

TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA: A CENA DE MÚSICA EXPERIMENTAL E O USO DO TRANSE MEDIADO PELA MÚSICA COMO TERAPÊUTICA CONTRA MALES CAUSADOS PELO *ETHOS* PAULISTANO

DOI
dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2020.157126

ORCID
orcid.org/0000-0002-9114-4004

RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
05508-010 - pgling@usp.br

RESUMO

Este artigo pretende abordar como participantes da cena de música experimental de São Paulo realizam práticas terapêuticas através das performances que ali acontecem. A terapia consistiria no uso da música como mediadora para uma busca pelo transe, intencionando tratar estados como a ansiedade ou a condição patológica que o *blasé* citadino pode gerar. Esses males, como dizem, são ocasionados pelo *ethos* dessa cidade, vetor que lhes impõe a necessidade de adaptação a um modo de vida que não compactuam. Por fim, considera-se que o grau de proximidade entre o *performer* e o público é relacionado ao grau da eficácia do tratamento pretendido e, a partir da reflexão sobre esse grupo e uma rápida comparação com outros, sugere-se que formas de tratamentos como essa podem ser recorrentes entre populações marginalizadas, permitindo-lhes uma forma de insistir em um modo de vida paralelo ao *ethos* predominante.

PALAVRAS-CHAVE

Etnomusicologia; música experimental; transe; práticas terapêuticas; patologias urbanas.

ABSTRACT

This article addresses how participants of the experimental music scene in São Paulo perform therapeutic practices through the performances that occur there. The therapy consists in using music as a form of mediation in search of trance, to treat states such as anxiety or urban blasé demeanor, which can become a problem. These “maladies” are caused by the city *ethos*, a vector that imposes the need to adapt to a way of life they disagree with. Finally, the degree of proximity between the performer and the public affects the degree of efficacy of the intended therapy, inferring that treatments like these can be recurrent among marginalized groups, allowing them to insist on a way of life parallel to the predominant *ethos*.

KEYWORDS

Ethnomusicology; experimental music; trance; therapeutic practices; urban pathologies.

OS PUNKS QUE MEDITAM

“Shhhh”: uma pessoa da plateia pede silêncio. No bar – disposto no lado oposto do pequeno palco, separado deste por menos de 10 metros – duas pessoas conversavam em voz alta. O tom da voz era necessário para que o diálogo pudesse acontecer, já que um músico fazia sua performance no palco em volume relativamente alto. Bebiam cerveja, riam, divertiam-se. Não estávamos na Sala São Paulo, nem no Teatro Municipal. Não estávamos em um ambiente em que o silêncio é, mais do que regra de etiqueta, um comportamento obrigatório aos ouvintes quando uma performance musical acontece. Estávamos em um evento feito por e para pessoas envolvidas, de alguma forma, com desdobramentos e variações da (contra)cultura punk.

Esse pedido de silêncio causou instantâneo espanto em algumas pessoas presentes. Penso nas formas como os punks geralmente se expressam nas performances musicais de bandas conectadas a essa cena. Penso na forma enérgica que já vi alguns punks da cidade de São Paulo e arredores nos shows de suas bandas favoritas: fazem *mosh*, *stage dives*¹, cantam a plenos pulmões, com raiva e em coro, as letras das músicas, bradam frases de ordem, se esbarram, suam, riem, se divertem. Também, pela energia e violência contida em seus movimentos, às vezes se machucam. No geral, desde que o movimento punk ganhou forma²

1. *Mosh* e *stage dive* são nomes de passos da dança coletiva punk. *Mosh* é se mover de jeito frenético, encostando e empurrando, com o corpo, braços e pernas, naqueles que dançam junto. *Stage dive* é um pulo que se faz do palco com intenção de ser segurado pelos parceiros de dança, acima de suas cabeças; aquele que pulou, então, seria carregado/empurrado por quem o recebe.

2. A narrativa punk diz que sua gênese se deu em 1977, ano de lançamento dos discos *Rocket to Russia*, da banda Ramones e *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, da banda Sex Pistols, bandas que seriam algo como os demiurgos seminais na cosmogonia punk.

esse tipo de comportamento – enérgico e barulhento – é atitude comum para as pessoas envolvidas com essa forma de expressão. Se não agiam assim, ao menos compactuavam com essa forma de agir, realizada por seus pares durante as performances musicais. É uma forma de agir consolidada nesse meio, lugar-comum nas inúmeras variações e ramificações existentes no movimento punk, seja na cena *crustcore* japonesa do final dos anos 1980 na *power-violence* de Vila Velha dos anos 2000, ou na cena anarcopunk inglesa do começo dos anos 1980. Ouvir um pedido de silêncio não era algo que a maioria das pessoas ali esperaria em um evento punk.

O evento de que falo se chama Vela Preta. Foi um festival em que aconteceram seis performances de artistas solo ou em banda. O selo de Curitiba Meia-Vida, especializado nos gêneros punk, industrial e *noise*, organizou o evento. Aconteceu no Espaço Zé Presidente, na Rua Cardeal Arcoverde, Vila Madalena, São Paulo. Fui a esse evento acompanhado de alguns amigos. Durante a cena que contei no início deste artigo, estávamos um pouco afastados do bar e da performance, no meio do caminho entre os dois lugares. O pedido de silêncio chamou atenção de todas as pessoas que ali estavam. Todos exceto Yantra, o *performer*. Ele continuava a tocar sua música, com o olhar fixo em seus instrumentos e sem se importar com a cena. Estava como que meditando. De início, não entendemos muito bem o que aconteceu. Comentamos brevemente sobre esse estranho acontecimento e tínhamos opiniões parecidas: os rapazes que estavam no bar deveriam saber que atrapalhavam, mas não esperavam que fossem recriminados, pois o barulho, dentro do punk, não é algo a ser considerado ofensivo. Apesar da tensão que ali se armava, o conflito foi resolvido bem rápido. Mesmo esse pedido de silêncio sendo inusitado, os rapazes que falavam e riam alto, vendo que estavam incomodando uma quantidade grande de gente, logo saíram do lugar da performance, sem tentar aumentar a tensão. Liam a atitude do público com certa estranheza: faziam expressões corporais que diziam não compreender aquele pedido de silêncio.

De certa maneira Yantra proporcionava, com sua música, os ânimos que alimentaram a cena que acabo de contar. Ele usava dois instrumentos: uma guitarra e um *monotribe* – um sintetizador e sequenciador. Com o *monotribe*, deixava um som em *loop* que remetia a algo entre o mantra Om e o som de um didjeridu. Era um som repetitivo, como um mantra que soava em uma frequência agradável e magnética, no sentido de prender a nossa atenção – seu caráter repetitivo não incomodava, assim como a sensação que um mantra intenciona transmitir. Esse som também agia como uma camada sonora afim de sustentar a outra parte da música, que consistia em improvisos com sua guitarra metamorfoseada num sitar, pelo timbre escolhido e pelas escalas utilizadas.

