como era o caso do ópio aplicado para abrandar as sensações de loucura.

²⁶ Cf. primeiras Notas nos Anexos de *A História da Loucura*, p.585 à 590.

Portanto, o médico deve ser um profundo conhecedor de seus recursos, de modo a saber fazer da panaceia o meio de cura dos efeitos da doença, além de empregá-la de maneira adequada a cada momento em que tais efeitos se manifestarem. Tal noção se sustenta em outra ideia mitológica, de que não há no mundo forma de doença que não possa ser curada, não existe moléstia para a qual não haja um antídoto a ser aplicado ou mesmo descoberto quando em “algum lugar da natureza infinitamente recuado” (id., p. 333).

Com o início do pensamento clássico, a panaceia perde lugar para uma noção mais definida de cura: a doença deverá ser completamente extirpada para se considerar que houve cura de fato. Em todos os elementos da doença haverá fases e momentos da cura, dando lugar a uma importante inversão do pensamento – é a doença que determina à medicação sua lógica própria, deslocando a prática médica para o estudo da natureza da doença. Buscou-se “desposar suas contradições, perseguir cada uma de suas causas” (id., p. 340) e fazer com que o doente se esforce e compense “progressivamente as etapas pelas quais passa a cura e, se preciso for, (...) [se contradiga] caso a natureza da doença e o efeito provisoriamente produzido assim o exijam” (id., p. 340). A cura é então, implicada consigo mesma, com a doença e com essa relação mútua, fazendo com que a medicina ganhasse corpo a partir de novo domínio clínico, da reciprocidade entre teoria e prática e do confronto médico-paciente (ibid.).

A partir do século XVIII, loucura e medicina começam a estabelecer trocas para além do internamento, que por si só, já tinha certa independência da medicina. Algumas ideias terapêuticas – inclusive a de música como um recurso do tratamento – surgem para responder às urgências de organizar formas de cura. Foucault chega afirmar que a psicologia não se presta a interpretar os casos de cura pela música, pois a Psicologia estaria mais ocupada com outros recursos de intervenção sobre mente e alma. Mas ela deveria se prestar, uma vez que a amplitude de ação do poder curativo musical é de alcance tanto corporal quanto anímico. A cura de *frenesi*, paroxismo, problemas linfáticos, alcançada pelo uso da música seriam comprovativos disso. Sendo assim, se “*a música cura, ela o faz atuando sobre a totalidade do ser humano, penetrando o corpo tão diretamente e eficazmente quanto a alma* (FOUCAULT, 1978, p.359, *itálico nosso*), (A). Se o poder curativo da música ganha força nesse trecho, na obra como um todo, esse poder é transmitido em rápidos exemplos na organização das formas de cura em princípios.

3.2. A música combinada aos princípios de tratamento

Com a crescente perda da universalidade da noção de panaceia no final do século XVII, a medicina precisava demonstrar certas particularidades que suas teorias deixavam escapar e a terapêutica não lhes correspondia. A necessidade de agir sobre a natureza visível da doença e suas causas era urgente, exigia da medicina o estabelecimento do que seria seu domínio clínico, em que teoria e prática fossem recíprocas e que, por consequência, desdobrasse em algum tipo de comunicação advinda do confronto paciente-médico. A partir do século XVIII, diversos modelos de cura de doenças nervosas se reforçaram como técnicas da medicina. A música participou desses modelos de tratamento para a doença mental, integrando-se aos princípios que orientavam a cura. Foucault (1978) as enumerou e descreveu como:

1. A consolidação: princípio orientado para práticas que se contraponham à agitação espiritual causada pela loucura, de forma que o espírito seja submetido a movimentos e sensações suaves e controladas por outra pessoa. Essas sensações devem causar um prazer com moderação e a música é sugerida como meio para fazer com que o organismo promova a comunicação entre o corpo e a alma. A cura se dá pelo encontro entre o exterior e o interior do sujeito, antes dificultado pela loucura. “É preciso encontrar uma força a retirar da natureza, a fim de reforçar a própria natureza. Sonha-se com remédios ‘que por assim dizer tomam o partido dos espíritos’ e ‘os ajuda a vencer a causa que os fermenta’” (FOUCAULT, 1978, p.341).

Se a Antiguidade atribuía virtudes terapêuticas à música, a Renascença reencontrou essa fórmula para aplicar sobre a loucura a técnica da consolidação, com efeitos significativos relatados em livros médicos e artigos científicos datados entre os anos de 1654 a 1803. Nesta perspectiva, foram descritas a cura de um sujeito melancólico através da audição de concertos musicais agradáveis e de um sujeito delirante *ao cantar* uma canção prazerosa que o fazia rir (FOUCAULT, 1978), (A), (J). Aqui se nota algumas das técnicas empregadas: audição musical e canto, como formas de consolidação, de reafirmar na potência do corpo algo que da natureza se extrai.

2. A purificação: Aqui a hipótese é de que o mal da loucura advém da corrupção dos líquidos (sangue), dos vapores (espírito) e dos órgãos (vísceras). A cura então se daria por uma intervenção fisiológica, por meio da substituição “do sangue sobrecarregado, grosso e cheio de humores acres do melancólico por um sangue claro e leve cujo movimento novo dissiparia o delírio” (id., p. 343). A esse modelo, não se encontra nenhuma associação direta

ou indireta à música na referida obra de Foucault. Entretanto, o historiador da música na medicina James Kennaway refere que a associação entre música, alma e corpo, expresso nos nervos e no sangue, tem relação com o pensamento de Platão sobre a música e exerceu grande influência nas ideias sobre a música-alma-corpo no século XVIII (KENNAWAY, 2014). Platão demonstra em “Timeu” que a música provoca impacto na alma através do corpo, pois é transmitida pelo ar por meio dos ouvidos, indo para o cérebro e o sangue e por fim para a alma. Assim, a audição é definida como movimento que vai da “*cabeça ao fígado*” (KENNAWAY, 2014, p. 7). Partindo do exterior do corpo o som atingiria o sangue e transmitiria as sensações para a alma. Porém, essa corporalidade nervosa e sanguínea do sonoro torna-se um problema nas obras subsequentes de Platão, cuja busca era recusar os “perigos da sensualidade da música” (id., p. 7). A música teria por função, portanto, fortalecer o espírito e para tal, toda sua “fisicalidade” deveria ser derretida e liquefeita (id.). O forte cristianismo do período medieval acrescentou à relação música-sujeito a ambivalência entre carne e espírito.

Kennaway (2014) ainda acrescenta que, acerca disso, outro importante filósofo influente no pensamento da época, Santo Agostinho, teve dificuldades para se posicionar em relação à música entre uma forma de esculpir sonoramente a imagem espiritual do músico, por um lado, e a suspeita do poder da música de invocar o prazer físico, por outro. A música como forma de purificação, nesses casos historicamente situados por Kennaway, pode ser interpretada como prática ligada à elevação espiritual como objetivo final, que não ocorre sem a participação dos nervos e do sangue, ao mesmo tempo que contém algum rechaço desse “sangue nas veias”²⁷, essa materialidade sensual que a música pode fazer circular. Essa noção difere do princípio de purificação descrito por Foucault, em que o mal estaria no sangue do louco e seria preciso agir procedimental e cirurgicamente sobre ele, trocá-lo e extraí-lo para torná-lo puro.

3. A imersão: Considerando a impureza do homem como causa da loucura, a aplicação de banhos surge como resposta, cuja função tem pelo menos dois sentidos: ritualístico e fisiológico. O sentido de rito está ligado à noção de pureza, em analogia à água como elemento puro, límpido e benéfico da natureza. O sujeito então retornaria a um estado igualmente limpo e transparente. Há também a noção de renascimento, sob a oculta insígnia do batismo. Já o sentido fisiológico se pauta na limpeza que é capaz de modificar a qualidade essencial dos líquidos e sólidos corporais (FOUCAULT, 1978, p.347). Em ambos se coloca

²⁷ “Ter sangue nas veias” é uma popular expressão brasileira, cujo sentido figurado tem múltiplos significados. Aqui está sendo empregado no sentido de vigor, reatividade, energia.

um retorno do louco a si mesmo, a um estado anterior de inocência e, simultaneamente, uma submissão do sujeito à substância curativa: a água.

Esta ideia guarda semelhança com as proposições de Porta e Xenócrates sobre o potencial terapêutico da música (A). Eles criam na realidade material do objeto de produção do som musical como sendo aquilo que leva o corpo a desenvolver sua própria virtude, ou seja, por meio de secretas forças que advinham da substância. Aqui, todavia, não se trata da substância água, já que se pensa na materialidade da música, mas também não se refere às ondas sonoras. Seriam os próprios “corpos” dos instrumentos musicais que tornariam possível ao corpo retornar a um funcionamento anterior mais saudável (FOUCAULT, 1978), (A, D, E).

O alívio da alienação e da melancolia através de uma “ária suave executada em flauta de heléboro”, tratamento para frigidez e impotência com uso de “flauta de *roquetta* ou *satyrisin*” ou ainda, para a ciática, uso de “flautas de madeira de choupo” (FOUCAULT, 1978, p.348) (A), são alguns exemplos.

As sonoridades, analogamente à hipótese da imersão, veiculariam virtudes ocultas nas substâncias dos instrumentos, o que viria a ser retomado na modernidade pelas pesquisas da *farmacopeia musical*. Porém, a razão moderna vai atualizar essa hipótese tomando a música como fármaco, como substância que age sobre o corpo e então se vai buscar um fim medicinal em certos timbres de instrumentos, em obras musicais e compositores específicos para tratamento das moléstias mentais (ANDRADE, 1956; RIBAS, 1957; CARDOSO, 2014).

Um exemplo pode ser observado na busca por sons de instrumentos que induzam ao relaxamento ou contração corporal, a estados catalépticos, para relaxamento ou contração física, no contexto da hipnose e sugestão como formas de tratamento da histeria.

A imagem da figura 4 é uma citação do livro de Regnard, de 1887, cujo título se poderia traduzir como “Bruxaria, Magnetismo e Delírio de Grandeza”, sugerindo os temas que o livro visa elucidar e apresentar formas de tratamento.

Figura 4: Paciente em estado hipnótico facilitado pelo som de instrumento percussivo, século XIX.



Fonte: ANDRADE, M. Namoros com a medicina.

Ambos porém, são sinais de transe leve, um estado de baixa “sugestionabilidade” e “hipnotizabilidade”, em que a consciência, autocrítica e resistências são bastante presentes (BAUER, 2002, p.41). O próprio sujeito, portanto, tem ainda forte controle sobre seus pensamentos, embora o comportamento corporal esteja sob efeito de determinada tonicidade muscular provocada (id.). O executor do instrumento cobre sua própria face com aquele, como se “interventor” e “intervenção” fossem uma coisa só. Nesse caso, a música é a interventora. Na medida em que o instrumentista “não tem face”, isso traduz esteticamente a centralidade da técnica na presente imagem.

A paciente, sobre a qual nada se sabe, é levada a um estado diferenciado de consciência, cabendo a ela entregar-se ou resistir ao aprofundamento do transe. Embora provoquem forte impressão, o título e a imagem, as características deste fenômeno podem revelar outras questões que não são enunciadas e vistas aí. A hipnoterapeuta Sofia Bauer (2002) descreve a catalepsia como um estado de imobilização provocada, produzindo sensação de corpo pesado. Isso permite, por exemplo, erguer o braço do sujeito sob fenômeno hipnótico e mantê-lo erguido por um longo período de tempo. Na gravura, nota-se que a paciente está com os braços levantados e de olhos fechados, sugerindo tal estado. Ao hipnoterapeuta, caberia a aplicação da técnica sobre o sujeito. Nem sujeito, nem executor do instrumento estão no centro da imagem, o próprio procedimento é o conteúdo que se sobressai, ligado a um som do qual não se sabe o timbre, a intensidade e outras propriedades, só se pode supor. Eis a característica da música viva, se não registrada, ela não é nada mais do que um acontecimento no tempo.

4. A regulação do movimento: A loucura aqui está ligada à desordem, abafamento ou fixação rígida dos movimentos espirituais, corporais, humorais e do pensar. Seria preciso restituir a mobilidade do corpo e da alma de forma calculada, para que não se percam “na agitação vazia das fibras que não mais obedecem às solicitações do mundo exterior”

(FOUCAULT, 1978, p. 353). O mundo exterior é determinante e regulamentador das regras para promover movimento na melancolia e ordenar o movimento na mania: ele que impõe o seu *ritmo* à *vibração* que vem do interior do sujeito deve sair de si, esquecer a loucura e entrar no ritmo e sabedoria do mundo (id.), (A), (D). O ritmo como um elemento da música refere-se a um padrão *pulsional* que se repete, permitindo identificar as batidas que fazem a marcação do tempo e a velocidade que define o andamento de uma música. Como um objeto externo ao sujeito, entrar no ritmo de uma música significaria obedecer às regras que ele impõe, para além de sua própria regulação, no fazer musical em grupo, por exemplo. A cura, nessa acepção, adviria dessa capacidade exemplificada pelo entrar em um ritmo exterior ao sujeito, que o mundo coloca como padrão.

No entanto, a cura vai perdendo o sentido de uma verdade que o sujeito descobre na sua relação consigo e com o ser, ou que deve recuperar algo de sua inicial relação com o mundo; para dar lugar à ideia de normalização do funcionamento do sujeito, abrindo caminho para as terapias modernas. Elas são dispositivos que respondem à urgência de adaptar e normalizar sujeitos, de intervir sobre desvios dos sujeitos e a subjetividade pura da loucura. Algumas práticas e éticas de determinadas abordagens da psicologia, musicoterapia e, especialmente, a terapia medicamentosa a que se reduz a Psiquiatria hegemônica atual e seu paradigma hospitalocêntrico e medicalizador (COSTA-ROSA, 2013), podem ser participantes ativas desse processo. A depender do posicionamento do terapeuta e do seu método, tais terapêuticas podem reproduzir técnicas à semelhança do mito da panaceia: oferecer um saber e/ou um fazer que se impõe ao sujeito, que lhe possibilitasse uma dose de alívio ao sofrimento, excluindo-o tanto do processo de produção de saber sobre seu adoecimento, bem como de sua cura.

Foucault assinala que essas quatro formas de tratamento se combinariam entre si, desdobrando várias terapêuticas. Entretanto, passam a ser usadas como métodos de punição ou ameaça, fazendo as técnicas permanecerem mais que seus sentidos, desde a utilização de banhos frios e da chamada “ducha brutal” (GUISLAIN, s/a apud. FOUCAULT, 1978), até o uso de cadeiras e máquinas giratórias, com movimentos rápidos e agressivos. Ainda assim, a medicina não diferenciava tratamento moral de medicamentos físicos, como faria posteriormente. A intervenção psicológica, por sua vez, era apenas parte de uma justaposição às práticas de tratamento de ordem física. A utilização da música, nesse contexto, acompanha as modificações conceituais e técnicas sobre tratamento, cura e loucura. Para se devolver o louco ao mundo tirando-o de si mesmo, era preciso um procedimento terapêutico que se impusesse ao corpo.

Com isso, as ideias de Porta e Xenocrátes caem em descrédito (A). Elas cedem lugar à música entendida como movimento – não mais como substância vinda do instrumento musical – que se transforma em efeito qualitativo ao chegar aos ouvidos e se desfazer no corpo.

Buscava-se vibrações regulares e o equilíbrio das tensões, a partir do alcance da unidade corpo e alma e, dessa forma, o sujeito percorreria do harmonioso para o harmônico para restabelecimento da saúde (FOUCAULT, 1978). Isso se opõe ao ciclo da harmonia nesse contexto, o qual se supõe que o corpo se movimentaria a partir da música. Na oposição, o corpo seria um antiinstrumento e a música, o causador do movimento que age no corpo: o agente é a música e não o corpo. Não obstante, tal noção de harmonia guarda relações com o conceito homônimo no contexto musical, como combinação de sons executados simultaneamente e com diversas classificações, mas também com o termo usado numa semântica mais geral (A).

Descobre-se posteriormente um método mais eficaz em que o sujeito é um *instrumento*. O corpo humano é como uma reunião de fibras que, ao ser provocado pela música, produz efeitos de ressonâncias não restritas à sensação auditiva. As fibras são “dançarinas surdas” (TISSOT apud. FOUCAULT, 1978, p. 359) que vibram com a música, o movimento acompanha a música que elas não ouvem. O gênero nervoso recompõe a música no interior do corpo até a alma, reconduzindo as paixões a um funcionamento harmonioso por intermédio da estrutura harmônica da consonância, caminho inverso ao proposto anteriormente. Tal método sugere que algo do corpo é ativo no tratamento pela música, que o cérebro se restaura por meio da música (FOUCAULT, 1978), (A), (G). A música deve movimentar o corpo e a alma do louco, junto à intervenção que os provoca simultaneamente, por meio de determinadas paixões. Nesse modelo, alma e corpo são como uma unidade, cujos efeitos possuem um simbolismo recíproco, uma significação que se dá pela correspondência imediata entre si. Usar as paixões para tratar os “sintomas” da loucura é tentar alcançar essa unidade, daí a utilização do medo como paixão a ser suscitada para tratar a mania e seus acessos de cólera, bem como o contrário: os temores dos linfáticos, melancólicos e hipocondríacos seriam tratáveis por meio da paixão da cólera. Cólera e temor são veneno e antídoto uma da outra, o medo imobiliza e a cólera agita, o medo acalma e a cólera excita o cérebro (id.).

Leuret (1834, apud. FOUCAULT, 1978) afirma que no louco “uma única corda vibra ainda neles, a da dor” e ao médico é preciso que “tenha coragem suficiente para tocá-la” (LEURET, 1834 apud. FOUCAULT, 1978, p. 361).

É nesse momento que a música entra, para compensar a paixão suscitada, já que pela via da razão não há alcance possível na loucura, mesmo quando é modificada a compreensão da experiência da loucura. Seja como resultado do erro e da falta conforme o período Clássico, e depois do Renascimento, como a apreensão como coisa psicológica e moral, à loucura serão aplicadas a punição moral e o efeito mecânico como objetivos principais das técnicas. A hipótese é de que a música atua sobre o sujeito, seja do primeiro modo – do corpo como receptáculo sensorial da música; seja do segundo – do corpo como ativo no movimento de suas fibras nervosas em contato com a música (A). Em ambos, parece estar em jogo a técnica da exposição do louco à música sob a hipótese do efeito mecânico e de intervenção moral por intermédio do corpo.

Kennaway (2014) recupera as ideias de Aristoxenus de Tarentum acerca da harmonia, transmitindo sua visão de que a música era para ser sentida sensualmente, que as notas de uma escala deveriam ser julgadas “pelo ouvido” e não pela “razão pitagórica” (KENNAWAY, 2014, p. 6). Entretanto, a ênfase cosmológica e no *ethos* foi a tendência mais forte nas abordagens musicológicas, centralizando-se nas ideias pitagóricas e neoplatônicas sobre a harmonia universal. Isso possibilitou que a música fosse pensada como criação que deve se alinhar à ordem universal para dar conta de equilibrar o corpo, obedecendo à analogia da relação entre microcosmo e macrocosmo.

O poder curativo da música (macro) age sobre a recepção corporal do som ou da vibração sonora, ou sobre a atividade das fibras do corpo (micro). Tais premissas embasam alguns conceitos atualmente utilizados em técnicas classificadas como receptivas em Musicoterapia (BARCELLOS, 2009).

Para ilustrar, a pintura de Emile Wauters disposta na figura 5 faz notar um coro de meninos que cantam para o pintor Hugo Van der Goes. Este se internou em um convento em Bruxelas em 1480 e, sob supervisão do padre Thomaz, recebeu como tratamento doses diárias de música, além de visitas do coral para afastar as perturbações da mente, ocupando-a.

O coro e a expressividade de Van der Goes retratada na pintura a torna icônica como representação da relação entre música e tratamento moral, chega a ser mencionada por Van Gogh em suas cartas a Theo Gogh (CORDÁS e EMILIO, 2017).

Figura 5: Hugo Van der Goes exposto ao canto em coro como tratamento para a melancolia



Fonte: RIBAS, João Carvalhal. “Música e Medicina”, 1956.

Nesse caso, corpo e alma do louco são objetos de prática de intervenção, com práticas de vários tipos, inclusive, musicais. Posteriormente, para além de objeto de exposição sonora, o sujeito passa, ele mesmo, a ser também convidado a produzir, a executar música quando o sabe. Cantar, fabricar e executar instrumentos tornam-se possíveis.

Tal situação será explorada de modo mais contumaz pelas propostas de cura pelo trabalho que justificariam, no século XVIII, a retomada das práticas de oficinas em hospitais. O tratamento moral ganha um novo sentido, além do jogo da culpabilidade e da punição que recai sobre o corpo e alma do sujeito, especialmente os internos dos hospícios. Como estabelecimento de contato com o mundo e com a exterioridade do corpo, a cura pelo trabalho é um desdobramento da terapêutica pela regulação do movimento que, ao combinar-se a outras técnicas para tratamento da loucura, convoca o sujeito a um fazer externo a si (FOUCAULT, 1978).

No quadro abaixo se expõe uma cena representada criticamente por William Hogarth na série sobre os “progressos libertinos” dos ingleses. O apelidado *Bedlam* refere-se ao hospital que era aberto a visitantes pagantes. Na cena, há duas aristocratas em pé à direita, uma olhando para a esquerda e observando o ambiente, a outra, cochichando.

Figura 6: Um sujeito internado toca violino no Hospital Bethlehem, em Londres.



Bedlam, segundo Hogarth. Entre os doentes, um está tocando violino (Bromberg — *La Mente del Hombre*, traducción de J. Hubert, Joaquín Gil, editor, Buenos Aires, 1940).

Fonte: RIBAS, João Carvalhal. “Música e Medicina, 1956.

O hospital, nesses momentos, portanto, consistia em ponto turístico para a aristocracia na Inglaterra do século XVIII. Era interessante para o hospital, portanto, que os doentes tocassem instrumentos, como oferta a mais de atração durante o passeio dos visitantes (TATE MODRN, 2018). Mais importante que isso era que eles fossem vistos pela sociedade, de modo que a qualidade da produção artística do louco convenceria a população da eficácia dos hospitais no tratamento da doença mental. Mas se a *música ao vivo* dos loucos representava a busca por boa reputação por parte do hospital, o que em nada tinham a ver com a expressão subjetiva da loucura; antes artes plásticas e literárias já haviam se ocupado do sujeito, tornando visível “*a experiência do insensato*” (FOUCAULT, 1978, p. 22).

4. Considerações finais

Levantou-se alguns modos de se definir modelos de tratamento da loucura e é notável que eles fazem frente, de modo direto, ao que se entende por cura. O uso da música como elemento para tratamento da loucura pela abordagem do corpo e/ou alma também se alteraram

ao longo do tempo, dentro desses modelos. Não se sabe, porém, se é a prática que cria a hipótese ou se é o contrário, na história da utilização da música no contexto da doença mental. O que se pode afirmar é que a medicina realizou diversas experimentações com música junto a loucura, sendo uma delas a do uso da música como intervenção junto ao corpo e alma, estando ambos, música e medicina, em constante jogo de forças pelo domínio do saber sobre o sujeito.

Nessa obra de Foucault, pode-se identificar algumas hipóteses gerais do uso da música no tratamento da loucura, no contexto clássico majoritariamente ocidental, tomando sujeito como corpo-alma, sem promover a divisão destes conceitos. Eles poderiam ser condensados em alguns itens que se seguem: 1) A música perpassava festividades sacras e profanas no período medieval, conferindo ao louco um lugar protagonista e à população, um momento e lugar para exercer e se misturar à loucura. Com o surgimento da ideia de loucura como doença a partir do Renascimento e a criação de hipóteses de trata-la; 2) A música foi adotada como recurso do mundo externo ao qual o sujeito deveria se submeter para que houvesse um encontro entre exterior e mundo interior, ou seja, para que alma e corpo se comunicassem entre si e/ou com o cosmos, tendo a música um poder curativo por si própria. 3) O corpo do instrumento musical ou o timbre específico passaram a ser vistos a partir de um valor terapêutico em si mesmo – sua substância interviria no corpo doente para equilibrá-lo, limpá-lo. 4) O ritmo seria utilizado como conceito ou metáfora do funcionamento do mundo deveria adaptar o sujeito ao mundo externo e às suas exigências, na medida em que se pensava que o sujeito deveria sair de si mesmo e entrar no ritmo exterior a ele. 4) A vibração sonora foi, ela própria, tomada como agente no tratamento a partir do movimento que provoca ao chegar no ouvido e ao se dissipar no corpo, a partir da noção de regularização. 5) A música foi pensada como recurso produtivo de estímulo às fibras do corpo. O corpo se encarregaria de transformá-lo e encaminhá-lo à alma, conduzindo as paixões a destinos melhores. 6) A exposição à música como contato com a exterioridade do mundo serviu como tratamento moral para o enfermo, bem como o fazer musical poderia sê-lo, amiúde. O fazer musical, pela audição ou execução, tomou o lugar de agente de adaptação social, portanto. Mas ao interno dos hospícios do período renascentista, bem como os loucos do período medieval, não se conseguiu dados sobre a ocorrência da experiência musical da composição como um fazer possível à loucura, fazer esse que pode ser associado com a (im)possibilidade de dar voz e audibilidade à produção sonora do louco.

Nessas hipóteses, a música assume alguns aspectos que definem, ainda hoje, certas teorias e técnicas terapêuticas de uso da música como terapia, caso da musicoterapia. Dentre

eles, pode-se apontar a materialidade da música expressa pela vibração da onda sonora de determinado instrumento musical ou dos próprios sons, o que por si só teria capacidade de ação terapêutica sobre o sujeito. Outro aspecto é o da música como analogia do funcionamento do mundo externo, o qual o sujeito deve se adaptar ou incorporar de algum modo, partindo dos elementos da música como ritmo e harmonia, seja pelas experiências musicais da audição ou do fazer musical de modo geral.

À guisa de conclusão, afirma-se que a relação entre música e terapia se constitui um objeto problemático, tanto no sentido problematizador, de romper com paradigmas tradicionais de tratamento; quanto como problema, como uma relação provocadora de complicações de vários tipos, que requer pensar suas condições de aparecimento, seus imbricamentos e divisões. Há delimitações disciplinares e conceituais que atendem a formas de controle das vidas, dos comportamentos e do pensar. Mas também podem vir a ser fazeres verdadeiramente artísticos, com potência afirmativa de criação de novos mundos (LIMA, 2011). E reafirma-se ainda que Foucault se ocupou dessa questão em diversas passagens de *A História da Loucura*, trazendo contribuições para a história da música na psiquiatria e da medicina de modo geral. Com este trabalho, buscou-se levantar sobre a evolução da loucura e como a música figurou nesse recorte histórico foucaultiano, ora como seu acompanhamento ora como instrumento terapêutico com variações delimitadas, no intuito de lançar bases para uma genealogia da musicoterapia brasileira, trabalho ainda por fazer.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Namoros com a medicina*. Obras completas de Mário de Andrade. Livraria Martins Editora S.A. São Paulo, 1956.

BAUER, Sofia. *Hipnoterapia Ericksoniana Passo a Passo*. Campinas: Editora Livro Pleno, 2002.

BRANT, S. *A Nau dos Insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.

CANTALAMESSA, Raniero. *Come, Creator Spirit: Meditations on the Veni Creator*. Transl. D. Barrett & M. Barrett, Pretoria: Protea Book House, 2003.

CARDOSO, T.M. *A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica brasileira? Linhas de audibilidade nas práticas musicais e sonoras da Saúde Mental Coletiva*. 2014. 184 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

CARDOSO, T.M.; LIMA, E.M.F.A. *Terapêutica musical na Saúde Mental de São Paulo: recorte sobre higienismo, psiquiatria e disciplina no hospital do Juqueri, início do século XX*.

Cadernos de História da Ciência V. 12, n. 1, p.113-144, jan. 2016. Disponível em <<https://bibliotecadigital.butantan.gov.br/arquivos/167/PDF/PDF-completo-113-144.pdf>>, acesso em 07 fev. 2016.

CARDOSO, T.M.; LIMA, E.M.F.A. A relação entre música, cura e tratamento em “História da Loucura” de Michel Foucault. *Rev. Dédalus*, Lisboa, 2020. (No prelo).

COELHO, Antônio. *Curso de liturgia romana*. 3. ed. Negrelos: Edições “Ora et Labora, Mosteiro de Singeverga, 1950.

CÓRDAS, Táki Athanássios; EMILIO, Mateus Schumaker. *História da Melancolia*. Porto Alegre: Artmet, 2017.

COSTA-ROSA, Abílio. *Atenção Psicossocial além da Reforma Psiquiátrica: Contribuições a uma Clínica Crítica dos processos de subjetivação na Saúde Coletiva*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Disponível em <<http://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/HISTORIA%20DA%20LOUCURA.pdf>>. Acesso em 13 out. de 2017.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*, Lisboa: Gradiva, 2007.

LIMA, Elizabeth Araújo. Artes menores: criação de si e de mundos nas ações em saúde mental. In AMARANTE, P., & NOCAM, F. (Org.). *Saúde mental e arte: práticas, saberes e debates*. (pp. 39-52). São Paulo: Zagodoni, 2011.

MACEDO, José Rivair. *Imaginario Carnavalesco, Riso e Utopia nos Fabliaux Medievais*. Revista de História da FFLCH Usp, 132, 19-28. São Paulo: 1995. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/183112/000175530.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, acesso em jan. 2019.

MATIAS, Kamilla Dantas. *A Loucura na Idade Média: Ensaio sobre algumas representações*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade de Coimbra, 2015. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/36024/1/A%20Loucura%20na%20Idade%20Media.pdf>>, acesso em dez. 2018.

RIBAS, João Carvalhal. *Música e Medicina*. São Paulo, Neurônio, 1957.

RODRIGUES, Rafael Oliveira. “Michel Foucault e a Educação: explorando sua obra, conceitos e práticas inovadoras”. Assis, Tese (doutorado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista FCL Assis, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Religião e identidade cultural negra: católicos, afrobrasileiros e neopentecostais. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.

SILVEIRA, Fernando de Almeida, & SIMANKE, Richard Theisen. (2009). A psicologia em História da Loucura de Michel Foucault. *Fractal: Revista de Psicologia*, 21(1), 23-

42. <https://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922009000100003>

SOUZA, Maria de Nazaré Valente de. *A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa*. Dissertação de Mestrado em Ciências Documentais. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2012. Disponível em <<https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/3407/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20final%20-%20Maria%20Sousa.pdf>>, acesso em jan. 2019.

SOUZA NETTO, Francisco Benjamin de. Do sagrado ao lúdico: a festa do asno. *Trans/Form/Ação* (São Paulo), v.21-22, p.21-26, 1998-1999.

TATE MDERN. *The Rake's Progress*. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/hogarth/hogarth-hogarth-modern-moral-series/hogarth-hogarth-0>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

Fontes iconográficas:

ANDRADE, Mário. *Namoros com a medicina*. Obras completas de Mário de Andrade. Livraria Martins Editora S.A. São Paulo, 1956.

BOSCH, Hieronymus. *Nave dos Loucos ou A Nau dos Insensatos*, óleo sobre madeira, 56,8x32,5cm, Paris, Musée National du Louvre.

BRANT, S. Xilogravuras. *In: A Nau dos Insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.

RIBAS, João Carvalhal. *Música e Medicina*. São Paulo, Neurônio, 1957.

ENSAIO 3: MÚSICA E LINGUAGEM: uma relação entre dispositivos a partir de linhas de enunciados cartografadas do campo musical e musicoterapêutico

Eu canto com o mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não cante agora.
A voz do morto, Caetano Veloso e Paulinho da Viola

Michel Foucault não se ocupou do tema da música demoradamente. Todavia, suas breves passagens pela temática deixaram possibilidades de problematização em aberto. Em *Michel Foucault/Pierre Boulez - A Música Contemporânea e o Público*, presente em *Ditos e Escritos III: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*, ele menciona não apenas a extrema sensibilidade da música às transformações tecnológicas, como também a estreita ligação musical a ritos sociais, integração cultural, política e religiosa. Interessado também nas composições contemporâneas à sua época, particularmente as de Pierre Boulez, Foucault (2009) aponta para a questão da forma. Ele afirma que músicas do século XX deveriam ser analisadas por meio das forças que estão em luta no combate à forma, visando levar a percepção e os sentidos a novos lugares.

A forma, para além dos padrões formalistas que pretendem constituir correntes estéticas, seria um lugar de inovação, pensamento e sensação; para além do instituído lugar de produção de sentido e de valores, o que se torna característico das músicas orquestrais e “eruditas”²⁸ de modo geral no século XX. O nascimento e desfazimento de formas provocam os afetos: causa espanto, ódio, simpatia. Negar esse processo seria, na visão foucaultiana, dar maior “importância às maneiras de ver, de dizer, de fazer e de pensar que ao que se vê, ao que se pensa, diz ou faz” (FOUCAULT, 2009, p. 388). Isso significa que tão importantes quanto a interpretação das obras é a relação do corpo, como ente que escuta, enxerga, sente, percebe; e da subjetividade, que se produz por meio das práticas discursivas, sociais e psíquicas realizadas a partir do contato com essas obras. Sendo assim, entre as linhas de enunciados e as de subjetividade que surgem na relação entre sujeito e qualquer coisa, estaria a própria forma com que essa coisa foi feita e como ela se coloca perante o corpo individual e as subjetividades no campo social. Esse passo em direção a problematização da forma tornou-se em si mesmo matéria-prima para o trabalho artístico, lugar de disputa e de conflitos morais,

²⁸ O termo está entre parênteses para reafirmar certa dimensão crítica do uso dessa palavra, geralmente associada à definição de cultura e suas classificações de acordo com a classe social do público e com suposta sofisticação diferencial das obras. Essa ideia parte das discussões de Marilena Chauí sobre as noções de cultura erudita, popular e de massa. Ela servirá, doravante, para descrever certos estilos composicionais que não estariam na mesma linha que a produção musical de massa.

estéticos e políticos sobre seu próprio sistema, o que se torna aparente em especial nas músicas instrumentais e/ou eruditas.

Já em *Arqueologia do Saber*, Foucault vai estabelecer o discurso, dentre suas reflexões, como um “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2008, p.127). Se formas são problemas do campo estético da enunciação; o aspecto da forma do discurso estaria num campo de disputa pela escuta atenta do sujeito. O modo como as sonoridades, texturas, tonalidades e ênfases são explorados na performance verbal diz respeito a esse campo que, em geral, não aparece no registro do enunciado em sua objetividade, mas sim em estilos singulares de enunciação, da transmissão verbal. O enunciado é tomado como caráter particular de existência de um conjunto de sequências de signos, não reduzidas à noção de objeto de fabrico humano, como por exemplo, a produção e disseminação de informações e relatórios via inteligência artificial. Mas ele se caracteriza pelo potencial de repetibilidade, pela materialidade registrável que atende às ordens institucionais e do poder (MACHADO, 1981; GIACOMONI; VARGAS, 2010).

Um regime de enunciado pode ser uma novidade, mas pode não ser uma criação original. Já a enunciação é aquilo que não se pode repetir como uma frase proferida, possui virtualidade de criar, escapar das dimensões de saber e poder por meio das linhas de subjetivação, que produzem novos dispositivos. Uma subjetivação que lampeja na exploração do ritmo, musicalidade e da abertura singular da enunciação, que cada sujeito e/ou grupo diz, recita, repete e re-cria, conferem movimento às curvas de dizibilidade. Há casos em que o atravessamento dessas curvas com as linhas de subjetivação tornam audíveis essas forças lampejantes, como na poética dos falatórios de Stela do Patrocínio (BARRENHA, 2019), ou visíveis, como na proposta de reforma ortográfica nos escritos de Qorpo Santo (LIMA, 2009; 2010). Há algo de insurgente nas linhas de enunciação que se expande para além delas.

Não é um exercício fácil e natural, pois como pertencentes aos dispositivos, agimos neles, falamos de acordo com eles e somos por eles falados (DELEUZE, 1989). O que separa os sujeitos do que não podem mais dizer fica fora de suas práticas discursivas, devido às limitações históricas e institucionais que incidem sobre eles. Contudo, é nesse lugar que se inicia um diagnóstico do dispositivo: no exterior da linguagem (FOUCAULT apud. DELEUZE, 1989).

Quanto às práticas discursivas, elas que constituem objetos, proposições, enunciações e teorias. Já uma formação discursiva é aquilo que se mantém de regular nos enunciados, em meio às dispersões que a história promove, é aquilo que persiste no discurso sem se reduzir às tentativas de produção de unidades de discurso. No capítulo “As formações discursivas”,

Foucault problematiza que discurso não é aquilo que se mostra como unidade, como se poderia supor de palestras feitas em público – as “performances verbais” (FOUCAULT, 2008, p. 127), em depoimentos de autores ou em textos escritos em livros. Ou seja, as palavras ditas e suas possíveis causas sociais e/ou intersubjetivas não definem nem garantem um discurso, mas sim certas características regulares de sua reprodução. O discurso, objeto analisado nas arqueologias de dados arquivos, é um conjunto de enunciados provenientes de um sistema de formação em comum, como por exemplo, o discurso psiquiátrico, constituído de certo número de enunciados que existem sob determinadas condições não só epistemológicas, mas também práticas, o que abrange o não discursivo (CASTRO, 2009). A arqueologia produz uma relação filosófica de implicação entre história e linguagem, sem haver uma fronteira explícita entre linguagem e discurso em Foucault. Essa imprecisão é estratégica para uma investigação autônoma que a arqueologia pretende empreender sobre o discurso (PAZ, 2015). O discurso como domínio geral ou grupo individualizável de enunciados, ou ainda, como regramento de determinado número de enunciados, emerge sob condições de possibilidade, de existência que sai da falta de significado para a presença do sentido. O destino dos signos é definido pelo enunciado²⁹ (AGAMBEN, 2009).

Os enunciados têm relação com a dominação de objetos e definição de posições de sujeitos, o que se pode associar à dimensão do significado. São dotados de uma “materialidade repetível” (FOUCAULT, 2008). A dimensão denotativa da palavra, expressa na fala, escrita, imagem ou objeto reforça essa característica, daquilo que pode ser ouvido, interpretado e reproduzido em registro escrito, sonoro ou em performance verbal. Mas a lei a qual essa sequência está sujeita é a da formação discursiva, situada entre os princípios de dispersão e repartição dos enunciados constituintes de um saber. Aqui sublinha-se duas dimensões: uma é a do discurso, que se impõe de imediato pelo saber que se pode escutar e repetir a partir do enunciado e outra, que se aproxima de um campo inaudível ou irreproduzível que se associa à enunciação. Para fins desse estudo, tende-se a remeter esse campo às estéticas rítmica, prosódica e outros elementos musicais da palavra. Para além dessas especificidades, se tem a intenção de colocar, de modo geral, essas dimensões como forças em jogo a partir da relação música-linguagem como problema.

²⁹ Agamben associa o sentido do enunciado pela *assinatura*, que pelas práticas discursivas, é determinada (*Signatura*). Há uma excelente discussão a respeito na dissertação de Paz (2015).

1. Dois dispositivos em relação: música e linguagem

Em “O que é um dispositivo?”, Gilles Deleuze (1989) vai detalhar as dimensões que Foucault separou a princípio, sendo uma delas a das curvas de enunciação, regimes que diferenciam elementos e distribuem variáveis que definem movimentos, ciências, gêneros artísticos diversos. As linhas de força operam cruzamentos entre as coisas e as palavras, que permitem ao poder criar formas de desembaraçar as linhas do invisível e do indizível, o que se poderia aproximar ao audível e inaudível. A racionalidade do saber, estudada por Foucault, recusa a universalização de qualquer instância, inclusive a da comunicação (DELEUZE, 1989) em um dispositivo como a linguagem, o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2009).

No campo da comunicação, produzem-se relações analógicas entre música e linguagem por meio de adaptações das leis universais que as regulamentam; os códigos e estrutura do campo das letras são aplicados ao da música. A relação entre música-linguagem pautada em tais leis percebe a linguagem como aquilo que possibilita processos de comunicação verbal e a música, como comunicação não-verbal. Ambas são constituídas por linhas de saber que recortam o caos, este que é negado como constituinte de cada uma dessas expressividades e de suas relações entre si. Isto não se dá sem lutas entre si, ora para impor uma espécie de hierarquia do pensamento a qual se dá maior importância a um aspecto delas em detrimento de outro(s), ora para igualar as forças e dirimir diferenças. Esse procedimento torna essa relação funcional, por um lado, mas por outro, constrói novos problemas. Um deles é um dilema da musicologia: é possível utilizar a linguagem para representar o que acontece em música? Eis o enigma enunciado por Charles Seeger (1977) e atualizado pelo seu neto, também musicólogo e estadunidense, Anthony Seeger (1980; 2004; 2008). Para os Seeger, a música é tomada como um sistema comunicacional. Ela abrange um ampliado espectro de fenômenos que só poderia ser interpretada por uma abordagem integradora, que incluía múltiplas leituras (PIEDEDE, 2008).

Uma fonte da comunicação, representada pelo corpo humano, por instrumentos musicais e/ou aparelhos eletrônicos; e o canal, que se divide em natural/sensorial ou tecnológico; bem como o código, que pode ser verbal ou não-verbal (MARTINS; ZILBERKNOP, 1997) são elementos compartilhados tanto pela música, quanto pela linguagem, aproximando o fazer musical do processo comunicacional. Aqui se encontra um processo de embaraçamento, em que diferentes linhas se unem para dar respostas às necessidades do social.

Dessa maneira, dispositivos se aproximam ou se distanciam, para oferecer novas respostas à sociedade que demanda alguma urgência. Pequenas distinções, entretanto, mostram pontos de ruptura entre as linhas que se embaraçavam por tendências de produzir uma unidade que fundamente uma prática discursiva sobre a relação música-linguagem. Uma primeira distinção se dá pelo modelo “emissor-receptor” que rege o processo comunicativo pela fala de um certo modo e, na canção ou poesia, de outro (id.). Diferente da linguagem no processo de comunicação, nos aspectos instrumentais e pré/não-linguísticos da música feita ao vivo, no tocar, no gritar, berrar, balbuciar, na escuta – dois ou mais podem falar e se escutar simultaneamente. Uma segunda distinção diz respeito aos fatores que atrapalham o processo comunicacional da linguagem pela fala: a) o ruído ou barulho; b) a entropia ou desordem e falta de sentido; c) a redundância ou repetição (id.). Esses três fatores podem tanto interferir no fazer musical, quanto podem ser utilizados por ele para a criação (FERRAZ, 2002), como nas obras de Vomir, Anenzephalia e Justice Yeldham³⁰.

