

RESSALVA

Atendendo solicitação do(a) autor(a), o texto completo deste trabalho será disponibilizado somente a partir de 06/03/2022.

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 incriveis 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 pámphonos 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 panausculpta: 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 V.f. 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. Ensaios 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 panausculata, *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.

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 desejan-tes - 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.