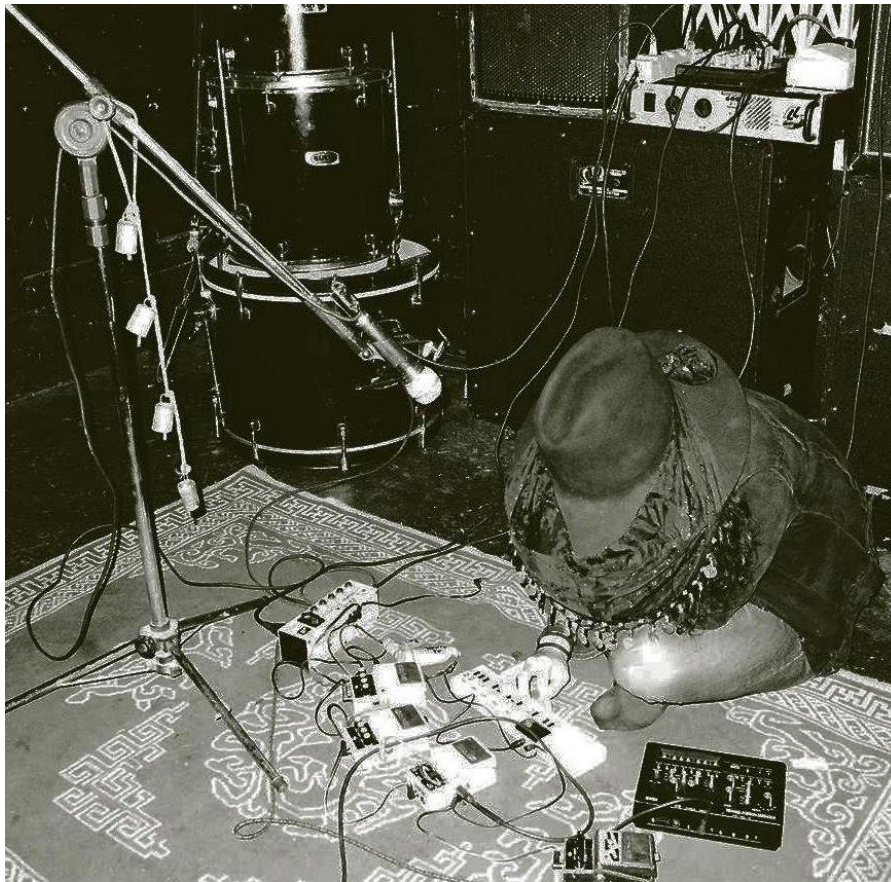


FIGURA 1
Yantra se
apresentando no
Hotel Bar. Fonte:
Carlos Issa.

A analogia que ressoa ares orientais também estava em seu corpo: Yantra tocava sentado no chão, com as pernas cruzadas, como se estivesse realizando a *sukhasana*, uma posição de yoga. Também sentíamos o cheiro de massala, que vinha dos incensos que ele havia acendido. A atmosfera dessa performance sem dúvida queria dizer algo, queria significar algo, queria transmitir uma mensagem. Penso eu que a mensagem fora decodificada pelo público, já que além do desejo de se estar em silêncio o público também se sentou no chão, como numa sessão de meditação – a maioria também em *sukhasana*.

O TRANSE E A MÚSICA: UMA FORMA DE INSISTÊNCIA PARALELA AO ETHOS³ PAULISTANO

Os musicantes dessa cena vieram de vivências no movimento punk que, de forma geral, expõe a ideia de uma vida bastante desencantada, no

3. Uso o conceito *éthos* conforme definido por Gregory Bateson (2006, 169): “*ethos*, [seria] a expressão de um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos. O *ethos* de uma determinada cultura é [...] uma abstração de toda a massa de suas instituições e formulações, e por isso pode-se esperar que os *ethos* sejam infinitamente variados de cultura para cultura – tão variados quanto as próprias instituições. Na realidade, contudo, é possível que nessa infinita variedade seja o conteúdo da vida afetiva que se altere de cultura para cultura, ao passo que os sistemas ou os *ethos* subjacentes estão continuamente se repetindo”.

sentido weberiano do termo. É isso que coloca a estranheza que eu e outras pessoas sentimos no festival Vela Preta. O que levou esses punks a buscarem alguma forma de espiritualidade? Ou melhor: o que querem com essa espiritualidade? A minha sugestão é que, no final das contas, apesar de estarem se embecendo em práticas espiritualizadas, ainda assim carregam do ideário punk uma forma de ação contestadora do *establishment*, porém de maneira diferente ao lugar-comum do punk. Eles usam a música para os mais variados fins, mas no aspecto que aqui trato, vejo que a usam como forma de embate ao *ethos* paulistano, entendido, *grosso modo*, como uma forma de vivência na cidade que exige velocidade em todas as práticas, pelo extremo controle imposto pelo capitalismo. A isso se associa uma atitude *blasé*, típica das grandes cidades surgidas com a modernidade, como coloca Simmel (1903/2005)⁴.

Esse embate, mais do que uma resistência, seria uma forma de insistência⁵ na busca por uma vida diferente da preconizada pelo espírito de São Paulo. Essa forma de agência através da insistência implica que, ao invés de estarem em atitude defensiva contra os afetos direcionados a eles por São Paulo, agem de forma positiva ao propor um mundo diferente, não necessariamente contrário ao *ethos* paulistano, mas paralelo a ele, considerando que seria impossível estar alheio a ele, já que estão nele inseridos. Felinto, um dos músicos dessa cena, comenta sobre isso:

Eu não sei se estou resistindo ao ritmo de São Paulo, porque eu to nele também, né? Mas, dentro desse ritmo maluco de São Paulo eu estou procurando outros ritmos. Eu to deixando essa coisa que a gente está entendendo como aquilo que se deve resistir... eu to deixando pra quem quer ficar nessa nóia toda.

Poderíamos pensar que o insistir, então, seria uma forma de agir de maneira autônoma em relação a um meio que a todo momento tenta impor uma forma de ação hegemônica. A insistência não seria uma manutenção na existência, como preconizada pela resistência. Seria mais como uma criação de espaço ou invasão que possibilita uma vida diferente, mas paralela. Entre os muitos usos que fazem da música, a usam, nessa vereda, como forma de desenvolver o devir-transe, uma forma de tratamento contra algumas patologias que estes músicos dizem ser criadas pelo estilo de vida hegemônico paulistano.

4. “O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a *intensificação da vida nervosa*”, resultado da enorme quantidade de afetos humanos aí possíveis, se se compara com a vida rural (Simmel 1903/2005, 577). Isso estimula uma “reserva exterior” dos cidadãos, o *blasé*, que os estimula a “uma leve aversão, uma estranheza e repulsa mútuas que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, poderia imediatamente rebentar em ódio e luta” (Ibidem, 583). Por fim, Simmel diz que “essa reserva, com o seu harmônico da aversão oculta, aparece contudo novamente como forma ou roupagem de um ser espiritual muito mais geral da cidade grande” (Ibidem, 583).