A linguagem, mais ligada à significação, entraria a partir daí, num embate mais acirrado com o espaço vazio de significação que a música sustenta. A lógica da razão comunicativa e da busca de literalidade da palavra na linguagem vai de encontro com certos modos como são empregados alguns elementos musicais para produzir do *nonsense* aos “sentimentos oceânicos” (FREUD, 2004). A música ficaria, portanto, numa luta entre se submeter ao império do discurso verbal e do sentido e tentar se esquivar desse agenciamento (BARBEITAS, 2007). Quando se trata da canção cujo sentido é literalmente dado em/na letra, emergem vetores que empurram a música para uma aproximação ao dispositivo linguagem, para funcionar como acessório da palavra, de um texto. Salvo proporções, a junção de música e drama pensada por Nietzsche antecipa o objetivo de associar letra e música nos dias atuais: “intelectualizar os sentidos” (BRANCO, 2012, p. 222). Não por acaso, os tipos de músicas mais produzidas e comercializadas atualmente em nosso país – e por isso, a mais ouvida em ambientes públicos – é a canção de caráter tonal, que já se fazia presente nas obras musicais do século XIX.

Partidários da música, em defesa de uma linha de fuga, promovem o movimento oposto: explora-se a forma na música como um objeto abstrato e metafísico, seguindo a tradição pitagórica. Ela é tomada como objeto perceptível concretamente, mas sua significação e sua materialidade exploram a forma de modo que se tornem impossíveis de

³⁰ Cf. Vomir em <https://www.youtube.com/watch?v=lop7p9iJ41Y>, Anenzephalia em https://www.youtube.com/watch?v=Wfm_B7ybfww&index=7&list=RDnuuSTtkqWek e Yeldham em <https://www.youtube.com/watch?v=nuuSTtkqWek>.

serem apreendidas (LEPPERT; McCLARY, 1987). São feitas para serem sentidas pelos sentidos, não para serem significadas, marcando uma diferença entre expressão e comunicação. Um exemplo³¹ se encontra nas declarações de Jimi Hendrix sobre suas músicas: “As vezes uma letra tem só cinco palavras, a música diz o resto” (HENDRIX apud. DOUGLAS; NEAL, 2014, p. 46). Ao comentar sobre não realizar ensaios e privilegiar a improvisação como experiência musical: “Não queremos planejar a nossa música. Queremos que ela seja surpresa para o público e para nós mesmos” (id., p. 49). E prossegue: “Não fico tentando comover o público. O que eles vão tirar da música é problema deles. Basta estar lá para sentir [...]. Afinal, não estou tentando passar nenhuma mensagem para ninguém” (HENDRIX apud. DOUGLAS; NEAL, 2014, p. 50).

Nesse caso, a busca de algo essencial e absoluto na música e nas sonoridades a toma como autônoma em relação à palavra. Essa noção permite pensá-la como precursora da linguagem na história individual e social, como sugere as leituras de Agamben (2012) sobre música ou as incursões psicanalíticas sobre musicalidade. A defesa dessa capacidade musical de traduzir o inefável prescindindo da linguagem verbal ganha ainda mais força com a valorização da música exclusivamente instrumental. Agora é a música, através de novos enunciados criados sobre si, que tenta ganhar alguma distância da linguagem. Essa ideia da independência musical da esfera representativa foi definitiva para o pensamento do romantismo, que conferiria à música uma “dignidade ontológica superior” às outras artes (BRANCO, 2012, p. 216).

Linhas em divisão se unem e outras embaraçadas se rompem, produzindo fissuras e novos vetores em dois diferentes dispositivos: música e linguagem. Optou-se por não definir um a partir do outro, ao invés disso, se quer demonstrar conceitualmente como diversos saberes estão em jogo para produzir definições que os enredam, entrelaçam entre si e os lançam para lugares díspares. Estes dispositivos, por sua vez, emergem em imagem como algo que também se move em relação um ao outro, como corpos celestes numa galáxia: podem se aproximar e se distanciar numa relação de influência mútua, se chocar e se autodestruírem ou trabalharem na composição de um novo corpo. Leva-se em conta ainda que cada qual possui seus movimentos próprios, em torno de si e de outros corpos. Haja vista o dinamismo com o qual esses dispositivos se constituem e se relacionam, optou-se por dar visibilidade a algumas características de pelo menos três aspectos diferenciais de linhas que ligam um dispositivo ao outro, relacionados aos modos de subjetivação, dentre muitos outros

³¹ Um improviso guitarrístico de Jimi Hendrix em <https://www.youtube.com/watch?v=Rw9JQC8nhhY>.

possíveis. Um deles seria *a luta pela sobreposição de uma força sobre a outra*, expressa em linhas de fissura (música ou linguagem); um segundo, *a luta pela homogeneização de diferentes forças*, a partir das linhas de mutação em agenciamento (música como linguagem e vice-versa); e um terceiro, *as forças numa “lógica rizomática”*, que se daria pela relação de imanência entre elas (música e linguagem). Estas cartografias de linhas dos dispositivos se inspiraram nas reflexões de Orlandi (2004); Agamben (2012) e Cardoso Jr. (2005), constituindo ferramentas conceituais para estabelecimento dos tipos de forças. Elas serão pensadas a partir da obra *Arqueologia do Saber* de Foucault e de outros textos e autores reunidos na presente discussão teórica.

2. Dinâmicas da relação de força entre música e linguagem

Parece que nas músicas há qualquer coisa que escapa ao discurso. Um exemplo é quando se canta uma música bem conhecida em outro idioma que não o materno. Aquela canção cuja letra já está decorada, de tanto ser ouvida, reproduzida e re-criada³². O ouvinte e re-criador sabe a pronúncia; emite até mesmo imitação de sotaque e cacoetes do intérprete sem saber que o faz, mas o significado das palavras continua ignorado em parte ou por completo. Ainda assim, se associa a contextos e suscita emoções diversas que não possuem necessariamente relação com o conteúdo da letra, mas com associações fílmicas e a telenovelas que se utilizaram desta trilha sonora; ou com as características musicais, como o andamento do ritmo e os apelos emocionais da melodia. Poder-se-ia afirmar que esta cena sonora dá testemunho de uma performance verbal que produz modos de subjetivação, bem como uma materialidade reproduzível, mas não propriamente um discurso(s) e enunciado(s)? Para o ouvinte que conhece o idioma, entretanto, a experiência é bastante outra. Ele reconhece partes da letra; se irrita, ri e faz troça das partes inventadas, fica incomodado, indiferente ou se diverte com a cena. Ele pode sentenciar àquela interpretação como errada, produzindo, por sua vez, um exercício de poder por meio do saber. A audição e seus efeitos enunciativos são, portanto, práticas que podem funcionar como forma de vetorização que faz as forças divergirem, se moverem para direções distintas. Ao manter, entretanto, a audição como experiência estética “derradeira”, ao dar à música e/ou sonoridade(s) a chance de ser ouvida sem precisar obrigatoriamente da simbolização ou julgamento de conteúdo pela palavra, uma

³² Canções que fazem a sonoplastia de vídeos e programas assistidos e ouvidos diariamente no ciberespaço, rádios e na televisão em telenovelas, desenhos animados e programas infantis, juvenis e adultos. O hábito da audição diária e a médio prazo de uma mesma canção de língua estrangeira pode produzir esse efeito, conforme a experiência de levantamento da história sonoro-musical em Musicoterapia tem mostrado.

linha de fuga pode vir a se abrir. Essa linha poderia, inclusive, ir na direção do movimento do dispositivo música para outros lugares não povoados – parcial³³ ou totalmente³⁴ – pela linguagem verbalizada.

Já se sabe que a linguagem se articula ao poder, produzindo discurso. O discurso tem a ver com os ditos que trazem fragmentos da realidade de uma coisa e que, ao mesmo tempo, constitui a história e cria verdades sobre esta coisa, saberes que serão disseminados ou soterrados. As palavras constituintes de um discurso fazem sentido, operam cortes, criam realidades. É um campo que pode ser pensado, racionalizado. No sofisticado jogo discursivo o humano fala, acreditando no propósito de suas palavras, sem perceber que está submetido às exigências da linguagem. O que o sujeito diz não lhe pertence, o pensamento e a história que ele quis expressar está sempre lhe escapando, bem como as próprias palavras lhe escapam (FOUCAULT, 2008). As formações do inconsciente dão provas disso. A própria linguagem e seu exercício via comunicação verbal possui dimensões que estão fora dos domínios do saber-poder, possui linhas de subjetivação.

A música conseguiria, por outro lado, radicalizar esse processo e conservar esse lugar para o escape, na medida em que depende de uma performance diferente daquela do falar racionalizado? Cantar, por exemplo, pode ser um exercício tão calculado quanto o falar, mas nele a razão está sobremaneira empregada no corpo, em termos de uso correto da voz, de técnica vocal, da respiração; tão intensiva quanto na interpretação sonora e gestual de uma música. A razão não estaria na letra da música cantada, mas na atividade corporal de cantar, uma atividade que pode ter sido treinada, ensaiada, adestrada, aperfeiçoada.

No corpo do sujeito, em sua subjetividade, nos exercícios de saber poder, as linhas de fissura dos dispositivos música e linguagem movem-se entre extremidades, fronteiras produzidas por enunciados que descrevem música como uma coisa e linguagem como outra. Tal regime de enunciado se faz presente em linhas de fissura do dispositivo música que, ao romper com a linguagem, se dirige à produção de saber no intento de construir unidades, saberes que excluem relações singulares da música com as subjetividades e que visam universalizar a música como objeto ou prática científica e/ou comercial incidente sobre a população.

³³ Um exemplo em que o significado e compreensão das palavras vão dando lugar à escuta concernente à musicalidade encontra-se na canção “Mã”, composta e interpretada por Tom Zé e banda, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5XwxvmyNVsg&list=PLVsaVdsjDy0gojNG2cJkqoiyuvgrlw8s&index=17>.

³⁴ Em “Fênix”, composta e interpretada por Arnaldo Antunes, se pode notar a ritmicidade de um vocal sem palavras. Cf. em http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_discografia_player.php?acao=toca&id=1&numero=1.

Uma “unidade de discurso”, em Foucault, é definida pelas críticas à tentativa de constituí-la. O autor apresenta “quatro hipóteses” (FOUCAULT, 2008) dessa tentativa, as quais foram exemplificadas a partir do campo musical.

I. A proposta de um único nome como capaz de falar sobre um objeto é sustentada, para que se reduza a percepção da pluralidade das condições históricas, econômicas e políticas que o constituíram. A ideia de unidade de um objeto não permite conservar ao longo do tempo um mesmo conjunto de enunciados que sejam sempre descritivos, constantes e definidores desse objeto, embora se tente fazer isso. As coisas se modificam no estrato histórico e o objeto adquire multiplicidade e dispersão, o que faz com que a unidade dos discursos sobre esse objeto tenha que enunciar não as definições do objeto, mas suas regras, medidas e práticas de acordo com suas diferentes categorias. A formação discursiva seria o encontro dos pontos em que os diferentes enunciados se separaram (id.).

Quanto ao objeto aqui pensado, falar em música no singular seria uma formação discursiva sobre a música, que tenta unificar em um termo uma série de definições que se modificam no decorrer da história. A unidade seria forçosamente alcançada ao enunciar as normas capazes de reunir os pontos de dispersão que diferenciam as formações estéticas sonoras. Outra formação discursiva sobre a música é a classificação de gêneros musicais, que podem ser unificados por medidas ocidentais da música como a exigência da presença dos elementos musicais melodia, harmonia e ritmo, ou definições estanques das propriedades do som, como a altura embasada na noção de afinação temperada. A divisão de notas do sistema de temperamento de doze notas não se aplica à variação de altura de músicas que usa microtons, como se nota no tradicional canto *Adhan*³⁵, ou de maneira mais sutil, nas notas de passagem dos solos de *Erhu*³⁶. Definir o termo música, portanto, seria uma tentativa de unificação discursiva insustentável, sem possibilidades de generalização e universalização, uma vez que os fazeres musicais possuem características tão diferenciadas quanto os povos da Terra; a não ser como noção localizada e situada. Seria mais possível então falar em músicas, afirmando sua multiplicidade (WISNIK, 1999), ou ainda, falar de uma música, da singularidade de cada uma. A música não existiria como coisa em si.

II. A defesa de um estilo para encadear dados e produzir saberes que discurssem sobre um mesmo objeto, representaria um modo de formular uma unidade de discurso. Avaliar a forma

³⁵ Canto litúrgico islâmico de chamada para rotina de orações, utilizado em mesquitas de todo o planeta. Uma versão encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EZ3nhwPfMew>>, acesso em fev. 2019.

³⁶ Instrumento chinês do século VII, instrumento de duas cordas sem divisão de notas com trastes, como violino e o violoncelo. O Concerto para violino “Butterfly lovers”, composto por He Zhanhao e Chen Gang é interpretado em Erhu na versão disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tu5XohUR3Pg>>, acesso em 27 fev. 2019.

e o tipo de encadeamento, um jeito de enunciar próprio a um agrupamento específico permitiria apreender um objeto. Porém a heterogeneidade em relação às formas de enunciar as informações e observações sobre o objeto faz com que as descrições variem entre a puramente perceptiva e a mediada por instrumentos regulamentados. Esses procedimentos, todavia, negam suas relações de força entre si e excluem a coexistência de enunciados dispersos, não captáveis por tais experiências enunciativas (FOUCAULT, 2008).

A definição de gênero musical a partir de certas características estilísticas - o tipo de ritmo empregado, os instrumentos musicais, a forma musical utilizada e até o contexto em que os músicos se reúnem para fazer música - visam formar uma espécie de unidade de discurso. Um gênero musical, contudo, é produzido pelo encontro entre diversos outros gêneros e é permeável às novas sonoridades que surgem. Além disso, as definições de um mesmo gênero podem variar de acordo com contextos, pensadores e músicos. Um exemplo disso, é o gênero samba, objeto de luta entre saberes de diferentes contextos, conceituações e formas de interpretações musicais. Até mesmo o local³⁷ de sua origem, que se faz ouvir nas letras e estéticas que resgatam a história desse gênero, é controverso e disputado.

III. A manutenção da continuidade de certos enunciados dirime divergências para forjar uma unidade de discurso. Porém, estabelecer grupos de enunciados, que tem em jogo um sistema conceitual determinado, coerente e permanente, é uma tentativa que tem prazo de validade, pois não há concordância generalizada que perdure, mesmo em uma mesma escola de pensamento (FOUCAULT, 2008). Interessaria mais saber as condições de aparecimento e dispersão de certos conceitos, já que não há “escolas de pensamento” que avancem em saltos gigantescos. As ciências humanas e as artes evoluem por passos, feitos de oposições e incompatibilidades, mesmo dentro de uma mesma “escola”.

Da mesma forma, a arquitetura conceitual da música se mostra de diversas formas, como na escrita por meio de partitura que é mais ou menos rígida e tradicionalista; mas a própria música em suas práticas improvisacionais e composicionais forçam mudanças nessa tentativa de formar unidade. Outro exemplo é a produção de um gênero musical por parte do mercado fonográfico, que se beneficia da manutenção dessa unidade discursiva, amiúde. Um fenômeno que tem sido muito utilizado pela indústria musical é a fusão de diferentes gêneros, canções de estilos diferentes mas com letras, conteúdos e públicos afins; de modo a ampliar

³⁷ Em “Samba da benção”, de Vinicius de Moraes e Toquinho – disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4TuKljd8TTA>, acesso em fev. 2019; é cantado que “o samba nasceu lá na Bahia”. Já em “A voz do morro”, de Zé Ketí, <https://www.youtube.com/watch?v=2w_V4H-pxFY>, acesso em 27 fev. 2019, se canta que o samba é “*natural do Rio de Janeiro*”. Há ainda diferenciações entre novos gêneros emergentes a partir samba, como o samba de roda (Bahia) e o samba do partido alto (Rio de Janeiro).

sua audiência. A canção “Louca, louquinha” do gênero *funk* carioca interpretada por MC K9³⁸, é exemplar. Tendo alcançado um público razoável como *funk*, foi negociada a expansão para o público do sertanejo universitário, a partir da mistura das estéticas rítmicas, melódicas, harmônicas, os sotaques das palavras. Isso originou a canção homônima interpretada pelo MC com a dupla de *pop/sertanejo* universitário João Lucas e Marcelo³⁹ (CÔRTEZ, 2013), uma das músicas mais executadas em casas de diversão no ano de 2013 (ECAD, 2014)⁴⁰. A fusão rendeu um novo subgênero, o *funknejo*, também chamado de pancadão sertanejo, que produziu uma série de composições de outros intérpretes, usando a mesma fórmula.

IV. A identidade de temas seria elemento fundante de um discurso que se queira unitário. Os sistemas de dispersões descrevem melhor o modo como cada enunciado funciona em uma época. Como certos temas, estratégias e teorias discursivas se identificam e persistem em certos grupos de enunciados, na tentativa de conformar uma unidade. Demarcar a “dispersão dos pontos [...] [em um] campo de possibilidades estratégicas” (FOUCAULT, 2008, p. 42) parece mais indicado que buscar a permanência de temas, imagens e opiniões no decorrer do tempo. Num breve levantamento realizado sobre as músicas de maior sucesso da década de 2005 a 2015 nas rádios da região Sudeste brasileira (CARDOSO, 2016), notou-se que em termos de conteúdo, o tema “relacionamento amoroso” foi o mais recorrente. A maioria absoluta das primeiras colocadas no *ranking* “músicas mais tocadas nas rádios do Sudeste” se referiam à questão amorosa em diversos contextos, variando entre (re)conquista, investimento afetivo e processos de término de relacionamento. Quanto à forma, expressa pela categoria “gênero musical”, de 2005 a 2010 o rock brasileiro se repete em alguns anos; todavia, a partir de 2011, há prevalência do sertanejo universitário entre as primeiras colocadas até 2015. Esses dados retratam algo do funcionamento de uma sociedade capitalista, que promove diversas formas de homogeneização do social. Isso se manifesta tanto no interesse pela manutenção das relações íntimas como tema central das letras do cancionário de maior sucesso numa determinada década, quanto na produção mais ou menos serializada nas estéticas prevaletentes no mercado musical (id.).

Ao constituir uma unidade discursiva, toma-se a coisa unificada pelo que ela supostamente seria em correspondência às definições que lhe foram atribuídas, destituindo-a

³⁸ Canção “Louca, Louquinha”, interpretada por MC K9, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qPQC53E6Lv8>>, acesso em 27 fev. 2019.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ucTyiO3taZU>>

⁴⁰ <http://www2.ecad.org.br/pt/noticias/Clipping/Paginas/Ecad-divulga-lista-de-m%C3%BAasicas-mais-tocadas-no-Brasil-em-2013;-confira.aspx>>

de sua multiplicidade e caos constitutivos. Desse modo, esse objeto é capaz de ser operacionalizado para ser visto, falado e pensado tal como ele foi proposto.

2.1. As relações de forças na “unidade” escrita musical

Não faltam formações discursivas sobre a música, em tratados e teorias, que buscam lhe assegurar limites diante das outras artes e, em especial, perante a linguagem. A escrita é mais uma delas. Como forma de armazenamento do conteúdo das performances linguísticas, utiliza de modelos próprios de acordo com cada local e população. A notação musical, do mesmo modo, é um dos principais meios de escrita de composições, de registro e de transmissão da música ocidental. Entretanto, tanto a escrita idiomática quanto a musical não conseguem comportar e homogeneizar certas características performáticas da execução sonora da fala e do musical. Mesmo aquelas que possuem sinais que a pontuem como, por exemplo, as respirações e rupturas, pontuadas por vírgulas nas frases ou por pausas nos compassos musicais, não abarcam a subjetividade implicada nas variações de velocidade da pronúncia ou de interiorização do tempo dos andamentos.

A partir da informática e das ciências computacionais, porém, toda e qualquer espécie de partitura, mesmo a mais complexa e mais exasperantemente difícil, seria possível de ser mecanicamente executada e registrada, a partir de programas e *softwares* de música (CHRISTIAN, 2013). As complexas composições de Brian Ferneyhough, por outro lado, são um contra-exemplo disso; elas são impossíveis de ser executadas tal como são escritas. A proposta do compositor é convidar à criação e à interpretação não-mecanizada da peça. É afirmar a música em outro lugar, que não o da total ruptura com a subjetividade. As partituras de Ferneyhough comportam um devir-caos (FERRAZ, 1998):

Figura 8. Trecho de “Unity Capsule for Solo Flute - 1,2 moviment”, peça para flauta e voz, de Brian Ferneyhough

Fonte: Google Imagens

Esse trecho⁴² chama a atenção pelo uso de microtons, sonoridades entre os intervalos de semitons, intervalos menores que o da música fundamentada na escala cromática (de doze notas musicais, das sete notas musicais mais os semitons dó, ré, fá, sol e lá sustentados ou ré, mi, sol, lá e si bemóis). São de difícil apreensão para ouvidos ocidentais, pois soam como deslize sonoro, desafinação ou como parte de uma sequência melódica/harmônica que pede resolução posterior. A execução de tais sonoridades é difícil para o músico ocidental, uma vez que ele deve reproduzir uma nota não definida em sua notação musical tradicional. A divisão do tempo no compasso (11/8) também é de difícil contagem, precisando subdividir a contagem em dois compassos quaternários e um ternário, mais comuns ao músico ocidental.

⁴² Pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=XqR31O0U9Tk>, precisamente dos 0'53" ao 1'23" do vídeo.

A interpretação vocal também é inusitada. O compositor propõe sons percussivos que imitam cuspe, uso do nariz na emissão sonora, saídas súbitas e/ou graduais de ar pela língua e lábios, imitação de assobios sem notas. Ele indica apenas as variações de dinâmica (*fortissíssimo*, *fortíssimo*, *forte*, *mezzo forte*, *mezzo piano*, *piano*, *pianíssimo*, *pianissíssimo*), figuras rítmicas de percussão e pausas com tempo mais ou menos definido e sugestões de andamento, como “*poco a poco più agitato*” e de expressão como “*gradual transition from legato to double-tongue staccato*”. O grande número de variações melódicas e rítmicas da voz e da flauta exploram a fundo os limites da escrita e da execução musical mais genéricas ao ocidente, aproximando a partitura do *design* de uma complexa formulação matemática, levando em conta que a matemática possui uma *linguagem* própria. A sensação de se estar diante de uma fórmula matemática se repete em outras obras de Ferneyhough, como se pode notar na figura 9.

Figura 9. Trechos da partitura de “La Terre est Un Homme”, de Brian Ferneyhough

Fonte: Google Imagens

A primeira execução da peça, em 1979 em Glasgow, foi “desastrosa”, devido à recepção hostil da orquestra a uma partitura de desafiadora complexidade e densidade. Em 2011, a Orquestra Sinfônica da BBC de Londres interpretam⁴³ sob a batuta de Martyn Brabbins, a obra inspirada em uma imagem com a qual Ferneyhough sonhou, que se

⁴³ O referido quadro de Matta e a peça podem ser apreciados em https://www.youtube.com/watch?v=qxbpF_aW4vU.

assemelha à pintura do surrealista chileno Roberto Matta que dá nome à peça musical: um local repleto de areia movediça, que se move sob *flashes* coloridos (CLEMENTS, 2018).

Este trecho da figura 6 possui muitas variações nos signos de compasso, modificando o padrão de pulsos e a duração das notas, tornando o ritmo irregular, diferente da ideia de ritmo a que os ocidentais estão acostumados; além disso, a dinâmica da música muda rapidamente de *pianíssimo para fortíssimo* (verificar o quarto compasso dessa imagem). Os músicos, ao tocá-la, devem estar preparados para romper com a rítmica do compasso anterior e se rearranjar a um novo padrão de batidas e de dinâmica.

Pelo nível de dificuldade extremo, o músico é forçado a escolher o essencial da música de Ferneyhough para tocar, evidenciar uma melodia, enfatizar uma dinâmica em detrimento de outra, dada a impossibilidade de executar tudo o que a partitura solicita. Ferneyhough propõe, desse modo, partituras que não aprisionem o músico nelas: o músico não pode evitar estabelecer uma relação pessoal com essa partitura, uma relação que envolve sua subjetividade, a questão da singularidade do intérprete humano.

Em relação à singularidade, as composições de Ferneyhough não são executadas da mesma forma, nem pelo mesmo músico ou por outros, o que impede seu intercâmbio e comercialização de “versões”, em outros termos, conhecer bem algumas interpretações e eleger a preferida torna-se impossível. No que toca ao humano, o músico se expõe às próprias limitações, o que o leva a criar justamente por essa condição que é, ao mesmo tempo, sua potencialidade (CHRISTHIAN, 2013).

Ocorre que a execução musical humana exige muito mais que a *expertise* e a precisão, que o computador não só possui como ultrapassa o mais virtuoso musicista humano. A relação entre humano e música envolve enfrentar, restabelecer e agenciar territorialmente o caos.

Há ainda partituras que não são para ser mecanicamente tocadas, mas existem para ser interpretadas como poesia ou gravura e ou como peça teatral, conforme se apresenta a próxima imagem, em que consta uma peça do compositor japonês Yamasaki Atushi⁴⁴.

⁴⁴ Pode-se ouvir uma execução digital em <<https://www.youtube.com/watch?v=JdTMYFERiV8>> e uma interpretação humana em <https://www.youtube.com/watch?v=VurFkjrPLIY>.

no decorrer da partitura impressões e solicitações do compositor ao intérprete, como por exemplo “essa música cheira mal, de fato” e “durma por dois compassos”. As interpretações somestésicas e cênicas que o compositor sugere permite a incursão de forças externas e até estranhas à escrita tradicional musical, fogem à *linguagem* da partitura musical usual.

Pode-se pensar em uma composição em que diversas formas expressivas se tornam possíveis simultaneamente, num agenciamento de diferentes forças como forma de interpretação dessa obra. Os códigos da escrita musical poderiam afirmá-la como uma linguagem específica, uma linguagem musical codificada. Na composição de Atashi, porém, ela própria escapa à delimitação de uma natureza puramente musical, afirmam a pluralidade que a constitui.

A isso se associa a luta de diferentes forças, como linhas que podem ser enunciadas numa mesma direção ou em direções diferentes. Seguindo a linha de homogeneização das forças, se produzirá enunciados que coloquem essas linhas numa mesma proposição, ou seja, seria possível enunciar a música, o teatro ou as artes plásticas como *linguagens* – musical, dramática e visual. Tais linguagens se distinguem entre si, mas podem confluir numa mesma intencionalidade, tornarem-se aliadas e se cruzarem para produzir vetores endereçados a um mesmo objetivo ou a vários, sejam eles estéticos, éticos ou (bio)políticos. Isso se traduziria na obra de Ferneyhough pela proximidade de suas partituras com uma escrita de *design* matemático; e em Atashi, pela semelhança da partitura com uma obra gráfica, em que uma face humana pode ser vista em meio a uma escrita de natureza tradicionalmente musical.

Se se pensa em linhas diferentes em luta, se pode afirmá-las como forças díspares que estão em jogo, numa relação de movimentos de sobreposição que forçam hierarquias, fissuras, instantes de ruptura. As exigências que Ferneyhough faz, de uma interpretação seletiva por parte de quem toca sua peça, impõe a necessidade de um limite estético e subjetivo a ser manifesto da parte do musicista que interpreta. Atashi também faz intervenções sensoriais e subjetivas em sua peça, buscando provocar outras experiências no intérprete que a toca. Estas experiências podem ser enunciadas fora do circuito que as toma como linguagem, pois visam se apresentar não como signo escrito e dizível mas como *ato*, acontecimento performático, como algo que seja capaz de tornar audível as nuances subjetivas. Isso rompe explicitamente com a interpretação computacional, pois ainda não há máquina, nem mesmo a sonhada por Gilbert Lister⁴⁵, que capaz de tornar audíveis certas forças inaudíveis.

⁴⁵ Cf. “The Ultimate Melody”, in *The Collected Stories of Arthur C. Clarke*. Traduzida como “Melodia definitiva”, possui uma versão brasileira narrada por Marcelo Fávaro em <<https://www.youtube.com/watch?v=1YBZppZXYAs&t=983s>>.

2.2. *As relações de força na “unidade” canção*

Antigas marchinhas de carnaval ou outras canções populares, com suas características e inesquecíveis introduções, cantaroladas pelo povo como se fossem palavras da música: “la-ra-ri-láaaa-ra-ri-ráaaaa”, sem as quais a música não parece a mesma, soa incompleta. Há também solos instrumentais na parte central/final de canções que, amiúde, tornam-se parte da letra da música, como é notável em solos de guitarra de diversas canções de sucesso do gênero Rock. São, por um lado, partes que precisam ser “cantadas” para que se ouça e se torne audível a música que espera pela poesia da letra que há de vir. Por outro, música e letra são como filhas gêmeas, que vestem roupas parecidas, brincam juntas e quase não se nota suas marcantes diferenças de personalidade.

Quando a música é uma canção e seu sentido é dado pela letra, fica mais evidente seu funcionamento como acessório da palavra. Levando em conta que a música mais comercializada atualmente em nosso país – e por isso, a mais ouvida em ambientes públicos – dispõe de letras, se supõe que mesmo na música a linguagem da(s) palavra(s) ainda está no centro do que se escuta. Nietzsche já sabia que a poesia nascia de certa predisposição musical nas/das palavras, assim como a linguagem possui alguns importantes elementos musicais. A prosódia - a estrutura melódica da linguagem, a metaforia - o timbre da vogal falada que difere da vogal escrita, a entonação - variação de altura, o volume - variação de intensidade são alguns desses elementos à guisa de exemplo. A relação entre música e linguagem, aqui, se mostra num jogo de entrelaçamento e de tentativas de unificação das linhas de enunciados sobre cada uma delas, em que uma é utilizada para explicar a outra.

Essas reflexões remontam, pelo menos no que toca ao ocidente, à antiguidade grega, período em que já se pensava no lugar da música em relação à linguagem. A música expressava e governava a relação dos homens com a palavra, que adviria dela. A música a partir dessa leitura, portanto, conta a história da origem da linguagem, da constituição do sujeito como falante (AGAMBEN, 2016). O que com linguagem não se poderia dizer, com a música, no hino, era possível ser dito. A repetição de certas palavras dos poetas eram gestos aos quais não se sabia se vinham dos homens ou das Musas, as mitológicas filhas dos deuses, como mostra o hino de abertura à *Teogonia* de Hesíodo. O trabalho do poeta era prestar voz às Musas, dar forma musical à difícil tarefa de tomar a palavra, sendo esta algo que não lhe pertencia. A Musa teria presenteado o homem com a música para simbolizar a ele que é impossível apropriar-se integralmente da linguagem: a palavra não dá voz ao homem, mas ao

cantar ele celebra a voz que não possui. Assim, palavra e música não se separam, mas não se completam como unidade ou totalidade; elas conservam nesse encontro um espaço do impossível, um vazio com potencial de criação (id.).

Seguindo essa tradição ocidental, essa ideia é incorporada por diversas teorizações e práticas clínicas, terapêuticas e pedagógicas que se utilizam da música. Alguns autores da Psicologia da Música e Educação Musical (SWANWICK, 2003; SLOBODA, 1997; SERAFINE, 1988) pensam música e linguagem numa relação de homologia. Essas dimensões, por conseguinte, estabeleceriam colaboração entre si no desenvolvimento da aprendizagem humana (OLIVEIRA et. al, 2009).

Já os estudos psicanalíticos sobre música são elencados por Ruud (1990) em sete temas principais: 1) a linguagem da música; 2) o desenvolvimento da linguagem musical; 3) as origens intrapsíquicas da música; 4) música e emoções; 5) a estrutura da música; 6) a personalidade de músico(s); 7) as funções da música. A musicalidade da palavra passa por vários destes temas, colocando música e linguagem numa relação de processualidade no desenvolvimento psíquico. O *infans* ingressa à fala como consequência das sonoridades do “nhês”⁴⁶, um banho sonoro que dará lugar aos sons com sentidos, organizados em palavras. A importância dessa musicalidade presente na voz e na exploração sonora das palavras de modo geral seria a chave para construção de formas de acesso à linguagem. Isso tem interessado aos psicanalistas, especialmente no trabalho junto ao autismo e às psicoses (DIDIER-WEIL, 1997; LASNIK et. al., 2005; VIVÈS, 2009; HAINZ; COSTA-ROSA, 2009). A psicologia analítica também possui objetos específicos de estudo da relação música-linguagem, como o fenômeno da Canção de Ur. Ele consiste no canto espontâneo de intervalos melódicos de segunda e terça maior e/ou menor emitido por bebês de 18 meses a dois anos e meio de idade, independente da cultura e país a qual pertencem, considerado um padrão arquetípico (MILLECCO FILHO; BRANDÃO; MILLECCO, 2001). Estas perspectivas dão consistência teórica ao entendimento da relação de processualidade entre música e linguagem, reforçando a ideia de música como forma de expressão preliminar à verbal, que viria em sequência para substituir essa musicalidade da língua humana em desenvolvimento.

As diversas abordagens da clínica da musicoterapia desenvolvem essas discussões a partir de posições mais afirmativas, considerando que o conceito de música em cada uma delas deve ser melhor definido para demonstrar seu modo de trabalho. O musicoterapeuta norueguês Even Ruud elabora três “posições estéticas” (RUUD, 1990, p. 87) da música em

⁴⁶ Referência à fala aguda e “adocicada” por afetos de quem exerce à função de cuidados de um bebê, dando início ao processo dialógico humano.

musicoterapia em diferentes perspectivas: 1) a música como estímulo discriminativo, à luz das teorias comportamentais; 2) a música como um meio de comunicação, sob orientação humanista e; 3. a música como uma linguagem não-verbal, que direciona a escuta psicodinâmica em musicoterapia.

A posição 1 caracteriza a divisão entre música e linguagem a partir da fundamentação neurocientífica e biológica do comportamento. Segundo essa hipótese, ao ouvir uma canção, a percepção humana se divide em duas funções dissociadas: “a matéria verbal se encaminha diretamente para o lóbulo temporal esquerdo, enquanto o som e a música se dirigem para o lóbulo temporal direito” (MUGGIATI, 1973, p. 102). Sendo assim, o cérebro possui áreas específicas para cada função, uma para apreciar sons e outra para analisar as palavras. Isso é explorado na musicoterapia voltada para a reabilitação de pacientes com questões neurológicas, cognitivas ou comportamentais. Portanto, música e linguagem aqui se colocam como linhas de fissura no jogo dos enunciados embasados pela hipótese neuropsicológica, que as separam e as discriminam no cérebro, estimulando as diferentes funções para que o sujeito alcance objetivos específicos de conduta e possibilidades de ação no mundo. Ouvir uma canção e/ou cantá-la, recriá-la em versões diferentes, com o intuito de desacelerar a perda de memórias por conta dos avanços de uma doença neurodegenerativa, é um exemplo de prática desse campo.

As posições 2 e 3, por sua vez, situam-se na perspectiva de que música é uma espécie de linguagem, que institui na musicoterapia um caráter de analogia entre música e linguagem e as escolas dentro da musicoterapia podem ser diferenciadas pelo modo como colocam em prática essa relação analógica. Na posição 2, a música é definida como forma de representar emoções e ideias, que podem ser transmitidas a um ouvinte de maneira similar ao que acontece na comunicação através da fala. A canção, nesse caso, é um análogo verbal e tonal (MILLECCO FILHO; BRANDÃO; MILLECCO, 2001) da vida do sujeito em seus aspectos emocionais, afetivos, relacionais, profissionais, escolares etc. Já a 3 refere-se à semelhança entre música e os processos primários do pensamento que dominam o inconsciente, como o sonho e a fantasia, em contraste aos processos secundários que tem por base a linguagem e a estruturação lógica. A analogia, portanto, está na música como possível linguagem que torna emergente o inconsciente, pela sua similitude à estrutura do pensamento nos processos primários, especialmente no que toca aos sons. O canto que se canta sem pensar, desencadeado por alguma sonoridade externa que foi ouvida pelo sujeito, produz livre associação a outra canção que se “intromete na cadeia de significantes, como um lapso, uma

fresta aparentemente casual que aponta um caminho” (MILLECCO FILHO; BRANDÃO; MILLECCO, 2001, p. 82), o do inconsciente.

Nessas duas posições, todavia, o tipo de hipótese sobre o conteúdo varia entre representação consciente de situações da vida à simbolização daquilo que vem do inconsciente por meio da música. A forma de se trabalhar com o que surge da parte do sujeito também difere entre si, da tomada de consciência da mensagem representada pela música à interpretação e elaboração do sentido das sonoridades emergentes e produzidas. Mas em ambas posições, música e linguagem possuem proximidade, no que se refere ao movimento de se conjugarem para dar direção àquilo que o sujeito ou grupo diz através da canção no *setting* musicoterápico. São linhas que se agenciam para dar respostas às demandas de tratamento através da música, utilizando-se dela como meio para promovê-lo.

Especificamente a canção na musicoterapia é defendida como uma poderosa prática, pois permite forte expressividade para quem canta e produção de imagens e sentimentos a quem ouve, admite o uso do corpo como instrumento musical e de toda a extensão do aparelho fonológico, o que convoca o corpo à intensiva atividade e participação. Além disso, o cantor assume o papel de ouvinte e de cantor ao mesmo tempo (id.). A musicoterapeuta Marly Chagas (1990) refere que a emissão e vibração vocal faz o corpo vibrar, massageando-o de dentro para fora, a partir do próprio saber-fazer corpóreo do sujeito. O cantar na clínica da musicoterapia tem algumas funções: clarificar – mobilizar as emoções e trazer à tona as feridas a serem tratadas; integrar – de cantar algo livremente para entrar contato com o *Self*; dar suporte para a entrega – o canto e a voz do terapeuta como nutrição e aconchego que organiza os fluxos do sujeito (CHAGAS, 1990).

Nota-se nesses exemplos, as diversas analogias que a relação música-linguagem pode adquirir, a fim de construir ofertas terapêuticas ao social em suas demandas de tratamento psíquico, em especial. A letra trabalha para os sons da canção, na medida em que transmitem mensagens que falam da vida consciente e/ou inconsciente do sujeito. O cantar, por outro lado, expressa palavras e seus sentidos, é a música laborando na palavra. Além de forças em junção, música e linguagem podem crescer como linhas rizomáticas, que apostam no caos (CARDOSO Jr., 2005). O cantar como exercício de musicalidade que adquire, a partir do corpo, sentidos imateriais, inaudíveis e indizíveis. Uma relação de imanência entre música e linguagem torna-se então, uma virtualidade.

3. Dinâmicas das relações de força entre música e palavra

“Atirei o pau no gato-to, mas o gato-to não morreu-reu-reu”. Para quem conhece a velha canção popular infantil, dificilmente se pode evitar rememorar sua melodia enquanto a lê. Neste caso, a linguagem escrita e lida, as palavras e a fala pedem por outra expressividade e um fora delas se apresenta. Comumente se pensa na fala/palavra associadas à noção de linguagem como atributo da música, outras vezes, a música é pertinente à essa ideia de linguagem, a depender de uma espécie de hierarquia do pensamento: a qual parte da estrutura se deve dar mais importância. Com o positivismo científico, a música fica subjugada a um modo mais racional de representação e significação e entra num jogo de forças com a linguagem, ficando em segundo plano onde impera a linguagem entendida como discurso verbal e o sentido (BARBEITAS, 2007).

A linguagem, ao ser circunscrita à razão comunicativa, se restringe ao funcionalismo do significado e o que se vê a partir do positivismo, é que esse processo tem se estendido para o campo musical. A defesa desse regime de inteligibilidade tem lugar no projeto do capitalismo, de homogeneização de práticas e discursos e transformação de processos em produtos. É isso que possibilita tomar os acontecimentos linguísticos e musicais pelo que significam e não pelo que são ou que viriam a ser.

A música na sociedade ocidental tende a se profissionalizar e se estratificar cada vez mais, em gêneros e categorias, em estilos composicionais mais ou menos rígidos. Sendo assim, há um regime de saber que tenta direcionar de maneira linear e racional as práticas hegemônicas da linguagem e da música – o que será explorado minuciosamente pela música comercial –, e há outro que sai em defesa da ideia de música como uma metafísica. Nos dois casos, pode ocorrer uma vontade de universalização, reconciliando as duas forças a partir de um mesmo objetivo: encerrá-las como universais do comportamento humano organizado. O encontro entre sujeito e música, a partir daí, se restringiria a ouvir ou compreender a música como uma mensagem musicalizada ou, do lado oposto, a ter uma relação transcendental com sonoridades organizadas de modo determinado, negando a potência da letra e sua articulação com outras sonoridades.

E a música, não teria escapatória à intencionalidade da vontade de significado da consciência humana? Acontecimentos fora disso ocorrem, à revelia da luta entre os saberes. Esse instante de subversão performático ou apreciativo deixa aparecer algo do caos, ponto onde se traça um plano de imanência e conceitos são criados (CARDOSO Jr., 2005).

Um plano de imanência entre música e linguagem aparece musicalmente em sopros, gritos, estes “blocos inarticulados” que irrompem nos fluxos das “palavras fonéticas”, do sentido lógico de encadeamento de sons à fluência e das sílabas à formação de palavras aos significados. Podem vir a ser música, sonoridades em livre associação, exploração vocal; mas para assim sê-los precisam ser captados por algo que torne “audíveis forças não-audíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Nas situações especiais de fala como na associação livre em contexto psicanalítico, na poesia e no cordel, nas literaturas transmitidas oralmente de maneira geral talvez se consiga sustentar um lugar de *performance musical do verbal*. A exploração da musicalidade aplicada a frases cotidianas também se faz presente em canções e em algumas práticas clínicas. Há uma técnica da musicoterapia em reabilitação neurológica que reforça essa exploração, ao construir formas de recitação melódica de frases, para aqueles sujeitos que já não podem ou não conseguem (mais) falar. Essa técnica clínica, também utilizada pela fonoaudiologia, facilita a pronúncia e a memorização de sentenças, é chamada de M.I.T. - *Melodic Intonation Therapy* (THAUT et al., 2014).

Outras técnicas da Musicoterapia como a re-criação musical, diz respeito a releitura de músicas já existentes (BRUSCIA, 2000). Canções folclóricas e populares figuram entre as principais músicas escolhidas pelos sujeitos que participam de tratamentos musicoterapêuticos e de oficinas terapêuticas de música. Mas é preciso salientar que o processo comunicativo pela fala numa sessão de musicoterapia não é o centro do tratamento. Nesse tipo de *setting* é possível sustentar um lugar sonoro de suspensão de sentido, na sustentação radical de um significante musical – de viver o acontecimento música como autônomo em relação ao dispositivo linguagem. Um momento para “musicar” e fazer música sobre a música feita, sem que seja preciso atribuir a esse fazer significados pela palavra falada. Assim como o significante não diz da realidade da coisa que ele nomeia mas é apenas um modo de dizer, falar sobre a música criada pode ser um impasse para o sujeito ou grupo que a compôs, pois sua criação pode ser tão enigmática para ele quanto para quem pergunta. Mesmo ao falar de música(s) ou de uma música, algo dela permanece no mistério do código musical, conotativo por excelência (NEGREIROS, 2017).

Em situações especiais de criação musical como no improviso de sons vocais de um cantor, a voz pode fazer música sem precisar da palavra⁴⁷. Outro exemplo está na musicalidade dos sotaques, em que podemos citar as diferentes ênfases pronunciantes de

⁴⁷ Vê. Interpretação vocal de Claudya da música “Brasileirinho”, composição de Waldis Azevedo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WhkQF77A_cE.

sílabas em língua portuguesa brasileira; também se nota certo jeito de (en)cantar a palavra musicalmente e localizá-la histórica e geograficamente⁴⁸. O ritmo, entoação, os acentos silábico e tonal são estudados pela fonologia prosódica, amplamente investigada na linguística (McMULLEN; SAFFRAN, 2004; BISOL, 1996; NESPOR; VOGEL, 1986) e fonoaudiologia (FERREIRA, 1984; OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2004;). Mas em si mesmo, o sotaque é um som diferencial nas palavras, mas que não serve a elas obrigatoriamente, uma vez que um ouvido não habituado com determinado sotaque o capta esteticamente, para além da denotação. Assim como no cordel, na associação livre no *setting* analítico, na declamação de um poema feito em ato⁴⁹, na composição de rimas em uma batalha de cantores de *RAP* ou repente, a criação vocal está a serviço da palavra, mas não necessariamente do sentido – como o enunciado está para o discurso. É a palavra na sua dimensão sonora e não semântica.

Mas isso não é privilégio da musicoterapia ou da música: a forma de falar também exerce uma função musical em determinados contextos. Na performance verbal como uma das práticas de linguagem, a forma e os sons empregados na fala, suas características tímbricas e prosódicas – o colorido da voz, as diferentes entonações etc. – são qualidades captadas para além do quê se diz e são tão importantes quanto o significado, em se tratando de subjetividades. Também o som, especialmente aquele que é produzido pelo corpo humano ou por instrumento acústico, retém em si linhas de fuga, espaços de ocorrência de escapes ao controle das vontades de poder e verdade do sujeito. Ao cantar, por exemplo, nem sempre os sons saem como esperado por quem canta, contendo desafinações, melismas, saídas ou faltas de ar, véu ou rouquidão no timbre. O “como” se fala, como se canta e toca, portanto, são determinantes na apreensão de um discurso ou musicalidade e até mesmo ultrapassa suas fronteiras, pela capacidade de criar sentidos relativamente independentes do significado. O “como” e o “o quê” é dito são, portanto, duas fontes diferentes de sentido no discurso, sendo a primeira referente aos afetos e perceptos, a segunda, ao pensamento.

Para pensar música e linguagem como diagramas de intensidades que podem reproduzir ou criar por meio da relação entre música e palavra e do verbal, o plano de imanência se torna necessário. Em “Corporeidades em minidesfile”, o filósofo Orlandi nota que a língua maior se coloca para fora de si de maneira radical por efeito “de ‘derivas’ e ‘desvios’, (...) de estranhos ‘curtos-circuitos’, de enleamentos criptográficos e outros procedimentos nela agitados por uma ‘língua menor’ (ORLANDI, 2004), como fez

⁴⁸ Cf. a websérie “Sotaques do Brasil” do projeto “Caravana Sotaques do Brasil - Circuito de Arte e Cultura CPFL”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AV5vZz-SEJM&list=PLnfdhWLB8XfPIC2Yt6qn0daNmmryiXSHv&index=4>

⁴⁹ Vf. Trabalhos de Tais Barrenha sobre a Estela do Patrocínio, 2018.

Guimarães Rosa com a pronúncia e leitura da língua portuguesa brasileira e Qorpo Santo com a escrita e ortografia (LIMA, 2009). A linguagem é levada ao seu limite, onde descobre seu silêncio, seu fora ou sua música. Ela descobre em si “uma **audibilidade** ou lisibilidade escavando-se em tensões de surpresa” (ORLANDI, 2004, s/n). Ao enunciar a existência de uma audibilidade, Orlandi provoca não apenas a linguagem e a música como coisas que se tornam objeto de relação por meio da escuta do verbal e do musical. Ele torna nomeável a ambiguidade da relação música-linguagem como lugar de imprecisão em que jogos de força brigam pela dominação discursiva e linhas de fuga podem ser traçadas, sem que se saiba quando é uma ou outra que aparece.

Ao se abrir para além do significado, a voz – instrumento ligado tanto à música quanto à fala na performance verbal – pode brincar além ou aquém da linguagem e do sentido, fazendo vocalizes, *bocca chiusa*, emissão de fonemas, sílabas, sons guturais etc. Brincar com a dimensão *musicante*, com a musicalidade da voz tomada como significante, como criação da língua que não guarda relação com o significado. Isso exemplifica um dos maiores problemas musicológicos, o da fronteira entre música e linguagem, estes dois dispositivos⁵⁰ cujas articulações foram aqui exploradas. Cada um desses regimes de inteligibilidade institui critérios que buscam definir música, ou seja, tentam lançar sobre ela crenças epistemológicas e convenções sociais que a constituam como saber especializado (STYHRE, 2008). Há muito se tenta controlar a rebeldia musical ao domínio do conhecimento (NIETZSCHE apud. LACQUE-LABARTHE, 1991). Para tal, diversos mecanismos foram utilizados, para responder à diferentes urgências do contexto socioeconômico e cultural.

4. Considerações finais

Músicas estão no mundo como coisas constituintes da paisagem sonora, ao lado de outras dezenas de sons, de ondas vibratórias e de vácuos de silêncio relativo que se sobrepõem uns aos outros. Mas a música enquanto experiência que se vive, que pode ser compartilhada, não existe sem que haja pelo menos uma audição que lhe capte. Portanto, música e linguagem visam uma mesma prática biológica e social: atingir a escuta.

A proveniência ocidental da ideia de música como formação histórica permitiu perceber certos tensionamentos entre música e linguagem. Os diversos estilos musicais produziram fraturas nessa relação, a ponto da música atual utilizar da palavra sem explorar a sua origem mítica/musical. A leitura mítica, porém, foi ressignificada no contemporâneo de

⁵⁰ Como conceito emprestado da filosofia esmiuçado no ensaio anterior, sobre dispositivo na Metodologia.

outra maneira. Musa é a pessoa que inspira amor, para quem se dirige uma obra – sendo tema de muitas canções de grande público – enquanto música e poesia formar-se-iam por meio daquilo que emerge quando se empurra a linguagem aos seus limites. Isso não se dá sem que ocorra jogos de forças que produzem enunciados, ou seja, sem que se criem conceitos em um plano de imanência. Este plano, todavia, se insere no contexto de um dispositivo, cujo regime de inteligibilidade se move para várias direções – de fissura, agenciamento e de crescimento rizomático das linhas em jogo.

A música como um fazer, entretanto, tem proveniência que remonta às culturas orientais, mais precisamente às africanas e indígenas transmitidas oralmente e performaticamente, de grande influência para a prática de música popular no Brasil. Implicada com uma atividade, uma experiência (STIGE, 1998; BARCELLOS, 2017), a música como prática pode resistir à significação linguística desse fazer artístico. Não se trata, portanto, de uma coisa e nem de uma abstração pura, mas de *musicking* (SMALL, 1998), um fazer mais ou menos instintual que vai sendo instituído, disciplinado, dirigido. Segundo o autor neozelandês Christopher Small (1998), esse fazer se dá pelo tocar ou cantar, ensaiar, estudar instrumentos, compor, reproduzir fonograficamente, dançar ou se mover a partir do som, bem como *ouvir* música viva ou gravada, ao que se acrescenta ter uma ideia musical ou uma memória sonora. Em uma apresentação musical, por exemplo, todos estão envolvidos no processo: “seja lá o que estamos fazendo, estamos fazendo isso juntos – dos performers, ouvintes [...] vendedores de ingressos [...] aos profissionais da limpeza” (SMALL, 1998, p.10, tradução nossa). Não se trata de negar que haja distinções entre a *musicking* de cada um e uma forma diferencial de descrevê-las em termos de ação, a questão aqui é de defender a música como um encontro humano (id.).

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. La musica suprema. Musica e politica. In: AGAMBEN, G. *Che cos'è la filosofia?*. Macerata: Quodlibet, 2016. Trad. Manuel Ignacio Moyano, pp. 133-146.

BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. 2007. 201 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários - Literatura

Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *Disciplina de Teorias em Musicoterapia*. Curso de pós-graduação em Musicoterapia. jan. 2017. 12f. Notas de Aula. Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.

BARRENHA, Taís S. “*Escrever para não morrer*” – a poesia de Stela do Patrocínio. *A literatura como dispositivo de resistência, cuidado e produção de subjetividade*. 2019. 96f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, 2019.

BISOL, L. O sândi e a ressilabação. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 31, n. 104, p. 159-168, jun, 1996.

BRANCO, Maria João. A música, nossa percursora: Acerca da música na filosofia de Nietzsche. *Cad. Nietzsche*, São Paulo, n. 31, p. 209-234, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422012000200012&lng=en&nrm=iso>. acesso em abr. 2016.

BRUSCIA, K. E. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CARDOSO, Tânia Marques. *O que dizem as músicas mais ouvidas: análise de uma década das mais pedidas nas estações de rádio do Sudeste, a partir de ranking do ECAD*. Trabalho não-publicado, 2016.

CARDOSO JR., Hélio Rebello. *Tornar audíveis forças não audíveis - lições de Deleuze sobre a música e educação musical rizomática*, s/l, 2005.

CHAGAS, Marly. Ritmo, Som, vida. In: Energia e Cura. Quiron, Centro de Estudos e Práticas Transomáticas. *Revista de Cultura Vozes*, ano 84, volume 14 set/out Petrópolis: Editora Vozes, 1990. pp. 585 – 592.

CHRISTIAN, Brian. *O humano mais humano: o que a inteligência artificial nos ensina sobre a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CLEMENTS, Andrew. Ferneyhough: La Terre Est Un Homme/Plötzlichkeit review – massive and mesmerising. *The Guardian*. 9 Mar 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2018/mar/09/brian-ferneyhough-la-terre-est-un-homme-plotzlichkeit-review-bbcsq>>, acesso em dez. 2018.

CÔRTEZ, Dennis Novaes Saldanha. *Funk no Distrito Federal: notas sobre música e pertencimentos*. 2013. 76f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 jan. 1988. Paris, Seuil. 1989. Tradução de Ruy de Souza Dias

(com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Hélio Rebello Cardoso Jr. (revisão técnica), finalizada em março de 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

DOUGLAS, Alan; NEAL, Peter. *Jimi Hendrix por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: ECAD. Disponível em: <<http://www.ecad.org.br/pt/Paginas/default.aspx>>. Acesso em mar. 2014.

FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. *Música Hoje*, vol6. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição*. São Paulo: Educ, 1998.

FERREIRA L. P. *Temas em fonoaudiologia*. 7. ed. São Paulo: Loyola; 1984.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault/Pierre Boulez – “A música contemporânea e o público.” In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, P. 391-399.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
FREUD, Sigmund. *El malestar em la cultura*. In: Obras completas: el porvenir de una ilusión; el malestar en la cultura y otras obras (1927-1931). 2 ed. Tradução de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

GIACOMONI, Marcello Paniz; VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. *Veredas online* – análise do discurso – 2/2010, p. 119-129 – PPG Linguística/UFJF – Juiz de Fora, 2010. ISSN 1982-2243. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/04/artigo-09.pdf>>, acesso em 21 set. 2018.

HAINZ, Carine Goto; COSTA-ROSA, Abílio. A oficina terapêutica como intercessão em problemáticas de sujeitos constituídos por foraclusão. *Psicol. estud.*, Maringá, v. 14, n. 2, p. 405-412, June 2009. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722009000200022&lng=en&nrm=iso>. Acesso em jun. 2013.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *Musica ficta (Figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

LASNIK, M.; MAESTRO, S.; MURATORI, F. et. al. (2005). Interações sonoras entre bebês que se tornaram autistas e seus pais. In: Proceedings of the Colóquio franco-brasileiro sobre a

clínica com bebês. Disponível em

<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000072005000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em fev. 2010.

LEPPERT, Richard; McCLARY, Suzan. (Ed.). *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. A produção e a recepção dos escritos de Qorpo-Santo: apontando transformações nas relações entre arte e loucura. *Interface (Botucatu)*, Botucatu, v. 14, n. 33, p. 437-447, Jun. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832010000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em abr. 2018.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. *Arte, clínica e loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus, FAPESP, 2009.

MACHADO, Roberto. *Ciência e Saber – A Trajetória da Arqueologia de Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MARTINS, Dileta Silveira, ZILBERKNOP, Lúbia Scliar. *Português instrumental*. 19ª ed. Porto Alegre: SAGRA, 1997.

MCMULLEN, E.; SAFFRAN, J. R. Music and Language: A Developmental Comparison. *Music Perception*, 21(3), 2004. p. 289–311.

MILLECCO FILHO, Luis Antônio; BRANDÃO, Maria Regina Esmeraldo; MILLECCO, Ronaldo Pomponet. *É preciso cantar: Musicoterapia, Cantos e Canções*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.

NEGREIROS, Martha. *Disciplina de Musicoterapia em Saúde Materno-Infantil*. Curso de pós-graduação em Musicoterapia. jan. 2017. 12f. Notas de Aula. Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.

NESPOR, M; VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris, 1986.

OLIVEIRA, Janaina Sabino de; DUARTE, Mônica; REZENDE, Daniela Silva. Música como discurso segundo Swanwick, Sloboda e Serafine e a prática pedagógica da música. *Cadernos do Colóquio*, v. 10, n. 2, p. 78-89. PPG Música/UFRJ – Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/557/569>>. acesso em out. 2016.

OLIVEIRA J.T.N., OLIVEIRA Z. S. B. Desvio fonético x desvio fonológico: algumas considerações. *J Bras Fonoaudiol*; 5(20), 2004. p. 172-6.

ORLANDI, Luiz B. L. *Corporeidades em mini desfile*. Revista Eletrônica Alegrar, n. 1, ago. 2004. Disponível em https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf. Acesso em: 04 mai. 2016.

PAZ, Caio Cesar do Nascimento. *De Agamben a Foucault: a linguagem, a história e o homem na arqueologia*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SEEGER, C. L. *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEEGER, Anthony. 2004 [1987]. *Why Suya sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n 17, p. 237-260, 2008.

SERAFINE, Marry L. *Music as cognition. The development of thought in sound*. New York: Columbia University Press, 1988.

SLOBODA, John A. In Wilson, Frank & Roerman, Franz L. *Music and child development*. St. Louis, MO: MMB Music Inc, 1997.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover, University Press of New England, 1998.

STIGE, Brynjulf. Perspectives on Meaning in Music Therapy. *British Journal of Music Therapy*, 12(1), 1998. Disponível em: <<http://www.voices.no>>. Acesso em set. 2005.

STYHRE, Alexander. *Perception and Organization: Art, Music, Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna, 2003.

PIEADADE, Acácio Tadeu de C.A Etnografia da música segundo Anthony Seeger: clareza epistemológica e integração das perspectivas musicológicas. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n 17, pg. 233-235, 2008.

RUUD, Even. *Caminhos da Musicoterapia*. São Paulo: Summus, 1990.

THAUT, Michael; THAUT, Corene; McIntosh, Kathleen. MIT. In: THAUT, M.; HOEMBERG, V. *Handbook of Neurologic Music Therapy*. Oxford. Oxf. Univ. Press, 2014.

VIVES, J. M. (2009). Para introduzir a questão da pulsão invocante, *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v.12, n.2. São Paulo, p.329-341.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ENSAIO 4: A AUDIBILIDADE COMO PROCEDIMENTO CLÍNICO: a produção sensível de uma escuta⁵¹

Ei dor,
eu não te escuto mais.
O Sol, Jota Quest

Na entrevista “Sobre a História da Sexualidade”, publicada em *Microfísica do Poder*, Alam Grosrichard pergunta a Michel Foucault se, a partir das técnicas de confissão, haveria também “*técnicas de escuta*” (FOUCAULT, 1979, p. 154). Para exemplificar, propõe-se a cena em que a palavra do pecador dirigida ao confessor poderia produzir neste último um pensamento de deleite: como este poderia “*prestar atenção à narrativa de cenas abomináveis sem pecar, isto é, sem ter prazer?*” (id., p.154). A reflexão de Grosrichard está na direção de pensar uma casuística e técnica da escuta, que depende tanto da relação entre coisa e pensamento sobre a coisa, quanto deste pensamento com as palavras, em outros termos, as fronteiras da episteme da representação, da relação entre signo, significado e significante. É essa “*vontade de ouvir do outro a verdade sobre seu sexo*” que conta a “*história das técnicas de escuta*” (id.). Contudo, na história dessa escuta, o que e o *como se escuta* bem como o lugar que o conteúdo escutado ocupa em cada estilo modificam consideravelmente os objetivos.

A confissão é pensada por Foucault no contexto cristão; como procedimento que ao ser levado ao campo da psiquiatria como forma de fazer falar, incita o sujeito à produção de discurso de verdade sobre sua sexualidade que seja “*capaz de ter efeitos sobre o próprio sujeito*” (FOUCAULT, 1979, p. 153). O afastamento do sexo da consciência colocou-o no centro da existência, como determinador de um campo a ser dominado, conhecido, examinado e transformado em discurso no seio das relações humanas. Confessar, como prática de direção de consciência cristã, é professar um não-conhecimento de alguma verdade que o sujeito não sabe e que se passa com ele, verdade que pode ser produzida através da escuta do confessor. Passou-se, não obstante, a falar de sexualidade para poder proibi-la por um lado e manifestá-la por outro, o que não ocorreu sem uma escuta que emergia especificamente para ouvi-la enquanto falas audíveis e inaudíveis, no mesmo campo em que os ditos e não-ditos constituíam discursos e práticas.

⁵¹ Ensaio dedicado em memória de Abílio da Costa-Rosa, saudoso professor e teórico propositor do Dispositivo Intercessor. Costa-Rosa nos deixou um imenso legado em diversos campos do pensamento e das ações em Saúde Mental Coletiva, me acompanhou como supervisor, autor e interlocutor nos primeiros passos em direção a um *escutar e não só ouvir*. Sua obra e sua estética existencial marcou um importante ponto de mutação em minha prática profissional e para além desta.

No entanto, se, como fenômeno social, a população ainda busca numa liderança religiosa um ouvinte que dê conta de suas questões íntimas, na psicanálise, quando esse mesmo sujeito chega para confiar aquilo que é segredo para si mesmo, há algumas particularidades que a distinguem sobremaneira do modo como um líder religioso escuta em seu proceder na confissão cristã. Na confissão, o líder-ouvinte seleciona partes do discurso do confessante, esmiúça e enuncia um saber sobre a situação confessada, ele dá uma penitência correlata a este conteúdo fazendo pesar sobre a palavra do confessante a sentença que o livra da culpa, a recompensa pelo segredo revelado. Em psicanálise, o segredo importa menos que certo estatuto enigmático que a palavra já possuiria por si só, a partir da hipótese da existência do inconsciente no campo constitutivo da subjetividade.

Dentre os diversos encontros de Foucault com as leituras psicanalíticas, são marcantes suas reflexões acerca da discursividade, da autoria de Freud e da psicanálise como dispositivo (TESHAINER, 2004). A princípio, Foucault a coloca ao lado da Psiquiatria, como mais um dos saberes sobre a loucura, já que continua tomando o louco como exceção, utilizando de técnicas de exame, de uma hermenêutica para interpretar o indivíduo. Mas ele deixa de observar o modo subversivo e afirmativo com o qual Freud trabalhou a experiência da histeria. É a clínica da histeria, central para a psicanálise, que faz com que os sintomas sejam desenvolvidos como linguagem a ser interpretada pelo analista, mesmo que este seja suposto deter um saber-poder sobre o indivíduo (BIRMAN, 2000). Mas cabe a este ouvir o discurso do sujeito e o seu próprio, saindo do lugar da técnica de controle e da confissão, para permitir uma ética do sujeito que passa pelo falar e escutar-se para cuidar de si.

O encontro intersubjetivo entre analista e sujeito no *setting* é uma situação de comunicação por excelência (MACEDO e FALCÃO, 2005), em que um deles comunica ao outro a necessidade de ser escutado, enquanto o outro, se coloca como ouvinte pelo desejo de oferecer certo tipo de escuta. Essa escuta, todavia, tenta criar um espaço para a dúvida da racionalidade das palavras e da lógica linear dos acontecimentos, de modo que o sujeito possa se ouvir a si mesmo a partir das interpretações. O analista procura se esquivar do lugar de detenção de verdade a ser ouvida ou falada, para que os ditos que ali circulam, em sua determinação inconsciente, sejam revestidos da qualidade de enigma. Isso requer uma condição especial de escutar para torna-los faláveis e/ou audíveis num lugar para além da literalidade e da lógica racional. Seria preciso então outra qualidade da escuta, capaz de abarcar os não-ditos, os interstícios dos ditos, as falas que se dão por outras vias como a do corpo, um certo método para ouvir (FOCHESATTO, 2011). Sigmund Freud desenvolveu esse método, a partir do princípio de cooperação conversacional (GARCIA e MARTINS, 2002),

em que o sujeito fala livremente sem pensar, seguindo a regra da associação livre; e o psicanalista escuta com a “*atenção uniformemente suspensa*” (FREUD, 1912, p. 125). Em assim sendo, aspectos melódicos, rítmicos, cadenciais, tonais da fala, do choro, do silêncio têm a chance de aparecer como detalhe, de não passarem despercebidos à sutileza dessa escuta.

O que interessa à escuta psicanalítica é um detalhe *sui generis*, que surge no discurso, quando um signo se sustenta. Esse detalhe é estético na medida em que se expõe à percepção auditiva do analista e seu estofo é uma percepção estética que amplifica o detalhe e busca nele fragmentos de singularidade, como destaca Dionísio (2010). A escuta analítica intui, nos traços subestimados ou não percebidos no curso da fala, o mistério daquilo que se esconde no inconsciente (FREUD, 1914/2015). Do mesmo modo, a atitude moderna diante de uma obra de arte é a da busca dos pormenores em relação ao conjunto, a valorização do detalhe (DIONÍSIO, 2010). Sem uma hierarquia entre o que deve ou não ser escutado – por meio da atenção flutuante do analista – a psicanálise faz com que os limites da linguagem passem a integrá-la, percebendo-os como detalhe. Ao sublinhar esses limites, o psicanalista propõe ao sujeito que associe livremente, para que, a partir do detalhe falado/escutado, se possa criar algo mais. Uma outra dimensão de linguagem se forma naquele encontro, para que seja tratado algo mais que palavras. E é no próprio exercício do falar, dentro da regra da associação livre sob transferência, que sujeito pelo falar e psicanalista pelo escutar⁵² transformam linguagem em objeto de trabalho estético. Esse acordo cooperativo que torna o falar e o ouvir possíveis objetos de “produção artística”, uma prática artesã esteticamente orientada para produção de modos de subjetivação, estão numa relação mútua de implicação, de condição *sine qua non* uma da outra.

A atenção flutuante é a contrapartida que o analista dá ao livre associar do sujeito. Para isso, é preciso desenvolver um terceiro ouvido (REIK, 1948), o do inconsciente, aberto a receber o que o sujeito traz, sem se utilizar da memória, da compreensão e dos desejos próprios (BION, 1967) para explicar ou significar aquilo que o sujeito enuncia. A atenção flutuante implica numa escuta “imparcialmente suspensa” (FREUD, 1904/1987, p. 291), que se coloca à disposição para acolher e sublinhar o detalhe, aparente na fala e na comunicação não-verbal do sujeito. Esse detalhe, por sua vez, é escolhido mais ou menos ao acaso na

⁵² A escuta do terapeuta (que é a noção mais conhecida – a escuta clínica refere-se, geralmente, à escuta do analista/ terapeuta); o que precisaria ser nomeado durante o texto (pode ser numa nota de rodapé) é o menos usual, a saber, pensar que em musicoterapia fala-se também da escuta do paciente e que isso será tratado em um outro ensaio.

performance verbal do falante, a partir do potencial de se mostrar fugidio à consciência e poder dizer e/ou de criar saberes mais além do que já se sabe.

No contexto musicoterapêutico, como se dariam tais fenômenos? Se a Musicoterapia se caracteriza pela prática que se dá entre musicoterapeuta qualificado, sujeito e música (FEDERAÇÃO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA, 1996), é nas experiências musicais que incidem todo o trabalho da musicalidade clínica. Da mesma forma que a escuta do analista possui um caráter especial e estético singular, que suspende seu saber para perceber no detalhe da linguagem uma potência criadora, suscitando “*à escuta as ferramentas da associação livre e da atenção flutuante*” (DIONÍSIO, 2010, p.214), em musicoterapia o detalhe diferencial é procurado no curso padronizado das sonoridades. E do mesmo modo, deve ser ouvido e trabalhado na singularidade da produção musical do sujeito atendido.

As teorizações e práticas musicoterápicas orientadas pela psicanálise são diversas (PRIESTLEY, 1994; LECOUR, 1997; AUSTIN, 1999). No Brasil, os escritos da psicanalista e musicoterapeuta carioca Márcia Cirigliano (2015) acerca do “objeto voz”, da “canção-âncora” na contratransferência e da “atenção flutuante musical” são desenvolvidos em seu trabalho em musicoterapia e psicanálise de Freud e Lacan junto a sujeitos autistas, desde a década de 1990. Há também autores como Anna López (2010) que se dedicaram a este mesmo público a partir de posicionamento ético e teórico similar, dando foco conceitual à escuta psicanalítica em Musicoterapia. Há também outras práticas musicoterápicas que desenvolvem proposta similares às proposições psicanalíticas sem, necessariamente, ser afiliadas à esta perspectiva. E outras que fazem uma clínica híbrida, para dar conta da complexidade dos modos de subjetivação contemporâneos e seus impasses (PINTO, 2007; MILLECCO, 2000).

A proposta do presente ensaio⁵³ é, portanto, trabalhar o conceito de associação livre, original da psicanálise, levantando teóricos que fizeram a ampliação deste ao contexto musicoterápico. Seja pela hipótese do detalhe sonoro como indício de produção inconsciente, ao ser recortado para ser melhor ouvido e analisado clinicamente, e que pode ter um suporte harmônico, melódico ou rítmico da parte do musicoterapeuta; ou por outra, que toma o corpo como manifestação múltipla de sentidos do sujeito que sofre. Segundo as experiências de Austin (1999), o fenômeno da associação livre se dá pelo canto e um acompanhamento

⁵³ Parte deste trabalho foi apresentado à disciplina de “Arte e Psicanálise” ministrada pelo professor Gustavo Dionísio, ao qual agradecemos a leitura, bem como no IV Seminário Estadual de Musicoterapia “AMTRJ, 50 anos: de onde viemos, para onde vamos? Saberes, processos e fazeres” em setembro de 2018, apresentado no referido evento, sob o título “‘Cantar tudo o que vier na cabeça, eu vou cantar’: A Associação Livre em Musicoterapia”.

padronizado a ser repetido em um instrumento, para criar ambiência para a associação. Já para Chagas (1997), este se dá a partir de uma situação promotora de relaxamento corporal, que convide o sujeito à liberdade de produção sonora. Utilizando a mesma ideia em diferentes contextos da clínica musicoterápica, se vê a possibilidade de implicar os sujeitos num processo improvisacional e composicional individual ou em grupo, direcionado pela regra ou convite à associação livre. A articulação procedimental “associação livre-atenção flutuante” diz respeito a uma característica da linha audibilidade da musicoterapia, que diz respeito à estetização da escuta, tanto do musicoterapeuta quanto do paciente.

Haveria outras formas de estetização da audição em musicoterapia. A experiência da audição musical, que nesse contexto clínico ganha o *status* de técnica e/ou método. A técnica da audição musical faz referência à atividade atribuída às técnicas receptivas da Musicoterapia que fazem uso de músicas gravadas ou feitas ao vivo, escolhidas por meio de procedimentos específicos e que são colocadas para um indivíduo ou grupo ouvinte, para se chegar a determinado efeito. Diferentes métodos musicoterápicos se utilizam da audição musical como saber e prática especializada. A audição projetiva no método *Bonny* de Imagens Guiadas e Música (*Guided Imagery Music - G.I.M.*) é uma dessas práticas – há um conjunto de obras eruditas orquestrais que são administradas a indivíduos e grupos, de acordo com a problemática identificada em entrevista preliminar. No decorrer e/ou após a audição da peça escolhida de acordo com os procedimentos metodológicos do *G.I.M.*, é feito o convite para o(s) sujeito(s) falar, desenhar, escrever ou outra ação que permita representar as imagens ou imaginações que a música escutada tenha suscitado⁵⁴. Outra prática é a da audição ampliada para a vibração sonora proposta pelo recurso da Mesa Lira como forma de terapia vibroacústica. A Mesa Lira é uma espécie de maca com cordas na parte de baixo. O indivíduo se deita e recebe uma massagem sonora a partir da vibração das cordas no interior da maca e a partir do som contínuo das cordas dedilhadas pelo profissional. O som possui uma ressonância similar a de cordas friccionadas por arco – sendo todas as cordas afinadas na nota ré (D). Esses dois modelos, o *G.I.M.* e a Mesa Lira conferem não apenas à audição musical uma posição central para o tratamento, mas também à música e ao campo do sonoro, importantes lugares. Elas tomam músicas/sonoridades como recursos que reúnem em si e por si mesmos, potenciais para produção de efeitos terapêuticos.

Escolhemos trabalhar aqui, porém, um panorama que aproxima psicanálise e musicoterapia para debater os conceitos de associação livre e de atenção flutuante em cada

⁵⁴ Discutimos rapidamente sobre o método *G.I.M.* no segundo ensaio dessa tese.

um desses *settings*, dando visibilidade às linhas de consonância e dissonância entre eles, mostrando aspectos éticos do sujeito implicados nessa prática. Para tanto serão abordados conceitualmente a associação livre e atenção flutuante em psicanálise; levantar o conceito de associação livre cantada e atenção flutuante musical em Musicoterapia.

1. A estetização da escuta do musicoterapeuta e da escuta de si do sujeito do inconsciente

1.1. A associação livre

1.1.1. O conceito de associação livre em psicanálise

A regra técnica da associação livre, oriunda da Psicanálise, em que o paciente, mesmo deitado ao divã, permanece desperto e é convidado a conversar com ele, foi criada pelo neurologista austríaco Sigmund Freud, e explicitada em seu artigo sobre o método psicanalítico de 1904, para substituir a sugestão pelo método catártico. (FREUD, 1904/1987). Por meio da fala, reivindicada como direito pelas suas primeiras pacientes histéricas, Freud encontrou um substituto “*plenamente satisfatório, nas associações dos enfermos, ou seja, nos pensamentos involuntários – quase sempre sentidos como perturbadores e comumente postos de lado*” (FREUD, 1904/1987, p.234). Isso se refere à associação livre, como técnica privilegiada em seu novo método, que o permitiu abandonar de vez a hipnose como método de alteração da consciência, para dar lugar à análise dirigida pelo livre associar de ideias como via régia do inconsciente.

Freud percebeu que durante a fala a paciente tinha lacunas na memória, lembranças que foram recalçadas pelo princípio de prazer e desprazer da economia psíquica, lacunas essas que, ao serem abordadas, produziam no sujeito uma reação de resistência. Ele cria, então, outro modo de abordar tais lacunas: convida o sujeito a falar, então, o que lhe vier à mente, sem ponto de partida, sem seleção, censura ou julgamento, mesmo que parecer ilógico, constrangedor. Isso poderia ser associado em cadeia a outras ideias que viessem determinadas pela lógica do inconsciente, ao qual foi nomeado como associação livre.

No Rascunho M, Freud discute o aparecimento das associações livres em análise, que não se dão apenas pelo encadeamento de ideias, mas pelo aparecimento do sintoma, por fragmentos visuais associados à *experiência auditiva*. Esses fragmentos transformam-se em fantasia, em conteúdos ligados a coisas aparentemente sem lógica, que dificultam o acesso da lembrança intolerável (FREUD, 1899/1987). São os *detalhes* fora do padrão da linguagem estabelecida que, ao ser relançados na dimensão criativa da palavra por um “não pense,

continue a falar” que vem da invocação/escuta do analista, que poderiam, por meio da associação livre, provocar a rememoração e até a produção de nível inconsciente.

Sublinha-se aí, a engenhosidade com que o pensamento psicanalítico se construiu a partir de importantes interlocuções. No grupo de Zurique, o então psiquiatra suíço Carl Gustav Jung trabalhava com a associação de palavras em forma de teste, com palavras oferecidas por ele ao paciente, para demonstrar a presença de conteúdo reprimido quando o sujeito não conseguia responder. A partir dos profícuos debates entre Freud e Jung sobre o tema, Freud pensou em deixar a associação à cargo do sujeito e, percebeu que é na dificuldade associativa que está o ouro do trabalho analítico (FREUD, 1910/1996).

1.2. A associação livre cantada em Musicoterapia

Convidar o sujeito a associar livremente cantando é em que consiste a técnica “cantar tudo que vier à cabeça”. Esse enunciado está presente na canção “Cantar”⁵⁵ do intérprete Raul Seixas e também compositor da canção juntamente com Cláudio Roberto. A canção do gênero balada que não deixa de dialogar com o estilo BRock, é a última música do Lado B do álbum “Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!”. Esse disco é o 13º da carreira do cantor e traz, em diversas canções, cenas de sua história, fora e especialmente dentro do contexto de internação. Ela é exemplar enquanto registro audível sobre o uso da associação livre cantada em musicoterapia.

Atravessada por outras livre associações, o título do álbum desta canção é uma referência ao grito de Little Richard, precursor do *rock’n’roll*, que deu a deixa à novos percursos musicais e culturais à juventude da segunda metade do século XX, grito também reproduzido por Raul na música “Let me sing” de um disco anterior. Mas o referido álbum começa com uma abertura jazzística sobre o grito histórico do rock e conclui com a afirmação de que irá *continuar a cantar*. Na letra da canção supracitada, Raul canta sua história, em que vida pessoal e musical se misturam: “*Eu já falei sobre disco voador/ e da metamorfose que eu sou/ eu já falei só por falar/ agora eu vou cantar por cantar. Cantar tudo o que vier na cabeça/ Eu vou cantar até que o dia amanheça/ Eu vou cantar*”. Raul Seixas se implica histórica e subjetivamente nessa composição ao retratar sua vida, por um lado, mas por outro, se deixa “invadir” por gritos e outras intervenções vocais, bem como dá a quem escuta a oportunidade de ouvir aquilo que ele falou ou entendeu, na medida em que ele mesmo se recusa a se comprometer com o conteúdo. Isso se supõe quando ele refere que já falou “só por falar”

⁵⁵ Cf. Música em <https://www.letras.mus.br/raul-seixas/139125/>, acesso em 30 jul. 2018.

e agora vai “cantar só por cantar”; o compromisso dele, portanto, é com a passagem do falar para o cantar como ato: a aposta na música como outra forma de expressividade. A interpretação do conteúdo não é a preocupação dele.

Do mesmo modo, é no encontro transferencial entre a escuta analítica e a regra do livre associar que se dá uma clínica dimensionada pelo inconsciente. Nesse encontro, a escuta do musicoterapeuta, baseada numa atenção específica, a atenção flutuante musical (CIRIGLIANO, 2004), busca indícios do inconsciente nas associações livres cantadas pelo paciente, sem se fixar em nenhuma. A musicopsicoterapeuta estadunidense Diane Austin (1999) defende a hipótese de que a música, em especial o canto, pode ser combinada à associação livre, num trabalho sobre transferência, de modo a facilitar o processo terapêutico. As experiências da musicoterapeuta brasileira Marly Chagas (2007) também têm explorado essa prática, demonstrando sua eficácia associada ao trabalho que considera corpo e subjetividade em um mesmo plano de composição e de cuidado.

Austin afirma que as emoções humanas são refletidas na música, que dá sons aos objetivos e canções da psique. Ela acredita que “*a música improvisada, em particular, proporciona ao cliente tanto uma ponte ao mundo interno como uma experiência direta de sentimentos, fantasias e memórias aí existentes*” (AUSTIN, 1999, p.77, grifo nosso). A musicopsicoterapia é o uso da música dentro de uma relação transferencial estabelecida entre sujeito e terapeuta para promover o tratamento do sujeito, com um método que combina improvisação instrumental e vocal, canto, composição, escuta de música gravada e terapia verbal (AUSTIN, 2017).⁵⁶ Já a psicoterapia vocal é um modelo de musicopsicoterapia, desenvolvido por Austin por mais de 25 anos de trabalho em clínica particular de atendimento a adolescentes e adultos em Nova York, que combina teorias e técnicas da psicologia analítica com a prática da musicoterapia. Sua pesquisa e experiência clínica a levaram a construir a conceituação da voz como instrumento primário e o canto como forma privilegiada de conexão com o eu e com o outro, a partir do uso da respiração, de sons naturais, improvisação, canções e diálogo como facilitadores da mudança e crescimento intrapsíquico e interpessoal. Neste arcabouço teórico-técnico e dentre as diversas técnicas por ela criadas, está o *holding vocal* e a associação livre cantada.

Sobre esta última, ela consiste na criação de um ambiente musical previsível e consistente para o convite à exploração e improvisação vocal do paciente. A terapeuta faz dois

⁵⁶ Há uma errônea imaginação social de que a musicalidade da musicoterapia teria relação com prescrever músicas ou instrumentos específicos, como as antigas práticas higienistas das farmacopeias musicais faziam – atualizadas em algumas *playlists* para tudo e qualquer coisa que existem na *Internet*, por exemplo – como demonstraram estudos anteriores nossos.

acordes e pede para que ele escolha qual quer utilizar – um no modo maior e o outro, no modo menor, além de perguntar sobre que outro acorde e o ritmo que prefere. Depois que o paciente escolhe, ela toca o mesmo padrão repetidas vezes para que o paciente se sinta à vontade para cantar e seguro e relaxado para improvisar, de modo a permitir emergir o *self* espontâneo. O canto é entendido aqui como uma experiência autoexpressiva de grande potencial de cura e, amiúde, de ameaça, pelo contato que a pessoa faz com sua respiração, seu corpo, suas emoções e com sua história, marcada por traumas, repressões, negações e defesas, casos em que o canto pode levar ao soluço e ao grito (id.).

A repetição de dois acordes e do padrão rítmico visa reduzir a censura pré-consciente, para que a criatividade e a fluidez do pensamento se tornem mais livres para criar imagens e associações, permitindo a flexibilização dos limites do eu, dando maior abertura à emergência do inconsciente. A música é compreendida como um continente e um catalizador do processo, e o terapeuta, usando do uníssono, da harmonia, do espelhamento e do aterramento, estabelece um apoio ao sujeito nesse processo, observando de que maneira ele coloca seus impasses subjetivos para ser tratados por uma musicopsicoterapia que se dá na transferência. Com o *holding* vocal, o paciente é incentivado à exploração musical para improvisar de modo que sejam reparados os danos iniciais ao *self* da pessoa (AUSTIN e DVORKIN, 1998). O sujeito é convidado a transformar seus sons cantados em palavras na improvisação vocal da associação livre cantada. Com as contribuições do musicopsicoterapeuta que duplica, por meio do espelhamento, as melodias e letras do sujeito na primeira pessoa, são acrescentadas perguntas e interpretações no fluxo contínuo de construção da letra da música. Além dessas, o musicopsicoterapeuta inclui contribuições líricas dentro de uma estrutura harmônica simples e do ritmo em repetição de acordo com a sensação que se quer construir. O canto em uníssono – na mesma voz do paciente e o canto em harmonia – formando um intervalo combinado entre as vozes, é descrito por Austin como possíveis de levar, somado à repetição e articulação com o ritmo, à regressão a estados primitivos da mente da pessoa em tratamento (id.). Austin reitera que o canto improvisado é *“uma maneira efetiva para que a pessoa se conecte com imagens, memórias e associações do inconsciente pessoal e coletivo e para que traga esse material à consciência. Mudanças e crescimento ocorrem quando nós damos voz para o que tem sido inaudível”* (AUSTIN, 1999, p. 87). A linguagem simbólica e imediata que a música promove tem condições de penetrar *“nas barreiras defensivas e liberar sentimentos enquanto cria, simultaneamente, um continente seguro para o afeto emergir. (...) A cura ocorre quando nós cantamos as Canções do ‘Self’”* (AUSTIN, 1999, p. 87).

Marly Chagas também trabalha com a experiência musical da improvisação e recreação vocal e instrumental em Musicoterapia, a partir de outros constructos teórico-técnicos não circunscritos à psicanálise, mas que, para fins dessa reflexão, estabelece não apenas diálogos como também uma prática similar à proposição psicanalítica de livre associação cantada, embora ela não a nomeie dessa forma. Chagas tem realizado um trabalho de décadas como psicoterapeuta, musicoterapeuta e cantora, bem como docente de cursos de graduação e pós-graduação em Musicoterapia, além de participante ativa das gestões da Associação de Musicoterapia do Estado do Rio de Janeiro (AMTRJ), atuando em diversos contextos institucionais e políticas públicas.

Sua abordagem se distingue e se especifica, todavia, pela presentificação da questão corporal relativamente à vibração, movimentos, relação com o próprio corpo e o corpo do(s) outro(s) (CHAGAS, 1997; PINTO, 2007), para além do aspecto meramente vocal e/ou verbal. Sua sensibilidade às questões corporais se mostra como um forte indicador da posição que a musicoterapeuta pode assumir diante do sofrimento que o sujeito traz. Isso se soma a uma atitude sempre aberta à multiplicidade da demanda do sujeito, conforme aponta sua inspiração nas leituras esquizoanalíticas sobre música, subjetivação e clínica.

A hipótese de aproximação de sua prática à noção de associação livre se dá a partir de uma cena de atendimento clínico, de uma técnica recorrente do trabalho clínico de Chagas. Ao paciente que ela chama de Pedro, Chagas propôs que se deitasse no colchão, relaxasse e *cantasse a primeira música que viesse à mente* (CHAGAS e PEDRO, 2008).

Posteriormente, ela inseriu instrumentos para que ele tocasse, além de incluir algumas intervenções musicais, verbais e corporais no sentido de dar seguimento aos novos modos de subjetivação que a associação primeira desencadeou. Ela observa que a música evocada, geralmente popular ou folclórica, é uma interessante forma do sujeito colocar suas feridas à vista, a partir da voz do outro (id.), e iniciar um trabalho integrador daquilo que é insurgente.

O convite a “cantar o que vier na cabeça” como desencadeador das associações é ilustrado pela música de Seixas e pelas práticas clínicas de Austin e Chagas, anunciando a lógica da associação livre em musicoterapia, como regra importada da técnica psicanalítica e ampliada para além dela. Se o detalhe na linguagem “já havia funcionado como ponto de mudança estratégica da relação entre Freud e a experiência estética” (DIONÍSIO, 2010, p.214), na música em musicoterapia, tal ideia contribui amiúde. Ela posiciona a escuta musicoterápica de um modo particularmente situado entre a produção estética da palavra, orientada por uma ética que confere ao sujeito a liberdade para deixar-se falar em canto,

apostando nas manifestações musicais e nos modos de se trabalhar com elas a possibilidade de ir além da consciência, numa situação relacional e/ou transferencial.