5. Agradeço a Clarissa Reche pela indicação dessa possibilidade de forma de agência.

Desenvolvamos essa ideia de terapêutica por eles pretendida. Mas antes, faz-se necessário tratarmos sobre o que, nesse meio, entende-se por transe. Recorri a alguns textos que tratavam do tema e, no geral, notei que tratavam mais sobre a técnica do transe e seus usos do que de tentar delinear o que o transe poderia ser. Para abordar essa particularidade, construí um modelo que possibilita olharmos com um pouco mais de detalhes para esse momento da consciência. Pensar o transe como *movimento* facilitaria sua compreensão, já que ele seria mais do que um *estado*. Seria uma *busca por um estado*. Sua realização plena seria sempre tateada, nunca concluída. A saber: o transe seria um momento em que o indivíduo isolar-se-ia em si mesmo de si mesmo.

Perder a noção da existência pode ser uma imagem interessante para ilustrarmos o que seria esse momento. As variadas técnicas de transe que observei sempre tendiam a colocar o indivíduo em introspecção a partir do controle da percepção de estímulos externos e internos. Poderíamos, então, entender o transe como a busca que alguns indivíduos realizam com a finalidade de alcançar uma forma de bloqueio de sua percepção do mundo externo e de suas pulsões internas. O transe, então, seria a busca pela suspensão da percepção de existência. Vejamos como, em outras palavras, o transe pode estar associado às performances musicais.

De que maneira isso se relaciona à antropologia e à performance? Se o cérebro é dotado de plasticidade, se ele é moldado pelo ambiente e pode ser treinado, podemos então vislumbrar novas maneiras de entender como a cultura realmente “habita” o cérebro. Muitos rituais tradicionais – especialmente aqueles que usam o transe – operam performativamente por meio da repetição e do ritmo (percussão, canto, dança). Os efeitos psicotrópicos do transe são bem conhecidos. O paradoxo do transe é que, para aqueles que sabem ou já aprenderam a entrar em transe, ele é desejado e controlado, mas quando uma pessoa está “em” transe, o comportamento esperado ou normativo do transe fica em primeiro plano. As portas de entrada para o transe – girar, cantar, meditar: há numerosas maneiras de induzir o transe – são conscientemente controladas, mas uma vez em transe, um estado mental-cerebral semelhante ao de um sono onírico fica em primeiro plano. O transe pode ser pensado como uma espécie de “sonho lúcido”, um sonho em que o sonhador, em alguma medida, controla a trajetória do sonho. (Schechner 2013, 55)

Na busca pelo transe feita pelos musicantes dessa cena, a música teria agência sobre os estímulos externos e internos, questão que a coloca em um lugar privilegiado nesse fazer: ela agiria para proporcionar o efeito de isolar o indivíduo do ambiente e também de guiá-lo a não se perder nas emanções geradas pela sua mente. Ambiente e mente, então, seriam os lugares de atenção para o proponente ao transe. Isso porque, na

busca pelo transe, ambiente e mente seriam os agentes do impedimento ao alcance dessa busca. Esse movimento é relacionado fortemente com a noção de existência dos indivíduos – a percepção. Poderíamos entender a constituição da noção de existência do indivíduo, *grosso modo*, a partir da síntese gerada pelo movimento dialético que ocorre entre ambiente e mente⁶. A busca pelo transe seria a busca pelo ponto de equilíbrio entre a alimentação mútua feita pelos afetos do ambiente e pelas emanações da mente; seria a procura pelo lugar aonde essa alimentação não aconteceria. Por isso, prefiro tratar o transe como uma busca. Acredito que encontrar esse lugar seja impossível, sendo possível somente encontrar lugares em que essa alimentação é mais fraca. Entretanto, a música pode ser entendida como um elo entre o indivíduo e seu sentimento de existência, um elo com o ambiente e com a mente: a música sempre é ouvida pelos musicantes dessa cena que estão a buscar o transe. Essa característica da música, de sempre ser ouvida, encerra-a em sua contradição dentro dessa forma de busca pelo transe: apesar de ela agir para isolar o ambiente e para direcionar a mente, age simultaneamente estimulando a percepção auditiva e emanações de abstrações no indivíduo. O transe, então, seria mais bem pensado como um devir, seria um devir-transe.

A TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA COMO INTENÇÃO DE AFETO

Além dos afetos físicos gerados pela música – ela desperta nossa audição ou faz sentirmos nosso corpo de dada maneira, por exemplo –, aparentemente ela encerra seu paradoxo de guiar o ouvinte ao transe mas impossibilitando-o de alcançá-lo, por sua característica única de *linguagem fechada em si*, característica sugerida por Lévi-Strauss. A música seria uma linguagem que não fala de outra coisa a não ser de si mesma, fazendo com que sua ação carregue a contraditoriedade de ser simultaneamente inteligível – porque a entendemos – e intraduzível – porque é impossível transpô-la para outra linguagem (Lévi-Strauss 2004, 37-8). Ou seja, teríamos como entender a música, mas apenas em seu valor musical.

Não é porque a música se exprime em si mesma que ela não pode ser carregada com alguma mensagem. Lévi-Strauss sugere que esse tipo de mensagem está ligada a dois fatores que, aliás, são ligados àqueles que os indivíduos devem observar quando estão na busca pelo transe: suas emoções – pulsões internas, da ordem do biológico – e sua educação – pulsões externas internalizadas, da ordem do simbólico e do imaginário. Durante uma performance musical, então, os ouvintes estariam sujeitos às intenções de afeto pretendidas pelo *performer*:

6. É importante notarmos que, embora aparentemente eu use ambiente e mente como entidades distintas, não quero tratá-las como mônadas, isoladas em si e ao se tocarem criariam o indivíduo como terceira entidade. Aqui é importante ressaltar duas coisas: o ambiente é alimentado pelas emanações da mente, já que o indivíduo interage com o mundo ao seu redor, transformando-o; a mente é alimentada pelos afetos do ambiente, já que o mundo interage com os indivíduos contidos neles, transformando-os.

A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, convencido de poder adivinhar o projeto, embora seja na verdade incapaz de desvendá-lo devido à sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação. (Idem, 36)

Nesse sentido, é bastante interessante o que diz Felinto⁷, *performer* dessa cena, ao comentar como conseguiria manipular a sua música para direcioná-la a realizar certas afecções. Ele me contava sobre como algumas pessoas diziam ter sido afetadas por sua música, das mais diferentes formas. Por exemplo, através de uma performance sua, algumas pessoas diziam ter entrado em contato com algum ente falecido e ter resolvido algum sentimento pendente com ele, ter entrado em contato com as raízes africanas que possuíam, ter sentido a vulva pulsando... Ele explica que esse tipo de sentimento e todos os outros que desperta com sua música acontecem por compartilharmos experiências de vida que são comuns, típicas de todos os humanos ou de humanos que pertençam a uma dada sociedade. Depois de me contar esses relatos, explicou porque conseguiria afetar os ouvintes:

Eu acho que essas facetas que eu encontro em mim reverberam em outras pessoas. E além de reverberar, eu tenho experiências, por mais que não sejam ditas, que outras pessoas também têm. A gente lida com a morte, a gente lida com amor, a gente lida com a escassez, às vezes... Com a necessidade de abundância, com a necessidade de afeto.