1.2. A atenção flutuante

1.2.1. O conceito de atenção flutuante em psicanálise

No texto “Recomendação aos médicos que exercem a Psicanálise”, Freud (1912) propõe uma escuta que não privilegie alguns conteúdos em detrimento de outros, ou a memorização ou encadeamento dos fatos, numa atitude de suspensão proposital do pensamento consciente, uma vez que a mesma “exigência é feita ao paciente, sem crítica ou seleção” (FREUD, 1912, p. 150).

Antes dessa qualificação da escuta, Freud precisou parar para escutar o sujeito e superar as práticas médicas tradicionais pautadas no modelo queixa-conduta. A necessidade de se escutar clinicamente o sujeito foi criada pelo próprio sujeito - foi a interrupção de uma das pacientes histéricas, que solicitou a Freud que a escutasse e parasse de falar, que conferiu à fala do sujeito um estatuto de produção a ser escutada (BASTOS, 2009). Dar atenção e escutar o que é dito abre uma nova virtualidade de exercer o ouvir, que permite se surpreender com o que se ouve e sublinhar aspectos não-ouvidos, não percebidos. A qualificação da escuta se deu na transformação do ouvir em escutar, do “pôr o ouvido para funcionar” em “dar ouvidos” junto aos ditos do sujeito (id.).

Para além do uso do sentido da audição, o que se costuma descrever como “saber ouvir” se associa à capacidade de compreensão e empatia para com a situação do falante em detrimento dos interesses próprios do ouvinte. A escuta do analista seria de outro tipo, de um lugar onde não há reciprocidade, mas em que se exerce a ignorância douda, na esteira da abstinência de saber pelo outro, e a curiosidade, na medida em que se dá sempre o direito de (se) perguntar (LACAN, 1979). Mas antes, um analista precisa ter feito uma escuta de si mesmo em sua análise pessoal, atendendo à exigência feita ao psicanalista em formação (MACEDO e FALCÃO, 2005). Lidar com seus fantasmas acaba por reduzir seus “pontos surdos”, reconhecendo que escutar é parte de seu desejo enquanto analista que pretende ser, e estar pronto para renunciar a seu próprio desejo diante do sujeito ou grupo (COSTA-ROSA e PASTORI, 2011) que pede sua escuta.

É preciso dar importância à fala do analisando ao mesmo tempo em que se duvida do teor consciente de suas palavras, confiar nos efeitos que uma escuta não-literal do falar pode

provocar no falante, na sua possibilidade de romper com as verdades e saberes que o fazem sofrer sem precisar enuncia-los tal como numa descrição. A atenção flutuante regulamenta a escuta do analista num sentido não-dirigido, ou seja, afirma na escuta uma dimensão ética, a do inconsciente e estética, a que explora a imagem acústica da palavra, do significante.

1.2.2. O conceito de atenção flutuante musical

A musicoterapeuta e psicanalista Márcia Cirigliano, em sua vasta experiência clínica e contribuições como pesquisadora e docente para a musicoterapia carioca e brasileira, propôs o termo “atenção flutuante musical” partindo de uma citação que ela identifica em Fregtman (1982). Carlos Fregtman sugere o termo atenção flutuante musical para discutir suas práticas grupais em Musicoterapia, a partir da percepção corporal de ritmos e melodias latentes que estariam por emergir e que deveriam ser percebidos pelo musicoterapeuta (CIRIGLIANO, 1993).

Entretanto o termo ganha outra direção a partir das proposições da autora. A lógica do inconsciente é uma das condições que a autora sugere para orientar a escuta do musicoterapeuta, além da prática se dar num contexto de improvisação musical livre como forma de comunicação entre paciente e terapeuta, utilizando de manifestações sonoras diversas, movimentos corporais – com ênfase no canto, a voz - e instrumentos musicais para tal. Improvisar é uma forma de brincar musicalmente (GAINZA 1983), o que Cirigliano aproxima à noção de associação livre (CIRIGLIANO, 1993).

Nesse brincar musicoterápico, o sujeito pode se projetar, iniciando com a exploração sonora e culminando com a invenção musical (id.). O musicoterapeuta deve incentivar o sujeito a emitir os sons que lhe ocorrer, da forma mais espontânea possível, tentando insistir principalmente naqueles que acionem a censura pré-consciente. Assim, o musicoterapeuta vai adentrar ao improviso paulatinamente, começando pela imitação dos sons que o sujeito esteja realizando livremente, de modo a se apresentar como continente para suas manifestações e torne possível um momento e espaço para a atividade criadora de letras, melodias, sonoridades diversas. O sujeito produz sons a partir de sua sensibilidade à música e sua história sonoro-musical, questões que não são apenas daqueles que possuem formação musical prévia (id.).

A autora salienta que todo som e silêncio manifestos em um *setting* musicoterápico é considerado música, o que exige do musicoterapeuta o domínio aprofundado dos elementos musicais, das propriedades sonoras e de uma escuta sensível às nuances sonoras da produção

do sujeito. A escuta do musicoterapeuta nessa perspectiva, portanto, é a de “um ser ouvinte, além de (e, até para ser) atuante [que deve funcionar] o mais livremente possível, para que se possa ser facilitada a emergência de conteúdos internos do paciente” (CIRIGLIANO, 1993, p. 19).

A improvisação é uma fonte importante de expressão, que pode produzir dois importantes movimentos: o de descarga, cuja musicalidade possibilita a catarse física, emocional e grupal; e a incorporação, que conduz à elaboração afetiva, intelectual e social das sonoridades criadas (id.). A partir da “reação sonora espiral” (BARCELLOS, 1985), o sujeito produz um som que é aceito e devolvido com novos elementos pelo musicoterapeuta, ao qual o sujeito novamente responde, num encadeamento associativo. Este procedimento pode ser um modo de condução da improvisação musical numa musicoterapia que se vale da psicanálise, mas não apenas nesta abordagem.

Ainda assim, nesse arcabouço teórico e ético, a atenção do musicoterapeuta deve estar suspensa o suficiente para captar os processos sonoro-musicais do sujeito. Dessa forma, o musicoterapeuta aplica a regra da abstinência de si – ele deve silenciar seus gostos, preconceitos e seleções musicais, em função da disponibilidade à musicalidade do paciente. Em outros termos, ele deve sustentar a mais plena escuta do outro quanto for possível e necessária, através de uma escuta musical equiflutuante perante o sujeito (CIRIGLIANO, 1993).

Produções inconscientes de ambos se manifestam naquele espaço-tempo, o que em geral vai revelando sentidos ao longo do processo e que, posteriormente, poderão vir a ser analisadas (id.). Ou seja, a interpretação como intervenção do musicoterapeuta ao que se escuta do que vem do sujeito, não é e nem precisa ser imediata, pois há aspectos inconscientes do próprio musicoterapeuta que se colocam em jogo e que merecem análise, bem como questões (contra)transferenciais.

Porém, um ponto de bifurcação se coloca bem aí, na prática interpretativa, que desemboca na definição de linguagem. Na clínica psicanalítica se prioriza um recorte do discurso (id.) como forma de interpretar algo que se apresenta verbalmente, de maneira privilegiada, mas não única. Em musicoterapia, contudo, a atividade inconsciente conforme esta hipótese se apresenta também nos fragmentos melódico-rítmico-harmônicos que o sujeito realiza em improvisação livre. Isso acaba por incluir outras dimensões naquilo que se considera como linguagem como forma de estruturação do inconsciente, segundo a proposição lacaniana.

Nos estudos e práticas psicanalíticas sobre música, ela é geralmente associada a fases pré-linguísticas da constituição subjetiva, sendo a música a parte inicial do processo de inserção e partilha da/na linguagem para estabelecer laço social, este sim, objetivo primordial do processo todo. Na musicoterapia, contudo, a música não é apenas ferramenta para aqueles sujeitos que não possuem acesso à fala ou que se encontram em um impasse que a interrompe, impede ou paralisa. Falar, no contexto musicoterápico, poderia ser um efeito importante, mas não constitui o objetivo principal do trabalho. Uma musicoterapia “*precavida pela psicanálise*” (COSTA-ROSA, 2009) portanto, poderia ser pensada a partir da atuação da música como não restrita ao campo do significado, parte de um processo de subjetivação e também como fonte privilegiada para o trabalho junto ao inconsciente. Além disso, essa outra musicoterapia deveria dirigir-se não apenas ao terapêutico, mas provocar deslocamentos nos lugares discursivos que ocupa – saber-poder e a vontade de verdade – para buscar outros efeitos éticos, desejantes e estéticos.

2. Considerações finais

A regra técnica da associação livre se mostra como fundamental para explorar a estilização da linguagem e, ao ser implicada na música e nas práticas improvisacionais da musicoterapia, ganham um acompanhamento sonoro. Para Austin, esse acompanhamento melódico vocal facilita o processo de livre associação, graças à situação especial que a música propicia e à expressão emocional proporcionada pela melodia. O apoio rítmico e harmônico dos acordes tocados em repetição bem como o *holding* vocal que o musicopsicoterapeuta oferece junto a melodia criada pelo paciente possibilita insistir no trabalho da livre associação e perseverar na escuta. Ao fazer intervenções musicoterápicas quantitativas e qualitativas na música do paciente ou, em outros termos, incluir novas “interpretações” no sentido musical do termo, algo se processa na relação entre terapeuta e sujeito. Para isso, a associação livre cantada é utilizada, com a hipótese de que na improvisação em canto o aspecto estético pode estar mais voltado para a sonoridade, o que permite uma redução da censura no ato da fala, facilitando o livre associar.

Para Chagas, é preciso levar em conta, antes, a questão do corpo implicada tanto na produção de subjetividade quanto no sofrimento que o sujeito quer traduzir em música e que solicita, a princípio, uma intervenção do musicoterapeuta sobre ele no sentido de aclimatá-lo para o livre pensar e entrega ao acontecimento. As intervenções musicais podem se dar de diversas formas que auxiliem na sustentação da produção sonora do sujeito – oferecer

instrumentos ao sujeito, o acompanhamento do canto do paciente com a voz ou instrumentos musicais por parte do musicoterapeuta dentre outras. Enfatizar partes do canto de maneira musical ou gestualmente são também possíveis formas de interpretação daquela experiência associativa.

A própria práxis e a leitura de relatos de práticas mostram que o conceito pode ser ampliado também enquanto experiência musical (BRUSCIA, 2000), ou seja, ir da recriação musical como performance de uma música já existente para o processo de improvisação. Sobre isso, a música de Raul Seixas novamente prevê quando canta “*Eu vou tocar... tocar... Tocar!*”, expressividade também reconhecida e vivida pelos sujeitos nos espaços individuais e grupais musicoterapêuticos.

A atenção flutuante musical, por sua vez, marca uma diferença específica em comparação à atenção flutuante recomendada por Freud. A escuta que marca a atenção flutuante musical deve ser ampliada para o máximo de aspectos audíveis e não-audíveis daquilo que o sujeito emite, para além da palavra como forma preferencial de emissão. Já a escuta em atenção flutuante confere à palavra uma posição central na movimentação discursiva para se estabelecer novos laços sociais. Entretanto, acredita-se que ambas podem tirar proveito uma da outra – a musicoterapia pode aprender com a psicanálise à escutar, sob transferência, aquilo que o sujeito diz sem usar palavra; enquanto que a psicanálise pode se beneficiar de uma sensibilização mais intensiva de sua escuta a partir da escuta musicoterápica (CIRIGLIANO, 1993; 2004; 2015) ou mesmo a escuta musical (CAZNOK, 2009), que radicaliza a forma e a musicalidade, que também se fazem presentes no modo como os sujeitos entoam suas palavras.

Até aqui, se tratou da interação entre associação livre e atenção flutuante como acordo que sustenta uma ética da escuta – escutar a si mesmo e escutar o outro. Esta ética se dirige ao desejo do sujeito e à sua liberdade de falar, cantar, tocar e se ouvir, a partir de experiências interativas e ou/ativas que se dão entre terapeuta, sujeito e música, como a improvisação o é. E é essa ética que aproxima a psicanálise de Foucault num sentido afirmativo, para além da crítica – uma ética que leva ao curar-se, que tanto numa musicoterapia precavida pela psicanálise quanto pela própria, passa pelo escutar-se.

Referências Bibliográficas

AUSTIN, D.; DVORKIN, J. Resistance in individual music therapy. In K. Bruscia (Ed.). *The dynamics of music psychotherapy*. Gilsum, NH: Barcelona, 1998. pp. 121–135.

AUSTIN, Diane. Canções do self: Canto improvisado em Musicoterapia Analítica – junguiana. In: BARCELLOS, Lia Rejane Mendes (org.). *Musicoterapia: transferência, contratransferência e resistência*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

AUSTIN, Diane. *Music Psychotherapy [site]*. Disponível em: <<http://dianeastin.com/music/>>, acesso em setembro de 2017.

BARCELLOS, L. R. Musicalidade Clínica. In: *Musicoterapia: alguns escritos*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *Música e Metáfora em Musicoterapia*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *A música utilizada como elemento terapêutico*. Trabalho apresentado no II Encontro de Pesquisa em Música, São João Del Rei, MG, 1985.

BASTOS, Alice Beatriz B. Izique. *A escuta psicanalítica e a educação*. *Psicol inf.*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 91-98, out. 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-88092009000100006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 abr. 2019.

BENENZON, R. *Teoria da Musicoterapia. Contribuição ao Contexto Não - Verbal*. São Paulo: Summus, 1988.

BRUSCIA, K. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CARDOSO, T.M. *A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica brasileira? Linhas de audibilidade nas práticas musicais e sonoras da Saúde Mental Coletiva*. 2014. 191 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CHAGAS, Marly; PEDRO, Rosa. *Musicoterapia: entre a modernidade e a contemporaneidade - Como sofrem os híbridos e como se divertem*. Rio de Janeiro: Bapera-Mauad, 2008.

CHAGAS, Marly. *A construção do Vínculo*. Palestra proferida no IX Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, 1997. CBM- AMT-RJ. Disponível em www.amtrj.com.br, acesso em dez. 2009.

CIRIGLIANO, Márcia. A canção-âncora: descrevendo e ilustrando a contratransferência em Musicoterapia. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano IX, Número 7, 2004.

CIRIGLIANO, Márcia. *Uma Pontuação Possível aos Discursos sobre o Autismo: a Voz no Autista*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro, 2015.

CIRIGLIANO, Márcia. *Das possíveis relações entre musicoterapia e psicanálise à emergência de um novo termo: a atenção musical flutuante*. Monografia de conclusão de

curso (graduação em Musicoterapia). Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

COSTA-ROSA, Abílio; PASTORI, F.. O grupo psicoterapêutico além do Imaginário: a psicanálise de Lacan, laços sociais e revoluções de discurso. *Rev. Perfil* (Assis) (Cessou em 2000. Fundiu-se em ISSN 0104-0332 Vertentes (Assis) e ISSN 1984-9044 Revista de Psicologia da UNESP), v. 10, p. 1 - 23, 2011.

COSTA-ROSA, Abílio. *Supervisão de estágio em Psicologia Clínica*. Curso de graduação em Psicologia. ago 2009. Notas de Aula. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis.

DIONISIO, G. H. *Pede-se Abrir os Olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*, 2010. Tese de Doutorado, São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2010.

FEDERAÇÃO MUNDIAL DE MUSICOTERAPIA. Definição de musicoterapia. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira De Musicoterapia*, n.2., UBAM, 1996, 88p.

FOCHESATTO, Waleska Pessato Farenzena. A cura pela fala. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte , n. 36, p. 165-171, dez. 2011 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372011000300016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 abr. 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Disponível em: <http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf>. Acesso em: jun. 2010.

FREGTMAN, Carlos Daniel. *Cuerpo, música y terapia*. Ediciones Busqueda, Buenos Aires, 1982.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise (1910). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago; 1996. v. 11, p. 15-65.

_____. Recomendação aos médicos que exercem Psicanálise (1912). In: FREUD, S. *O caso de Schreber, artigos sobre a técnica e outros trabalhos* (1912 [1911]). In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.XII.

_____. Lembranças encobridoras (1899). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. III, p.268-287.

_____. O método psicanalítico de Freud (1904 [1903]). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. VII, p.231-238.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. Ricordi, Buenos Aires, 1983.

GARCIA, Simone Ribeiro; MARTINS, Francisco. Lógica conversacional e técnica psicanalítica. *Ágora* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 249-270, Dec. 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200004&lng=en&nrm=iso>. access on 16 Apr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000200004>.

KUBRIC, S. *O infantil além dos princípios (psico)pedagógicos: conceitos da psicanálise para uma reflexão sobre a educação*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: FEUSP, 2007.

LACAN, J. *Seminário XVII: O avesso da psicanálise*. (1969). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LECOURT, E. *Freud e o Universo Sonoro: O Tique Taque do Desejo*. Goiânia: UFG, 1997.

LÓPEZ, A. L. L. *A escuta psicanalítica de uma criança autista*. Estudos de Psicanálise, v. n. 34, p. 13-20, dez. 2010. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/escutapsicanalistadeumacrianca.pdf> Acesso em 15 set. 2012.

MACEDO, Mônica Medeiros Kother; FALCAO, Carolina Neumann de Barros. A escuta na psicanálise e a psicanálise da escuta. *Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 15, p. 65-76, jun. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000100006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 16 abr. 2019.

MILLECCO, R.P. *Processos de subjetivação em educação musical e musicoterapia*. 2000. 96.p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

PINTO, M. C. O. *Processos de subjetivação na música e na clínica em musicoterapia*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP/EICOS, 2007. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social), 2007.

PRIESTLEY, M. *Essays on Analytical Music Therapy*. Phoenixville: Barcelona Publishers, 1994.

REIK, T. *Listening with the Third Ear*. New York: The Noonday Press, 1948.

Discografia

SEIXAS, Raul, ROBERTO, Cláudio. *Cantar*. In: SEIXAS, Raul. *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!* São Bernardo do Campo: Copacabana, 1987. 1 disco de vinil. Lado B, faixa 4.

ENSAIO 5. AUDIBILIDADE E PODER: o sonoro-musical nos processos da disciplina, regulação e do estado de exceção como governo

Quem tiver ouvidos, que ouça.
Nietzsche em Assim falou Zaratustra

O som e suas características constituem um elemento ativo para construção, estabelecimento e perpetuação de estratégias do poder em quaisquer de suas formas apresentadas, da maneira mais sutil à mais notável. E o poder sempre envolve uma relação de forças. A audição como sentido do corpo que não cessa de trabalhar é interessante para o poder, numa relação que se dá entre emissor-transmissor sonoro e os ouvintes, supostos receptores das sonoridades. O som emitido pode chegar ou não a quem o recebe: o receptor pode escutar quando o som chega ou simplesmente não prestar atenção no emissor, mas mesmo nesse segundo caso, o som impactará a sensibilidade e o corpo de alguma forma. Há várias possibilidades de resistência e de obediência envolvidas nesse jogo de forças. Por isso, a audibilidade colocada em perspectiva por uma analítica do poder envolve uma multiplicidade de variáveis a ser controladas e aproveitadas, como a da audição em si mesma e a do controle dos elementos sonoros do ambiente.

Portanto, no encontro entre som e humano, a audição é uma das sensações passíveis de ser objetivadas por uma anatomopolítica do corpo, por uma biopolítica populacional e por novos arranjos que se utilizam de ambos na formação do poder atuante como estado de exceção. Tomando a audição como meio de produção de subjetividade, o campo sonoro-musical torna-se um dos vetores dirigidos àquele meio. Referente ao campo sonoro como o aspecto molecular do fenômeno musical, o som possui características exploráveis em materialidade, quantidade, qualidade e forma por cada tipo particular de saber-poder.

As características do som podem ser: a) medidos pelos seus aspectos psicofísicos e arquitetônicos em acústica (FERNANDES, 2002; LOUREIRO, 2008; MOSCATI, 2013); b) explicados pelas propriedades sonoras em teoria musical elementar (LACERDA, 1967; MED, 1996) e c) descritos na relação com o corpo humano no comportamento da audição, pela hipótese orgânica neurofisiológica (BARBIZET e DUIZABO, 1985; OLIVEIRA, 2001). Respectivamente, a Física, a Música e a Biologia constituem ciências que, numa primeira análise, formam algumas linhas de saberes que se movem para esquadrinhar e enquadrar em partes o objeto audibilidade para torná-lo apreensível. O audível torna-se conhecido em níveis distintos, por meio de termos, formas de instrumentalização, medição e descrição funcional.

Lancei mão dessas ciências na tentativa de cartografar os saberes implicados com as linhas de audibilidade. Chamo atenção, entretanto, para o caráter descritivo que essa noção alcançou no decorrer da história. Se foi difícil encontrar discussões que tematizassem a escuta e a audição como processos que se dão numa relação socialmente construída e em contexto, como a música-subjetividade-poder (OBICI, 2001; GUAZINA, 2009), há diversas fórmulas e definições pragmáticas do som a partir dessas ciências especializadas.

De imediato, alguns aspectos a se considerar acerca da audição é que, diferentemente da visão, esse sentido não é frontal, mas lateral e onidirecional (OBICI, 2008). Não se pode deixar de ouvir, pois o ouvido não tem pálpebra; ou seja, não faz barreira em relação ao som. Ao haver possibilidade de isolamento sonoro em um ambiente, como um estúdio e.g., ainda assim há o som interno do próprio corpo que se ouve a si mesmo em funcionamento – silêncio não existe. A atividade involuntária do sentido da audição não cessa, mesmo em situações em que a consciência está em alteração ou quando há percepções não-atentivas das sensações.

Segundo as descrições neuropsicológicas, no estado de sono, por exemplo, a audição “mantém seus canais abertos, abrangendo até 360° de nosso espaço circundante, ao redor da cama, para detectar qualquer sinal de perigo” (VIGETA et. al., 2013, p. 126). Outro indício é que “a partir do valor médio de 35 decibéis, já ocorrem alterações no eletroencefalograma, com mudanças na arquitetura ideal do sono” (id.). Sendo assim, é impossível ao audiente e ao parcialmente surdo não ouvir, o que caracterizaria a audição como capacidade para o ato e não como potência.

Da hipótese orgânico-neurológica se pode depreender que ouvir não é uma vontade do corpo, trata-se de um ato involuntário, uma capacidade comportamental sempre em funcionamento. Uma potência implicaria com poder ouvir e poder não ouvir e, na inexistência de uma dessas duas possibilidades, o que há é um corpo que não possui modo de resistência a uma forma de conduta corporal, que responde automaticamente ouvindo a qualquer estímulo sonoro.

Nessa permeabilidade do corpo, o ambiente age por imposição sonora, que só pode ser alterada no próprio ambiente incidente sobre os ouvidos. A audibilidade é uma ação sem parada no corpo, que acontece pelo assédio contínuo e ininterrupto da exterioridade representada pela paisagem sonora do ambiente. O processo neuropsicológico demonstra a audibilidade como prática vitalícia corporal, que não possui e não faz barreira à forma invasiva do som, não pode evitar seus efeitos físicos somente pela ação do próprio ouvido sobre o corpo. Os regimes de audibilidade tiram proveito dessa característica, da incidência de

uma exterioridade sobre uma permeabilidade do corpo, na sua articulação com o poder pela disciplina, instaurando modelos de comportamentos automatizáveis a partir de sinais sonoros.

Embora não seja palpável, há uma materialidade do som que ganha consistência não apenas nas reações biológicas observáveis e não-observáveis do corpo a ele, mas também é fenômeno apreendido, percebido, distinguido e classificado pela Física. O estudo das sensações do ouvido para a percepção da altura do som e da intensidade, das variáveis entre o limiar de audição e de dor, do mascaramento e efeitos de audição binaural (estéreo, *sorround*, reconhecimento de timbre dentre outros) definem a psicoacústica (FERNANDES, 2002). A audibilidade em psicoacústica é o conhecimento acerca da capacidade do ouvido de captar, receber e interpretar as frequências dos fenômenos de ondas sonoras, que fazem flutuações da pressão no ar. Em acústica, a “banda audível” ou a “faixa de frequências audíveis” humana varia entre 20 e 20000 ciclos por segundo, medidos em *hertz* (id.). A frequência⁵⁷ é o número de oscilações por segundo produzidos pelo movimento de vibração sonora, que são reconhecidas como “afinação” pelo ouvido, o que em teoria musical é a propriedade sonora chamada de altura (MED, 1996).

Já a intensidade é termo único, utilizado tanto na física quanto na teoria musical para aludir a uma mesma propriedade do som. Na teoria da Música (LACERDA, 1967), a intensidade é definida pela noção de dinâmica, com graduações de volume entre o mais forte (*fortissíssimo*) e o mais fraco (*pianissíssimo*). Para a Física, a intensidade⁵⁸ é a energia do movimento vibratório ou a pressão do ar causada pelas ondas sonoras (FERNANDES, 2002).

A Física se esforçou para tornar enumerável o aspecto objetivo e subjetivo da sensação auditiva em psicoacústica, entrecortados por variáveis múltiplas do objeto sonoro como o tipo de som emitido, o ambiente em que o som se propaga dentre outros. A Música, em sua teoria, produziu um enunciado que tornasse possível descrever, escrever e interpretar sonora e musicalmente a intensidade. Esses saberes têm valor de cálculo físico e circunscrição das propriedades qualitativas e quantitativas do som na teoria musical, sendo respectivamente a altura e a intensidade, algumas delas⁵⁹. A partir daí, forma-se uma trama de enunciados acerca

⁵⁷ A frequência é o número de oscilações por segundo produzidos pelo movimento de vibração sonora, que são reconhecidas como “afinação” pelo ouvido.

⁵⁸ Há dois parâmetros de medida da intensidade em física: o de energia da vibração sonora, cuja unidade é de Watts/cm² e o da pressão do ar por comprimento das ondas sonoras, em dina/cm². Mas como essas medidas de intensidade sonora são apenas físicas, mas impraticáveis em psicofísica – ou seja, impróprias para aplicar à construção fisiológica da percepção auditiva humana – foi criada uma forma de aplicação escalar em bel (id.). O bel é a relação logarítmica entre a energia sonora que causou variação na pressão atmosférica e a sensibilização do ouvido para essa energia, seja ela audível ou inaudível para o humano, variável entre o infrassom e o ultrassom (FERNANDES, 2002).

⁵⁹ O timbre e a duração são outras propriedades do som, sugeridas para estudos futuros.

da materialidade do som e do nivelamento da audibilidade. Esses saberes tornaram possíveis o desenvolvimento de técnicas e estratégias de controle da população no uso, modificação e manipulação do material sonoro, colocando em jogo o audível e inaudível para produção de subjetividades.

Ainda nesse jogo, o musical e sua relação com a subjetividade também podem ocupar um lugar tático, produzir efeitos iatrogênicos, institucionalizadores, objetivantes. Desagrada pensar a música como causadora de efeitos estranhos aos estéticos, mas não é novidade, especialmente em contextos de guerras, conflitos e tortura em estados de exceção. Essa temática, que tanto preocupa os pesquisadores da Musicoterapia por um lado, é objeto de estudo de centros de pesquisa e desenvolvimento de armas não-letais, por outro. Mas não são propriamente as músicas que causam sofrimento ou modificação comportamental, mas a forma de emprego de sons dentro e fora de contextos musicais que se combinam a saberes e técnicas *psi* para obter certos efeitos, sejam eles protetivos da vida ou nefastos e que atentam contra determinadas formas de vida.

1. Uma síntese sobre a questão do poder

Na modernidade, desenvolve-se uma forma de poder que pode ser explicado por uma lógica microfísica, de movimentos e rearranjos contínuos e nem sempre definidos, sem um centro determinado ou um eixo visível reduzido ao par dominados-dominantes⁶⁰. Esse poder não se define, portanto, pela repressão ou cerceamento de comportamentos desviantes, mas usa da incitação à produção de determinadas condutas e padrões de resposta esperados, contemplando também a possibilidade de resistência ao seu exercício (FOUCAULT, 1980).

O domínio, a partir dessa análise do poder, redireciona-se para a vida em si e sua preservação, por intermédio de práticas sobre o corpo. Trata-se do biopoder, que se promove

⁶⁰ Mesmo com a participação do Estado como instituição sustentadora de biopolíticas, o poder aqui referido não se localiza somente na esfera governamental *stricto sensu* ou no exercício de dominação da classe dominante, detentora dos meios de produção, sobre a classe trabalhadora na expropriação de mais-valia visando principalmente lucro próprio, conforme demonstra o pensamento marxista. A leitura marxiana do poder é reafirmada aqui como questão ética e política a ser levada em conta em quaisquer análises sobre a realidade atual. Ocorre que no Brasil contemporâneo, nota-se uma intensificação neoliberal que funciona como sustentáculo capitalista de diferenças raciais, de gênero e de classe social como forma de impor e manter abismos econômicos. Então, se por um lado, as leituras foucaultianas divergem sobre a noção de poder como aquilo que ninguém retém ou possa deter; por outro, elas podem ser aproximadas ao materialismo histórico-dialético na medida em que também dá visibilidade ao poder como problema a ser investigado a partir de sua historicidade. A constituição do sujeito também constitui ponto de convergência entre Marx e Foucault, na medida em que responde e reproduz, pela ideologia de um lado ou discurso de outro, à formação do sujeito inserido em processos sociais para além de sua própria consciência ou objetivação racional. As discussões de Souza e Garcia (2007), Machado (2010) e Valeirão (2014) vão mais longe nesses entrecruzamentos Marx-Foucault acerca do poder.

pelo cuidado, gestão da segurança e regulação que otimiza as funções e processos do corpo humano, aprimorando a “performance” do ser vivo. A realidade biológica fornece ao poder um modo de administração da população, pelo qual se estabelece normas, leis, medidas e saberes para agir, ordenar e regular os espaços, os sujeitos que os ocupam e os modos de ser, viver, consumir, se relacionar nesses espaços. Sua evolução se deu a partir de dois modos: disciplina e biopolítica (FOUCAULT, 2008).

A disciplina ou a anatomopolítica do corpo humano busca potencializar as capacidades desse corpo. Numa perspectiva cartesiana de corpo tomado como máquina, busca torná-lo dócil aos sistemas econômicos e de controle da eficiência, por meio de técnicas que normalizam, historicizam e teorizam sobre este corpo. Já a biopolítica da população visa processos regulatórios sobre o corpo-espécie como objetivos do Estado, zelando pela melhoria da mecânica da vida de acordo com as condições de nascimento, mortalidade, longevidade e saúde. A biopolítica intervém sobre a massa de indivíduos como um corpo com várias cabeças, a partir do saber-poder como agente transformador da vida, por meio de mecanismos de cálculos explícitos para a regulamentação da multiplicidade biológica. Disciplina e regulação não se excluem e podem ocorrer uma na outra, em diferentes níveis e num mesmo período histórico, combinando-se nos sofisticados exercícios do poder que acompanham o movimento de constante atualização dos dispositivos.

Em instituições, o poder disciplinar se mostra na ação sobre corpos individuais, geralmente agrupados, visando reconduzi-los ao funcionamento dentro de certas normas, a partir de exercícios e adestramentos específicos. Mas para agir sobre o corpo social ou corpo-espécie, alguns elementos biológicos foram explorados no exercício do poder disciplinar. Isso fez com que no seio da disciplina fossem implantadas práticas do poder regulador (LIMA, 2017). Chlöe Taylor (2018, p.64) propõe uma esquematização que diferencia e sintetiza as duas formas de biopoder, verificável na tabela que se segue.

Tabela 2. Os dois níveis de biopoder

Tipo	Alvo	Objetivo	Instituições	Táticas
Poder regulador (biopolítica)	Populações, raça, espécies	Saber, poder, lei, controle populacional	O Estado	Estudos e práticas da demografia, economia, epidemiologia e saúde pública, moradia, (i)migração.
Poder disciplinar (anatomopolítica)	Corpos, indivíduos	Conhecimento do especialista, poder, subjugação de corpos	Escolas, prisões, exércitos, hospitais, asilos, oficinas (fábricas).	Estudos e práticas da criminologia, psicologia, psiquiatria, educação, testes, técnicas de treinamento.

Fonte: Taylor (2018, p.64).

Embora sejam distintos na teoria, os poderes disciplinar e regulatório se articulam nos arranjos que o poder faz para manter certas lógicas em funcionamento. Seria possível ainda, num acirramento entre essas modernas articulações, novos arranjos de poder que apontam para políticas totalitárias e genocidas, que aproximamos àquilo que Agamben descreve como estado de exceção como tecnologia de governo. Quando as formas de ordenar e treinar indivíduos dentro das normas e de controlar e cuidar da espécie por meio das leis não são mais capazes de sustentar determinados dispositivos, a ação do poder vai no sentido de regimes ditatoriais. Essas atualizações do poder têm gerado perseguição e extermínio de povos, classes, grupos específicos e etnias nativas, bem como guerras civis.

1.1. Do panóptico à panausculpta: tecnologias de vigilância acústica

Como dispositivo disciplinar, o panoptismo explorou particularmente as características da visão como técnica de poder. O panóptico, discutido em *Vigiar e punir* por Foucault (2001), é um conceito Jeremy Bentham que explicita o olhar como instrumento central. A visão e a suposição da presença de uma pessoa que tudo vê tornam-se, em um só tempo, disciplinadores na arquitetura hierarquizada das instituições totais (GOFFMAN, 1987). As penitenciárias, conventos, hospitais psiquiátricos e outros estabelecimentos adotaram o mesmo formato arquitetônico, que permitisse a vista total de quem olha e a sensação de serem vistos aos internos (FOUCAULT, 2001).

Por meio de um planejamento predial que obedeça a esse princípio, o panóptico se coloca como modelo arquitetônico planejado para ser um facilitador da visão, que ao mesmo tempo, resguarda o vidente de ser visto. Contudo, não se pode reduzir à visão o princípio único de comando que o poder se utiliza para se exercer, na medida em que o que é o que se dá a ver, sem precisar incorrer em violência. Nesse quadro, o sujeito teria ainda a possibilidade de se esconder, se mostrar em determinado perfil, se apresentar na penumbra. Ou seja, é preciso que a coisa vista se coloque dentro do campo de visão.

Assim, “toda a tecnologia do poder desde o século XIX [considera que] os procedimentos de poder colocados em prática nas sociedades modernas são bem mais numerosos, diversos e ricos” (FOUCAULT, 2001, p. 211). Nem só de panóptico vive o poder.

O panóptico demonstra a vigilância como mecanismo disciplinar, por intermédio do óptico e de uma estrutura arquitetônica que facilita a visão. Mas ao ampliarmos para o audível como problema, que mecanismos, procedimentos, tecnologias e dispositivos se utilizam da

escuta e do som para o exercício do poder? Esses dispositivos estariam mais próximos das formas disciplinares do poder ou das formas regulatórias? A audição também deve ser facilitada de algum modo, bem como as sonoridades serem utilizadas nos procedimentos inerentes às funções disciplinares.

A eficácia do panóptico está no seu exercício que não faz ruído, que é espontâneo na garantia da economia, da prevenção, da continuidade e do automatismo dos mecanismos que faz funcionar. Mas na primeira versão do *panopticon* de Bentham, constava também uma vigilância acústica, por intermédio de tubos que saiam das celas e chegavam até a torre central (apud. FOUCAULT, 2001).

Em *O Panóptico*, Bentham (2008) descreve o uso de pequenos tubos de metal que iam da cela do prisioneiro ou quarto do paciente ao alojamento do inspetor ou médico, respectivamente, como tecnologia que resguardaria o silêncio dos internos e a comunicação dos trabalhadores, na prisão ou no hospital. Os “tubos-falantes, feitos de lata” (BENTHAM, 2008, p.73) permitiriam que se ouvisse o menor murmúrio que fosse feito, ainda mais se colocado o tubo no ouvido, sem grandes perturbações do silêncio. Isso possibilitaria ao inspetor dar instruções verbais à distância, reduzindo o esforço de voz que seria preciso para a mesma função. Por outro lado, também permitiria que vários instrutores falassem com celas diferentes ao mesmo tempo, o que poderia causar confusão (BENTHAM, 2008, p.22-23). Esse regime foi adotado dos sistemas penitenciários estadunidenses, especialmente o de *Auburn*.

Nele, o confinamento individualizado da noite obrigaria o sujeito, no “silêncio de suas paixões e do mundo que o cerca” (FOUCAULT, 2001, p. 21), a ouvir sua própria consciência, pela ação moral que esse isolamento provocaria. No trabalho comum durante o dia, deveria prevalecer o *silent system*, regime inspirado na moral da religião *Quaker*, em que o “silêncio [era] imposto por uma severa disciplina” (PERROT, 2008, p.153).

Entretanto, essa proposta de vigilância acústica não foi levada a cabo por Bentham e foi abandonada, devido a simetria entre a escuta do vigia ao prisioneiro e deste para com o vigia; o que atrapalhava a assimetria de poder que o panóptico queria sustentar. Tratava-se de tentar produzir um modo de “tudo ouvir” no sentido de uma escuta espiã por parte dos vigias, sem que fossem notados pelos vigiados. Dentro da lógica disciplinar, tal procedimento seria possível por tecnologias específicas a que doravante chamaremos *panausculta*, para efeitos de diferenciação conceitual.

Retiramos ausculta (AUSCULTA ..., 1999) do latim *ascultare*, relativo a investigar, sondar, ouvir, usar o auscultador para escutar sons internos do corpo humano. Em

panausculta se seguirá o mesmo princípio, para invadir a paisagem sonora alheia, usando sua capacidade máxima de escutar sem ser percebido. As finalidades da *panausculta* seria a produção de uma audibilidade investigativa que possibilitaria a antecipação e a previsibilidade das condutas. Estaria em jogo o exercício de uma escuta assimétrica, que conferiria ao vigia-sonoro certo lugar de saber. Como conhecedor dos padrões comportamentais esperados na/pela instituição, ele estudaria os comportamentos do vigiado e estabelece comparações, tornando possível a prevenção de atos que se desviassem desse padrão.

O cinema nos traz demonstrações vívidas do que seria a *panausculta*. Em “A vida dos outros” do diretor Florian Henckel von Donnersmarck (2006), o protagonista, um espião da *Stasi*, trabalha na polícia secreta da ditadura do proletariado na República Democrática da Alemanha, Berlim Oriental, em 1984, antes da queda do muro. O oficial Weisler sob o codinome HGW XX/7 suspeita de um dramaturgo, possível subversivo daquela forma de Estado em seu momento de fanatismo-ideológico, o que é próprio a quaisquer ditaduras.

HGW começa então a vigiá-lo, dia e noite durante meses, na chamada “operação Lazlo”. Ele e sua equipe implantam equipamentos de escuta espiã na casa do escritor às vésperas de seu aniversário. O investigador Gerd Weisler passa a ouvir tudo que se passa na casa do dramaturgo: conhece o detalhe mais ínfimo de suas intimidades, os planos secretos, os diálogos com a namorada e amigos. Em certa altura, a imersão de HGW na vida do vigiado o transforma ideológica e subjetivamente.

Mas a *panausculta* não tem essa função, pelo contrário, serve a propósitos bastante delimitados. Ela é exercida no jogo do “se esconder para escutar”, para descobrir por dentro, um “espiar com os ouvidos” que faz às vezes de *voyeurista* sonoro. Essa noção de *panausculta* é retratada em outras obras do cinema como “A conversa” de Francis Ford Coppola (1974) e “Um tiro na noite” de Brian de Palma (1981) que, guardadas as devidas distinções, usam da vigilância sonora para finalidades específicas ao trabalho do detetive e do técnico de efeitos sonoros, respectivamente.

A *panausculta* é forjada como tecnologia análoga ao panóptico, com algumas diferenças. Enquanto o panóptico diz respeito ao ver e ao provocar no vigiado a sensação de ser exposto à vigilância, na *panausculta* trata-se de ouvir sem que o vigiado note a existência desse ouvido espião. A *panausculta* é um ouvir que se coloca como o mais imperceptível, invisível, inaudível e silencioso possível. É uma tecnologia de vigilância que invade para escutar, sem fazer barulho e sem se expor.

Tramei a *panausculta* para nomear esses aspectos audíveis do poder repressor, identificados a partir do estudo do panóptico pela leitura foucaultiana de Bentham. Mas em

Foucault, eles se apresentam como atividades acessórias ao objetivo central – trabalhar com a visibilidade, com a forma arquitetônica que facilita a vigilância, com a entrada de luz e os espaços de sombra. Na minha interpretação, entretanto, o fato da *panausculta* ser tomada como um mero acessório não faz dela um elemento secundário. Justamente, ela nasceu para habitar os bastidores: é feita para ser sutil, para posar de efeito de fundo. Desse modo, quanto mais imperceptível, maior seu poder de escuta e, por conseguinte, de vigilância acústica. Onde houver o mínimo barulho, haverá ouvidos trabalhando silenciosamente.

O problema no programa técnico de Bentham, não impediu que o arquiteto berlinense N. H. Julius tentasse aprimorar um sistema de escuta, uma *panausculta*. Julius investia nas minúcias do processo de vigilância, percebendo-o como questão extensível ao social, para além de uma questão arquitetônica. Se na Antiguidade, a punição era pública e constituía um espetáculo; contrariamente na modernidade, a prisão é uma forma privada de vigiar uma multidão, numa sociedade da vigilância (FOUCAULT, 2001).

Julius, um leitor das propostas arquitetônicas estadunidenses, em seu livro *Leçons sur les prisons* discute sobre a segurança na detenção, acerca das condições de segurança com o objetivo de manter os detidos no cárcere. Além disso, tinha a pretensão de fazer com que o convívio prisional tornasse impossível aos presos praticar atos que prejudicassem outrem⁶¹. Para melhoria da salubridade e do sistema de segurança, Julius estudou formas de instalação de um sistema de tubos metálicos para iluminação com hidrogênio e para circulação de ar e/ou aquecimento interno do prédio ligado a um forno subterrâneo, de acordo com a necessidade sazonal. Ao mesmo tempo, esse sistema, usado para outros fins, serviria para descobrir tentativas de evasão e para prevenir ou fazer alarme de incêndios.

Ou seja, se descobriu nesses tubos o potencial de funcionar como tecnologia de comunicação entre diferentes células ou cômodos, como já previa Bentham. Julius, todavia, desenvolveu um modo de fechamento dos tubos pelo lado de fora, na parte que ficaria inacessível aos detentos, para que não pudessem ser utilizados para “transmitir os sons das suas vozes” (JULIUS, 1831, p. 359, trad. nossa). A ideia inicial era garantir que as autoridades pudessem falar a toda multidão de prisioneiros com o mínimo esforço da voz, e que tivessem escolha de serem ouvidos somente quando assim desejassem. Porém, se revelaria como tecnologia de escuta das celas.

⁶¹ Em *Cinquième Leçon*, no item II *Sûreté de la détention: sûreté conditions qui ont pour objet de s'assurer des détenus et de les mettre dans l'impossibilité de nuire*. In: JULIUS, N.H. *Leçons sur les prisons*. trad. Francesa, 1831, vol. I, p. 354-363.