Se esse tipo de reflexão se relaciona ao caráter “ligado à educação” colocado por Lévi-Strauss, quando Felinto fala especificamente sobre os afetos físicos ele completa a “dupla periodicidade da música” sugerida pelo antropólogo. Entre outras coisas, Felinto considera que a música tem o potencial de ser algo como uma máquina de afetos e que suas diferentes formas de afecção possíveis são relacionadas às forma estéticas das frequências sonoras manipuladas para a realização de uma performance. Assim, diz:

Hoje eu tenho mais executado, criado, pensado com um propósito estético mais definido. Tem toda uma preocupação do que eu posso criar esteticamente, sinestesicamente... Que experiência sensorial eu vou trazer, né?

Eu posso começar com um agudo que vai pro teto da sua cabeça e para um grave que vai mexer com seu estômago.

7. Todas as falas de Felinto que cito neste relatório estão contidas no filme *Eu sou* (Albuquerque de Oliveira, 2018). Entre outras coisas, a realização desse filme intencionou seguir o seguinte conselho de Feld (2016, 256): “em suma, fazer etnomusicologia com filme é parte integrante do fazer de uma etnomusicologia melhor. Usando o filme em programas planejados de pesquisa, podemos nos valer de formas mais elaboradas de dados, melhores metodologias de elicitación e modos de análise mais suscetíveis a testes. Publicando filmes e escrevendo sobre eles, podemos compartilhar aspectos da experiência de campo – tanto dados quanto interpretações – em um novo nível de comunicação”.



FIGURA 2
Felinto em seu
home studio.
Fonte: Renato
Albuquerque
de Oliveira.

Reflexões antropológicas sobre a relação entre música, transe e tratamento não são coisas novas. Um clássico desse tipo de abordagem pode ser visto nos estudos de Roger Bastide, que mostram como em algumas religiões de matriz afro o estado de transe é guiado pela música e que o transe controlado – que se opõe à possessão, que seria um transe involuntário – seria eminentemente usado como uma forma de tratamento. Nessa chave, o transe seria considerado como “função de ajustamento social para uma população deserdada, mal integrada à sociedade global, e que, em consequência, eles constituíam um fator de equilíbrio psíquico, portanto de saúde mental” (Bastide 2016, 107). Se concordarmos com Bastide, podemos pensar no transe como uma prática terapêutica que fortaleceria a insistência numa forma de vida diferente daquela hegemonicamente imposta a certos grupos. É interessante que sua abordagem surge a partir de uma inversão numa voga da psiquiatria. Antes, o transe das religiões afro era visto como estimulante a uma cultura do patológico, já que era associado, pela sua forma de manifestação, a doenças psicológicas típicas do Ocidente, como a histeria, a esquizofrenia etc. Em um segundo momento, a psiquiatria começou a pensar no transe como uma procura pela cura de problemas ocasionados pela posição que os praticantes dos cultos de matriz afro se encontram nas sociedades em que vivem (Idem, 109). A música, nesse contexto, seria o gatilho para o transe, que aconteceria respeitando o seu momento litúrgico adequado: “entra-se em transe somente quando se ouve a música

de seu deus. O momento e a forma do transe são determinados liturgicamente” (Idem, 144). Os músicos da cena experimental seriam, então, como algo entre os xamãs, médicos, curandeiros e mestres de liturgia. Seriam os guias a uma jornada rumo ao desconhecido vazio da mente, para que seja possível encontrar em nós mesmos a cura para patologias psíquicas através da música. A forma de ação desses *performers* pode ser vista pelo domínio que possuem das intenções de afeto que pretendem com suas músicas. Sobre essa possibilidade de controle o seguinte comentário, que reforça a fala de Felinto, é bastante ilustrativo:

Se o compositor retira mais, experimentamos uma deliciosa sensação de queda; sentimo-nos arrancados de um ponto estável no solfejo e lançados no vazio, mas somente porque o ponto de apoio que nos é oferecido não se encontra no local previsto. Quando o compositor tira menos, ocorre o contrário: obriga-nos a uma ginástica mais hábil do que a nossa. Ora somos movidos, ora obrigados a nos mover, e sempre além daquilo que, sós, nos sentiríamos capazes de realizar. O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevistos que permitirão vencê-las. (Lévi-Strauss 2004, 36)

A intenção de afeto pretendida por Felinto é bastante indicativa da importância na observação do contexto *ethológico* na construção de um caminho para a busca ao transe. Ele intenciona usar sua música como ferramenta terapêutica para tratar a ansiedade, aquilo que julga ser uma das grandes patologias geradas pelo *ethos* de uma cidade como São Paulo, que teria na urgência o imperativo categórico que mediará o viver nesse lugar. A reciprocidade na urgência, presente naqueles que compartilham desse *ethos*, geraria um desejo de negação da espera, considerando-a indesejável e, em certo limite, impensável, fato que desencadearia um sentimento crônico de ansiedade, o desejo intermitente pelo sempre-fazer, desejo que repudia a espera. Essa necessidade de urgência instituiria a espera como desperdício a ser evitado. A espera seria um espaço vazio que sempre necessitaria de preenchimento. De forma mais ampla, é algo relacionado ao *modus operandi* capitalista, que pressupõe o controle do tempo para que a produção seja mais e mais maximizada. Felinto coloca que isso impulsionaria os indivíduos a tentarem suprir a espera com algum outro fazer, como fumar um cigarro enquanto um ônibus não chega ou comer algo mesmo sem fome, até que chegue a pessoa que o encontrará em um bar.

Felinto direciona sua intenção de afeto à tentativa de sensibilizar aqueles que participam de suas performances a compreender que a espera é algo que acontece e é inescapável e que não deve ser culpabilizada, como

sugere o *ethos* paulistano. O tratamento por ele pretendido vai nesse sentido. Comentando essa particularidade de São Paulo, ele nos diz:

Aqui em São Paulo todo mundo é doente com o tempo. Eu acho que nossa gente morre mais cedo, o nosso ano passa mais rápido. Aqui todo mundo tem muita pressa. Sei lá, acho que aqui é o único lugar no país que tem tipo um lance tão de urgência... É maluco!

Tendo isso em mente, comenta sua proposta terapêutica:

Estou procurando espaços que têm propostas terapêuticas e nos quais as pessoas se coloquem dispostas a desacelerar, a pausar um pouco, a experienciar o silêncio, a reduzir a ansiedade ou a conversar com a ansiedade e perceber que ela está lá.

A gente está tentando levantar um circuito de gente que curte música experimental e que de alguma forma encontra uma via de acesso para entrar numa introspecção, numa coisa transcendental, a partir desse exercício de escuta.

A escolha estética da música de Felinto também significa muito sua intenção de afeto. Ele prefere fazer uma música que, *grosso modo*, pode ser definida como *ambient*. Isso porque a forma estética desse tipo de música reflete aquilo que ele quer despertar em seus ouvintes. Esse tipo de música teria por característica um som lento, fluido e com bastante intervalos entre as ações musicais, além de ser realizada na ideia repetitiva de um mantra. O tempo que ela desperta, então, se oporia à ânsia do sempre-fazer, típica do *ethos* de São Paulo.

Mas também há outros problemas que os músicos dessa cena querem tratar. Uma outra maneira de realizar uma terapia através do transe mediado pela música é usar a frenesi musical – diferentes patologias exigem diferentes tratamentos. Os músicos do DeafKids, por exemplo, tentam descarregar o sentimento *blasé* típico das grandes cidades. Vemos em seus discursos que esse tipo de atitude de relacionamento, típica dos cidadãos das grandes metrópoles, vai construindo níveis muito intensos de individualismo, fator que tende a facilitar as muitas formas de controle por diferentes forças sociais opressoras, como o Estado e o mercado, por exemplo. E uma vez mais isolados, os indivíduos tendencialmente enfraqueceriam suas possibilidades de ação política, já que não estariam uns em contato com os outros ou dispostos a se contatar. A intenção de afeto do DeafKids então iria na via de quebrar o controle dos corpos que a atitude *blasé* exerce sobre os indivíduos. É através do transe mediado pelo frenesi das danças propostas pela música que eles fazem sua clínica.

A música do DeafKids, algo entre o *d-beat*, *noise*, *drone* e industrial, seria um comentário sobre a distopia que envolve os corpos nos tempos atuais.

A escolha estética por eles feita seria um diagnóstico dos vetores que agem para criar a patologia que eles tratam – o *blasé*. O desenvolvimento estético de sua música, além de mostrar como o lamento contemporâneo é configurado por essas forças opressoras, também estimula os ouvintes a buscarem a liberdade para os seus corpos. Muitas são as amarras que oprimem os indivíduos, mas eles tratam especificamente do problema causado pelo *blasé*, como comentado. E essa terapia é dada através do caráter repetitivo – *mântrico* – de suas músicas. É um estímulo aos corpos quebrarem o grilhão do controle feito pelo *blasé*. É através da dança, da dança frenética, da dança liberta, que esse controle é desfeito. A busca ao transe, a intenção de afeto fundamental para o tratamento que propõem, também é realizada pelos *performers*. Mariano, baterista do DeafKids, comenta que a maneira que ele toca seu instrumento, de forma repetitiva e usando técnicas de polirritmia, vindo da inspiração que tem em certos estilos musicais africanos, faz com que em dado momento de suas performances, ele entre em devir-transe. Diz que é como se ele se esquecesse de si e o corpo agisse sozinho. Esse comentário nos conta a respeito da prática necessária para intencionar o afeto de transe. Enfim, para que a afecção de transe direcionada aos ouvintes se faça possível, esses músicos devem ter domínio sobre o transe, coisa que perpassa o domínio que têm da linguagem musical que o possibilita. A citação a seguir é uma boa síntese para tratar desse assunto – sobre a relação do domínio do transe com a prática de alguma técnica performática específica:

O transe, é claro, é performance; é uma ação física, uma maneira poderosa de introduzir práticas culturais de modo profundo na estrutura do cérebro, vindo a alterá-lo efetivamente. Obviamente – mesmo que às vezes as verdades mais poderosas estejam bem na frente do nosso nariz – a performance do transe é ao mesmo tempo uma causa e uma consequência de cérebros repetidamente treinados (*retrained brains*). Mestres do transe – xamãs, performers de Candomblé e outros performers tradicionais, assim como alguns artistas – treinaram seu cérebro-corpo (*bodybrain*) usando métodos tradicionais. [...] São como conhecimentos encorporados. (Schechner 2013, 56)

O corpo, sem ser pensado como algo disjunto do cérebro, é o veículo para a realização do transe. Ele então mediará os afetos de cura pretendidos aos outros corpos que querem a cura. O corpo que precisa de cura, aquele construído a partir dos males gerados pelo *ethos* paulistano, precisaria então ser recomposto, ser refeito. A reconstrução do corpo pretendida por esses músicos, mediada pelo transe, é uma maneira de desativar os vetores que anteriormente configuravam o estado patológico desses corpos. Sob a égide do *ethos* paulistano, o espírito que perpassa todos os momentos da existência das pessoas que moram em São Paulo, cria-se, a partir da hegemonia nos modos de existência que impõe, uma dificuldade para que os problemas que causam nos corpos dos cidadãos sejam desfeitos.

FIGURA 3
Mariano,
baterista do
DeafKids. Fonte:
Victor Balde.



FIGURA 4
DeafKids. Fonte:
Nubia Abe.



O DeafKids pode ser visto como um arquétipo interessante para falarmos sobre a atual escolha desses punks que têm preferido uma maneira espiritualizada de se relacionar com o mundo. Isso é visto, por exemplo, na mudança estética que apresentam ao longo de sua carreira. Muitos são os fatores que proporcionaram isso, mas algumas características são cruciais quando pensamos nesse caldo que envolve a música, o transe e o tratamento pretendido pela banda. Foi em 2011 o primeiro lançamento de material fonográfico pelo DeafKids. Ao escutarmos as músicas feitas à época, notamos que as escolhas composicionais ficavam

bem limitadas às soluções encontradas no formato *d-beat*, subgênero da música punk. Era algo ainda bastante preso às convenções do rock. Mas cada vez mais eles acrescentavam elementos exógenos ao punk em suas composições. O ápice disso, da transformação de um banda estritamente punk em uma banda que faz algo tão *sui generis* que deixam os jornalistas musicais desconcertados ao tentar definir a música deles⁸, pode ser visto no disco *Configuração do lamento*. Percebe-se uma variação progressiva na escolha estética da banda entre as gravações feitas entre o primeiro e o último disco. Talvez essa variação seja paralela à espiritualização deles. Mariano, por exemplo, conta que mudou de uma pessoa com forte ideal ateu para alguém que prefere, como gosta de dizer, “aceitar o mistério”. Diz isso no sentido de entender que existem coisas na existência que ultrapassam a possibilidade de compreensão. Logo, há coisas que não são possíveis de serem negadas pois são impossíveis de serem entendidas. Outro exemplo: eles têm ido a terreiros de umbanda – Angu, o baixista, já ia há mais tempo. Junto a isso, falam que também estiveram ouvindo muita música vinda de países da África e da Índia. São fatores que influenciaram em suas últimas composições – vistas no *Configuração do lamento*. Neste disco há muito uso de percussão, algo não muito comum para uma banda punk – claro, excluindo o kit de bateria. Além da bateria, também há instrumentos como djembê, bongô e *barulho de água* (água caindo em um recipiente revestido por objetos de metal). O interessante é que esses elementos “incomuns” – para os punks, claro – foram usados nessa gravação por referências que os músicos tiveram de músicas afro e indiana. É interessante que esse movimento – a mudança na proposta estética do DeafKids – acontece em sincronia com um momento histórico – recente, claro – em que houve um aumento na circulação de música de origem africana no Brasil, através da nova diáspora africana. Também utilizaram um tipo de percussão inspirado em técnicas de composição vindas típicas da música industrial. É um instrumento bem simples de ser construído. Precisa-se de uma chapa de metal maleável microfônica – a elasticidade de um serrote seria um exemplo desse tipo de metal.