Tubos de cobre e estanho foram desenvolvidos apenas para a finalidade comunicativa entre prisioneiros e carcereiros, entre estes e os administradores, de modo que diferentes ordens pudessem ser transmitidas de acordo com a divisão e a hierarquia: administrador para carcereiros, carcereiros para prisioneiros. Tubos de cobre de boca larga foram propostos, para serem instalados saindo do teto e próximo ao quarto do administrador até os corredores que dão acesso às celas, aumentando o potencial de escuta do administrador. Uma campanha de alarme foi sugerida para ser montada no prédio central de vigilância, acionável apenas pelo administrador ou carcereiros (id.). Assim, o administrador e carcereiro poderiam ouvir a tudo sem serem ouvidos, além de emitir alarmes sonoros apenas nos momentos em que quisessem.

Notam-se os esforços do arquiteto em produzir uma escuta assimétrica (FOUCAULT, 2001). É a assimetria da escuta que admitiria às autoridades ouvir ao máximo e a longas distâncias e conferiria a eles o poder de escuta dos sujeitos sob seus comandos, a todo e qualquer momento. O silêncio como norma institucional era simultaneamente imposto e suposto como inexistente. Sentia-se a necessidade de controlar qualquer potencial mínimo de ruído em celas e corredores e quaisquer sonoridades deveriam ser passíveis de serem ouvidas, por isso, a manutenção do silêncio seria fundamental. Isso facilitaria uma audição vigilante feita “na surdina”, ao estilo da *panausculta* que ainda não podia contar com as atuais tecnologias dos gravadores sonoros, minúsculos microfones com e sem fio dentre outros.

Os sujeitos presidiários, como também os pacientes, alunos, soldados e suas respectivas autoridades de cada instituição, devem se habituar à paisagem sonora em que estão inseridos, aprendendo a emitir e a ouvir sons determinados. Ao ouvir, devem ser disciplinados a distinguir a quais sonoridades devem responder e de que maneira - com comportamentos ou gestos, respostas faladas ou ainda, com silêncio verbal. Portanto, o silêncio por si só não é norma suficiente para garantir uma reação comportamental automática aos sons e sinais sonoros e sequer ordenar as condutas de grandes grupos nas instituições ou facilitar a *panausculta* dos vigilantes da instituição. Mais do que impor e manter a norma do silêncio é preciso treinar os ouvidos dos internos, instaurando regimes de audibilidade que produzem os comportamentos esperados.

1.2. Audibilidades adestradas: o disciplinamento do ouvido em instituições totais

Nas instituições totais, portanto, se desenvolvem usos da audibilidade para além da vigilância acústica no contexto repressivo do poder. Tal uso evoluiria para a produção de sons para serem ouvidos, atendendo a determinadas funções e constituindo formas de adestramento

da audibilidade, um fazer ouvir específico. Há um deslocamento entre a vigilância do ouvir o que o outro fala ou sobre o que se fala, para um fazer ouvir o que a instituição quer que seja ouvido, uma objetivação do ouvir. Esse movimento se dirige para a produção de sujeitos que respondam de determinadas formas ao que ouvem e que tenham treinadas as suas condutas pelo ouvir.

Em *Vigiar e Punir*, logo no primeiro capítulo intitulado “Os corpos dóceis”, Foucault (2001) cita algumas situações em que o campo das sonoridades é colocado em cena em técnicas de disciplinamento do ouvido. O controle da atividade dos corpos distribuídos taticamente em distintos estabelecimentos institucionais, de acordo com sua finalidade disciplinar, é uma das tecnologias em que as sonoridades estão fortemente presentes, marcando ritmos e cortes espaço-temporais. Nas fábricas, comunidades monásticas, quartéis, oficinas, hospitais e escolas, o horário torna-se elemento que modela a atividade para obedecer a cortes temporais, a certas ocupações obrigatórias e a ciclos repetitivos. Esses três processos apreendidos por obediência visavam estabelecer ritmos específicos, como forma de regulação das ações no tempo. Mas a marcação da divisão do tempo, no contexto do século XVIII, precisava ser feita por diversos sinais, especialmente, sinais sonoros e também, muitas vezes pelo controle dos ruídos e imposição do silêncio.

Em Paris, por volta de 1787, já estava instituída uma casa de jovens detentos. No regulamento da casa constava de um a três rufares de tambores, para sinalizar horários de início e término das atividades. Algumas delas, a saber: ao primeiro rufo de tambor acordar às cinco (verão) ou seis (inverno) da manhã, levantar e se vestir em silêncio; no segundo, estar de pé e arrumar a cama; ao terceiro, se colocar em fila e ir à capela em ordem para rezar, cada um com duração de 5 minutos de intervalo (Art. 18). Um rufar para ir à escola em fila e por divisão, às 10:40 (Art. 22). 12:50, um rufo para entrar nas oficinas (Art.23) e às 19:30 (verão) e 20:30 (inverno), o primeiro rufo para se despir e o segundo para se deitar na cama e esperar a ronda dos vigias para verificação do silêncio e da ordem (Art. 28), (FOUCAULT, 2001, p. 10-11).

A pancada do relógio das igrejas e colégios, o bater do sino que faz com que os alunos modifiquem sua postura e se redistribuam nos espaços nas escolas elementares; o ressoar da campainha das fábricas que avisa o momento de intervalo e retorno às atividades são alguns exemplos. Cada ato e gesto físico também eram passíveis de elaboração temporal, de decomposição e ajustamento ao tempo, bem como de articulação entre corpo e gesto como técnicas de disciplinamento do movimento. Isto fica muito explícito na regulação da cadência das marchas de tropas, em forma e conteúdo. No acompanhamento do ritmo proposto pelo

tambor, corneta e apito e/ou no ensino e ensaio dos passos da marcha em sequências e velocidades determinadas, o tempo prescreve ao corpo a forma de fazer. Uma ordem rege as posições e modela as ações do corpo (FOUCAULT, 2001).

A técnica disciplinar que visava à composição de forças coletivas a partir dos corpos dos indivíduos buscava algo além. A incorporação individual da lógica de funcionamento e dos objetivos de uma instituição a serem cumpridos deveria ser acrescentada pela constituição de um aparelho capaz de produzir forças coletivizadoras⁶².

Para isso, o corpo individual deveria se articular aos outros corpos, o ritmo de cada corpo se combinar aos demais formando séries cronológicas aderentes à disciplina e um sistema de comando deveria ser produzido e obedecido. O treino dos comportamentos e obtenção de respostas imediatas e bem ajustadas dependeria desse último, que por sua vez, faz uso intensivo de sonoridades. Sons de palmas, toques de campainha, sinos seriam combinados a sistemas de comando precisos e rápidos para que as pessoas se acostumassem a executar ações sem que fosse necessário explicar.

Bastaria o mínimo de sinalização perceptível para provocar a reação esperada, o que não ocorre sem treinamento e inserção dos sujeitos em um código e uma posição de espera em silêncio, que permita que o menor murmúrio seja audível, pois se espera deles a pronta obediência ao menor sinal. Os operários entendem e respondem de imediato aos comandos sonoros do chefe na grande manufatura, os soldados se organizam em reação ao símbolo-chave⁶³ emitido pelo seu superior do exército, os prisioneiros deixam o trabalho ao ouvir o toque do sino.

Na escola, os alunos olham todos de uma só vez para o mestre ao ouvir ao sinal batido; com uma pancada de sinal um aluno deve iniciar a leitura, com duas ou mais, deve corrigir uma leitura feita incorretamente (FOUCAULT, 2001). Segundo a tese de Tronchot datada de 1816 e citada por Foucault (2001), as escolas de ensino mútuo, na França do início do século XIX, chegavam a dar, em média, 200 ordens por dia aos alunos. Das ordens por sinalização sonora, 23 eram por sinais, 24 por apito e 37 por batidas de campainha, mantendo a proporção média de um apito ou toque a cada 3 minutos (id.).

⁶² O som, a cadência e os ritmos, aqui, ditam os movimentos dos corpos. Mas a música teria, para além disso, a potência de produzir coletivos – cantos de trabalho, de luta, de rituais de passagem que também possuem força coletivizadora; tema que se sugere para estudos futuros.

⁶³ Segundo o “Glossário de termos e expressões para uso no exército - Manual de Campanha do Exército Brasileiro”, o símbolo-chave é definido como “Em operações psicológicas, elemento visual, audível ou mesmo produzido por um gesto, ostensivo ou não, existente em um apelo e que tem importância marcante para provocar o efeito desejado” (MINISTÉRIO DA DEFESA, 2009, p.316). Disponível em <https://bdex.eb.mil.br/jspui/bitstream/123456789/298/1/C-20-1.pdf>.

O silêncio é uma das regras normativas do comportamento nas instituições e só deveria ser interrompido por novas sinalizações sonoras para se obter novos comandos. O uso de materiais metálicos na fabricação de imensas portas (JULIUS, 1831) seriam passíveis de provocar barulhos característicos. Rangidos de dobradiças, ruídos das treliças de ferro e travas, por exemplo, mostrariam a movimentação das pessoas dentro da prisão.

Mesmo estes ruídos mais ordinários poderiam ser organizadores do cotidiano institucional, na medida em que produzem reação automatizada nos internos. O barulho da janela⁶⁴ de passagem de alimentos da cela vizinha (id.), poderia mobilizar o detento da cela próxima a ficar, de antemão, em atitude de espera por sua refeição. Sons como esses seriam permissíveis de irromper o silêncio relativo, pois além de inevitáveis, poderiam ser úteis.

Das prisões, conventos, seminários, colégios internos, hospitais e centros de internação do século XVIII e XIX às suas versões atuais em novos estabelecimentos no século XXI como as comunidades terapêuticas; há um horário programado para tudo. E há um horário específico em que não se pode fazer grandes ruídos. Se determinados sons curtos permitem sinalizar ordens a serem seguidas, torná-las eficientes e de reação rápida sem precisar de muitas palavras, o silêncio é o que garantiria a manutenção dessa ordem. E se a ordem se dirige a treinos progressivos das condutas individuais, para produzir respostas dóceis o mais automáticas quanto forem possíveis, a ordem na instituição é dirigida por mecanismos que nunca intervém, mas que agem silenciosamente (FOUCAULT, 2001).

1.3. Biopolíticas de regulação do ouvido: da vontade de ouvir à obediência voluntária para manutenção do corpo-espécie

Já se sabe que o poder disciplinar tem como espaço excelente para ser exercido as instituições totais, fechadas ou de regimes semi-fechados. As práticas repressivas e modeladoras de comportamentos e condutas humanas que preponderam na disciplina cedem espaço, paulatinamente, a outras práticas de poder.

Processos regulatórios de poder vão surgindo para dar conta do controle comportamental em espaços abertos. Não são entre paredes ou grades que o poder de regulação seria colocado em exercício, mas na possibilidade de contar com a vigilância do próprio indivíduo sobre si, ao incorporar discursos advindos de saberes especializados e de

⁶⁴ Embora tenha utilizado o termo “janela”, Julius a descreve como uma porta menor na grande porta: “Dans la porte intérieure à treillis de fer est pratiquée, à côté de la serrure, une petite porte à jour, haute de quatre pouces et large de six, à travers laquelle on passe la gamelle de fer-blanc qui contient le manger” (JULIUS, 1831, p. 361).

leis do Estado. Assim o sujeito projeta para si e para outros de seu entorno a produção da subjetividade que busca incessantemente “a melhor versão de si mesma”, frase-refrão da contemporaneidade. O aperfeiçoamento constante, a produtividade máxima, o aumento do desempenho corporal e mental como objetivos de vida seriam alguns efeitos dessa biopolítica populacional. E essa ampliação quali-quantitativa da existência humana e melhoramento da *performance* dos viventes no capitalismo também se utiliza do campo do sonoro e do audível para funcionar.

Despertar a vontade de ouvir é uma das convocações subjetivas no contexto biopolítico, que por sua vez tem como efeito o controle de variáveis de qualidade da vida humana. Um exemplo são as “bandas sonoras”, pequenos obstáculos colocados nas estradas, utilizadas em rodovias brasileiras. Elas fazem os pneus e o carro vibrarem no contato com as saliências do asfalto, com a intenção de reduzir a velocidade o suficiente para não fazer um som agudo tão incômodo e distorcido, e aumentar a velocidade para que não se ouça um som grave tão arrastado. Essa ideia desenvolvida pela engenharia de tráfego para prevenir acidentes, foi aprimorada para criação das “estradas musicais”, em que, ao se percorrer a via na velocidade recomendada, ouve-se uma nota no contato dos pneus com as bandas sonoras. A tecnologia disposta em algumas rodovias do mundo adaptou extensas bandas sonoras em sequência. As ranhuras contínuas formam músicas que podem ser percebidas se os carros que as cruzarem estiverem na velocidade adequada (FREITAS, 2016).

O conceito utilizado como inspiração foi o da “gamificação”, que origina da palavra *game*, no sentido de jogo. O indivíduo entra num jogo em que é desafiado numa atividade cotidiana banal, como dirigir dentro das leis de trânsito, que por sua vez gera recompensas se realizada da forma sugerida como correta. A diversão, de imediato e a proteção da vida do motorista, como resultado a médio e longo prazo são as recompensas nesse caso. Um experimento foi realizado pelo programa *Crowd Control*, traduzível como “Controle da multidão”, do canal televisivo *National Geographic* na rota 66, estrada estadunidense do estado do Novo México, que foi reformada para tornar-se uma estrada musical. Os motoristas foram filmados e se mostraram agradavelmente surpresos com as sonoridades. No Japão, Coreia do Sul, México e Dinamarca há estradas desse tipo, algumas inclusive se tornaram atração turística (FREITAS, 2016)⁶⁵. A questão aqui é o sujeito zelar pela sua vida, reduzindo a velocidade e obedecendo de bom grado às leis de trânsito, demonstrando um arranjo de

⁶⁵ Recorte do experimento dos EUA e do Japão, disponíveis no YouTube.

poder que produz uma vontade de ouvir que não apenas regula o comportamento no trânsito, como também torna essa experiência lúdica e interessante⁶⁶.

Ocorre que o deslocamento territorial humano por rodovias é objeto de controle biopolítico por diversas razões. Uma delas é o fato de que os acidentes de trânsito representam o oitavo maior causador de mortes no mundo, segundo *ranking* da Organização Pan-Americana de Saúde (2018). Há inúmeros exemplos desse contexto que bem demonstram o poder de regulação, como a resolução nº 624 de 2016 do Conselho Nacional de Trânsito brasileiro, que regulamenta a fiscalização e autuação de sons produzidos por equipamentos sonoros automotivos. O artigo primeiro dessa lei proíbe a utilização de equipamentos de som audível pelo lado externo do veículo que perturbe o sossego da população, em vias terrestres de circulação aberta. São exceção os sons cuja finalidade é a garantia da segurança: alarmes anti-furto, sinalizadores de marcha-à-ré, sirenes de viaturas, ruídos do motor ou de componentes obrigatórios do veículo, emissão sonora de carros autorizados para comunicação, entretenimento ou competição por órgãos competentes.

Essa resolução atualizou o Decreto-lei 3688 de 1941 de Contravenções Penais, cujo artigo 42 inciso III afirma que é vedado ao cidadão perturbar outrem abusando de sinais acústicos e instrumentos sonoros, bem como a resolução 204 de 2006, que regulamentava a intensidade sonora produzida por aparelhos de veículos em no máximo 80 decibéis. Havia normas de aferição da intensidade do som, a saber: o agente de trânsito deveria estar munido de um decibelímetro aprovado pelo Inmetro e homologado pelo Departamento Nacional de Trânsito (Denatran). A aferição deveria ser feita a 7 metros de distância do veículo por um metro e meio de altura. No caso de exceder o valor máximo de decibéis mesmo descontando o valor do ruído de fundo ou a distância determinada por lei, havia uma tabela constante no anexo da lei a ser seguida.

Com a resolução nº 624, contudo, o decibelímetro torna-se desnecessário, a partir da mudança do critério – som audível pelo lado externo do veículo. Sendo assim, o “ouvido” e as anotações do agente de trânsito torna-se o critério, sem diferenciação de intensidades, sem nenhum tipo de padronização. Enquanto dá liberdade à polícia, a resolução responsabiliza o motorista e/ou dos passageiros do veículo pelo volume sonoro que utilizam em seus equipamentos. A exigência da lei recai sobre os ouvido e o “bom senso” dos cidadãos, primeiramente. É a própria população que deve vigiar/ouvir a si mesma em suas práticas

⁶⁶ Ideia semelhante se aplicou para uso de escadas e redução do uso de escadas rolantes em Estocolmo e Osasco, em que os degraus são teclas de piano. A ideia é incentivar o exercício físico de forma divertida (verificar em YouTube).

sonoro-musicais em espaços coletivos e compartilhados no trânsito, de maneira a assegurar o exercício da lei. Desse modo, a regulação é exercida mais pela própria população, que a realiza cotidianamente em suas formas de circulação urbana, que pelas autoridades policiais e do Estado, que fiscalizam um ou outro espaço e momento em especial.

O poder regulador se coloca nas estratégias que capturam a atenção, modificam hábitos no sentido da autovigilância, por meio de mecanismos de controle da audibilidade. No primeiro exemplo, o aspecto musical é privilegiado como forma de impor a lei de forma agradável, ampliando a noção de melodia como elemento musical e o timbre como propriedade sonora extraível de qualquer objeto – no caso, de ranhuras no asfalto. No segundo, é a intensidade sonora que ganha foco como forma de prevenir a poluição sonora, em termos de segurança acústica em espaços de trânsito. Outro recorte que possibilita analisar a intensidade do som associada à biopolítica é o do controle e vigilância do ruído como agente nocivo à saúde do trabalhador.

A saúde do trabalhador é uma das atribuições do Sistema Único de Saúde (SUS), conforme o artigo 200, item II da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988) e reafirmado em termos de execução de ações pela Lei 8080 de 1990 que regulamenta o SUS, capítulo I, artigo 6º, item c (BRASIL, 1990). No terceiro parágrafo desta última, define-se a saúde do trabalhador como “conjunto de atividades que se destina, através das ações de vigilância epidemiológica e vigilância sanitária, à promoção e proteção da saúde dos trabalhadores” (ibid.). Também atua sobre “a recuperação e reabilitação da saúde dos trabalhadores submetidos aos *riscos e agravos* advindos das condições de trabalho” (ibid., *itálico nosso*), o que abrange a assistência ao trabalhador que adoeceu ou se acidentou por conta do trabalho; sendo a perda auditiva uma questão importante nesse contexto.

O ruído é um agente de periculosidade para a saúde no trabalho, e de modo mais geral, é o terceiro maior agente de poluição ambiental presente em toda parte e, simultaneamente, naturalizado pela população (BRASIL, 2006). A higiene do trabalho envolve o controle dos riscos em ambientes de trabalho, sendo os riscos físicos aqueles que envolvem as energias vinculadas ao campo da acústica, vibrações dentre outras. Aqui, a engenharia se apropria da saúde do trabalhador para mitigar e dominar efeitos prejudiciais dessas energias sobre o corpo humano, uma vez que o trabalhador pode ficar exposto a um ambiente sonoro insalubre para realizar seu trabalho. O uso de equipamentos de proteção individual (EPI) auditiva como os tampões moldável e pré-moldável e o protetor auricular tipo concha são obrigatórios em diversos tipos de trabalho como o setor industrial, da construção civil e outros que costumam ter grande número de máquinas ruidosas em funcionamento contínuo.

Tais cuidados são para evitar a “perda auditiva induzida por ruído” (PAIR), forma atualizada da “perda auditiva ocupacional” (PAO), que abrange outros agentes além do ruído (FIORINI e NASCIMENTO, 2001). A PAIR é uma especificidade dessa perda, categorizável em um protocolo próprio para fins de notificação das práticas em saúde (BRASIL, 2006). Essa questão, porém, não se circunscreve à segurança do trabalho. A Organização Mundial da Saúde (OMS) trata o ruído como questão de saúde pública, propondo limites de ruído toleráveis para diferentes instituições, para garantia do conforto acústico da população e estabelecimento de critérios de saneamento ambiental de modo geral para toda a população e específicos para segurança e saúde do trabalhador.

Essas exigências são fiscalizadas e/ou determinadas por normas específicas que vão se modificando conforme as demandas político-capitalísticas. A Norma Regulamentar nº 15 do Ministério do Trabalho e Emprego (NR – 15) versa sobre atividades e operações insalubres incluindo a exposição do trabalhador a ruídos; as leis 11032 e 11034 de 1992 da Companhia de Tecnologia de Saneamento Ambiental do Estado de São Paulo (CETESB) sanciona os níveis de ruídos em ambientes internos e externos de áreas habitadas e em recintos internos de edificações, respectivamente. Já a Norma Brasileira regulamentar (NBR) 10151/2000, que substitui a de 1987, avalia o ruído em áreas habitadas visando conforto da comunidade. A NBR 10152/1987 que mede os níveis de ruído para conforto acústico em edificações foi revista em 2017 (NR 17), especificamente no item 17.5.2., que revoga o critério “conforto”. A partir da NR 17, o conforto não deve se sobrepor ao critério “nível de pressão sonora” em ambientes internos a edificações, embora apresente em seu escopo que tal noção não se aplica a questões ergonômicas de atividades laborais.

Há um conflito sobre a priorização do critério de conforto entre uma norma e outra, o que abre precedentes para duplicidade de interpretação da lei, situação comum que costuma ser solucionada por normas técnicas do Ministério do Trabalho⁶⁷. Há outros manuais do Ministério do Trabalho que tratam da questão do ruído para a ergonomia de modo geral e de modo específico, como na Norma de Higiene Ocupacional de 2001, que versa sobre a avaliação da exposição ocupacional ao ruído (NHO 01).

De qualquer modo, a NHO 01 e as NBR 10151 e 10152 foram produzidas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e ainda são válidas para todo o país. Nos limites aceitáveis de ruído segundo essas normas, aplicadas nas mais diversas instituições,

⁶⁷ Elas foram produzidas antes do conflito entre leis já mencionado. A incerteza sobre a fiscalização se acirrou ainda mais com o fechamento do Ministério do Trabalho pelo presidente Jair Bolsonaro logo no primeiro dia de exercício de mandato, substituindo o histórico ministério por uma secretaria no Ministério da Economia.

consta a exposição acima de 75 decibéis durante 8 horas por dia como prejudicial à saúde auditiva de médio a longo prazo. Quanto à caracterização especial do ruído, eles podem exibir impulsos ou tonalidade, sendo os sons de caráter impulsivo os que se utilizam de picos de energia acústica que duram menos de 1 segundo e se repetem com intervalos maiores que um segundo, como marteladas e tiros; já o ruído de caráter tonal contém tons puros, como os zumbidos e apitos (ABNT, 2000). Essas mesmas características se encontram nas bombas e armas sonoras, bem como em alarmes de segurança. Além das inúmeras normas, há programas como o de Prevenção dos Riscos Ambientais (PPRA), da legislação trabalhista criada na década de 90. O PPRA é exigência do Ministério do Trabalho a todas as empresas, indústrias ou fábricas. Esse programa deve ser definido por profissionais da segurança e/ou da medicina do trabalho, prezando pelas regras de segurança e de prevenção de acidentes nos mais diversos ambientes e ocupações.

Saliento que essa profusão de normas regulamentadoras, leis, manuais e programas do Estado constituem formas de conteúdo sobre a audibilidade como objeto de proteção estatal na sociedade contemporânea. A normatização da relação entre sujeito e paisagem sonora passa pelo controle da quantificação do som ambiente e dos níveis de exposição dos sujeitos a tais sonoridades. Desse modo, uma gestão das sonoridades e de suas intensidades torna-se possível para a garantia da segurança acústica e preservação máxima da audição humana.

Todas essas leis se aplicam a contextos de áreas habitadas, com permanência e circulação de pessoas, pensadas principalmente no tempo e horário que elas permanecessem nos locais. A paisagem sonora é tomada, portanto, como materialidade sonora da arquitetura e que deve ser objeto de normatização, tanto quanto as medidas aplicadas à construção civil.

Nesses exemplos, há modos de regulação que incidem sobre a forma de ouvir para se atingir fins de controle de condutas que beneficiam a população, preservam-lhe aspectos da vida. Para funcionar, cada situação depende da conscientização do sujeito que vai adotar algum comportamento tido como adequado perante o objeto sonoro em jogo. Seja reduzindo a velocidade do automóvel, diminuindo o volume do som automotivo ou utilizando o EPI auditivo em ambiente de trabalho, a relação entre humano e som é perpassada por mecanismos de controle, que tem por efeito cuidar dessa relação para que seja produtiva ou que, pelo menos, não impeça a produtividade dos sujeitos.

Diferente da vigilância acústica deflagrada pela *panausculta*, do ouvido que espiona onde não se sabe que se é ouvido na lógica do poder repressivo; aqui trata-se de um poder positivo, que visa a produção de certo ouvir. O treinamento dos ouvidos e formatação dos sons para adestramento de grupos é realizado por meio de procedimentos de disciplinamento

dos ouvidos. Distintamente, na regulação, trata-se de uma adequação dos ouvidos por vontade própria do sujeito a uma forma adequada de se ouvir. Na disciplina, se instituía um ouvido que ouve e reage àquilo que deve ser ouvido; e assim, o uso da música e do som apontava para a produção de subjetividade. No poder de regulação, por outro lado, ocorre um deslocamento para o controle capitalista da relação entre sujeito e sonoridades, em que o sujeito ouve aquilo que deve ser ouvido para fazer o que é melhor para si, algo biológico e socialmente benéfico. Não é mais preciso vigiar ou disciplinar a audição: o sujeito vai ouvir de acordo com que orienta a sociedade reguladora e se comportar de acordo, por sua própria vontade. Então, um esquema é feito para que uma vontade seja despertada, levando a uma conduta correspondente a ela. A ação de uma biopolítica, que protege e regula a audibilidade da espécie, tornam essas ações naturalmente realizáveis.

A *panausculta* e as interpretações dos jogos de força apresentados acima, presentes nas linhas de audibilidade, inspiram-se em Foucault e na ideia de panóptico para pensar o lugar do som e da escuta no disciplinamento e regulação de corpos e condutas.

Outras noções que tratam da relação música-poder-subjetividade foram propostas por pesquisadores brasileiros, a partir do mesmo campo teórico. A musicoterapeuta Laíze Guazina (2006) elabora a noção de *panáudio* para nomear um dispositivo de controle da escuta e não-escuta, das sonoridades e do silêncio no contexto do hospital. Pouco tempo depois, Giuliano Obici (2008) propõe os conceitos de *panótico* e *pámphónos* para descrever como o ouvir se tornou uma prática a ser aprimorada, aperfeiçoada, tanto no corpo como em tecnologias que servem ao condicionamento da escuta. As especificidades de cada conceito serão esmiuçadas a seguir.

1.4. Dispositivos sonoro-musicais nas instituições: o *panáudio*, o *panótico* e o *pámphónos*

A noção de *panáudio* (GUAZINA, 2006; GUAZINA e TITTONI, 2009) foi tecida para pensar as estratégias de sonoridades e certos tipos de silêncios nas instituições hospitalares, a partir de uma visada musicoterapêutica institucional, fundamentada na leitura foucaultiana. O hospital tem similaridades com o funcionamento do panóptico, a partir de uma arquitetura e uma lógica que permitem a “tudo ver”: inspeções de quartos, verificação de intercorrências ao vivo e/ou por câmeras, esquemas de plantão contínuos em que a instituição nunca fique sem trabalhadores. Isso ocorre em moldes semelhantes ao panóptico benthamiano, que descreve o funcionamento da vigilância em diversas instituições totais,

especialmente pelo exemplo das prisões, em que o sujeito detento sempre é visto e espionado, sem que saiba quando e como é observado (FOUCAULT, 1975).

O hospital, todavia, possui um maquinário repleto de sonoridades que podem ser ouvidas e interpretadas sem que seja preciso ser visto, mantendo a vigilância onde o olhar não alcança. Sons de ondas sonoras, “materiais mais invisíveis (...) que fluem pelo ar (...), atravessam paredes (...) mas sua existência física é fugidia e inapreensível tal qual o próprio tempo” (GUAZINA, 2006, p. 94-95). A manutenção das relações de controle e poder, sobre a vida considerando que se encontra em situação de risco relativo, sobre a subjetividade nas condutas individuais e coletivas, encontram no panáudio um modo de se exercer nas instituições hospitalares (id.). A estrutura arquitetônica do hospital permite a facilitação da propagação do som, de modo que o máximo de sons possa ser ouvido – entretanto, esses sons passam pela questão subjetiva.

Falar sobre o que quiser, gritar, berrar durante um parto, gemer de dor, cantar e tocar músicas em unidades de terapia intensiva (UTI) são sons estranhos ao ambiente, que embora aconteçam com certa frequência, não são “lícitos”: eles passam pela audição, mas nem sempre pela escuta (GUAZINA, 2006). Há um “sofrimento silenciado” (TITTONI, 2004, p. 76), em que a hegemonia do discurso médico impele práticas de “fazer falar” o que se quer ouvir e “fazer calar” o que não se quer, num agenciamento institucional que visa submeter os indivíduos à certa lógica de funcionamento. A imagem da enfermeira com dedo em riste solicitando silêncio, presente em corredores e ambientes de maior permanência no hospital é bastante representativa desse aspecto. Outras discursividades de silêncio estão em placas de trânsito em que constam este termo por escrito. As máquinas não podem parar sob risco de infração a leis sanitárias federais e seus “barulhos” são parte da acústica prevista na estrutura arquitetônica hospitalar, tornam-se ruído contínuo não percebidos de forma atenta pela audição, captados por uma escuta periférica.

O silêncio, portanto, é exigido apenas aos sujeitos: os que estão em tratamento, seus visitantes bem como os profissionais do hospital. O efeito não é o silêncio – que por si já seria impossível em termos absolutos em ambientes que possuem ar, sendo sempre relativo – mas sim a produção de “silenciamento” (GUAZINA, 2006, p. 96). Esse silenciamento tem a ver com a “construção de uma política de proteção dos ‘não-ditos’ institucionais e grupais presentes na relação entre subjetividade e sociedade, entre sofrimento psíquico e instituições, entre uma instituição e os sujeitos que o compõe” (ORLANDI, 1992 apud. CARDOSO, 2011, p. 08). O silenciamento resulta do jogo da exclusão-inclusão em torno do qual a sociedade se organiza, por meio de suas instituições. Esse silêncio dos sujeitados, dos marcados pela

negação da possibilidade de expressão; dos ocupantes de espaços de aprisionamento temporário ou permanente como salas de aula, manicômios e prisões; mostram o silêncio como norma (FOUCAULT, 1997 apud. CARDOSO, 2011).

A imposição do silêncio dá passagem ao silenciamento como um dos resultados do processo de institucionalização. Há uma série de leis em distintas esferas de poder que solicitam, exigem e organizam horários e locais em que a regra é silenciar ou ainda, reduzir o volume, modificar os trajetos das sonoridades de grande intensidade, treinar os comportamentos para práticas sonoro-musicais, gestos sonoros e falas menos intensas. Nos corpos sedados, na contenção do choro e do volume da voz, dos passos, dos diálogos, se faz silenciamento. Com a oferta de musicoterapia em hospital, entretanto, há um confronto imediato entre o padrão sonoro que o hospital intenciona manter e a construção de um espaço em que todo e qualquer som poderia ser feito, a depender dos recursos sonoros disponíveis. Mas além disso, a presença da musicoterapia torna audíveis “as relações de poder ‘sonoras’, por jogos de audibilidade e inaudibilidade” (GUAZINA e TITTONI, 2009, p. 112).

A voz que não sai; o abafamento do canto; a sensação de não poder falar, cantar e tocar sem a proteção de um ambiente que não deixe o som vazar são efeitos de “aprisionamento dos sentidos” como meios de percepção, são expressões das “relações de poder audibilizadas na hierarquia” institucional (GUAZINA, 2006, p. 97). Além das questões dos sujeitos do hospital – a luta pela vida diante da morte, suportar a dor física e psíquica, ser destituído do poder sobre o próprio corpo dentre outros – os efeitos do panáudio também se colocam como questão a qual musicoterapia se depara ao atuar no hospital. Os ritmos e sons de aparelhos que mantém vivos os corpos e controlam suas subjetividades pelo medo da morte, conferem à máquina grande importância, tanto para o sujeito como para o profissional. Por outro lado, a presença de músicas é associada ao prazer nas discursividades dominantes, o que as empurra para um lugar de “não trabalho”, distração, ameaça às normas, vadiagem e imoralidade.

Uma “desnaturalização da fruição” sonora e das liberdades que a música produz aparecem nesse jogo entre audível e inaudível no falar “não falando”, frases incompletas, voz baixa ou fraca, um querer e não poder cantar, que ocorre em detrimento da naturalização do ruído das máquinas. Assim, é pela reafirmação do sofrimento dos sujeitos que o silenciamento opera no comportamento moral (GUAZINA, 2006). O prazer da fruição estética musical seria vetado a um ambiente em que qualquer erro pode conduzir à morte.

A experiência da musicoterapeuta Laíze Guazina no hospital mostrou, contudo, que a presença de músicas e sonoridades no ambiente hospitalar possibilitou “um trabalhar

diferente, que parecia ser mais leve e mesmo mais prazeroso”, sem se perder de vista a dimensão ameaçadora da musicalidade “porque desestabiliza o panáudio e pode abrir espaço e tempo para práticas de liberdade” (GUAZINA, 2006, p. 99). As músicas em Musicoterapia Institucional no hospital dão um susto nos regimes de verdade e modos de assujeitar e controlar, num contexto de combate entre som e silenciamento, vida e morte (GUAZINA, 2006; GUAZINA e TITTONI, 2009).

A manutenção das relações de poder por meio das sonoridades visa promover fluxos dominantes de saberes e verdades, produção de subjetividades, ordenação e controle de sujeitos no espaço da instituição, agenciada pelo panáudio. O panáudio é, portanto, um dispositivo institucional disciplinar.

O constante movimento entre audível e o silenciamento no panáudio permite que as relações sonoras entre trabalhadores, pacientes, os ruídos do hospital e a população em geral sejam atravessados pelo falar e calar de acordo com as regras institucionais, em que todos se tornam guardiões do silêncio. O som é sutil, ocorre no tempo, tem características próprias que proporcionam sua maleabilidade; mas o que se dá à submissão ao modelo de silenciamento pode se libertar em seguida, resistência intrínseca a toda relação de poder.

Obici (2008), por seu turno, toma o vocábulo “ótico” que vem do adjetivo grego *ótikós*, que designa o que é “relativo às orelhas”, para cunhar o termo panótico. Este se refere a um modo de captar as sonoridades, “uma orelha que tudo capta” (OBICI, 2008, p.109). Segundo o pesquisador, o panótico precisa de certas condições de escuta, determinada pelo que denomina de *pámphónos*, vocábulo criado a partir do adjetivo grego para indicar aquilo “que faz ouvir toda espécie de sons” (OBICI, 2008, p.110). Deste modo, o panótico configura uma vigilância acústica, expandindo o poder de captação de um som que ocorre no mundo, independente dele. Já *pámphónos* configura o controle da produção e distribuição sonora e musical, determinando o que será ouvido, ampliando qualitativa e quantitativamente a reprodução do som, em intensidade e alcance, respectivamente. Ambos dispositivos atuam na relação música-poder-subjetividades a céu aberto e não prescindem de muros institucionais para funcionar. Eles fazem a regulação por meio do controle do nivelamento da capacidade sensível da escuta e da ampliação da intensidade que o som é capaz de emitir, para alcançar o público-alvo de diferentes maneiras.

As guerras encontraram na audibilidade um grande instrumental tático para o poder e desenvolvimento de panóticos e *pámphónos*. Na primeira guerra mundial, a Inglaterra construiu em sua costa os *sounds mirrors*, espécie de enormes orelhas de concreto semelhantes às conchas acústicas, que conseguiam detectar sons de zepelins das tropas

inimigas. Os *sounds mirros* representam um antigo dispositivo panótico, na medida em que buscava captar sons à distância, ampliando a audição ao máximo grau possível. Esta tecnologia foi utilizada até a década de 1930, antes da invenção do radar e foi determinante para a defesa aérea (GRANTHAM, 2006 apud. OBICI, 2008).

Com o surgimento da radiotransmissão e o advento de alto-falantes na modernidade, a segunda guerra desenvolveu *pámphónos*, tecnologias de poder incidentes diretas sobre a intensidade do som. Com a sonoridade ampliada panfonicamente, a capacidade de escuta também seria aumentada.

Ao lado do automóvel e do avião, os alto-falantes e o rádio foram importantes para a adesão⁶⁸ e naturalização de falas nazistas pelo povo alemão, chegando a ser citados por Hitler como aliados, numa verdadeira lógica panfônica (McLUHAN, 1969 apud. OBICI, 2008). Os alto-falantes, espalhados pela cidade, permitiam a escuta simultânea de uma mesma performance verbal e se dava em massa, em diversos locais da cidade (OBICI, 2008). As sonoridades estavam indo mais longe, figurativa e literalmente.

Com o maior alcance e volume do som, ampliava-se o espaço-tempo entre emissor e receptor sonoro, garantindo a ambos alguma mobilidade. O aparecimento e barateamento dos aparelhos radiofônicos permitiu a substituição dos alto-falantes pelos rádios domésticos. A transmissão por ondas “desterritorializava e reterritorializava sons e vozes que comandam, opinam, informam e sugestionam” (OBICI, 2008, p.112), de forma privatizada e simultaneamente pulverizada por toda a parte. Vozes conhecidas de anônimos adentram as casas, os estabelecimentos e principalmente os ouvidos, de modo análogo ao *panóptico*, ao “olho que tudo vê sem ser visto”, no *pámphónos* se tem o som que se faz ouvir na maior grandeza de sua audibilidade.

Nesse exercício de poder, não se trata de ouvir aos detentos de dentro das prisões ou às crianças nas escolas para espioná-los, como na *panausculta*, mas de fazer ouvir uma produção

⁶⁸ Há um rebaixamento cognitivo e da organização psíquica do indivíduo quando em massa, segundo a leitura freudiana presente em *Psicologia das massas e análise do eu* (FREUD, 1971). Isso faz com que seja eficiente a reprodução em massa das frases de efeito moral que um líder, com o qual se identifiquem, tenha proferido – mesmo que sejam absurdas. A disseminação da *informação* toma maior proporção que o saber em si, o que tem sido utilizado com maestria por governos ultraliberais contemporâneos no Brasil e em outros países, a partir da *internet*. Esses aliados tecnológicos-midiáticos reproduzem performances verbais de líderes, repetidos em eco por seus seguidores e compartilhados em rede, numa relação especular e afetiva com o mero dizer, em detrimento da vontade de saber sobre os dizeres. É ainda mais eficaz se propagado/publicado em sua expressão literal do que seria se resultante de uma escuta reflexiva e interpretativa sobre esse dito, que pudesse ir além de si mesmo. Desse modo um dito torna-se um saber, conferindo às palavras do líder-pronunciador o lugar da verdade, por identificação à sua figura enquanto fenômeno de massa, sem haver um processo de produção de pensamento sobre aquela performance verbal escutada.

de sonoridades captada e formulada previamente. Além disso, essas sonoridades devem se sobrepôr a outras existentes de menor intensidade ou alcance, em qualquer lugar.

Como já dito, o que se faz e o que se diz não são objeto de controle, mas sim o que é feito para ser ouvido, o que nos leva a entender esse cruzamento entre panóptico e *pàmphónos* como orientado para o poder regulador, na medida em que ele se mostra no controle do sonoro a céu aberto. Com o desenvolvimento de tecnologias panfônicas como o *bluetooth*, não se torna mais necessário estar próximo do emissor sonoro, da caixa de som, para ouvir. O *bluetooth* representa uma forma de aumentar relativamente o alcance do som de maneira facilitada, sem a necessidade de fios para ligar a máquina à caixa de som. Mas seu efeito mais relevante para nós é se mostra na subjetividade – por meio da automatização das máquinas, ele permite uma padronização dos comportamentos relacionados à audição musical. Todo aparelho de som com receptor do *bluetooth* configurado pelo usuário do celular ou *tablet* pode se conectar automaticamente ao emissor sonoro, se estiverem ambos com a referida função ligada. Quanto mais automático, melhor: menos tempo de silêncio e espera, música de reprodução mais ágil e rápida. A isso se soma o automatismo das *playlists* e das indicações de músicas em sequência, por mecanismos de inteligência artificial, já citados anteriormente⁶⁹.

Outro efeito subjetivo do uso dessa tecnologia é o fenômeno da esquizofonia, ligado a dificuldade de se reconhecer a fonte sonora. Desde o rádio, um número exorbitante de sons sintetizados e gravados são ouvidos, mas não necessariamente conhecidos pelo timbre. Os sons gravados por dispositivos panóticos de captação sonora reproduzem sonoridades que não guardam nenhuma relação de proximidade com os aparelhos que as executam, não são associáveis à instrumentos musicais e/ou sonoros (OBICI, 2008). Desse modo, é possível ouvir e não ser ouvido, não só pelos mal-entendidos próprios do processo comunicacional, mas por aspectos físicos do som em si potencializado pelas tecnologias panfônicas e panóticas. Os mecanismos do poder farão de tudo para dar conta do máximo de aspectos controláveis do som, da música e da musicalidade potencial em toda comunicação verbal e não-verbal. Esses aspectos superam distâncias graças às tecnologias panfônicas por um lado, bem como ultrapassam limitações instrumentais dos sons, antes capturados por panóticos, por outro lado, formando um complexo auditivo sob regulação.

Essa vontade de fabricar modos de ouvir voltados a “consumir-produzir sons, ideias, palavras de ordem, subjetividades, modos de vida” (OBICI, 2008, p.111) é uma forma de modelagem, de sugestionamento estimulado e de exploração da produtividade máxima do

⁶⁹ Vf. Ensaio 1, item 3, na presente tese.

sujeito, a partir da audição contínua de sonoridades. A audição nesse contexto, portanto, não depende apenas do funcionamento biológico do ouvido, mas da apropriação deste órgão do sentido e seu funcionamento ininterrupto pelo poder. De um uso natural e comum à existência humana, o ouvir torna-se, pelas estratégias panóticas e panfônicas, uma ação corporal e mental regulável. Pelo seu potencial de operação diária e infinita, a intensidade/volume ou alcance dos *pámphónos* e a atividade constante dos panóticos, o exercício do poder de regulação tem a audição como aliada.

O poder levanta muros sônicos que fazem labirintos, territórios sonoros que “torne habitável o mundo dos sentidos audíveis” (OBICI, 2008, p. 112). Obici prossegue afirmando que a resistência a estes territórios erigidos pelo poder “se dá por meio de outros muros sônicos, atualmente mais confortáveis e aconchegantes, que nos protegem da constante invasão de nossos tímpanos e da ocupação de nossos corpos e mentes por um universo sonoro” (OBICI, 2008, p. 113). Ocorre que “nossa matéria sensível vive em um frenético desespero, e é constantemente sugestionada como num processo de sedução generalizada, que não opera pela violência física, mas pela coação” (OBICI, 2008, p. 112). É na trincheira do sensível que os ouvidos estão expostos à audição como produção de consumo, sem escape desse mundo sonoro, restando apenas a invenção de modos de enfrentá-lo (id.).

A criação de espaços de terror e insalubridade, barulhos agressivos e desagradáveis que exigem grande esforço cognitivo para tentar ignorar – um campo de batalha por territórios sonoros é o que se vê em grandes centros comerciais urbanos. “Como não sentir esse mundo de forma ameaçadora? É neste sentido que a escuta ocupará o mesmo lugar da segurança: os ouvidos terão de se proteger. Para tanto, criar-se-ão novos mundos sonoros” (OBICI, 2008, p.112-113) e um deles pode ser proporcionado pelo fone de ouvido, tecnologia panfônica individualizada.

Os fones de ouvido individualizam e privatizam caixas de som num só tempo. A intensidade do som no fone pode ser forte o suficiente para isolar parte considerável do som ambiente, o que permite que um único sujeito possa escutar o que quiser com certa qualidade de nuances de texturas e de volume sonoros. O fone impõe uma nova paisagem sonora de sons sobrepostos ao som externo a ele, que é o mais isolado possível.

Quanto maior o isolamento, melhor a qualidade do som concentrado em seu mini-amplificador, feito sob medida para caber no ouvido ou cobrir toda a orelha. Entretanto, não só os ouvidos participam da escuta. Além dos demais órgãos do sentido, processos psicológicos da consciência, da atenção e o corpo como um todo; são as questões subjetivas envolvidas na audição que fazem dela uma escuta.

Mas o fone de ouvido é, simultaneamente, uma tecnologia panfônica que funciona na medida em que reduz a ação do panótico. Isso significa que a forte emissão sonora que permite o “fazer ouvir” só se faz com o alto potencial de isolamento de um som indesejável para priorização de outro, desejável. Essa lógica reduz, de certa forma, o “ouvido que a tudo ouve” à escuta de um único emissor priorizado em detrimento de outros sons.

Para além desse aspecto mecânico-acústico, as intersecções entre a ampliação do alcance dos sons em *pámphónos* e a ampliação do captar para ouvir no *panótico*, dependem ainda de tecnologias mais sutis que o das caixas de sons e microfones, de amplificadores e captadores sonoros. Para se garantir o ouvir, seria preciso alcançar a atenção, um dos mais caros capitais humanos da atualidade, ao lado de outros processos psicológicos e subjetivos envolvidos na audição, como a consciência, a cognição.

A sofisticação do panótico – que permite que toda população usuária de *smartphone* possa ter e utilizar seu próprio microfone e gravador em aplicativos específicos ou de redes de comunicação como *Whatsapp*, por exemplo – não ocorre sem a manutenção da escuta periférica. A cada mensagem de voz ou texto recebida no aplicativo *Whatsapp*, há um som de alerta com ou sem vibração do aparelho – uma notificação panfônica. Isso mantém os ouvidos ou a atenção de modo geral em audiência constante, sem que se precise de plena percepção atenta. Além disso, estabelece um padrão de resposta rápida ao estímulo sonoro, constituindo a um só tempo, um recorte focal e um assédio permanente à audibilidade.

Na obra de Obici, a noção de panótico oscila entre essa possibilidade de captar o som para ser ouvido e a noção de ouvido que tudo ouve, entre poder de regulação e poder disciplinar, portanto. Assim como o modelo de *panótico* se desenvolveu, da antiga estrutura arquitetônica que privilegiava os olhos vigilantes na sociedade disciplinar para as câmeras de segurança por toda a parte e o olhar autovigilante na sociedade de controle, o *panótico* também se desdobrou em tecnologias da percepção e da atenção. Uma delas é o *moozak*, que consiste em um produto comercializável, que existe há mais de setenta anos.

Constituído de um conjunto de músicas feitas sob medida para empresas, de modo a persuadir, emocionar, construir marcas e experiências (MUZAK apud. OBICI, 2008). O *Moozak* é “psicologicamente planejado para cada tempo e lugar (...) [por] especialistas em aplicações psicológicas e fisiológicas da música” (MUZAK apud. OBICI, 2008, p. 42). Em outros termos, a empresa *Muzak* criadora do *moozak* desenvolve “músicas de fundo” para criar um paraíso sonoro propício às vendas. Utilizado em rádios de supermercados, *shopping centers*, lojas, empresas telefônicas – para o desespero dos trabalhadores que são expostos

cotidiana e repetitivamente a tais sonoridades – o *moozak* reforça a compulsoriedade da audição sonora.

Abusados pelas incursões sonoras do ambiente com *moozak*, os ouvidos adaptam-se a ouvi-lo como se tivesse a mesma “inofensiva” função que uma peça decorativa – não é música para ser ouvida, conforme Murray Schaffer, é para criar certa atmosfera, permanecendo ora na periferia, ora no foco da escuta (SCHAFFER, 2009). Desse modo, o *moozak* destitui os sujeitos de “seu espaço auditivo comum, tomando-o como propriedade (...) criando um modo de escuta, um estado subjetivo diretamente voltado ao consumo” (OBICI, 2008, p.42).

Não se trata, portanto, de músicas para serem ouvidas – com atenção – mas para continuarem a chegar até os ouvidos. As estratégias panóticas, nesse viés, visam produções sonoras capazes de ser captadas pelos ouvidos humanos e revertidas em condutas pré-padronizadas. Em resposta aos estímulos sonoros, inclusive advindos de sons mais sutis, de baixo grau de amplitude e percepção focal da audição, interessa provocar comportamentos. Não interessa ao capitalismo não fazer ouvir ou impedir que algo seja ouvido. Pelo contrário, a sociedade capitalista possibilita ouvir absolutamente tudo que se produz de sonoridades. Quanto mais ofertas sonoras, mais *inaudibilidade*. Ouve-se tudo, mas não se *escuta* nada. Assim, se consegue ter sob sua tutela o campo do sonoro, tirando o máximo proveito deste para manutenção de sua lógica.

As tecnologias panóticas e panfônicas atuam nesse contexto, pelo seu potencial de aumentar o alcance de uma performance verbal e/ou sonora a todo e qualquer sujeito que a ouça, portando ou não equipamentos de som específicos. Os aparelhos de telefone individuais, os celulares *smartphones*, na atualidade, representam os mais importantes e influentes equipamentos sonoros. A partir dos celulares, é possível a milhões de sujeitos compartilharem, ouvirem e (re)produzirem tantas performances verbais quantas estejam disponíveis em filmes, vídeos curtos, gravações de áudios, *podcasts*. O ouvir, condicionado pelo celular, é treinado pelos sinais sonoros de recebimento de mensagens, de “curtidas”, de movimentações discursivas expressas em variadas notificações nas chamadas “redes sociais”. A audição do conteúdo recebido e compartilhado não passa despercebido pelo ouvido que já espera por isso.

A vontade de tudo ouvir, em meio à enxurrada de informações, passa ainda por uma filtragem promovida pela inteligência artificial e seus algoritmos de organização de dados, direcionada aos interesses de consumo mais buscados pelo usuário do celular e da internet das coisas de modo geral. Sendo assim, por mais que haja sonoridades, músicas e falas ocupando

todo e qualquer espaço físico e virtual, a audição focal e atenta ainda está a cargo do sujeito. O “tudo ouvir” é a ação esperada pelo exercício do panótico, que tem por função fazer o ouvido priorizar certos sons como sinais de ordenamento e distribuição nos espaços, por exemplo. Os sons de fundo também são percebidos fisiologicamente pelo ouvido, mas a eficácia do volume dos *pàmphónos* faz com que sejam pouco expressivos, desimportantes, inaudíveis.

O *panótico* e *pàmphónos* permitem problematizar a relação entre o ouvir o máximo possível e o ampliar um determinado som, para que ele seja ouvido em detrimento de outros, expressando um laço de mutualidade ou retroalimentação entre eles. Ouvir algo em especial, com volume e não ouvir outros sons de menor intensidade.

Já a noção de *panáudio* implica mais um elemento interpretativo. O *panáudio* analisa a relação entre o ouvir, o não-ouvir e o escutar, que passa necessariamente pela produção de alguns tipos de silêncio num contexto normativo e institucional. Nos processos entre fazer ouvir e não-ouvir, o panáudio se inscreve nas normas institucionais que justificam a proteção da vida individual e o cuidado da população assistida por determinados estabelecimentos e legislações a partir da audibilidade. Sua marca diferencial é o silêncio como norma.

Por ser reconhecido como impossível, impor silêncio tem como efeito o silenciamento de um lado e a atenção ao ruído e a audição treinada para fins determinados pela instituição, por outro. Um ouvir especializado produz um não-ouvir, que implica em alguma forma de silenciamento ou de redução do som para que uma prática sonora seja ouvida. Como problema sociopolítico e institucional para cuidar da vida, a audição é objetivada nas instituições. Mas na medida em que o poder se acirra e retira a possibilidade de resistência, ele pode se impor como força de violação da subjetividade. Numa ocasião destas, ele preocupa-se mais com a vida do que com o sujeito, com a aplicação de leis por uma suposta defesa da segurança de uma população que com modos de existência. Menos ainda com formas de escuta e de expressividade sonoras singularizadas, que se tornam meros detalhes. Mas não para o poder.

2. Violência e poder no estado de exceção: o caso da Primavera Secundarista

As sonoridades estão presentes nas trincheiras das batalhas por territórios e nas guerras civis no contexto do poder, não só pela paisagem sonora que os constituem pelos sons de explosão de bombas, dos tiros das armas, dos gritos e falas dos presentes. Algo ainda mais sutil presente nos sons – suas propriedades – são exploradas criativamente por um novo paradigma de governo exercido como estado de exceção, que alcançou estatuto de norma com a guerra contra o terrorismo (AGAMBEN, 2008).

O problema do nazismo é tomado como exemplo por Giorgio Agamben para analisar como se dá legitimidade a práticas de governo que não possuiriam legalidade em um contexto estritamente jurídico-constitucional, num movimento que normaliza e normatiza a exceção. A promulgação de decreto que suspendia alguns artigos sobre as liberdades individuais presentes na Constituição de Weimar foi adotada por Hitler, em favor da segurança, para implementar uma ordem jurídica diversa daquela que vigorava. No estado de exceção, a Força-de-lei existe para suspender emergencialmente a aplicação das leis, o que na modernidade aparece em situações de intensa oposição entre a norma e a sua efetivação na realidade, em contingências como o luto, a anomia e as festas, em que todas as relações sociais se alteram provisoriamente (id.). Vésperas de festas, por exemplo, são momentos aprovação e publicação de leis, portarias e decretos não por acaso e de maneira similar, os limites da lei são relativizados em determinadas festividades, ocorrendo certa cumplicidade entre direito e anomia.

Isso não ocorre sem grandes tensões jurídicas entre a forma da lei e a aplicação dela, num descompasso entre realidade e a norma, práxis e lógica, ação – de violência – e *logos* cujo “enunciado [é] sem nenhuma referência real (AGAMBEN, 2008, p.63). Esse estado localiza-se num espaço de desativação das determinações judiciais, de vazio de direito e indiferenciação entre público e privado (BARALDI, 2011). Esse “espaço vazio, onde uma ação humana sem relação com o direito está diante de uma norma sem relação com a vida” (AGAMBEN, 2008, p.131). Os conceitos de “estado” e “direito” perdem a consistência, e alguma coisa da relação entre vida e poder sofre uma fratura: as práticas de violência que ameaçam a vida e eram contidas pelo poder passam a ser admitidas por espaços não regulados pela lei. E com o aceite da sociedade, esse estado transitório e emergencial torna-se permanente como forma de governo.

O campo do sonoro-musical é utilizado pelo poder no estado de exceção como governo em inúmeras conjunturas. Para fins de recorte, traremos à cena as manifestações dos

estudantes secundaristas, que explicitam bem esse processo. Em 2016, estudantes de escolas públicas, adolescentes e jovens em todo o Brasil, se mobilizaram em rejeição à proposta de reforma do ensino médio por medida provisória (MP 746). A proposta, formulada arbitrariamente e sem participação dos sujeitos do campo da educação pulou etapas, sem percorrer o caminho que um projeto de lei precisa realizar. Como forma de mobilização, os estudantes secundaristas organizaram ocupações dos prédios de escolas e universidades. Além da medida provisória, rejeitavam outras ações do governo interino, como o projeto de congelamento de gastos públicos por vinte anos, que corta recursos da educação e reduz a participação das escolas na construção das políticas (projetos de emenda constitucional - PEC nºs 241 e 55).

A chamada “Primavera Secundarista” se inscreveu na história da atualidade em linhas discursivas numa luta intensa, a partir de performances verbais, escritos, enunciados que visavam à produção de verdade, preenchidos por silenciamentos de vários tipos. Se na *internet* havia diversas publicações sobre as ocupações feitas pela população, pelos atores envolvidos, por simpatizantes e pela oposição no movimento denominado “escola sem partido” (ESP); em jornais, revistas e canais de televisão de grande público, a proporção de ditos a respeito era menor.

Foi dada a palavra a alguns estudantes em tribuna parlamentar, causando uma importante ruptura do silenciamento midiático de massa. O discurso público da estudante secundarista Ana Julia Ribeiro, do Colégio Estadual Senador Manoel Alencar de Guimarães no dia 26 de outubro de 2016 na Assembleia Legislativa do Paraná; exemplificou os objetivos do movimento de ocupação. Ela chamou a atenção pela emotividade de seus dizeres e da comoção que provocou, tornando-se conhecida no país e fora dele. Em nome do movimento, ela fez afirmações marcantes: “somos contra a medida provisória”, “nossa única bandeira é a educação”, “uma escola sem partido é uma escola que quer formar um exército de não-pensantes, que ouve e abaixa a cabeça, nós não somos isso”, “é um insulto para nós (...) sermos chamados de doutrinados”; e, referindo-se aos deputados, disse: “a mão de vocês está suja com o sangue do Lucas⁷⁰” (sic.).

Esse foi um momento em que um dos deputados, em voz audível sem microfone, recusa as acusações, o que desencadeia reação verbal do presidente da assembleia no microfone, sobrepondo-se à voz da estudante, que ainda não havia concluído sua fala. O

⁷⁰ Referente a morte do estudante Lucas Eduardo Araújo durante a ocupação. Foi morto a facadas por outro adolescente que confessou o crime. O microfone da discursante foi cortado naquele momento e seu discurso público foi interrompido por gritos de parlamentares, que se mostraram ofendidos com a fala acusativa de Ribeiro.

presidente da assembleia a interrompe dizendo: “Vou fazer uma intervenção, com o devido respeito à sua idade, à sua família, mas aqui você não pode agredir o parlamentar”. A fala recebida com vaias pelo público presente prossegue: “Eu vou encerrar a sessão, eu vou cortar a palavra. Eu peço silêncio de vocês, senão encerro a sessão”. E então sentencia: “Eu como presidente exerço a minha autoridade, democraticamente permiti que vocês viessem aqui e ninguém será afrontado. (...) Aqui ninguém está com a mão manchada de sangue não” (sic.).

Ribeiro retoma a palavra em resposta: “o ECA nos diz que a responsabilidade pelos nossos adolescentes (...) é da sociedade, da família e do Estado” (sic.). Ana Julia Ribeiro tornou dizíveis os motes de seu movimento, se defendeu das acusações da oposição do ESP e das negações dos parlamentares, despertando a mídia televisiva e a audiência para outras perspectivas sobre os acontecimentos. A luta pelo poder de falar e de ser ouvido pelos sujeitos, bem como o de produzir silenciamento e de impedir a escuta mostram, à princípio, um embate de forças em que há o mínimo de possibilidade de movimento entre essas forças.

Pouco tempo depois, o adiamento da data do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) da edição de 2016/2017 provocou a saída das mídias de massa do estarecedor silêncio sobre as ocupações em que elas se encontravam, em termos de tomada de posição. Mídias de alcance popular que não vinham noticiando as ocupações dos secundaristas tiveram a chance de enunciá-las. Mas o lugar de enunciabilidade já estava comprometido com um posicionamento crítico às ocupações, pelo menos por parte de alguns canais de televisão de grande público. Frases de jornalistas como “apreensão dos alunos” vestibulandos; necessidade de “garantia de segurança dos alunos pela polícia militar” para “evitar tumulto”; “pais de alunos entraram na justiça por conta da falta de aulas”, “os custos do adiamento será de 17 milhões” foram utilizadas para descrever a situação da ocupação. Reforçadas pelos ditos do então ministro da educação como “clima de apreensão (...) e tensão devido às provas e aos últimos acontecimentos” e da presidente do Instituto Nacional de Ensino Profissionalizante (INEP), de que há “apoio de professores de partidos políticos (...) que orientam as ocupações”, o caráter da ocupação como problema ganha mais valor de verdade⁷¹.

Nessa época, um juiz do Tribunal de Justiça do Distrito Federal, em 30 de outubro de 2016, determinou que a Polícia Militar interviesse junto à ocupação dos estudantes

⁷¹ Algumas notícias: <<https://g1.globo.com/educacao/enem/2016/noticia/enem-2016-sera-adiado-para-240-mil-alunos-de-364-escolas-veja-lista.ghtml>>; <<https://recordtv.r7.com/jornal-da-record/videos/ocupacao-de-escolas-vai-adiar-a-realizacao-do-enem-06102018>>; <https://www.youtube.com/watch?v=LiytaL_HSns>; <<http://g1.globo.com/educacao/enem/2016/videos/t/todos-os-videos/v/quase-9-mil-alunos-fazem-as-provas-do-enem-adiado-por-causa-das-ocupacoes-em-goias/5491918/>>;

secundaristas de colégio de Brasília, o Centro de Ensino Asa Branca de Taguatinga⁷². Para efetuação do mandado, o juiz pediu que a polícia lançasse mão de formas de convencer à desocupação por meio da “restrição à habitabilidade do imóvel”, como corte de água, energia, gás, alimentos e restrição de acesso de parentes e conhecidos dos ocupantes, até o cumprimento da ordem. E solicitou um último *detalhe*: “Autorizo, ainda, o uso de instrumentos sonoros contínuos, direcionados ao local da ocupação, para impedir o período de sono”. As figuras 11 e 12 referem-se às cópias do mandado, anteriormente disponibilizadas na internet.

O mandado teve repercussão na mídia, que debateu sobre direitos humanos e direito de manifestação política por meio da ocupação. Notícias, críticas e denúncias da situação se proliferaram nos espaços virtuais. O Comitê Estadual para Prevenção e Combate à Tortura do Rio de Janeiro (CEPCT/RJ), executando a lei 5778/2010 do Plano Nacional de Prevenção e Combate à Tortura, associado ao Protocolo Facultativo das Nações Unidas para Prevenção à Tortura (OPCAT) emitiu uma nota de repúdio doze dias depois do fato (CONSELHO REGIONAL DE SERVIÇO SOCIAL, 2016).

⁷² No site oficial do Tribunal de Justiça do Distrito Federal, o documento estava acessível na época em que foi consultado (outubro de 2016). O mesmo endereço gera a página do despacho (Cf. <http://cache.tjdft.jus.br/cgi-bin/tjcg1?NXTPGM=vjhtml105&SELECAO=1&ORIGEM=INTER&CIRCUN=1&CDNUPROC=20160130112866>) atualmente (dezembro de 2019). Os autos do processo nº 2016.01.3.011286-6 emitido no dia 28/10/2016 pela Vara 1101 - Vara da Infância e da Juventude do Distrito Federal pelo juiz Alex Costa de Oliveira foram definitivamente arquivados no dia 16/08/2018 às 14h13, pelo juiz Renato Rodovalho Scussel.

Figura 11. Cópia do mandado de desocupação de escola em Brasília e autorização de práticas de restrição à habitualidade do local – Página 1.

TJDF Poder Judiciário da União
Tribunal de Justiça do Distrito Federal e Territórios
Vara da Infância e da Juventude do Distrito Federal

Processo : 2016.01.3.011286-6
Classe : Petição
Assunto : Abandono Material
Requerente : MPDFT MINISTERIO PUBLICO DO DISTRITO FEDERAL E TERRITORIOS
Requerido : DF DISTRITO FEDERAL e outros

DECISÃO INTERLOCUTÓRIA

Trata-se de reiteração de pedido de determinação de imediata desocupação do Centro de Ensino Asa Branca de Taguatinga - CEMAB formulado pelos II. Representantes do Ministério Público.

Registre que deferida liminar determinando a desocupação do mencionado centro de ensino, esta não foi cumprida na data de hoje por falta de efetivo da Polícia Militar. O cumprimento do mandado, contudo, ainda não teve início em decorrência das dificuldades encontradas pelo Oficial de Justiça junto à Polícia Militar, que deveria prestar todo o auxílio necessário, com efetivo a ser disponibilizado para acompanhar o serventuário da Justiça na execução da r. ordem judicial.

Neste sentido, conquanto tal decisão tenha sido proferida no dia 28 de outubro de 2016, certificou-se no dia seguinte, 29 de outubro de 2016, que a falta de auxílio necessário do Comando-Geral da Polícia Militar do DF impediu a execução do mandado judicial.

Contudo, no dia subsequente, 30 de outubro, como justificativa para o descumprimento da decisão que deveria contar com o apoio da Polícia Militar do Distrito Federal, consta informação do Oficial de Justiça do TJDF no sentido de que, verbis: "...contatei com o Coronel Nunes através do número 991869828, oportunidade em que informei sobre a necessidade do Apoio da Polícia Militar do Distrito Federal para efetivo cumprimento da decisão judicial supracitada e na ocasião do contato o mesmo noticiou que a Polícia Militar do DF encontra-se com o efetivo da polícia militar estava reduzido a atender a determinação. Esclareceu ainda que para a desocupação do local haverá necessidade de elaborar um plano de ação com antecedência mínima."

É o breve relato. Decido.

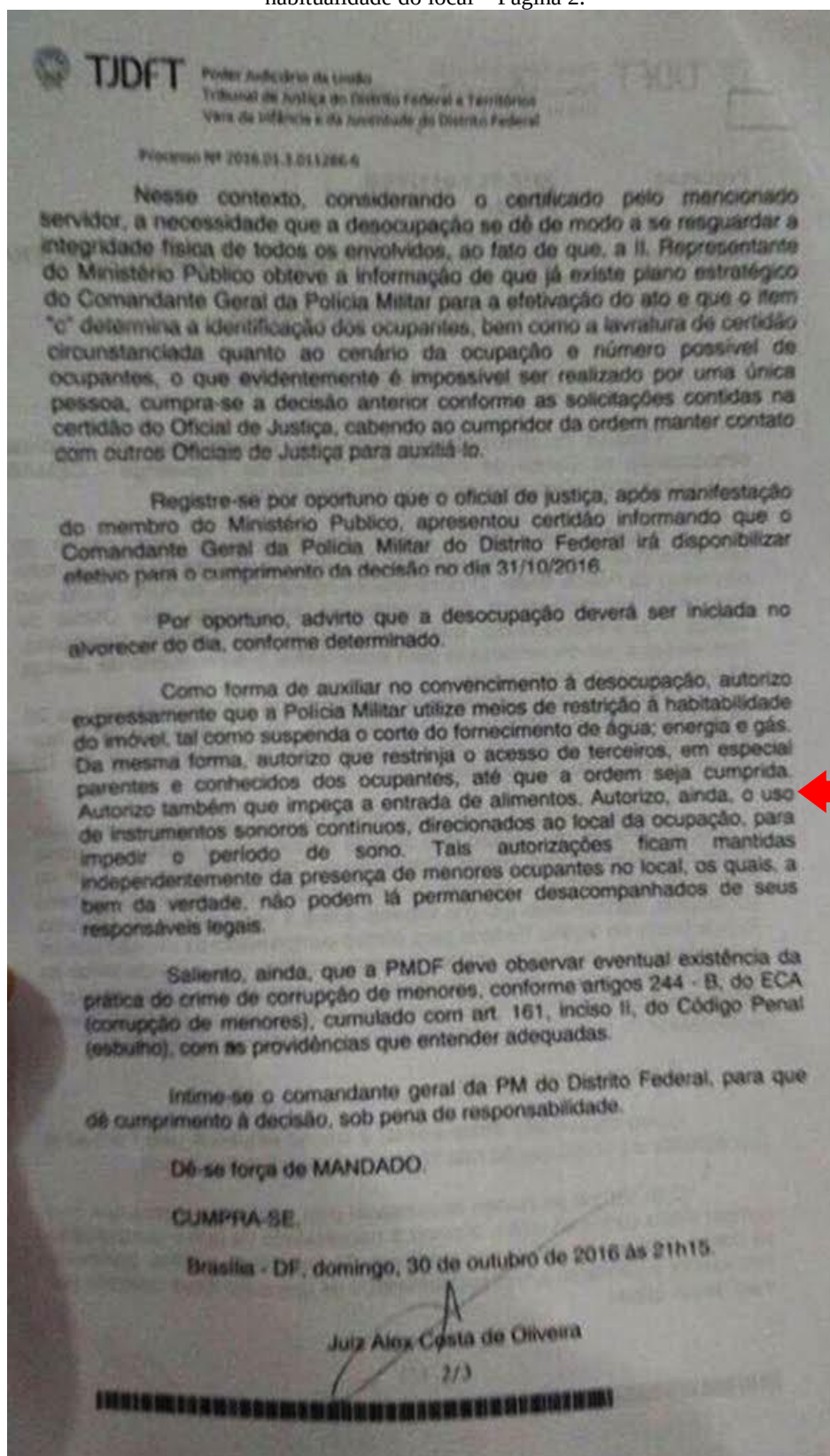
Como asseverado linhas acima, a liminar requerida pelo Parquet já fora deferida e a desocupação não foi realizada por diversos fatores.

O Sr. Oficial de Justiça responsável pela diligência, pessoa que teve contato direto com a situação, afirmou a necessidade de que o cumprimento se desse com auxílio de diversos setores da segurança pública, bombeiro, comissários e ponderou a imprescindibilidade de que o ato fosse realizado por mais de um oficial.

1/3

Fonte: Disponível em: <<http://portal-justificando.jusbrasil.com.br/noticias/400911399/juiz-autoriza-tortura-para-desocupacao-de-colegio-no-distrito-federal>>, acesso em 30 de outubro de 2016.

Figura 12. Cópia do mandado de desocupação de escola em Brasília e autorização de práticas de restrição à habitualidade do local – Página 2.



Fonte: Disponível em: <<http://portal-justificando.jusbrasil.com.br/noticias/400911399/juiz-autoriza-tortura-para-desocupacao-de-colegio-no-distrito-federal>>, acesso em 30 de outubro de 2016.

Mascarada de “suposto estímulo à desocupação”, havia uma prática de tortura que, sem êxito, tentava esconder sua face. O movimento de ocupação dos secundaristas de 2016 se levantou como forma de resistência aos projetos do Estado de impor novas normas que iam ao encontro de um projeto democrático de educação. Mas a resposta do judiciário, em forma de punição e suspeita, funcionaria como destituição da possibilidade do poder circular entre civis, poderes judiciário, legislativo e a polícia. Os civis adolescentes e adultos foram tomados como objetos pelo poder judiciário, sendo suspeitos de esbulho, conforme inciso II do artigo 161 do Código Penal. E os civis maiores de idade e responsáveis pelos menores, por efeito da lei, foram associados à corrupção de menores no ato mandatário.

Uma representação⁷³ contra o referido juiz foi protocolada junto ao Conselho Nacional de Justiça. Ela teve por base os princípios constitucionais da proteção integral da criança e adolescente, incluindo “proteção à violência, crueldade e opressão” (previsto no artigo 227 da constituição federal de 1988) e o do direito à participação política (constante no artigo 5º, incisos IV, XVI e XVII; nos artigos 13 e 16, inciso VI do Estatuto da Criança e do Adolescente), citando também outros documentos internacionais assinados por autoridades brasileiras. Ainda na representação, a decisão judicial foi criticada pelas suspeitas de corrupção de menores e esbulho processório; enquanto o primeiro refere-se à facilitação a práticas de infração penal por menores de 18 anos, este último diz respeito a um crime contra uma posse legítima. A conduta dos adultos responsáveis é relacionada à indução de comportamento infrator nos jovens e a ação dos estudantes é associada à prática similar ao roubo de um bem da sociedade, o que ao mesmo tempo, deslegitima a ocupação como reivindicação política e criminaliza o movimento social. Vale mencionar que um número superior a mil escolas e a uma centena de campi universitários em todo o Brasil aderiu ao movimento de ocupação (GOHN, 2018), causando impactos importantes.

O uso de equipamentos sonoros para impedir o sono dos estudantes lança mão da intensidade sonora como propriedade do som a ser explorada para fazer valer a força da lei. Entretanto, não é uma prática de tortura tão atual quanto parece. Usar sons, músicas e ruídos para dispersar, atordoar, torturar, punir, forçar a confissão situam-se na mesma esfera – a da violência – entretanto, os fins e os meios podem ser bem distintos entre si.

⁷³ Assinada pelos senadores Érika Kokay e Paulo Pimenta, foi apresentada em audiência pública no dia 09 de novembro de 2016, descrita no Relatório de Atividades da Comissão de Direitos Humanos e Cidadania de 2016 (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 31-32), disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=3DB5198C4D2B316A74E2282F7049D050.proposicoesWebExterno1?codteor=1728507&filename=Tramitacao-PL+1809/2019>, acesso em dez. 2019.

3. A música como arma e como tortura

Práticas de violência por meio do sonoro são relatadas em diversos estudos que investigam do mal-estar até formas mais intensas de uso do som em contexto de beligerância. Nisso se inclui provocar desconforto, criar e mesmo manter uma situação de existência-sofrimento, pela via psicológica, social e física (KENNAWAY, 2012; CUSICK, 2006 e 2008; CUSICK e JOSEPH, 2011; DAVISON, 2006 e 2007).

A tortura praticada pela sociedade no estado de exceção como governo utiliza da música e das sonoridades numa operação em conjunto com outras ações que podem tirar proveito do controle e da disciplina concomitantemente. O corpo individual e da espécie são aviltados, atacados e tratados de maneira degradante com autorização da sociedade e do estado. Isto se faz em táticas globais de guerra contra o terrorismo, o crime, as formas de subversão à lei e nas guerras civis cotidianas, que dizimam formas de vidas nuas (AGAMBEN, 2007a) “redundantes”, “dispensáveis”, o “refugo humano” que não se enquadra na sociedade dos produtores e consumidores (BAUMAN, 2005).

Sobre esse controvertido destino da música, a advogada e musicoterapeuta Susan Christina Forster (2017) fez um estudo relacionado ao contexto empresarial brasileiro. Selecionou, em meio a ações judiciais, eventos de natureza vexatória, discriminatória, humilhante ou depreciativa que se utilizaram da música em práticas sob a insígnia das chamadas “dinâmicas de grupos” em empresas. Nos acórdãos dos Tribunais Regionais do Trabalho de todo o Brasil, a autora identificou em pleitos por danos morais de trabalhadores contra o assédio moral nas empresas, certas músicas e coreografias a elas relacionadas presentes nas atividades propostas como formas de “correção”. Esse resultado foi classificado em músicas de temáticas erótico-sensual, marcial-solene, racista, brincadeiras, não identificadas e outras.

Verificou-se que grande parte dos acórdãos são citadas situações em que os trabalhadores que não cumprissem as metas ou normas da empresa deveriam “pagar prendas ou micos”⁷⁴, cantando, dançando e/ou encenando, com periodicidade variável, inclusive diária. Em alguns casos, deveriam utilizar ornamentos, fantasias e maquiagens e se apresentar obrigatoriamente diante de um público de funcionários, clientes e/ou transeuntes. Músicas e canções populares; dançar músicas cujas letras possuem cunho desmoralizante, pelo conteúdo machista, racista dentre outros, e pertencentes a gêneros musicais socialmente criticados

⁷⁴ Algo similar ocorre também em trotes em universidades, quanto à questão da relação música-coletivização de grupos.

(como o *funk* carioca e o axé baiano); são alguns exemplos. O clima de terror psicológico que tais práticas instauram se dão pela associação entre o não cumprimento de metas, por um lado, e a aplicação periódica de práticas musicais/coreográficas como forma de castigo e punição dos indivíduos e grupo organizacional, por outro. Outro elemento que também apareceu em número expressivo diz respeito às práticas musicais que tinham por finalidade promover ações motivacionais, como entoar gritos de guerra da empresa. Ambos, práticas punitivas e atividades motivacionais constituem as duas faces da mesma moeda - a da motivação como objeto do comportamento organizacional. Se as atividades motivacionais visam promover grupalidade e coesão, a punição também teria a intenção de reduzir comportamentos desmotivados, de desidentificação com a organização, e especialmente, seus efeitos provocadores de perda de lucro para a empresa.

Os estudos do campo do comportamento organizacional têm por objetivo pensar em formas de se gerir e administrar equipes e processos que possibilite máxima eficácia e eficiência em prol da empresa, que por sua vez, traria benefícios ao processo de trabalho (ROBBINS, 2005). Esse campo possui uma formação multidisciplinar, que se apropria de conceitos da Psicologia e dos saberes *psi* para se constituir, embora o façam de maneira bastante frágil e superficial⁷⁵. Ainda assim, nota-se que essas teorizações servem para justificar a (re)produção de práticas comportamentais que esse campo e outros da área da Administração, Gestão Empresarial e de Recursos Humanos tem realizado, sob pretexto de desenvolver processos motivacionais e grupalização.

Não obstante, esse campo teórico discute motivação de grupos empresariais, mas não propõe fórmulas ou técnicas motivacionais: elas são criadas e/ou reproduzidas pelos sujeitos, com ou sem certos cuidados que o mínimo embasamento conceitual exigiria. Emitir gritos de guerras com letras em favor da empresa e contra a concorrência, gesticular ou realizar ações coreografadas, tocar instrumentos em grupo não constam nos livros de comportamento organizacional. Mas foram algumas das atividades encontradas por Forster para, supostamente, produzir efeitos coletivos de motivação na empresa e que não causariam nenhum dano.

Apesar de haver diálogo com as interpretações referentes ao campo do comportamento organizacional, tais atividades lançam mão de outras fontes de inspiração: simulam de maneira explícita ou implícita, o treinamento militar como um ideal de prática a ser atingido.

⁷⁵ Cf. LIMONGI-FRANÇA, A.C. Comportamento organizacional: conceitos e práticas. Saraiva: São Paulo, 2006. Vê. Também MACEDO, I. I. et al. Aspectos comportamentais da gestão de pessoas. Ed. FGV: Rio de Janeiro, 2005. Na interpretação do fenômeno da motivação, consta nesses textos uma incorreção sobre a definição de “isolamento” como mecanismo de defesa do ego segundo Anna Freud.

O tipo de treinamento que se vale do disciplinamento dos corpos e ideias, da punição e da valorização da hierarquia nas relações e a própria estrutura do exército como grupo coeso, ideologicamente homogêneo e motivado os constituem como modelos de práticas que as empresas têm adotado.

Conforme demonstraram os estudos de Forster (2017), a segunda maior ocorrência de situações de assédio moral no trabalho empresarial envolve práticas musicais de inspiração militar, denominadas pela autora de “temática musical marcial-solene” (FORSTER, 2017, p.140) e que possuem características próprias. O termo marcial diz respeito a forma musical da marcha, música de ritmo fortemente acentuado, geralmente em compasso binário, seguindo o padrão de andamento dos passos de um pelotão em marcha. Também os hinos, gritos de guerra ou cantos motivacionais, constituem o cancionário marcial-solene.

Nas escolas para formação de policiais militares (CRUZ, 1989), o uso de canções militares durante a marcha é diário durante o período de treinamento. Segundo relatos de polícia militar, algumas canções, como essa que abaixo demonstramos, eram cantadas durante um ano na academia de polícia, diariamente, no momento da corrida/marcha:

É faca, é faca, é faca na caveira
 Patrulha, patrulha, patrulha a noite inteira
 Esquece, esquece, esquece o sentimento
 Patrulha, patrulha, patrulha de reconhecimento
 Esquece, esquece, esquece a namorada
 Patrulha, patrulha, patrulha de emboscada
 Esquece, esquece, esquece a vida inteira
 Patrulha, patrulha, patrulha de fronteira.

A mensagem da letra a ser internalizada pelos soldados em treino é bem explícita – dessensibilizar os futuros cabos para com suas relações pessoais e familiares e fortalecer sua identificação com a polícia e com suas atividades. Esse canto se associa a outras técnicas sobre os corpos, da disciplina nas instituições totalitárias conforme tratado anteriormente, girando em torno da motivação dos policiais a abandonarem suas vidas pregressas como civis e se tornarem policiais segundo a identidade que devem adotar.

Diferente desses gritos, os hinos são cantados em solenidades religiosas ou oficiais do Estado, adotam a forma marcial de composição, associada a elementos operísticos e folclóricos locais. Mas no contexto da música militar, os hinos tem a estética característica em que predomina instrumentos de sopro no naipe dos metais e percussão – que tem forte intensidade e longo alcance – bem como o canto (voz), remonta ao Império Romano e tem por função regular e padronizar a marcha, incentivar as tropas, desestimular o inimigo, convocar

um povo para a identificação patriótica e para a guerra (RANDEL, 2003). A associação entre o canto, sonoridades instrumentais e passos sincronizados como uma marcha coreografada configuram algo próximo daquilo que André Lepecki (2011) chama de *coreopolícia*, uma forma de organização dos corpos nos espaços a partir de passos pré-determinados pelo contexto social, coreografias do poder.

Já o uso do som como arma em situações de conflitos e guerras, conforme as investigações de Suzanne G. Cusick (2006), foi primeiro denominado como “bombardeio sonoro” nos ataques dos EUA ao Panamá, em 1989. Para fazer Manuel Noriega se render, os EUA atacavam diariamente, de 20 a 30 vezes por dia ou noite as bases panamenhas com sons e músicas do gênero *rock* no máximo volume possível. A escolha das músicas era feita aleatoriamente pelos soldados, segundo o gosto pessoal deles, sem nenhuma hipótese específica sobre o porquê da escolha. Em 1997, nos EUA foi criada uma junta de armas não letais, inspiradas nessas experiências anteriores, a *Joint Non Lethal Weapons Task Force*, que pesquisou formas de uso de músicas e sons em táticas bélicas. No ano seguinte, a *Synetics Corporations*, quis ir mais longe no projeto de exploração do sonoro como arma. A corporação estadunidense produziu um raio de infrassom de alta precisão, cuja máquina emitia ondas de menos de 100 vps (vibrações por segundo), desenhada para produzir efeitos incapacitantes temporariamente, e em graus maiores, efeitos letais. Foi seguida pela *Maxwell Technologies*, que em 1999 patenteou um sistema de som hipersônico cujo raio de infrassom tinha por finalidade o controle de multidões hostis, a neutralização de sequestradores por meio da ruptura dos tímpanos dos ouvidos a partir dos 185 dB, ferimentos nos pulmões e morte a partir dos 200 dB. Lembremos que sons a partir dos 55 dB já provocam alguma dor nos ouvidos.

Em 2000, o sistema anterior de infrassom é substituído pelo *Long Range Acoustic Device* (LRAD), dispositivo acústico de largo alcance, que projeta um intervalo de sons de até 151 dB com um alcance de até 1 km a depender do modelo. Foi projetado para chamar barcos, fazer comandos de batalha, dispersar multidões e atordoar tropas adversárias por meio de um som cuja intensidade e duração provoquem irritação auditiva suficiente para modificar o comportamento. Esse mesmo sistema é capaz de disparar explosões curtas de intensa energia acústica, com fins de desorientar espacialmente e incapacitar as pessoas por períodos variáveis. Até 2006, 350 sistemas LRAD foram vendidos pelos EUA e foram observadas armas de efeitos similares nos bombardeios que Israel desferiu à Gaza, produzindo golpes de paredes de ar dolorosas para os ouvidos, que causam sangramento no nariz e agitação dos órgãos internos. Já em 2014, mais uma vez os EUA estão envolvidos em um bombardeio

musical de Fallujah, no Iraque, utilizando-se de duas músicas da banda Metallica – “Hell’s Bells” e “Shoot to Thrill” – músicas que estavam nos aparelhos pessoais dos soldados. Não havia relação com a musicalidade, importando mais a maneira como a reverberação em ampla intensidade poderia afetar a orientação espacial, o equilíbrio e a coordenação física dos adversários (CUSICK, 2006; 2008; DAVISON, 2006, 2007).

Músicas e sons utilizados como arma, todavia, se distinguem de seus usos em práticas de tortura. Em primeira instância, a tortura nessa conjuntura implica com ações de uso calculado da música para interrogatórios de detentos e suspeitos. Em uma segunda instância, a emergência do conceito de “lavagem cerebral” logo se associou à noção da música como provocadora de efeitos hipnóticos para fins de torturar para modificar comportamentos, sendo esse um breve recorte na história da música como causa de doenças (KENNAWAY, 2015). No período entre a Guerra da Coreia e a Guerra Fria, o laço entre música e lavagem cerebral se estreitou e ganhou fama, principalmente devido às atualizações do uso de música em hipnoses. Na China que, no século XIX, a relação entre música e hipnose foi associada às práticas de “abolição da autonomia do indivíduo por meio de manipuladores externos” (KENNAWAY, 2015, p. 138, trad. nossa). Isso foi utilizado como argumento nas acusações de norte-americanos a respeito das causas da conversão de soldados estadunidenses em adeptos do comunismo chinês. Entretanto, faltam evidências de que a música por si só teria empreendido lavagem cerebral e implantado novas ideias, sendo geralmente associada à violência, o medo e a ameaça para modificar os comportamentos e testemunhos dos soldados americanos. Ou seja, os soldados, provavelmente, passaram a falar o que os chineses queriam ouvir. As supostas mudanças foram então sustentadas pelo indivíduo, que, em última instância, poderia desobedecer. Verifica-se que em sujeitos com uma situação psíquica bastante fragilizada pelo ambiente e/ou pelas vivências, tal conduta ou crença forçada perduraria por mais tempo (KENNAWAY, 2012).

Os grandes e obstinados investimentos dos Estados Unidos em pesquisas com música e som, para conseguir efeitos de influência sobre o comportamento e o pensamento de indivíduos semelhantes aos vistos na China, se devem a tal circunstância. A relação entre música e lavagem cerebral tornou-se mítica e foi tema de impacto não só nas ciências básicas e aplicadas, como também nas artes e na cultura popular. Na literatura, o romance “Laranja Mecânica” (*A Clockwork Orange*, 1962), de Anthony Burgess, retratado no filme homônimo dirigido por Stanley Kubrick (1971), transforma em ficção os medos que esse discurso produziu na população. O protagonista é forçado a assistir a vídeos com cenas de violência enquanto ouvia sua composição preferida – a nona sinfonia de Beethoven – para extirpar suas

práticas de “ultraviolência”. Foi escolhida essa obra musical como um componente identitário e sensível, ligado aos afetos e percepções que eram passíveis de serem trabalhados em Alex, o personagem citado. Entretanto, na trama, a audição forçada e repetitiva de Beethoven ganha tônica de tortura, punição e vingança; indo muito além do aspecto reeducacional (KENNAWAY, 2015).