É importante notar que a *terapêutica da insistência* não é um fenômeno exclusivo desta cena. Ela seria algo mais amplo. Seria uma tecnologia de afeto e cuidado com o corpo que atua para restaurar a sanidade dos sujeitos. Ela é construída e praticada por pessoas que, de alguma forma, não se alinham ao *ethos* do meio social em que vivem. Há o exemplo dessa tecnologia de afeto entre os praticantes de religiões de matriz afro, como colocado por Bastide. Outro exemplo da *terapêutica da insistência* pode ser visto na pixação paulistana: entre outras coisas, os participantes desse movimento teriam a possibilidade de tratar problemas ocasionados pelos

8. Exemplos disso podem ser vistos em Cory (2017), Justini (2016) e Reveron (2017).

ethos paulistano, especificamente pela segregação espacial a eles implicada – são, em maioria, jovens de baixa renda moradores de regiões periféricas de São Paulo. Esse problema, relacionado principalmente a questões de classe, tenta ser solucionado com uma forma de enfrentamento dos pixadores ao *status quo*: os locais que preferem pixar são aqueles nas regiões centrais da cidade, onde em geral se concentram mais recursos, sejam financeiros, culturais ou de outra ordem. É interessante que o meio para procurar a cura pelos pixadores é bem parecido com o dos músicos da cena experimental: o discurso deles assume que a busca pela adrenalina é uma das coisas que os impulsionam a pixar. Essa euforia pretendida é algo análogo ao transe; são estados corporais desprendidos da forma de percepção ordinária. Também o veículo de busca à cura possui analogia: uma expressão artística é o gatilho que esses atores utilizam⁹.

Até aqui, ao menos superficialmente, foi delineado como a *terapêutica da insistência* é praticada. Mas nos questionemos sobre outra faceta dela: o que possibilitaria a eficácia dessa tecnologia? Antes de tentarmos responder essa pergunta, demos um passo atrás. Precisamos, primeiro, ver os meandros da *terapêutica da insistência* como manifestação cultural. É importante que pensemos sobre os parâmetros sociais que poderiam reproduzi-la através de relações sociais específicas. Com isso, conseguiríamos pensar como a existência da *terapêutica da insistência* atua nos corpos dos sujeitos, de uma perspectiva intersubjetiva e de forma recorrente. Para tanto, o tópico trará algumas características da *terapêutica da insistência* em sua relação com o *socius*.

AS RELAÇÕES SOCIAIS QUE REPRODUZEM A TERAPÊUTICA DA INSISTÊNCIA

Como, então, analisaremos as implicações das relações sociais na *terapêutica da insistência*? Falarei a seguir sobre algumas ideias que poderão nos ajudar a construir uma forma de pensar esse problema.

Musicar é uma ideia colocada como forma de resolver uma voga da musicologia – e por derivação, certa parte da etnomusicologia –, que, *grosso modo*, se centrava em mitigar os problemas musico-sociais a partir de um referencial musical europeu, logocêntrico e individualizante. Geralmente, este modo de praticar a musicologia se valia de análise composicional ou de análises biográficas para construir suas explicações e tinha nos registros musico-textuais sua fonte de dados. Isso não possibilita que se resolva questões que envolvem as significações do Outro sobre seu próprio fazer musical ou outros aspectos sociais agencializados pela música. De forma bastante caricata, poderíamos ver essa voga no exemplo clássico de uma abordagem musicológica eurocentrada. Por exemplo, as notas entre os semitons, típicas

9. Para mais detalhes sobre a pixação, conferir a etnografia feita por Pereira (2005).

de certa música árabe, seriam consideradas como tocadas por instrumentos desafinados e não como escolha de um intervalo de frequência menor para definição das notas dentro desse sistema musical. Enfim, a voga que o conceito *musicar* evoca possibilita incluir, em certo sentido e limite, concepções outras de música, além de fenômenos socio-musicais que antes eram deixados de lado.

Musicar, conceito cunhado por Small, seria, em linhas gerais, a abordagem epistemológica usada pela etnomusicologia para dar conta das práticas que possibilitam a reprodução – no sentido de continuar sua existência no tempo – da música. Esse uso categoriza então o *musicar* como ação que intenciona possibilitar que a música seja realizada. Os fenômenos que essa abordagem se põe a pensar não são apenas de ordem da execução mecânica da música ou das formas composicionais, mas uma rede de outros vetores que agem sustentando o fazer musical. As relações musicais seriam, então, a relação entre qualquer musicante que atue para o acontecimento da música. Entre esses agentes, podemos ver alguns exemplos: a pessoa que trabalha na bilheteria de uma apresentação musical, a pessoa que gerencia a página do Facebook de alguma banda, aquela que compartilha músicas pirateadas, a pessoa que trabalha no setor administrativo da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) etc. (Small 1998, 9).

Musicar, então, poderia ampliar, aparentemente de forma infinita, o escopo que envolve a música. Mas se realmente o escopo musical não tivesse fim, tudo seria música. Se tudo é música, então nada é música: já que é a diferenciação entre um ente/fenômeno e o resto do cosmos – a singularidade de um objeto – que possibilita que algo exista, a música, por ser fenômeno indiferenciado em relação ao restante do cosmos, não existiria ou seria sua totalidade. Como superar essa dificuldade? O que seria a música? Demos um passo atrás.

Como tratada por Blacking (2000, 213), a música seria o conjunto dos sons humanamente organizados. Então, sempre que notarmos alguma ordem construída culturalmente para uma contingência de sons diferentes, estamos diante de uma manifestação musical. Entretanto, para que seja possível que esses sons organizados se deem no mundo, é necessário que se manifestem: a música seria realizada durante uma ação musical. Esse movimento nos faz sugerir que a estrutura do fenômeno musical seja composta por um ente sincrônico (ordenação dos sons) e um ente diacrônico (performance dessa ordenação). A música, em seu sentido diacrônico, seria o momento de convergência de todos os vetores movimentados pelos musicantes para que ela possa acontecer. Ou seja, música seria um ato, não um objeto. Essa também é definida de forma semelhante por Seeger (2008, 244), que coloca a necessidade da análise etnomusicológica

pensar sobre os elementos performativos da música, pois é nesse momento que audiência e *performer* se afetam mutuamente. Além disso, também é importante que vejamos essa ideia de música que acontece na ação, como performance, no sentido que Schechner (2003, 34) dá para esse tipo de ato, para ele, performance seriam os “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”. Delineado esse contorno epistemológico, como usar essa ferramenta para pensar sobre as experiências na cena musical que acompanhei?

Muitas são as abordagens que se poderia lançar mão para tratar dessa experiência etnográfica, mesmo se sob a perspectiva do *musicar*. Por exemplo, poderíamos pensar essa cena a partir da relação que os *performers* têm com o espaço Yoga Para Todos – lugar que, além de ser uma escola de yoga, também abriga algumas performances dessa cena. Esse espaço é mantido por Vanessa Joda e funcionaria aos moldes do *yoga punx*¹⁰. Nesse contexto poderíamos pensar, por exemplo, sobre como essas performances e o Yoga Para Todos se retroalimentam, a partir da relação social existente entre Vanessa Joda e os *performers*. Poderíamos até complexificar e colocar como essa primeira relação influencia os alunos que procuram estritamente uma prática de yoga e, após defrontados com essa associação entre yoga e música, comecem a gostar de música experimental.

Além desses aspectos *sui generis* da música, acontecem outros fenômenos que agem no sentido de estabelecer conexões entre os sujeitos dessa cena. Poderíamos até sugerir que são esses os fenômenos que possibilitam a reprodução da *terapêutica da insistência* se reproduza (seria a estrutura desse movimento?). Tratemos deles.