Mas ocorreram situações similares a esta, retratada no cinema. Em 2003, o jornal BBC informou que o exército estadunidense utilizou das músicas “Enter Sandman” do Metallica e “I love you” do dinossauro Barney tocadas de forma ininterrupta, repetidas vezes, em alto volume, junto a detentos iraquianos presos em contêineres de transporte. Na prisão de Guantánamo, não obstante, isso já havia sido feito entre novembro de 2002 e janeiro de 2003, no interrogatório do prisioneiro Mohammed al Qahtani, que além da audição musical repetitiva de peças da cantora Cristina Aguilera, teve seu sono privado. Outro detento, muçulmano do Oriente Médio, foi exposto por 20 dias consecutivos à audição de músicas dos intérpretes Eminem e Dr. Dre, sons de risos fantasmagóricos e sonoplastias relativas ao *Halloween* – de forma e conteúdo explicitamente ocidentais. Em uma unidade de interrogatórios numa agência do aeroporto internacional de Bagdá, um suspeito foi detido em uma sala de cor preta, sem janelas, exposto a sons ensurdecedores de músicas dos gêneros *rock* e *rap*, para obtenção de informações relativas ao campo de batalha, à iminência de ataques terroristas e sobre possíveis lideranças desses ataques (CUSICK, 2006).

Por meio de formas específicas de audição sonoro-musical, associadas a restrições de espaço, alimentos, sono e de movimentos corporais, pelotões são organizados, armas não letais são perpetradas contra tropas e multidões, governos seguem produzindo legislações que autorizam práticas de tortura para defesa contra o terrorismo. A tortura é uma forma de violência estratégica em ditaduras, é uma tecnologia fundamental para sustentar governos autoritários (COELHO, 2014). Pode-se entender uma ditadura como um período em que há um aumento do estado de exceção como forma de governo, sustentado pela tortura e desaparecimento de pessoas (FOUCAULT, 2001; AGAMBEN, 2008; COELHO, 2014).

O corpo reificado no capitalismo, aprimorado pela disciplina e regulado pela biopolítica, pode servir de garantia para a segurança no poder circulante no estado de exceção. Por meio das informações que dele se pode extrair e que justificam ações de exceção sobre ele, ou ainda como meio de reafirmação da lei sobre aquele corpo, a segurança da nação e a proteção da lei se impõem ao corpo individual. Essa perspectiva de utilidade do corpo para se conseguir informação por interrogatório, em nome da aplicabilidade da lei pela segurança do

povo coloca sobre o sujeito e seus direitos uma sombra. O Estado autoriza a tortura do indivíduo por um suposto bem maior – combater o terror e proteger a nação.

Desse modo, uma tecnologia política do corpo erige-se para autorizar o Estado a fazer uso de castigos físicos, suspender direitos e a criar estratégias de dominação ideológica, produzindo a extorsão de uma suposta verdade a ser confessada ou um determinado comportamento ou conduta nos indivíduos (MOURÃO, 2009).

4. Considerações finais ou como dormir com esse barulho

Causa verdadeira repulsa e surpresa sugerir que a música pode fazer mal ou pior, que ela possa ocupar um lugar tático para disciplinar sujeitos em instituições, regular e controlar comportamentos grupais em sociedade, ser utilizada como mecanismo de ataque e defesa em contextos bélicos. Trouxemos cenas de várias dessas situações em que músicas e sonoridades foram empregadas para fins estranhos aos que são comumente associados ao ouvir, muitas vezes subestimados em seus efeitos.

Verificamos a associação entre poder e música em desdobramentos diversos, como leis que incidem sobre a intensidade do uso do sonoro-musical enquanto permissão ou restrição, ampliação ou redução. Também a adequação da duração de tempo em que ocorre exposição sonora, para segurança e proteção da audição individual ou para a segurança da população e tortura sonora para “combater” o terrorismo, foram exemplos dessa associação.

O mal está feito, a musa virou medusa e olhamos em seus olhos. A música se abriu numa dimensão nociva, controladora, cerceadora. E agora, como profanar esses dispositivos, produzir neles linhas de ruptura? Que fazer com isso?

Desconfiamos que não se trata de fazer, mas de não fazer. O poder é o que separa o homem de sua potência, conforme Deleuze (apud. AGAMBEN, 2007). A potência pressupõe seu não exercício. Não se trata de não poder fazer, mas de poder não fazer, poder não exercitar uma dada potência: é uma potência negativa própria ao humano, que pode a impotência (AGAMBEN, 2009). Mas o poder tem privado o sujeito de “poder não fazer”, isto é, de sua impotência.

O poder faz os viventes crerem ser capazes de tudo sem se perceber presos a uma dimensão inaudita que não podem controlar e que os força a fazer qualquer coisa, a ter que estar sempre a fazer, com a flexibilidade que o mercado exige dos produtivos.

Os sentidos não possuem sensações em si mesmas, eles só existem enquanto órgãos provocados pela presença dos objetos externos que lhes afetam. Nesse caso, a audição só

existe quando há a sensação do ouvir diante do som. Isso faria dessa faculdade sensitiva um ato em potência, a princípio – o músico tem a potência de fazer um som, mesmo quando não está tocando. Mas o ouvido está ouvindo constantemente, há sempre objetos sonoros a se apresentar na paisagem sonora. Sendo assim, para um audiente, ouvir é um ato que não possui disponibilidade para a privação, para o seu não-exercício. Trata-se, por conseguinte, literalmente, de “dormir com o barulho”, pois não é possível parar de ouvir.

Vimos nos arranjos do poder, com a *panausculta*, que estamos sempre sendo ouvidos, com o *panótico* e *pàmphónos*, que sempre estamos ouvindo. Com o *panáudio*, uma vigilância sobre o ruído, sobre o ouvir e o não-ouvir que implica em alguma forma de silenciamento ou de redução do som para que certas sonoridades sejam ouvidas. A violência por meio do campo sonoro-musical também é praticada na medida em que o sujeito é exposto a sons de intenso volume e a músicas repetitivas à força, em situações de tortura física e psicológica, na medida em que o poder se acirra e retira a possibilidade de resistência, se impondo como força de violação da subjetividade.

O ouvir como um “poder não fazer” ou um “não-ser-em ato” não seria factual, pois isso implicaria em ouvir o silêncio, da mesma forma que o “poder não ver” se daria na potência de ver a escuridão. Ocorre que o silêncio não existe. O ouvido, por sua vez, não pode ser privado de ouvir, não há uma potência no ouvido que o impeça de passar à audição. Então, como tornar a audição uma potência?

Isso talvez seja mais difícil de realizar na audição sonora, quando se está diante do som ensurdecedor e repetitivo de alarmes de segurança que protegem construções e veículos, de sons de sirenes de ambulâncias e viaturas, de bombas sonoras ou mesmo de músicas muito estranhas às conhecidas. A intensidade e a repetição, como elementos sonoros que independem do ouvinte, pouco podem ser alterados por ele. O que se pode fazer é sobrepor outros sons isolando o ouvido do som mais distante dele ou se pode esperar que a própria natureza biológica da audição siga para a adaptação do sentido à paisagem sonora, como medida que o próprio corpo toma para se proteger do assédio sonoro. Há ainda a perda auditiva de curto prazo, como mecanismo de defesa da cóclea contra exposição de sons de alto volume (KURABI et. al., 2017). Há, portanto, uma potência no corpo que aciona, de certa maneira, formas de poder não-ouvir.

A sensação de ouvir poderia se fazer como potência para o ato na audição musical, aliás, na escuta musical (COPLAND, 1974; CAZNOK, 2008). Isso porque se pode exercitar uma escuta que difere do ouvir, que percebe as nuances da textura, harmonia, melodia, ritmo, estrutura e forma musical, as cores dos diferentes timbres individualizados ou agrupados

dentre outros. O ouvir repetitivo de uma peça numa situação de tortura pode encontrar, na escuta musical, um escudo. A escuta musical para estudo da peça, que a desmembra em partes, faz recortes de elementos e detalhes de solos, de acompanhamentos harmônicos e rítmicos, de desenhos melódicos são atividades rotineiras de músicos que estudam para “tocar de ouvido”⁷⁶. Na medida em que se ouve a música com outra escuta, se pode destituir dela a posição de invasora e coloca-la no lugar de objeto de apreciação estética, de estudo analítico.

Há ainda o silêncio-em-si, que se dá pela abstinência de falar pela qual o analista opta. Ele opta por não falar para que o sujeito fale. Os analistas costumam chamar a isto de silêncio-em-si, que dá suporte à palavra (PELLEGRINO, 1991). Em nossos termos, esse suposto silêncio seria a potência do não falar, uma reafirmação ética da escuta. Não há silêncio – em termos da música e de musicoterapia – mas há pausas deliberadamente feitas, há a escolha por se abster de dizer qualquer coisa e há a audição sempre em ato, mas que é reposicionada para a escuta que faz eco, escuta que torna audível um inaudível sintomático e doloroso. Portanto, a potência está na escuta, não no ouvir. O ouvir não é propriamente uma potência, uma vez que não se pode não ouvir - embora exista o “não poder ouvir” como característica aos surdos. Mas o exercício da escuta se mostra como forma de dar “curto” ao circuito interminável do ouvir.

⁷⁶ Contribuição do pianista e educador musical Julianus Nunes, em discussão sobre o tema.

Bibliografia consultada

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007a.
- _____. *Bartleby, escrita da potência*. Editora Assírio & Alvim: Lisboa, 2007b.
- _____. *Su ciò che possiamo non fare*. Nudità, nott tempo, Roma, 2009, pp. 67-70.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- ANDREAS, S.; FALKNER, C. *Programação Neurolinguística – A nova tecnologia do sucesso*. Rio de Janeiro, Campus, 1995.
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT) - Níveis de Ruído para conforto acústico – NBR 10152. São Paulo: ABNT. 1987.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT) - Avaliação do ruído em áreas habitadas visando o conforto da comunidade – NBR 10151. São Paulo: ABNT. 1990.
- AUSCULTA. In: DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlIDLPO>>. Acesso em: 15 dez. 2019.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: a MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARALDI, Tereza Cristina Albieri. *Estado de Exceção*. Revista Org & Demo, v. 12, n. 01, p. 115-120, 2011.
- BARBIZET, J.; DUIZABO, P.H. *Manual de Neuropsicologia*. Porto Alegre; São Paulo: Artes Médicas, 1985.
- BARROS, José D'Assunção. **Raízes da música brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. *Música indígena brasileira – filtragens e apropriações históricas*. Proj. História, São Paulo, (32), p.153-169, jun. 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BRASIL. *Código penal* (1940): Decreto-lei nº 2848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em <http://www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf>. Acesso em 20 dez 2018.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2002.

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria nº 777, de 28 de abril de 2004. Dispõe sobre os procedimentos técnicos para a notificação compulsória de agravos à saúde do trabalhador em rede de serviços sentinela específica, no Sistema Único de Saúde (SUS). Diário Oficial da União, Brasília, DF, 28 abr. 2004. Disponível em: <http://www.anamt.org.br/downloads/portaria_777.pdf>. Acesso em 20 dez 2018.

BRASIL. ECA (1990). *Estatuto da Criança e do Adolescente*: lei nº 8069 de 13 de julho de 1990. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8069.htm>. Acesso em 20 dez 2018.

BRASIL. Ministério da Defesa. *Manual de campanha: glossário de termos e expressões para uso no Exército*: C 20-1. 4. ed. Brasília, DF: Estabelecimento General Gustavo Cordeiro de Farias, 2009.

_____. Ministério da Saúde. Portaria n.º 2.437, de 7 de dezembro de 2005. Dispõe sobre a ampliação e o fortalecimento da Rede Nacional de Atenção Integral à Saúde do Trabalhador (Renast) no Sistema Único de Saúde (SUS) e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 9 de dez. de 2005.

_____. Ministério do Trabalho. Portaria nº 3.214, de 8 de Junho de 1978. Aprova as Normas Regulamentadoras - NR - do Capítulo V, Título II, da Consolidação das Leis do Trabalho, relativas a Segurança e Medicina do Trabalho. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, jun. 1978.

_____. Ministério do Trabalho. Portaria nº 19 GM/SSSTb, de 9 de abril de 1998. Estabelece diretrizes e parâmetros mínimos para avaliação e acompanhamento da audição em trabalhadores expostos a níveis de pressão sonora elevados. Diário Oficial da União, São Paulo, 22 abril. 1998.

_____. CAMARA. Execução Orçamentária da União 1995-2014. Disponível em: . Acesso em: 30 nov. 2015.

_____. CAMARA. LOA 2017 – Projeto de Lei nº 18/2016-CN, Anexo IV-6. Disponível em: . Acesso em: 05 out. 2016.

_____. INEP. Percentual de Investimento Público Total em Relação ao PIB por nível de ensino. Disponível em: . Acesso em: 2 fev. 2015.

_____. LEI no 13.005 de 25 de Junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. DOU de 26.6.2014 - Edição extra.

_____. MF. Relatório Resumido da Execução Orçamentária – 2000-2015. Disponíveis em: . Acesso em: 02 ago. 2016.

_____. STN. Despesa da União por Grupo de Natureza – 1980 a 2016. Disponível em: . Acesso em: 20 out. 2016.

CARDOSO, Tânia Marques. *O desafio da convivência: em aprimoramento*. Monografia [Programa de Aprimoramento Profissional em Planejamento e Administração de Serviços de Saúde]. Unicamp, Campinas, 2011.

CAROCHA, M. L. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/7940/5584>>, acesso em 09 dez. 2019.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

COELHO, Myrna. Tortura e suplício, ditadura e violência. *Lutas Sociais*, São Paulo, vol.18 n.32, p.148-162, jan./jun. 2014. Disponível em <http://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/myrna_coelho.pdf>, acesso em 09 dez. 2019.

COMITÊ NACIONAL DE RUÍDO E CONSERVAÇÃO AUDITIVA. Perda auditiva induzida por ruído relacionada ao trabalho. *Boletim*, São Paulo, n. 1, 29 jun. 1994. Revisto em 14 nov. 1999.

COMPANHIA DE TECNOLOGIA DE SANEAMENTO AMBIENTAL (CETESB) – *Determinação dos níveis de ruído em ambientes internos e externos de áreas habitadas* (L 11.032). São Paulo: CETESB. 1992.

COMPANHIA DE TECNOLOGIA DE SANEAMENTO AMBIENTAL (CETESB) – *Crítérios de ruído para recintos internos de edificações* – L.11.034 – São Paulo: CETESB. 1992.

CONSELHO REGIONAL DE SERVIÇO SOCIAL, 16 de novembro de 2016. *Nota de repúdio à decisão do juiz Alex Costa de Oliveira*. Acesso em 10 de dezembro de 2019, disponível em Conselho Regional de Serviço Social do Rio de Janeiro: <http://www.cressrj.org.br/site/noticias/nota-de-repudio-a-decisao-do-juiz-alex-de-costa-de-oliveira-do-tribunal-de-justica-do-distrito-federal-quanto-a-utilizacao-de-metodos-de-tortura-no-centro-de-ensino-asa-branca-de-taguatinga/>

CORTI, A. P. DE O.; CORROCHANO, M. C.; SILVA, J. A. Ocupar e resistir: A insurreição dos estudantes paulistas. *Educação & Sociedade*, 37(137),1159-1176. 2016. <https://doi.org/10.1590/es0101-73302016167337>

COUCHOT, Edmond. *Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

CRUZ, Soraia Georgina Ferreira de Paiva. *Herói ou bandido? Um estudo sobre a produção de identidade em policiais militares*. Dissertação [Mestrado em Psicologia Social]. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1989.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

CUSICK, Suzanne G. *Music as torture / Music as weapon*. TRANS – Revista Transcultural de Música, n. 10. 2006.

_____. Musicology, Torture, Repair. *Fifth Column radical musicology*, 3, 2008.

CUSICK, Suzanne G.; JOSEPH, Branden. W. Across an Invisible Line: A conversation about Music and Torture. *Grey Room*, 42 (2010), 6-21, 2011.

D'ÁVILA, R. A. "*Lute como uma menina*": *As jovens nas ocupações de escolas públicas de Ensino Médio no Distrito Federal no ano de 2016*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania, Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, Universidade de Brasília. 2018. <https://doi.org/10.24824/978854442910.5>

DAVISON, N. Bradford Non-Lethal Weapons Research Project. Department of Peace Studies. University of Bradford. Reino Unido. *Occasional Paper*, nº 1: The Early History of Non-Lethal Weapons. Dezembro/2006.

DAVISON, N. Bradford Non-Lethal Weapons Research Project Department of Peace Studies. University of Bradford. Reino Unido. *Occasional Paper*, nº 3: The Contemporary Development of Non-Lethal Weapons. maio/2007.

FELDMAN, A. S.; GRIMES, C. T. Hearing conservation in industry. Baltimore: The Williams & Wilkins, 1985.

FERNANDES, J. C. Acústica e ruído. Bauru, 2002. 98 p.

FIORINI, A. C.; NASCIMENTO, P. E. S. Programa de Prevenção de Perdas Auditivas. In: NUDELMANN, A. A. et al. *Pair – Perda Auditiva Induzida pelo Ruído: volume II*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

FORSTER, Suzan Christina. *Música e Humilhação: Uma Visão Através das Ações de Indenização por Dano Moral*. Blucher Open Acces: s/l, 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Vigiar e punir*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREITAS, Ana. Estradas que cantam: como ranhuras na via podem produzir música e controlar a velocidade. *Nexo Jornal*. Caderno Expresso, 22 jun. 2016.

FREUD, S. *Psicologia do grupo e a análise do ego*. In Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII, p. 89-179. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976 (1921).

GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOHN, M. da G. (2018). Jovens na política na atualidade: Uma nova cultura de participação. *Caderno CRH*, 31(82),117-133. <https://doi.org/10.1590/s0103-49792018000100008>

GUAZINA, Laíze S.; TITTONI, Jaqueline. Musicoterapia institucional na saúde do trabalhador: conexões, interfaces e produções. *Psicologia e Sociedade* (Florianópolis), 21 (1), 108-117, 2009.

GUAZINA, Laíze S. *Sons, silenciamentos, poder e subjetivação: a musicoterapia na saúde do trabalhador*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, RS, Brasil, 2006.

JULIUS, N. H. *Leçons sur les prisons: présentées en forme de cours au public de Berlin, en l'année 1827*. Paris: Chez F. G. Levrault, 1831.

KENNAWAY, James. Historical perspectives on music as a cause of disease. *Progress in Brain Research*, 127–145. 2015. doi:10.1016/bs.pbr.2014.11.017

_____. *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease*. Farnham: Ashgate, 2012.

KURABI, A., KEITHLEY, E.M., HOUSLEY, G.D., RYAN, A.F., WONG, A.C. Cellular mechanisms of noise-induced hearing loss. *Hear Res*. 2017, Jun; 349:129-137. doi: 10.1016/j.heares.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi do Brasil, 1967.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. *Vida ativa, mundo comum, políticas e resistências: pensar a Terapia Ocupacional com Hannah Arendt*. [Tese livre-docência]. São Paulo: Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo; 2017.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: *Ilha*. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011)2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>> Acesso em: 23 ago. 2017.

LOUREIRO, J.P.G. *Metodologia multi-critério para análise da qualidade acústica em igrejas*. Mestrado Integrado em Engenharia Civil - 2007/2008 - Departamento de Engenharia Civil, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2008. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/58020/1/000129384.pdf>>. Acesso em 03 jan. 2020.

MACHADO, Sérgio Bacchi. A ideologia de Marx e o discurso de Foucault: convergências e distanciamentos. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 23, p. 46-73, 05 abr. 2010.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Musimed, 1996.

MENDLOVITZ, M. *Análise dos efeitos da PEC nº 241 sobre a Manutenção e Desenvolvimento do Ensino*. Estudo Técnico nº 11/2016 da Consultoria de Orçamento e Fiscalização Financeira da Câmara dos deputados. Disponível em: http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/orcamentobrasil/estudos/2016/EstudoTecnico11de2016_AnalisedosefeitosdaPEC241sobreaMDE1.pdf. Acesso em: 18 dez. 2016.

MERLUZZI, F. Patologia da rumore. In: SARTORELLI, E. *Trattato di medicina del lavoro*. Pádua: Piccin Editore, 1981. v. 2. p.1119-1149.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MOSCATI, S. R. *Desempenho acústico de templos e igrejas: subsídios à normatização*. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura) – FAUUSP, 153 p., São Paulo, 2013.

MOURA, Jaime Francisco de. *Lavagem cerebral e hipnose nos cultos protestantes*. Clube de Autores, s/l, 2009.

MOURA(b), M. Roberto. A censura e a música no Brasil. In: INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC, 36. 2001, Rio de Janeiro, RJ. Anais ... Rio de Janeiro. 2001. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/moura-roberto-censuramusical.pdf>. Acesso em 1 jun 2007.

OBICI, G. Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros. São Paulo, PUC Dissertação de Mestrado. 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>, acessado em 01 abr 2016.

O'CONNOR, J.; E SEYMOUR, J. *Introdução a Programação Neurolinguística: como entender e influenciar pessoas*. São Paulo: Summus, 1995.

OLIVEIRA, J. A. A. Prevenção e proteção contra perda auditiva induzida pelo ruído. In: NUDELMANN, A. A. et al. *Pair – Perda Auditiva Induzida pelo Ruído: volume II*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *10 principais causas de morte no mundo: folha informativa atualizada em maio de 2018*. Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde, 2018. Disponível em: https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5638:10-principais-causas-de-morte-no-mundo&Itemid=0. Acesso em: 10 jan. 2019.

PERROT, Michelle. O inspetor Bentham. (trad. Guacira Lopes Louro). In: BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

PELLEGRINO, Maria Clara. O silêncio do analista. In: Birman, Joel; Damião, Marcelo Marques (org.). *Psicanálise: ofício impossível?* Rio de Janeiro, Campus, 1991.

PUENTES, F. *Hipnose – Marketing das religiões*. São Paulo: CenaUn, 1999.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*.

ROBBINS, S. P. *Comportamento organizacional*. São Paulo: Pearson; Prentice Hall, 2005.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ROBLES, Teresa. *Revisando el pasado para construir el futuro – Manual de autohipnosis*. México: Instituto Milton H. Erickson de la Ciudad de México Editorial, 1997.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001 [1977].

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

TAYLOR, C. Biopoder. In: Taylor, D. *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Vozes: Petrópolis, 2018.p.58-75.

TITTONI, J. Saúde mental, trabalho e outras reflexões sobre a economia solidária. In: MERLO, A.R.C. (Org.). *Saúde e trabalho no Rio Grande do Sul: realidade, pesquisa e intervenção*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 65-93.

VALEIRÃO, Kelin. Marx e Foucault: ideologia como dispositivo biopolítico. 2014 146 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade Educação. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIGETA, Sônia Maria Garcia; RIBEIRO, Fernanda Miranda Novaes; HACHUL, Helena; TUFIK, Sérgio; HAIDAR, Mauro Abi. O conhecimento da higiene do sono na menopausa. *Revista APS*, 2013 abr/jun; 16(2): 122-128.

Referências filmográficas

COPPOLA, Francis Ford. *A conversação*, 1974.

DONNERSMARCK, Florian Henckel von. *A vida dos outros*, 2006.

KUBRICK, S. *Laranja Mecânica*, 1971.

PALMA, Brian de. *Um tiro na noite*, 1981.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS LINHAS DE AUDIBILIDADE: da audição como condição humana aos processos de construção de escutas

Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro.

É o sussurro o que me impressiona.

Clarice Lispector, A hora da estrela

Ao longo deste trabalho, propus a existência de regimes de audibilidade no dispositivo, a partir do que já era apontado pelas noções filosóficas de “forças audíveis e inaudíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997; CARDOSO JR., 2005) e pelo termo audibilidade que aparece como algo além do limite da linguagem (ORLANDI, 2004). A audibilidade já era objeto de estudo pelos ramos da Física, da Biologia e da Música. Para compreensão do que é transmitido, percebido e medido como onda sonora, alcançável pelo ouvido como órgão do sentido e do que pode ser teorizável e explorável em suas características sonoro-musicais, respectivamente, a audibilidade foi esquadrinhada. Essas ciências objetivaram-na como fenômeno a partir de uma espécie de pragmática, ao que investigamos por meio de recortes históricos e institucionais, para buscar deslocamentos teórico-conceituais que permitissem formular essa suposta linha de audibilidade, que não se restringisse à sua caracterização descritiva.

Do pensamento deleuzeguattariano, extraímos a ideia de que a música não é a mera (re)produção que faz ouvir uma forma organizada de sons que existem. A música teria também a potência de captação de forças não audíveis, sons ainda não inexistentes pela representação, mas que já estão no universo como vir-a-ser, pela operação do rizoma na música que encontra no plano de composição. Esse plano possibilita a composição e a improvisação sonoro-musical no espaço liso como lugar da invenção. Esse caráter inventivo, todavia, não se limita ao fazer musical – a escuta é também compositora, há uma escuta que compõe com aquilo que ouve, que capta o inaudível do universo (CARDOSO JR., 2005; CARDOSO, 2009). Captar forças não audíveis que se produzem no encontro entre música e cosmos é uma característica rizomática intrínseca à música. E esse encontro constitutivo de forças se torna possível de ser ouvido pelo agenciamento territorial realizado pelo ritornelo⁷⁷.

⁷⁷ A noção de ritornelo na pragmática do desejo se diferencia do termo *ritornello* na música, um sinal gráfico na partitura que sugere a repetição de um trecho ou parte de uma peça musical. O ritornelo, nessa filosofia, é aquilo que sai do caos, de onde nascem os ritmos e os meios, como repetição que libera formas de (des)enquadramento de forças cósmicas. A canção é uma saída do caos para a ordem; a improvisação é um salto para o mundo que reestabelece as forças do caos. Os meios são aberturas vibratórias no caos, são blocos de espaço-tempo constituídos pela repetição; os ritmos são devires do caos, são espaços-tempos heterogêneos coordenados para lidar com o caos, mas de maneira transcodificada, que não poderia ser regulado pelo metrônomo como o ritmo é para a música. O excesso de ritmo pode se expressar sonoramente pelo ruído, enquanto-o “silêncio” seria a expressão da menor velocidade do ritmo e entre eles, está a música (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Essa materialidade expressiva do ritmo marca aquilo que Guattari e Deleuze chamam de territorialização, uma das

É pelo ritornelo que sensações não vividas poderiam ser experimentadas, que pensamentos ainda não percebidos tomariam formas sonoras por meio das sensações despertadas pelo ouvir, que refúgios intensivos da potência da vida seriam habitados temporariamente (DELEUZE; GUATTARI, 1992; CARDOSO JR., 2005; PROVIDELLO, 2018). Haveria, portanto, algo de audível e de inaudível que povoa o mundo, antes de tudo.

Ainda inserida nessa perspectiva atrelada também a de Foucault, encontro-me com um texto de Luiz B. L. Orlandi que reúne ambas as teorizações. Em “Corporeidades em minidesfile”, o autor compartilha de sua leitura própria sobre o corpo no trecho “corpos sem órgãos no intensivo dos encontros”, falando de como a linguagem descobre seu silêncio, seu fora ou sua música numa audibilidade que escava “tensões de surpresa” (ORLANDI, 2004, p. 04), num lugar onde o corpo com órgãos é levado ao limite de sua organicidade. Como seria e para que serviria o ouvido em um corpo sem órgãos? Ele se tornaria qualquer coisa independente de sua forma orgânica, suspensa de sua função biologicamente determinada, mas que também não se encontra na transcendência de uma alma, esta que aprisiona o corpo. Na medida em que cada órgão desse corpo transorgânico encontra ou reencontra variações *intensivas*, o ouvido de um corpo sem órgãos pode ser produzido para outras funções, assim como outros órgãos do corpo podem ouvir, perceber, dançar as sonoridades do mundo (ORLANDI, 2004; ALMEIDA, 2006).

Essas duas ideias que nos permitiram formular nossa proposição para uma porta de saída da tese, uma conclusão ou interrupção deste trabalho com mais suavidade, sem deixar de apontar o pulso que ainda pulsa⁷⁸ em continuidades desejantes - as considerações dos “fins” que a vida comporta. A proposição será recuperada a partir de sínteses que apresentamos em forma de considerações, que contam ainda com a contribuição de exemplos e/ou exercícios dispostos no apêndice, em que alguma dimensão de audibilidade tenha sido praticada pela autora ou possa ser pelos dispostos leitores deste trabalho.

matérias do ritornelo, que diz respeito a todo o conjunto de materiais de expressão que traçam territórios (em-casa), misturados a agenciamentos do caos que provocam reterritorialização (para-casa) e desterritorialização (para-fora). No caso do agenciamento sonoro, as escutas podem ser territoriais ou se levarem por linhas de fuga e de forças caósmicas concorrentes no ritornelo. Há vários tipos de ritornelos: territoriais; de funções territorializadas; ritornelos que aglutinam forças do caos, da terra e do cosmos que movimentam o território para dentro e fora (OBICI, 2006); ritornelos capitalistas e ritornelos existenciais (GUATTARI, 1992). Além dos autores citados, discussões sobre a importância desse conceito nas apropriações musicais feitas pela filosofia da diferença se encontram nas obras de Sílvia Ferraz (2007), Providello (2018), Cardoso Jr. (2005), Cardoso (2009) e outros.

⁷⁸ Referência à canção “O pulso”, interpretada pelo seu compositor Arnaldo Antunes e banda Titãs, do álbum “Ô Blésq Blom” de Titãs, 1989.

1. Primeira consideração

Não foi possível e nem desejável conceituar a linha de audibilidade como fórmula geral ou como um método de análise teórica de dispositivos sonoro-musicais: tanto a noção quanto o dispositivo deve ser descrito e analisado um por um. Entretanto, notamos que foi necessário produzir essa linha específica para analisar dispositivos sonoro-musicais. A musicoterapia ou música como terapia e a música em terapias – no caso das oficinas terapêuticas de música, da apropriação da música pelas práticas *psi* – seriam alguns exemplos desse tipo de dispositivo. Neles há dimensões que não cabem nos regimes de enunciabilidade nem de visibilidade, como condições de fazer ver e fazer falar algumas formações históricas (DELEUZE, 2017, ESCOBAR, 1991). Ou seja, para se fazer falar é preciso que o som seja utilizado, existe fisicamente vibrações e ondas que formam o som do falar, estabelecendo uma relação e uma condição *sine qua non* entre o limiar de audibilidade que torna esse dizível, audível e um uso do sonoro para transformar a palavra em performance verbal. Assim como o fato de ser vigiado produz uma forma de ver e se fazer visto e o de produzir discurso sobre um objeto produz enunciados e modos de ser falado, também existem formas de ouvir, se fazer ouvir e de escutar, próprias às linhas de audibilidade e outras intimamente ligadas às linhas de enunciabilidade. Mas diferente do enunciado e da visibilidade, a audibilidade não possui um local próprio para instaurar-se no social, como as leis que marcam o lugar do enunciado do crime e a prisão como o lugar da visibilidade desta mesma questão. A audibilidade não parece ter um lugar, na medida em que ela concorre na física do som, que ocupa e desocupa os espaços com seus sons, músicas e ruídos sem pedir licença, mas ao mesmo tempo o faz da maneira mais invisível, imperceptível e “silenciosa” que puder.

Ao serem gravadas, registradas ou descritas sonoridades e musicalidades de determinado acontecimento no estrato histórico, a linha de audibilidade toma forma de outra linha. A audibilidade, portanto, pode ser descrita pela passagem que dá às demais linhas. Um exemplo seria da passagem entre visibilidades e audibilidades, que usa do sonoro para produzir antecipação e previsibilidade comportamental, como intenciona a *panausculta*, à guisa de ilustração. Outro exemplo é o da produção de enunciados: mesmo que se tente imprimir uma divisão clara entre linguagem e música, do enunciado emerge certa relação de imanência entre música e linguagem, como dispositivos que estabelecem uma dinâmica relacional. Daí provém, dentre as diversas expressividades que podem advir desse atravessamento, a potência musical intrínseca a quaisquer performances verbais e sonoras.

Isso porque o discursivo tem relação com o não-discursivo, assim como o verbal possui com o não-verbal, o que não significa que haja conformidade entre ver e falar, e nem com o que incluímos agora, o ouvir. Não há como tornar visível o que é falado de modo empírico, mesmo que seja possível descrever verbalmente um objeto visto; não há como tornar enunciável aquilo que é imagem, pois falar o que se fez ver implica no uso de duas formas distintas de relação de sentido com o objeto. Fazer ouvir uma fala dita anteriormente e reproduzida, do mesmo modo, não torna àquela performance verbal ouvida transmissível, com as mesmas características e nuances sonoras e/ou musicais. Recupera-se o enunciado e seus efeitos discursivos, mas a musicalidade espontânea ou planejada do que foi audível na performance verbal não pode ser refeita e repetida. Nesse caso, o enunciado tem uma relação imanente com a audibilidade, na medida em que necessita do campo dos sons para torna-se falável. Mas tanto enunciabilidade quanto visibilidade prevalecem sobre a audibilidade, pois ela é feita para ser transitória, efêmera e não deixar registro como as outras.

2. Segunda consideração

Afetar o corpo produzindo sensações sem que necessariamente elas alcancem a percepção ou sejam racionalizadas são algumas das potencialidades do campo sonoro-musical. Descrever esse processo como parte da linha de audibilidade é uma aposta na imprecisão da localização do poder, que luta pela dominação discursiva ao mesmo tempo em que podem ser traçados modos de resistência. A fronteira não-delimitável entre música e linguagem nos fez pensar que esses dois dispositivos se articulam por regimes de inteligibilidade que produzem conflitos entre saberes, bem como respostas específicas à diferentes urgências sobre o audível no social. Ao mesmo tempo, essas fronteiras se desfazem em encontros, transações e produções conjuntas de saberes sobre a escuta, como buscamos demonstrar nas articulações entre psicanálise e musicoterapia quanto ao uso da associação livre e da atenção flutuante, como uteis para ambos dispositivos. Estetizar a escuta mostrou-se como estratégia comum a essas práticas, guardada as profundas distinções dos modos de interpretar e da audição como referência ao ouvir.

Destarte, a linha de audibilidade diz respeito à parte sensorial atuante em um dispositivo. Ela determina o que ouvir e o que não ouvir, na produção de subjetividade – no sentido forte do termo produção – para além do fazer ouvir, ampliar e do alterar as propriedades sonoras. Os processos do saber-poder sabem jogar com essas potencialidades para produzir formas-sujeito em situações específicas.

Sendo assim, o ato de ouvir alcança a sensibilidade do corpo e da subjetividade, dando destaque a um objeto sonoro-musical em detrimento de outros, dentro de certa lógica social. Isso faz com que esse ato ecoe para além da audibilidade, na medida em que deixa um resto não representável que se torna audível por uma inaudibilidade a ela inerente. O aspecto da forma, como apontado por Foucault (2009) aparece nesse ponto, como àquilo que pretende impetrar sobre o sensível. A pele, os ossos, a carne sentem a vibração das ondas sonoras: algo do audível se corporifica. Há jogos de forças, de enunciados, visibilidades e subjetivação entre o audível e o inaudível que mantém corpos, mentes e grupos numa lógica de funcionamento de tal modo que, qualquer expressão que saia desse modelo e se faça sonora ou musicalmente audível de outra forma causa estranheza, defesas, vácuos de inaudibilidade.

3. Terceira consideração

Captar a atenção do ouvinte é necessário para aumentar as possibilidades do ouvir. A partir disso, tão importante quanto o conteúdo da palavra falada é o modo como se fala e as sonoridades envolvidas no falar; tão importante quanto usar sons é saber explorar suas características para produzir efeitos nas subjetividades. Há estilos e formas de falar e de se utilizar do campo sonoro-musical, como a operacionalização da propriedade da intensidade do som, que se repete em contextos e instituições. Eles são operacionalizados com a finalidade de convencer e minimizar formas de resistência em uma população e ser replicadas em determinadas ocasiões.

Seu intento é fazer ouvir determinadas sonoridades e/ou aumentar as possibilidades de se ouvir, o que não ocorre sem algum tipo de silenciamento de algum aspecto, conforme as estratégias *panóticas*, *panfônicas* e *panáudicas* apontaram. A produção de comportamentos por meio do sonoro-musical - sejam eles de cuidado com a audição, de manutenção da vida, de controle populacional ou de estratégias de segurança de uma nação -, tem a ver com a produção de uma forma de ouvir. Esse ouvir, por sua vez se aproxima da audição como prática natural, automática e obrigatória do corpo e se distancia da escuta como produção de modos de subjetivação na audibilidade.

4. Quarta consideração

Chegamos à última consideração sobre a audibilidade sob perspectiva de uma analítica do poder. Ouvir não é uma potência, mas um ato, uma capacidade corporal. O ambiente se impõe sonoramente ao sujeito pela permeabilidade de sua audição como condição do corpo. O assédio da paisagem sonora é permanente, vitalício e sem interrupção, o que possibilita ao poder instaurar modos de ser e de estar no mundo que podem ser adestrados e automatizados por meio de sinalizações sonoras. Não há como resistir ao som, no sentido de fazer barreira à vibração acústica; o som invade e o ouvido capta, de maneiras variadas – e é aí que práticas que visam produzir o mal estar, a dor e a tortura encontram espaços de produção. Não se pode não ouvir e uma potência, para ser o que é, requer a positividade e a negatividade de um exercício como possíveis. Mas há formas de transformar o ouvir em potência na medida em que o aproximamos da escuta. Há o poder de calar como resposta ao som, de fazer um som que se sobreponha ao som emitido, de produzir outros sentidos que não se identificam com os objetivos da emissão sonora ou de ir além deles. Há formas de produzir escutas em que o próprio corpo, o saber musical e a interposição do silêncio da subjetividade tornam-se escudos para a audição sonora como ação compulsória que existe no corpo antes dele nascer até a sua morte. Se é dessa compulsoriedade que o poder e o estado de exceção tiram grande proveito, sua obrigatoriedade inclui a espera de licenças para descanso para continuar funcionando. O silêncio, portanto, já é parte da resistência que o poder reconhece – meditar, como exigem as apressadas apropriações ocidentais das práticas meditativas orientais que submetem à mente a um treinamento (*coaching*) para “silenciar o ego” para ouvir a “voz interna”, um “eu superior”. Mas, como já dito, o silêncio não existe. Acreditamos no espaço entre o ouvir e o não-ouvir como opcional para o surdo que usa implante coclear e obrigatório aos audientes – em direção a um escutar – que exige um pouco mais do que apenas ouvir – para se produzir novas dimensões de escuta, para além das linhas de força que cristalizam os regimes de audibilidade.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. *A selvagem dança do corpo*. 2006. 271f. (Tese doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CARDOSO, T.M. *A música como expressão da biopotência nos modos de subjetivação da contemporaneidade: um estudo dos conceitos de resistência ao biopoder, por meio*

da estética da existência relacionada à música. Iniciação Científica, Relatório Final Fapesp, 2009.

CARDOSO JR., H.R. Tornar audíveis forças não audíveis - lições de Deleuze sobre a música e educação musical rizomática, s/l, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault: as formações históricas*. Trad. Claudio Medeiros e Mario Antunes Marino. São Paulo: Editora Filosófica Politeia; n-1 edições, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 5, 1997.

DELEUZE G. e GUATTARI F. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 5, 1992.

ESCOBAR, Carlos (org.). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Holon, 1991.

FERRAZ, S. Ritornelo: composição passo a passo. Campinas. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM issn – 0103-7412, [p.63], Opus, 10 – dez. de 2004.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault/Pierre Boulez – “A música contemporânea e o público.” In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, P. 391-399.

OBICI, G. *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. São Paulo, PUC Dissertação de Mestrado. 2006. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>>, acessado em 01 abr 2016.

ORLANDI, Luiz B. L. *Corporeidades em mini desfile*. Revista Eletrônica Alegrar, n. 1, ago. 2004. Disponível em <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/corporeidade_minidesfiles.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2016.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte. *Música e subjetividade: experimentações híbridas do pensamento*. 2018 100 F. Tese (Doutorado em Psicologia). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

APÊNDICE

Para pensar sons e palavras com as sensações: exercício junto ao poético para problematização das linhas de audibilidade

Uma das questões de pesquisa tinha como imbróglio central a querela música *versus* linguagem e sua relação com a subjetividade, o dilema de Seeger (1977)⁷⁹ ou “o ovo ou a galinha” da música. Para dar audibilidade a esse aspecto, a declamação poética, como gesto de pensamento da sensação, é uma forma de dizer e de escutar a musicalidade da poesia. A leitura em voz alta revela características rítmicas e de figuras de efeito sonoro que não aparecem na leitura em silêncio. A métrica, alternância silábica de forte e fraco, o uso de redondilhas maiores e menores, o tamanho e esquematização de versos rimados ou versos brancos, a combinação e/ou repetição de sons de vogais (assonância), consoantes (aliteração) e de palavras são alguns recursos musicais usadas em poesia⁸⁰.

Há poesias consagradas que traduzem essa musicalidade da nossa língua. Em “O Relógio” do compositor e poeta Vinicius de Moraes, em “Trem de Ferro” do poeta Manuel Bandeira, esse devir musical na poesia é bastante aparente. Ambos são poemas que leva ao ritmo, mostra a ininterrupção da passagem do tempo ou da locomoção do trem, tanto no conteúdo quanto na forma. Quase se torna canção ao serem declamados, adquirem caracteres melódicos, por meio de recursos onomatopaicos, de aliteração, repetição de palavras e expressões, de divisão silábica (MACHADO, 2002).

Inspirada nesse estilo musical de poesia, proponho a leitura em voz alta de nossa tragicômica “composição”, com palavras calculadas uma a uma, para dar audibilidade ao sonoro-musical em devir nas palavras:

Mentiras jabo

Fácil, fácil sismo, com mentiras
ainda mais dessas
de mandachuva da Bruzundanga:
mentiras cabeludas
Nuas
Nuas
Nuas
Nuas
Nuas
Nuas

⁷⁹ A Análise Musical da Musicologia pensa na possibilidade de superar o dilema de Seeger, que diz respeito a descrever com palavras o que é da ordem da música.

⁸⁰ Contribuições do professor de língua portuguesa brasileira Michel Ângelo Rodrigues Vilalva.

Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas
 Nuas. No
 fundo, porém,
 vestidas de negação,
 estavam elas.
 Sim, as verdades.
 Mandando ao inferno o jabo.