Tomemos uma ideia de Small (1998, 8) como gatilho para essa discussão:

The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function fulfills in human life.

Vemos aqui a importância de se pensar que a música se realiza pelas ações das pessoas: esses atos dão agência, significam e ressignificam o fazer musical. Partindo disso, o que possibilitaria então a existência desses atos? Ou mais: o que possibilita que esses atos se reproduzam?

10. Essa é uma ideia iogue que associa, como o próprio nome já diz, ideias do yoga com ideias do movimento punk. Em seu site oficial, diz-se que o “Yoga Punx combines yoga and punk philosophy to offer alternative donation based yoga classes for all student levels. Come and be as you are. We play kick-ass music!” (“About Yoga Punx” 2018).

Seria interessante pensarmos o desenvolvimento topológico que se passa nessa cena. Uma cartografia dela poderia nos dar visão panorâmica – mais ampla, mas menos minuciosa – dos processos que ali se passam. Com isso, poderíamos vislumbrar os mecanismos que possibilitam o acontecimento da *terapêutica da insistência*. O ato de topografar seria a descrição minuciosa de uma localidade. Considerando que em nossa análise tratamos de relações sociais, pouco importa que tratemos das questões físico-espaciais envolvidas nas práticas da cena experimental. Nos importa pensar sobre a posição geográfica *das relações sociais na ação dos indivíduos*. Appadurai (1996, 178) define bem como a localidade formada pelo desenrolar da estrutura social se conceitualiza:

I view locality as primarily relational and contextual rather than as scalar or spatial. I see it as a complex phenomenological quality, constituted by a series of links between the sense of social immediacy, the technologies of interactivity, and the relativity of contexts.

Com isso, podemos considerar que a localidade não seria o espaço em si, mas as práticas que dotam o espaço de significações compartilhadas entre os sujeitos agentes. Nesse sentido, uma mesma significação pode repetir a mesma localização sem que precise se repetir em um mesmo espaço físico. Uma localidade não necessariamente se repete, mas pode se repetir. É justamente essa potência de repetição que nos interessa: é a partir dela que uma cena poderia se construir e perdurar. Também é essa repetição que estreitaria os laços entre os agentes dessa cena e potencializaria a eficácia da *terapêutica da insistência* por eles praticada, algo que tratarei mais à frente.

A ideia de *comunidade de práticas* pode nos ajudar a tratar dessa recorrência, já que “these practices are thus the property of a kind of community created over time by the sustained pursuit of a shared enterprise” (Wenger 1998, 45). Logo, a cena experimental seria uma comunidade de práticas que compartilhariam fins em comum. A *terapêutica da insistência* seria um deles. Essa cena se compõem, então, por pessoas que se juntam para realizar projetos em comum.

Em um primeiro momento, pode-se questionar: qual a necessidade da diferenciação entre *localidade* e *comunidade de práticas*, se este conceito pode englobar as pessoas que estão realizando empresas em comum? A isso respondo: a diferenciação entre *localidade* e *comunidade de práticas* se faz necessária pois nem todas as pessoas que podem estar na *localidade* onde a música dessa cena se realiza participam dessa *comunidade de práticas*. Os eventos são públicos, qualquer pessoa pode ir. Logo, é possível acontecer que pessoas não necessariamente ligadas à cena estejam durante as performances que aí acontecem. Ou seja, a *localidade* seria o

contexto global dos acontecimentos dessa cena, enquanto a *comunidade de práticas* seria uma contingência, interna à *localidade*, formada por pessoas que têm iniciativas em comum.

A partir desse grupo externo à *comunidade de práticas*, mas interno a essa *localidade*, poderíamos pensar sobre os limites de agência da *terapêutica da insistência*. Como forma de tratar sobre essa questão, realizei um experimento etnográfico para observar se, de fato, quanto mais próximos em alteridade os ouvintes e *performers* se colocavam, mais fácil poderia ser, para os ouvintes, decodificar com mais precisão a mensagem contida nos sons emitidos pelos *performers*. Para tanto, levei a campo uma pessoa que estava um pouco mais distante dessa cena para ver como reagiria à mensagem transmitida através da música e/ou o grau de dificuldade de se entender a mensagem que o *performer* transmitia. Para deixar esse experimento menos enviesado, fiz o convite à pessoa sem comentar sobre minha pesquisa – isso era importante para que a pessoa não fosse influenciada sobre as reflexões que eu já tinha chegado até aquele momento. Convidei, deliberadamente, para uma performance do DeafKids. Escolhi essa banda porque tinha a intuição de que a mensagem que eles transmitiam através era relativamente mais fácil de ser compreendida do que a realizada por outros *performers* dessa cena. A pessoa que convidei é vivenciada no meio da música experimental e não conhecia DeafKids. Apesar dessa escolha metodológica, sugiro que esse esboço de experimento sirva a alguma pesquisa futura que precise ter uma ferramenta para medir a qualidade de traduções intersemióticas que acontecem em performances musicais. Falarei sobre o resultado desse experimento mais à frente. Antes, é necessário tratar da introjeção de mensagem nas músicas performadas pelos participantes dessa cena.

O TRANSE COMO UMA MENSAGEM QUE USA A MÚSICA COMO MEDIUM

Em certo sentido, o que acontece no processo de interação nas performances dessa cena é uma comunicação: aqui, os músicos intencionam afetar os ouvintes com sua mensagem, que, entre outras coisas, seria uma cura para algum mal ocasionado pelo *ethos* paulistano. Apesar de ser uma cena bem pequena, nem todas as pessoas que frequentavam as performances apareciam sempre: algumas já eram *habitués*, enquanto outras eram ouvintes esporádicas. Os *habitués* tinham bastante proximidade com os *performers*, não se restringindo em interagir com eles apenas nas apresentações, como espectadores.

Os *habitués* têm mais facilidade em entender a mensagem dos *performers*. Uma pessoa comentou que em uma performance de Felinto, sentiu uma conexão com seu avô que havia morrido recentemente, o que aliviou um pouco o trauma que foi sua morte. Outra fala sobre como a música que ouviu estabeleceu conexões com a África, despertando e

fortalecendo certo sentimento de empoderamento por ser negra. Dois exemplos que não vão necessariamente em sentido à proposta principal de Felinto, que é o tratamento da ansiedade. Sobre isso diz que, embora tente colocar em sua música questões que tratem dos afetos possíveis humanos, não é possível que a conexão feita entre sua música e processos patológicos seja inteiramente completa, dada a complexidade de constituição das subjetividades. Mas, em outra performance de Felinto, dois ouvintes me disseram ter acessado algo como um momento de esquecimento da existência – talvez uma forma do devir-transe. Falaram, aliás, que depois da performance estavam sentindo uma paz incomum. Participaram do ato, a meditar, por volta de cinquenta minutos. Um dos participantes me disse que nem tinha sentido que havia passado tanto tempo, que lhe parecia que se passaram poucos minutos nesta prática. Aqui, depoimentos que vão de encontro à proposta de Felinto. Nas performances do DeafKids há um rapaz *habitué* que, em todas as vezes que o vi – foram muitas –, dança em um frenesi incomum. Em apresentações do Afro Hooligans – banda formada por Felinto e integrantes do DeafKids – sempre vejo a maioria dos ouvintes em *sukhasana*, como nas performances de Yantra, que comentei no início deste texto. Vi isso se repetir em outras performances de Yantra e também de Acavernus.