Escrita após as eleições de 2018 no Brasil – e é em torno disso o seu conteúdo literal e metaforicamente – para efeitos dessa reflexão das sensações, nos interessa a sua forma. Essa poesia foi lida por dezenas de pessoas em contextos distintos, formais e informais, para fins de pesquisa – consideradas as leituras à primeira vista. Há diversos recursos sonoros como em “fácil sismo” e “jabo”, que tem a intenção de produzir cacofonia. Chamo atenção, porém, para a repetição da palavra “nuas” em número intencionalmente utilizado para representar um dado e para provocar um ritmo com potencial de refrão, que pudesse soar de várias maneiras, a depender da performance verbal. Pausas entre “nuas” enfatizando a sonoridade de cada uma, acentuação final denotando a expressão “no ás” conforme soa o nome da carta do baralho, foram algumas das mais singulares.

A grande maioria de declamações teve um aumento ou redução significativa de velocidade ao chegar ao termo repetitivo, com a não leitura de todas as “nuas”, em várias ocasiões. Nossa intenção, todavia, era produzir a escuta da palavra “asno” por uma repetição exaustiva, não sem o obstáculo do provável tropeço na leitura de *Bruzundanga*, palavra de pronúncia um tanto difícil, forjada por Lima Barreto (1985).

Aqui, quisemos acentuar, portanto, uma relação entre música e linguagem que pudesse ser sustentada nas pesquisas comparativas entre ambas e, em especial, na clínica da Musicoterapia, que não precisaria ser restrita ao sonoro-musical. Desconfiamos ainda que isso seja uma singularidade mais presente na clínica de psicólogos-musicoterapeutas que na de musicoterapeutas *stricto sensu* ou de outras formações, tema que merece maiores pesquisas. De qualquer modo, foi preciso uma década de interrogações para se chegar a uma questão-responsiva e provisória sobre a dissociação entre música e linguagem: sustentar uma relação de imanência entre elas, por que não?

Sobre uma inaudibilidade: exercícios sobre os limites entre o ouvir e a necessidade de produzir certa escuta do sonoro-musical no contexto clínico da Saúde Mental

Alguém que passou por uma crise colocou a minha escuta em crise. O que não conseguimos escutar em psicoterapias e outras práticas nos fez problematizar a capacidade das nossas ofertas de dar conta das demandas. A partir da Reforma Psiquiátrica brasileira, da ética (COSTA-ROSA, 2011) e do paradigma da Atenção Psicossocial (COSTA-ROSA; LUZIO; YASUI, 2003), uma vasta gama de atividades foi criada e é sustentada até a atualidade, à custa de muitas lutas e criatividade para que se tenham outras respostas a dar às variadas formas de sofrimento que se apresentam (LIMA; YASUI, 2014). Emergiu então um desejo de oferecer outra escuta, que encontramos nos estudos da clínica da Musicoterapia. Aliás, o sujeito saiu daquela situação de agravamento de seu sofrimento psíquico há um tempo considerável. Mas para fins desse estudo vamos apresentar apenas resumos dos registros feitos em arquivos pessoais, evitando qualquer informação que identifique @ paciente.

Tranca-se por uma semana em casa, sem receber nenhuma visita naquele período, portas e janelas fechadas por sete dias seguidos e ninguém se dera conta do auto-encarceramento em que aquele sujeito se colocou. Então, começa a cantar em alto volume um refrão, sem parar. E é assim que chega ao estabelecimento de saúde mental do qual já era usuáři@, mas há tempos não frequentava regularmente as atividades de seu projeto terapêutico singular, que consistia em participar semanalmente do grupo de referência, no mínimo. @ paciente gostava muito de uma antiga oficina de forró que acontecia na instituição, que foi interrompida com a saída da profissional que coordenava a oficina.

Por conta da situação de crise, foi intensificado seu projeto terapêutico singular – leito-notite e permanência-dia por várias semanas seguidas na instituição, para que fosse possível acompanhar aquele estado de sofrimento. Mesmo medicad@ com altas doses de haloperidol e outros medicamentos combinados, permanecia cantando, com pausas curtas, quase sem parar: “se eu cair, por favor me deixe no chão”. Ora fraco, mas geralmente forte, principalmente quando outras pessoas se aproximavam.

Seu canto era acompanhado da “encenação” do que enunciava: jogava-se no chão, cantando em ritornelo sua estrofe, quando se levantava, novamente se deitava no chão e continuava a cantar. Ao tentar abordar sobre aquilo nos espaços de ambiência do serviço de saúde mental, cantava com ainda mais força a mesma melodia, mantendo o andamento. @

paciente tinha musicalidade, afinação dentro do padrão, possuía sotaque nordestino e um timbre marcante e vigoroso.

Diagnosticados pela psiquiatria há anos como “F20” - esquizofrenia paranoide segundo a classificação internacional de doenças (CID-10), fazia uso de álcool de forma recreativa e às vezes abusiva, sendo ambos igualmente criticados por grande parte da equipe que @ acompanhava, por cortar os efeitos dos remédios. Alguns profissionais, todavia, criam que se tratava de um caso grave de histeria, partindo de alguns comportamentos questionadores d@ paciente com relação ao seu tratamento, suas queixas constantes sobre suas relações pessoais e sobre dores físicas.

Pela repetição de seu *estribilho*, sua melodia permaneceu vívida em nossa memória. Ao escutar e tomar notas, percebi a necessidade de oferecer algo além da escuta psicoterápica, que já era oferecida por outro psicólogo da instituição. Havia algo mais ali a ser trabalhado, algo cujas palavras e a escuta delas talvez não alcançassem. Mas que oferta se poderia fazer ali?

Pensamos em abordá-l@ na ambiência, no espaço da convivência, repetindo o seu canto, recitando as palavras da música, pausando entre as palavras, invertendo as frases ou palavras. Nenhuma palavra, entretanto, foi possível para tirá-l@ do *looping* musical e trazê-l@ novamente à fluidez da linguagem. Somente com a perda temporária da voz pela insistência da música, começou a diminuir o volume da canção. As pausas entre seus cantos ficavam um pouco mais longas. Sua rouquidão pelos excessos de volume e uso da voz ainda dava espaços para um refrão rouco, que insistia.

Um dia, porém, numa oficina de música que realizávamos no espaço da convivência, ao ouvir uma canção do estilo sertanejo⁸¹, reagiu dizendo para pararmos de cantar àquela música, pois aquela dupla de cantores estava “atrás de mim” (sic.) e aquela música “me faz mal”. Este lampejo de contato conosco, mesmo com certa tônica persecutória, era um dos momentos de ruptura com o seu refrão e uma possibilidade de oferecer algo novo em seu tratamento. E o que foi pedido foi o silêncio, ao menos com relação àquela música.

E o que mais oferecer àquele sofrimento psíquico e que não estávamos conseguindo até então com a nossa equipe de núcleos profissionais do campo *psi*, da terapia ocupacional, enfermagem, arteterapia, farmácia? Não faltava na equipe atenção para com aquele sujeito.

⁸¹ Na oficina, o repertório dos pacientes geralmente incluía músicas sertanejas raiz e atuais (1980 em diante), com intérpretes como Trio Parada Dura, Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó e outros estilos e cantores, sendo várias músicas dos mesmos cantores. Não tomei nota de qual foi a música à qual @ paciente reagiu. Como psicoterapeuta, supervalorizava a letra em detrimento de outros elementos da música, que posteriormente, iriam se revelar importantes.

Faltava a nós recursos para escutar *àquela* crise. A música não era mais do que um substituto da linguagem na oficina de música, mas neste caso específico, era uma chance de que algo se produzisse. E sabíamos que, por não saber o que fazer com aquilo, estávamos perdendo essa chance. Havia uma escuta a ser desenvolvida para alcançar o que aquela musicalidade solicitava, para além da mera significação do conteúdo, desenvolver uma *audibilidade*. Primeiramente, como escutar o que @ paciente estava cantando no seu sofrimento sem reduzir a escuta aos enunciados da *letra*? Como profissional *psi*, foi justamente a letra a primeira parte da música que escutei, algo que apontasse para o conteúdo, não sem observar a gestualidade envolvida.

“Se eu cair, por favor, me deixe no chão”, era o que @ paciente cantava sem parar e o que atormentava uma psicoterapeuta no seu *furor curandis*. Sua forma de cantar jogando-se no chão, sintônico e sincrônico com a letra, transformava sua canção em um musical coreografado. Ao viver esse estado de tristeza e lamentação, se lançava como objeto com o qual se identificava de modo espe(ta)cular e investia nos outros uma malquerença sobre si em espelho – “ninguém gosta de mim” – e que levou esta pessoa à crise e à queda em diversos sentidos.

Nossa análise *psi* conseguia ouvir seu canto gritado e perceber que ali se expressava algo para além das palavras. Entretanto, por mais intervenções verbais que tivéssemos feito com relação à letra da música que dizia muito sobre a situação d@ paciente naquela crise, a repetição das frases e imitação dos gestos dentre outras tentativas não tiveram grandes efeitos. Aquilo que tínhamos em nossa valise tecnológica não respondia à demanda de sair da crise, porque antes de oferecer qualquer coisa, era preciso escutar um pouco mais o que mais sua música dizia sem querer dizer. Já não se tratava de sublinhar/retificar/interpretar a letra, mas de se intrigar com ela, de “escutar como a histeria escuta”, criando *condições de escuta* para aquela expressividade.

No entanto, tínhamos em outras valises a formação musical, que nos possibilitava fazer pelo menos uma breve análise musical, que forneceria alguns parâmetros para escutar os aspectos musicais, sendo este um dos aspectos da análise em Musicoterapia. A escuta da letra nos levou à pesquisa com a expressão contida no refrão d@ paciente, para identificar se estava cantando uma composição própria ou de outrem, qual o gênero musical e outras características que pudessem fornecer direções sobre a história desse refrão-sintomal.

Primeiramente foi associada à música “Garçon” interpretada e composta por Reginaldo Rossi, cujo final do refrão afirma: “e pra matar a tristeza só mesa de bar, quero tomar todas, vou me embriagar. *Se eu pegar no sono, me deite no chão*”. A letra refere-se a

um garçom como ouvinte de um homem que fora abandonado e contava-lhe o desfecho de sua história de amor mal sucedida. Como @ paciente tinha o bar como um local de lazer, essa referência musical pareceu condizente com sua história.

Embora tenha uma letra trágica, a canção pode ser classificada no gênero brega (ARAÚJO, 2002) que traz consigo certa aura cômica pelos arranjos, timbres, dramaticidade dos temas e introdução melodiosa similar à letra de modo a tornar a melodia mais enfática e de fácil absorção. A ênfase dramática une-se à linguagem popular, que retrata o sofrimento amoroso em sua maioria. Essa aura guardava certa relação com @ paciente, que fora da crise, costumava tecer comentários jocosos, além de utilizar de duplo sentido em suas expressões corriqueiras.

GARÇOM (Reginaldo Rossi)

s'eu pegar no so-no me dei-te no chão

Esse trecho da música “Garçom” está em modo menor e na tonalidade de ré menor, com uma melodia descendente que no segundo compasso vai subir uma terça para voltar a descer em segunda e terça menores, finalizando com cadência perfeita que sai da dominante para a tônica como resolução harmônica e inclusive, melódica. O andamento é moderado, num compasso quaternário simples, que utiliza de quiálteras na divisão rítmica, elemento esse que produz outra experiência da melodia no tempo – uma “levada” que fica fora da cabeça do tempo.

É digno de nota que essa música foi lançada em 1987 e voltou a fazer sucesso em todo o país em 2003, sendo tema de personagem de uma telenovela amplamente transmitida no Brasil. Por ser mais conhecida, esta foi a primeira canção a ser lembrada e associada à música d@ paciente. Entretanto, cantá-la para @ paciente não teve efeito, o que acreditamos que tenha sido tanto pela diferença da letra quanto pelo fato de que, faltou para nós, a verdadeira aposta naquele canto como uma intervenção musicoterápica de fato.

Pela fluência da língua, sotaque ou por troca de letra, o último verso pode ser facilmente substituído com “me *deixe* no chão”, se falarmos ou cantarmos bem rápido, o que

leva a outras veredas de sentido. Se “me deixe no chão” é um pedido para ser abandonado, “me deite no chão” é, de algum modo, um ato de cuidado. Mas em comum tem-se o chão como leito para “ser deitado” ou “deixado”, um local que só pode ser apropriado para um *objeto caído*.

Outra canção encontrada na pesquisa, também do gênero brega ao estilo das guitarradas paraenses chama-se “Profissional Papudinho” de Roberto Villar, que diz em certa altura do refrão: *“se eu cair aqui no teu bar, por favor, me deixe no chão”*. No entanto, letra e melodia eram um pouco diferentes da versão de noss@ usuáři@ do serviço de saúde, embora chame atenção a semelhança da cena que é apresentada em ambos. O abuso de álcool, o contexto do bar como local de convívio social e o garçom como interlocutor privilegiado. Na música de Villar, a letra defende a independência financeira como possibilidade de gastar dinheiro com a bebida.

PROFISSIONAL PAPUDINHO (Roberto Villar)

E B A C#m

se eu cair a-qui-no-teu bar por fa vor me dei-xe-no chão

No compasso quaternário, as figuras rítmicas trazem uma quebra na divisão do tempo de maneira suave e orgânica, notável pelo uso das tercinas e semínimas pontuadas. Quanto à música cantada pelo sujeito durante a crise, transcrevemos da seguinte forma:

MÚSICA D@ SUJEITO (sic.)

se-eu ca- i-i-i-i-i-i-i-ir por fa- vooor me dei- xe no chão

A tonalidade de si maior é uma suposição nossa, baseada na melodia e na maneira como @ paciente cantava, pois não dispúnhamos de instrumentos musicais, diapasão, gravador ou folha com pentagramas na instituição, portanto, transcrevemos de memória posteriormente. Como metáfora, o “si” não é o mesmo que o “eu”, mas refere-se a outra dimensão que aparece nele: algo maior sai de si e invade o eu. O “si maior” é uma escala “toda acidentada”, em que só ele mesmo e o mi não são “aumentados” (por sustenidos), há algo que é conservado e preservado em si e em mi(m) – “resistência”/“transferência” e vice-versa. O dó está a um semitom do si e o si é a “sensível” da escala de dó maior. É um intervalo tão próximo que seria mais fácil “modular para dó” tanto para absorver quanto para transmitir musicalmente a ideia. Mas dó não é um significante bem-dito, é sentimento que, ao lado da empatia e da compaixão pode abrir precedentes para éticas tutelares e certos modos de cuidado em que o sujeito desaparece (COSTA-ROSA, 2011). Sustentar o “si maior” é nossa aposta, a um só tempo, de inscrever uma audibilidade clínica numa posição implicada com o que vêm do inconsciente e insurge também no musical, bem como no cuidado de si como próprio a uma ética do desejo que se deve escutar.

Não é só a tonalidade, porém, que é suposta. A canção do sujeito poderia ser um compasso binário composto, dadas algumas variações de tempo do canto d@ paciente, mas como não recordamos exatamente os gestos rítmicos feitos para acompanhar sua melodia, mantivemos a hipótese de um compasso ternário simples. O tempo e sua passagem é sempre ficcional quando tratamos de sujeito do inconsciente, reafirmamos então musicalmente essa contingência inexorável.

O tempo variava de acordo com o colorido emocional. Por exemplo, a duração das notas sol sustenido das mínimas nos compassos 2 e 4, no si em semínima pontuada do 5º compasso e do fá sustenido do último compasso eram prolongados em sua duração,

distorcidos na afinação e modificados na intensidade, quanto mais irritad@ se encontrasse a pessoa em atendimento. No auge da exuberância de sua crise, em que não parava de cantar seu estribilho, mesmo com o cansaço, continuava cantando *piano*. Curiosamente, mantinha a mesma tonalidade, que é aguda para a voz d@ paciente – supúnhamos ser contralto já que parecia esforçar a garganta para este canto.

Embora a letra seja mais parecida com “Profissional Papudinho”, ao modular a melodia da música de Roberto Villar para si maior, notamos que o máximo que elas se assemelham é que em alguns compassos, a de Villar faz terça menor, uma segunda voz para a música d@ sujeito. Trata-se, até onde sabemos, portanto, de uma composição própria, embora seja um improviso sobre uma letra existente, o que não podemos confirmar se é do conhecimento d@ paciente. É um canto de si.

Harmonicamente, a cadência plagal revela uma queda (IV-I). Por outro lado, é notável na articulação entre melodia e letra como @ paciente faz um intervalo de quinta descendente e depois, salta para uma sexta ascendente para cantar o verbo “cair”, demonstrando primeiro uma queda na melodia e uma subida de distância maior que a queda de intervalo, para então suplicar “por favor”, fazendo um intervalo de terça descendente e dois de segundas ascendentes até o sol sustenido, anteriormente sustentado no “ir” de “cair”. Metafórica e melodicamente, cair é ir, é um ato/nota sustentado. O desenho melódico vai e volta no pentagrama, expressando bem o acontecimento: um grito de socorro depois de ter caído, a súplica e o repouso ao final com uma fermata, no mesmo ponto em que estava no início, já se preparando para o ritornelo. Uma canção que não tem fim e não deixa saída. A única intervenção efetiva foi a da finitude corporal da voz como interrupção, que exigiu outras expressividades para continuidade do tratamento.

A escuta psicológica e observação nos possibilitou saber mais sobre o conteúdo de seu sofrimento, a lógica de funcionamento daquela crise para aquele sujeito. Mas a palavra teve pouca entrada, todavia. A análise musical, musicológica e histórica da canção nos sinalizou algo sobre a história sonoro-musical do sujeito, da associação entre o conteúdo do dito e os não-ditos expressos na musicalidade e gestualidade do corpo, quando a performance verbal não era possível de ser acessada. A percepção de que @ usuáři@ aumentava a intensidade e duração de algumas notas, além de distorções quando estava irritadiç@, como se estivesse pedindo para prestar atenção ao que lhe estava acontecendo e não interrompessem sua canção demonstram isso. Quando estava mais tranquil@, voltava a intensidade inicial e aumentava o andamento, diminuindo a duração das notas prolongadas. @ paciente cantava uma letra triste em sintonia com seu gesto e com a melodia, por um lado, mas em melodia e ritmo para os

ouvidos apresentava uma resolução eufórica e triunfante, um final “feliz” tonal num andamento relativamente rápido.

Posteriormente, ao nos aproximarmos do campo da Musicoterapia e reestudarmos esse caso, aprendemos que o fazer musical é o trabalho que não se centraliza na linguagem verbal, pelo contrário; e que a análise musical pode servir para algumas interpretações musicais e musicoterápicas. A proposta da musicoterapia é de uma prática possível de ser feita pela tríade paciente-musicoterapeuta-música. Dentre os quatro modos de trabalho em Musicoterapia – audição, re-criação, improvisação e composição – há uma diversidade de ofertas que poderíamos ter feito a este sujeito mas que do lugar de psicóloga-musicista, não conseguíamos “ouvir”, ainda.

Como psicoterapeuta e terapeuta verbal, precisava aprender algumas coisas com os musicoterapeutas. Uma delas é que música pode fazer tão mal quanto faz bem e cada sujeito possui um modo singular de se relacionar com músicas. E assim sendo, devem ser usadas com alguns cuidados no contexto clínico. Outra é que um sujeito sempre fala, com ou sem palavras, mas só será escutado se o terapeuta estiver com os ouvidos treinados para se intrigar – que é por onde a inaudibilidade aparece enquanto resistência do terapeuta – para posteriormente se arriscar num dizer ou num “musicar”. Se ambos são fisicamente sonoros, um bem-dizer guarda relação com a interpretação analítica, enquanto que certo “musicar” é da ordem de uma interpretação musicoterápica, que visa tornar audível aquele sonoro que ganhou contorno de não-dito, ou tornar sonoras as metáforas musicais que se manifestam.

Algo de audível se apresentou como necessário de ser trabalhado perante uma inaudibilidade àquilo que aparecia. Ficou sobrando algo com que o sujeito teve que lidar, na solidão de seu suposto “colapso interno”, endereçado como demanda de amor ao “mundo externo”. Ainda assim, essa foi uma das situações que convocou, na psicoterapeuta, a busca por produzir outras escutas.

Da passagem entre ouvir e escutar: exercícios na direção da potência de audibilidade de uma “escuta histórica”

Descrever a audição e a escuta dos sujeitos em determinadas instituições é possível usando imagens e palavras, como fizemos até agora. Mas, algumas sutilezas do campo sonoro são do sentir e não para o sentido. Tentei demonstrar esse plano ao escrever sobre a formação da escuta de musicoterapeuta em meus trajetos de formação, em especial, pela sensação de inaudibilidade perante a “crise espe(ta)cular” apresentada anteriormente. Isso me fez

identificar uma “escuta da histeria” como forma de sair do circuito entre o ouvir e não saber o que fazer com aquilo e o não-ouvir como recusa a lidar com o audível do sofrimento psíquico daquele sujeito. Como psicoterapeuta, precisei traçar uma linha de fuga em forma de teorização.

Ao deixar o conceito de linguagem delirar pela poesia e de música se obsessivar um pouco pelo ordenamento não tão consistente das palavras, já tratado anteriormente, busquei abrir novas questões sobre a escuta. E nesse contexto, já não poderia mais negar um diálogo recíproco e necessário entre Esquizoanálise e Psicanálise, quanto à imanência e à extração da potência de certos *sinthomas*⁸². Quanto a este segundo aspecto, foi na criatividade delirante e no detalhamento obsessivo que encontramos essas rápidas metáforas-gestuais para a imanência entre música e linguagem. Para a escuta, distintamente, lançamos mão de certa característica histérica, como modo de profanar certa formalidade que embasa a escuta do analista – e por sua vez, seu discurso – que tem por base o silêncio-em-si como a regra da abstinência, que se traduz numa imaginação da figura do psicanalista rígido, cujo trabalho seria ouvir tudo e nada dizer, para que o sujeito, este sim, faça o trabalho de ouvir a si, analisar-se.

No livro “Da Palavra ao Gesto do Analista”, um trecho em que Jorge Forbes (1999) afirma que “uma das posições da histérica perante o novo saber é a intriga, é não escutar o que o Outro diz, mas *como* o diz, *por que* o diz, *o tom em que o diz*, numa tentativa de apreender o *que está por trás do que está sendo dito*” (FORBES, 1999, p.24, grifos nossos). Ela não faz isso sozinha, geralmente, tem uma parceira ao lado para perguntar se ela também ouviu aquilo, para dizer “‘Você viu?’ [e] Ela transforma o novo saber numa coisa não dita, como falava Lacan do *não-todo* da histérica, que sempre aponta por não suportar o novo” (apud. FORBES, 1999).

O não-todo que tanto inquieta a histérica representa, a princípio, a não-universalização do feminino, mas também um valor crítico que diz respeito aos universais (MARCOS, 2014). A verdade é não-toda, por que é impossível dizê-la materialmente, pois “faltam palavras” [e é] justamente por esse impossível que a verdade provém do real” (LACAN, 1993, p. 11). Embora falem palavras, muito se fala. Tudo fala, diria o poeta Novalis (RANCIÈRE, 2009

⁸² O *sinthoma*, grosso modo, é o que sobra da análise enquanto estilo do sujeito, que pode fazer daquilo que o fazia sofrer e que não faz laço social – sintoma – algo que faz fluir a vida e fazer laço, o *sinthoma*, conforme contribuições de Waldir Périco (2020) em discussão sobre o tema e por ocasião da revisão desse texto e de outros dessa tese, pelo qual agradecemos.

apud. DIONÍSIO, 2017⁸³). Fala-se pelos cotovelos ou fala-se mais que o homem da cobra, porque falar é fácil. Falar por falar, por gozar, falar para impactar e sem qualquer implicação com o que se diz que é o que mais se faz, e nisso alguns políticos brasileiros são *experts*: em falar abobrinha ou groselha. Difícil mesmo é quando se percebe que sempre se está falando com as paredes, que a comunicação é falha no próprio falar mesmo que haja implicação com a significação do que se diz, posto que as palavras não possuem a consistência que gostaríamos que tivessem – não há correspondência entre significante e significado.

Mas outro limite está também nos ouvidos – eles “ouvem o que querem”. Mesmo que às vezes se fale à boca miúda para ninguém ouvir, quando se fala no diabo ele mostra o rabo: as palavras atraem e são atraídas pelos sentidos. As expressões populares da língua brasileira há muito dizem, despretensiosamente, o que nós teorizamos não sem alguma dificuldade. Que palavras não falam, são faladas, mas não se pode garantir que elas disseram algo e ainda mais, que elas foram ouvidas.

O não-todo da linguagem, a alíngua, está no que pode ser dito e falado, e no que não pode ser dito e que precisa da poesia e música para ir produzindo dizeres dos não-ditos. A inexistência “do último significante” enfatizada por Lacan (SOUZA, 2008), é a negação da palavra-signo como reduto do significado, é também a afirmação da necessidade de continuar criando algo. É o devir musical que sai para brincar na imagem acústica e não faz isso sozinha, ele brinca com uma audição que também pode se inspirar nesse mesmo vir-a-ser para fruir a brincadeira. Forbes mostra uma perspectiva desse devir: o do brincar encenqueiro, que promove a confusão, transforma um novo dito em um não-dito. O modo de como se processa a escuta da histeria, nesse caso, é visto como um desinteresse sintomático pela linguagem e um interesse exacerbado pela estética do *detalhe*.

Já em *Umbigo do Sonho* (1988), Laurence Bataille, em carta para Marie-Josée Lapeyère, cita Lacan: “*Basta escutar a poesia para que se faça ouvir nela uma polifonia, e todo discurso prove se inscrever nas diversas pautas de uma partitura*” (apud. BATAILLE, 1988, p.38). Essa *musicalidade significantizada*, a linguagem verbal, torna audível algo de revolucionário nesse *sinthoma* histérico.

Bifurca-se uma sutil virtualidade desse tipo de escuta que se intriga de tal modo com a palavra que, ao não lhe dar o devido crédito, *escuta algo mais*. Essa escuta teria potencial de captar forças inaudíveis e não representáveis, que resistem à sobrecodificação do código e ao

⁸³ Anotação de aula do professor Gustavo Henrique Dionísio, em disciplina sobre Arte e Psicanálise, ministrada para o curso de pós-graduação em Psicologia e Sociedade na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis/SP.

deciframento do significado. Uma escuta atravessada pela musicalidade como acontecimento, pelo significante como barulho. Um ouvir que não iguala a palavra à imagem acústica que se liga à coisa significada pelo dizer, mas uma escuta que ouve a tudo como se ouvisse música. Uma poética de escuta, musicalidade de escuta.

Escutar é prática fundamental e central do ofício do psicanalista, do psicólogo, do musicoterapeuta e outros, quando eles são transdisciplinares. Ao lidar com humanos, é preciso escutar. Mas “escutar um pouco mais”⁸⁴ requer dar ouvidos ao aspecto estético do que se apresenta. As várias formas de choro – desesperado, contido, berrado, soluçado etc – a velocidade e profundidade da respiração, o ritmo de movimentação do corpo, o colorido melódico ou monótono da voz, os diferentes tipos de silêncios, são alguns exemplos.

O desafio de escutar ao estilo da histeria, portanto, é uma maneira de afirmar a existência da *dimensão musical* do plano audível e não audível. É desdobrar uma produção de um modo de escuta que acreditamos ser inerente à clínica da Musicoterapia, de uma maneira radical. Uma escuta musicoterapêutica da música de qualquer coisa, do aspecto sonoro que não entrega o significado e que resiste à significação sem que isso seja um problema. Escutar algo do sentido que não sente e do não-sentido que só (se) sente – como já faz uma psicoterapia precavida pela existência do inconsciente – mas sem abandonar o outro à solidão de sofrer com isso que “não há palavras para dizer”, oferecendo formas musicais ou sonoras de dizer, e aí está a musicoterapia. Acreditamos que, além disso, a musicoterapia não precisa prescindir da linguagem verbal para ser o que é e não precisa se opor a ela para se definir, mas só ela não bastaria porque é o não-todo que interessa ao musicoterapeuta escutar, a princípio.

Cheguei à proposição dessa escuta pela sensação de inaudibilidade pensada por meu corpo em exercício como profissional que supostamente seria “da escuta”. Um longo caminho ainda seria traçado para que eu chegasse na modalidade de exercício de outra escuta no dispositivo musicoterapia. Mas antes, como oficina de música, essa dimensão já fazia suas primeiras aparições na clínica da Atenção Psicossocial – o silêncio dos sujeitos ou sua organização na experiência da oficina não significaria a diminuição do seu sofrimento. A possibilidade de se expressar musicalmente apontava para um “caos” sonoro, à princípio, que aos poucos se dirigia à grupalização, ao desejo de fazer música em grupo. A transformação na estética musical do grupo era a maior forma de expressão da redução individual do sofrimento. Foi preciso suportar e dar suporte ao ruído, ao barulho e à “con/fusão” sonora sem

⁸⁴ Uma das frases-gesto de assinatura do psicanalista Abílio da Costa-Rosa.

silenciar, ordenar ou reconfigurar a produção sonoro-musical dos sujeitos para que eles mesmos pudessem se ouvir e se fazer ouvir.

Da automatização à profanação: a (de)composição da escuta musical de “Dispositif” como estratégia de audibilização do padrão vigente e de outra audibilidade que vem

O palhaço Cláudio Thebas realiza um experimento em que pergunta às pessoas na rua, de maneira amistosamente informal, dados sobre onde fica a agência bancária mais próxima, pois ele pretende estourar o caixa; ou ainda, onde fica determinado condomínio, já que ele vai sequestrar alguém de lá. Nos registros de seus experimentos⁸⁵, observa-se a resposta automatizada das pessoas informando sobre a localização solicitada: elas não escutam. O palhaço, de propósito, se põe a brincar com coisa séria: ele quer mostrar como a incongruência entre comunicação verbal e não-verbal não é captada pela maioria dos sujeitos testados, pois estes já possuem um padrão de resposta ao que ouve, que é acionado de imediato, sem pensar.

Teóricos da musicologia e da musicoterapia investigam sons e músicas que possuem qualidades estruturais, formais, agógicas dentre outras, que fossem suficientemente repetitivas para produzir certos efeitos. Estes, por sua vez, teriam potencial de estabelecer comportamentos padronizados e automáticos. Busquei um exercício que tornasse esse padrão audível. Ao pesquisar o termo francês *dispositif* no site YouTube, associado ao prefixo *musi*⁸⁶, encontrei as músicas *Dispositif (I)* e *Dispositif (II)* do Álbum *Alternation*, de Mechanist, 2016.

Convido à escuta de *Dispositif (I)* para fins de exercício, aos moldes dos modernos mecanismos de audição musical, a partir da figura 10.

Após escuta, sugiro a leitura do que se segue, que diz respeito à interpretação da escuta da autora. Curiosamente, a composição *Dispositif (I)*, registrada na *Hypnotic Landscapes Records* é um vídeo auto-gerado pelo YouTube em 10 de agosto de 2018 na categoria Música. A *Hypnotic* é um rótulo digital eletrônico fundado no ano de 2015 e se descreve como gravadora que tem o intuito de explorar sons hipnóticos, que remetem a algo

Código QR para acessar
Dispositif (I) por vídeo de
smartphone.



Música disponível em
<<https://youtu.be/LbwWNM1Rjyg>>, acesso em agosto de 2018.

⁸⁵ Abordados na WebSérie “Fala que eu não te escuto” disponível no YouTube em <<https://www.youtube.com/watch?v=7lrmap8gRg>> e discutida no livro de Dunker e Thebas (2019).

⁸⁶ Isso possibilita a busca do termo música em outros idiomas, como *musique* e *music*.

sombrio de ambientes abandonados, por meio da exploração dos parâmetros sonoros do *techno* (DISCOGS, 2018). Embora trabalhe com o conceito de paisagens sonoras com objetivos hipnóticos, *Dipositif (I)* não possui sons naturais captados da natureza ou de instrumentos acústicos. Os timbres de sintetizadores facilmente provocariam esquizofonia ao ouvinte. Na esquizofonia, o ouvinte não sabe reconhecer a origem do som que escuta, de qual instrumento ele é proveniente. Mas esse fenômeno seria capaz de provocar, por si só, algum efeito de alteração da consciência durante a escuta? Os prováveis efeitos hipnóticos parecem estar mais ligados à sugestibilidade que a propaganda da gravadora faz de si mesma, além de certos aspectos que a análise da composição revela, a seguir.

Quanto aos aspectos da textura de *Dispositif (I)*, há timbres sintéticos combinados em camadas que vão se sobrepondo aos poucos, de uma certa maneira que coloca objetos-imagens sonoras de maneira sutil, dando a impressão auditiva de não se conseguir recordar as partes separadamente. Ou seja, se constrói uma memória sonora do conjunto de elementos, como se eles sempre estivessem ali, mas apaga a recordação das partes que são introduzidas aos poucos. A música não possui propriamente uma introdução que a diferencie do todo, a não ser pela suavidade dos elementos que vão surgindo em *fading in* (entrada de forma paulatina). Mas já se inicia com ritmo e harmonia suaves, em que se ouve notas longas (algumas delas que duram a música toda). A maioria dessas notas possuem uma baixa frequência vibratória, em harmonias que permitem algumas notas produzir melodias sobressalentes em regiões médio-agudas em *ligato*, ou seja, sem romper a continuidade de notas e acordes, especialmente de registro grave e com notas de baixa resposta de ataque.

Os aspectos melódico-harmônicos são difíceis de identificar em termos de notas, pois se misturam várias, de longa duração e em diversas alturas. Entretanto, em termos de frases, pode-se dividir em duas que se repetem durante a música inteira, com diferentes intensidades. Por isso, a propriedade do som que pode melhor extrair enunciados que descrevem a audibilidade desta peça se mostra na associação de três variáveis: intensidade, altura e tempo cronometrado, sendo este último indicado pelo tempo que decorre no próprio vídeo da música. A intensidade é a propriedade que se refere ao volume – se pianíssimo ou piano (fraco), médio, forte ou fortíssimo. A altura é definida pela localização das notas que compõem as melodias-harmonias, se em regiões graves, médias ou agudas. O tempo é a repetição de um padrão de velocidade de batidas.

Como medida de notação musical complementar, a tabela abaixo demonstra a precisão da composição em termos de mudanças de intensidade e constância das alturas:

Tabela 4. Intensidade e altura por tempo cronometrado da música *Dispositif (I)*

Intensidade	Registro de alturas sobrepostas	Tempo cronometrado
Média	Grave e Médio	0'01" a 59"
Média	Grave a Médio	1'00" a 2'00"
Média	Aguda	
Média	Grave e Médio	2'01" a 3'00"
Forte a Média	Aguda	
Média	Grave e Médio	3'01" a 4'30"
Forte a Média	Aguda	
Média	Grave e Médio	4'31" a 6'59"
Média	Agudo	
Piano a pianíssimo	Grave e Médio	7'00" a 8'05"
Piano a pianíssimo	Agudo	

Fonte: Própria autora.

Se a associação entre altura e intensidade já revela certa organização de variações de acordo com o tempo, a constância rítmica de variação cronometrada é ainda mais precisa e se mostra como aspecto que se sustenta até o final da música. Recortei as mudanças de ritmo conforme o tempo para demonstrar certa exatidão de sua lógica:

Tabela 5. Mudanças de ritmo por tempo cronometrado da música *Dispositif (I)*

Ritmo	Tempo cronometrado
Ritmo 1	00" a 59"
Ritmo 2	1'00" a 2'00"
Ritmo 2 + repique	2'01" a 2'30"
Ritmo 1 + repique	2'31" a 3'14"
Ritmo 2 + repique	3'15" a 3'52"
Ritmo 1 + repique	3'53" a 4'06"
Repique	4'07" a 4'30"
Ritmo 2 + repique	4'31" a 4'59"
Ritmo 2 + repique em <i>fading out</i>	5'00" a 5'30"
Ritmo 1	5'30" a 7'44"
Interrupção do ritmo	7'45" a 8'11"

Fonte: Própria autora.

O ritmo inicial (Ritmo 1), parte A, tem como timbre um bumbo sintético de brilho opaco e possui figuras que remetem a uma variação do batimento cardíaco. A parte A é constituída de três batidas, com a primeira na cabeça do tempo forte e as duas seguintes, que imitam a pulsação cardíaca, se localizam nos contratempos antes do tempo final da célula, de fórmula quaternária, se sustentando nos primeiros 59 segundos. Há uma variação rítmica, uma parte B (Ritmo 2) precisamente a partir do minuto um: as batidas vão para a cabeça do tempo e se insere uma tercina no tempo 3 do compasso. Entre o segundo e terceiro minutos, uma nova batida mais aguda, subdividida e de sonoridade orgânica se sobrepõe à B, a que se chamou de “Repique”. Aos 2'30", as batidas graves retomam o ritmo 1 ou parte A, enquanto o repique em sobreposição é incluído no terceiro minuto. Em 3'15" vai para B e em 3'52" volta a A. Aos 4'07" retira-se todo grave do ritmo, o que se mantém até 4'30", quando a parte

B é retomada. No minuto 5, é reduzida a intensidade do repique até o completo desaparecimento (*fading out*).

Comparando esta música analisada com a *Dispositif (II)*, esta mantém a tonalidade e harmonia, mas a melodia sobressalente torna-se mais aguda que a versão (I), avançando uma ou mais oitavas. O som de fundo é também modificado. É incluída a guitarra, timbres do ritmo bem como as figuras são diferentes da versão I. Entretanto, o ritmo não varia, é constante e repete-se até o final com diminuição da intensidade.

Em suma, o ritmo e a melodia-harmonia de *Dispositif (I)* possuem certos desenhos que se repetem ao longo de quase toda a música. O ritmo sofre algumas alterações nas figuras rítmicas, ou seja, no número de batidas por compasso, mas sempre retoma a ideia anterior. A melodia-harmonia prefere explorar mais os elementos de duração, com uso de *sustain*, notas longas de baixo ataque e ligadas entre si, bem como sutis alterações de intensidade entre médio e forte na maior parte da música, com paulatino desaparecimento no final (*fading out*), em detrimento dos aspectos melódicos, já que repete duas únicas frases ao longo de toda a peça. Ambos os aspectos se revelaram precisamente cronometráveis, conferindo tempo mínimo de 14 segundos e o máximo de 1 minuto e 30 segundos para incluir mudanças rítmicas e com média de 1 minuto para mudanças melódico-harmônicas. Isso provoca a sensação de que o ouvinte é sempre preparado para o que vai ouvir a seguir, com “surpresas” sob medida. Padrões semelhantes podem ser ouvidos em produtos do mercado de sonoridades específicas para provocar a escuta em direção à alteração da consciência, ao relaxamento corporal e mental, à meditação dentre outros. O aplicativo “*I Doser*” é um exemplo. Ele visa produzir efeitos mentais similares ao de uso de substâncias psicoativas, experiências meditativas e extracorpóreas, utilizando músicas com as mesmas qualidades sonoras: repetição de motivos, constância de alguns elementos, melodias com uso intensivo de ligaduras de expressão e duração, inclusões sutis de novidades na música.

Mais além do que uma construção calculada, parece que a função da música *Dispositif* é existir e ser ouvida, tanto quanto possível, como qualquer música do site YouTube de conteúdo digital autogerado. Ou seja, ela foi produzida espontaneamente por inteligência artificial e combinação de algoritmos de músicas que o site adquiriu direitos autorais, sem precisar da interação humano-máquina para dispor o conteúdo⁸⁷. *Dispositif (I)* ter ou não efeitos hipnóticos importa menos do que as táticas e técnicas composicionais por ela

⁸⁷ Link autogerado pelo YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LbwWNM1Rjyg>), link disponibilizado pela gravadora de *Dispositif I*: <https://www.youtube.com/watch?v=0IjIEPZr5WA> e de *Dispositif II*: <https://www.youtube.com/watch?v=kuNFcPxhbRw>.

empregadas para afetar subjetividades. Não é o resultado da brincadeira, mas é o próprio brincar como processo que mais importa. Brincamos com essa música para exercitar um pouco da profanação que os saberes podem dar passagem, tornando enunciáveis o que se faz inaudível na audição e enunciável na escuta musical. Arriscaria dizer que a música analisada reúne qualidades sonoro-musicais que faz dela uma possível representação sonora, dentre inúmeras existentes, dos objetivos de um dispositivo: produzir certas formas subjetivas homogêneas, previsíveis e de cujas diferenças e criações sejam rapidamente capturadas.

Busquei tornar descritível um padrão de construção musical que se coloca no mundo como força audível, na medida em que se promete como um espaço para estados hipnóticos, de liberdade e de experiências com o vazio, mas que se mostram musicalmente plenos de cálculos precisos. Acreditamos que há outras formas de brincar da “política que vem” (AGAMBEN, 2007), que podem não apenas enunciar o audível e/ou o inaudível, mas fazer potências de escutas e de silêncios relativos, frente às forças audíveis e inaudíveis da vida e do mundo.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ARAÚJO, P. S. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 2. ed. São Paulo: Record, 2002.

BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985.

BATAILLE, Laurence. *O umbigo do sonho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

COSTA-ROSA, Abílio. Ética e clínica na atenção psicossocial: contribuições da psicanálise de Freud e Lacan. *Saúde soc.*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 743-757, Set. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12902011000300018&lng=en&nrm=iso>. acesso em 28 mai 2018.

COSTA-ROSA, Abílio da, LUZIO, Cristina Amélia; YASUI, Sílvia. *Atenção Psicossocial: rumo a um novo paradigma na saúde mental coletiva*. In P.D.C. Amarante (Org.). *Archivos de Saúde Mental e Atenção Psicossocial* (pp. 13-44). Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

DUNKER, C.; THEBAS, C. *O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. Planeta do Brasil: São Paulo, 2019.

FORBES, J. *Da palavra ao gesto do analista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LACAN, J. *Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; YASUI, Silvio. Territórios e sentidos: espaço, cultura, subjetividade e cuidado na atenção psicossocial. *Saúde em Debate*, vol. 38, núm. 102, jul-set, 2014, pp. 593-606. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4063/406341752017.pdf>, acesso em 14 jul. 2017.

MACHADO, S. P. *Poesia infantil na TV: a experiência do Castelo Rá-Tim-Bum*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MARCOS, C. M. O não-todo de Lacan e a lógica do caso clínico. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 9(18), 4-16. Rio de Janeiro, mai. a out. 2014.

SEEGER, C. L. *Studies in Musicology - 1935-1975*. Berkeley: University of California Press, 1977.

SOUZA, A. *Os discursos na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

SWANWICK, Keith. *Music, mind and education*. Routledge: Londres, 1988.

Discografia

ROSSI, Reginaldo. Garçom. In: _____. *Teu Melhor Amigo*, Manaus, EMI: 1987. 1 disco sonoro.

VILLAR, Roberto. Profissional papudinho. In: _____. *Ator Principal*. Castanhal, Aquarius: 1997. 1 CD.

MECHANIST. Dispositif (I). In: _____. *Alternation Ep*, Beatport (Denver/Berlim/Los Angeles), Hypnotic Landscapes Records: 2016. Disponível em <https://youtu.be/LbwWNM1Rjyg>, acesso em agosto de 2018.