É importante notar que, embora eu trate aqui apenas da questão do transe mediado pela música, outras mensagens também podem ser transmitidas por este meio. Tomemos outro exemplo do DeafKids.

Continuo a tratar do experimento etnográfico que mencionei anteriormente. Em uma noite de sábado, eu e uma amiga – a chamarei apenas por K. – fomos ao Hotel Bar, numa travessa da rua Augusta, onde recorrentemente os músicos da cena experimental se apresentam quase todos os dias da semana. Veríamos uma apresentação do DeafKids, banda que, como disse anteriormente, K. não conhecia. Essa ida a campo foi para pensar sobre o aspecto comunicacional, especificamente na música dessa banda. Claro, K. sabia que estava me ajudando com minha pesquisa. Em um primeiro momento, não falei sobre o que se tratava a etnografia para não influenciá-la. Pelo mesmo motivo, pedi que ela não fosse atrás de informação sobre a banda.

Após a apresentação, conversei com K. sobre sua experiência. Ela me levantou alguns pontos. Gostou do que ouviu. Sentiu que a estética das músicas da banda transmite uma mensagem de destruição niilista, tendo um correlato sonoro-descritivo como “barulheira que não queria chegar a lugar nenhum”. A mensagem de destruição entendida por ela seria um deleite, uma destruição que daria prazer. Para ela, o que presenciou lembrou muito o filme *O sétimo continente* (*Der siebente kontinent*, nome original) que, *grosso modo*, narra a história de uma família

que se muda para um lugar isolado e realiza um processo de destruição de objetos valorados por nossa sociedade – jogam muito dinheiro na privada, quebram um relógio a machadadas, destroem uma televisão... Também comentou que a música era muito convidativa à dança, mas não dançou porque quase ninguém dançava, fazendo com que se sentisse deslocada – sugiro que seja por ser alguém que não participa dessa *comunidade de práticas*.

Podemos notar duas particularidades da experiência relatada por K. que se relacionam à mensagem do DeafKids. Uma delas, o que demonstra a atuação das reações *blasé*, é que ela se sentiu compelida a não dançar por estar em um contexto que a circundava de *blasé*, mesmo a música sendo bastante convidativa à dança. Uma outra questão está na impressão de destruição narrada por K.. Sobre isso, podemos notar que a narrativa pretendida pelo DeafKids, entre outras coisas, é carregada com esse teor. Apesar de existirem letras nas músicas da banda, todas são ininteligíveis durante suas performances, pois são cobertas por camadas de processamento de áudio através do uso de efeitos como *reverb*, *delay*, *distorção* etc. no sinal de áudio captado pelo microfone do vocalista. O interessante é que, mesmo sem compreender o que verbalmente se dizia, K. conseguiu entender o que musicalmente se dizia. Conseguiu realizar, mesmo que de forma simples, uma tradução intersemiótica de alguma mensagem contida na performance do DeafKids. Claro que devemos levar em conta que a mensagem não se entende em sua totalidade, seja no campo verbal ou musical, por particularidades estruturais de cada uma dessas formas de interação humana – aqui é importante nos lembrarmos novamente da questão enunciada por Lévi-Strauss (2004), de que a música é linguagem fechada em si. Uma das principais mensagens propostas pelo DeafKids, dita verbal e musicalmente, é que vivemos em uma “distopia permanente”. K., ao menos em partes, conseguiu compreender essa significação.

Esses foram alguns dos exemplos da possibilidade de transmissão de mensagens através da música, mecanismo necessário para que a *terapêutica da insistência* possa acontecer. Agora, voltemos à pergunta enunciada anteriormente: o que possibilitaria a eficácia desse tratamento de patologias?

A EFICÁCIA SIMBÓLICA E A PROXIMIDADE ENTRE OS SUJEITOS DE UMA COMUNIDADE DE PRÁTICAS E SUA RELAÇÃO COM O ENTENDIMENTO NO PROCESSO MUSICOCOMUNICACIONAL

Nessa cena o transe pode ser uma forma de tratar doenças psicossomáticas, e a música seria um meio privilegiado para isso. Nessa *localidade*, então, esse sistema formaria uma versão da *terapêutica da insistência*. Olhar para essa forma possível de tratamento pode nos mostrar uma outra possibilidade para que se restaure a sanidade. Mas, para que as intenções de

afeto dos *performers* sejam passíveis de efetividade, se necessita que os entes envolvidos nessa contingência compartilhem valores intersubjetivos, como os exemplos anteriores nos sugerem. A forma de relacionamento entre essas pessoas, então, seria a via que possibilitaria a insistência por elas buscada – no caso dessa cena, seria uma vivência paralela ao *ethos* paulistano. Para tanto, é preciso compartilhar o conhecimento de uma linguagem para que o diálogo pela música possa acontecer.

É justamente essa linguagem em comum que garante a reprodução da *terapêutica da insistência*. Sobre isso, a ideia de *eficácia simbólica* é bastante elucidativa. Lévi-Strauss (1985, 228) propõe essa ideia para tratar da possibilidade de eficácia nos processos terapêuticos através do uso de símbolos, já que eles teriam a potência para “tornar pensável uma situação dada inicialmente em termos afetivos, e aceitáveis para o espírito as dores que o corpo se recusa a tolerar”. Para falar sobre essa ideia, compara uma cura xamanística narrada entre os Cuna e formas de tratamento psicanalítico. *Grosso modo*, a partir dessa comparação demonstra que, de qualquer forma o que está em jogo para o paciente é que ele precisa subjetivar a ideia de funcionamento de certa patologia para conseguir dominá-la ou ao menos conviver minimizando os efeitos causados por ela, se for algo inescapável. O processo que acontece na cena experimental é parecido, com exceção do tipo de linguagem que se usa para intencionar a cura: no nosso caso, é a música experimental, no caso de Lévi-Strauss é uma narrativa mítica cantada por um xamã, ou a criação de uma metáfora individual para explicação da existência, como feita pelo psicanalista. Considerando que “é a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo entre mito e operações. E mito e operações formam um par, onde se encontra sempre a dualidade do doente e do médico” (Lévi-Strauss 1985, 232), notamos que a terapia que acontece na cena experimental tem a ver com a possibilidade de compartilhamento de significações de mundo entre os *performers* e o ouvinte que está a se tratar. Também é importante notar que, assim como mito e operações formam um par na cura cuna, descrita por Lévi-Strauss, a música e a meditação estão em relação paralelística similar.

Creio que a *terapêutica da insistência* pode ser potencializada a partir de maior estreitamento de laços entre participantes de determinado grupo, pois quanto mais próximos estão os sujeitos, mais fácil e mais precisa se torna a compreensão simbólica entre eles. Logo, deve-se focar na constituição desses grupos como *comunidade de práticas* se quiser que esse tipo de processo de cura seja aprimorado.

É a localização de certo sujeito em uma *localidade* que o possibilita de utilizar a *terapêutica da insistência* para práticas de restauração ao estado saudável do corpo com maior ou menor poder de cura. Esses cuidados

médicos podem, de fato, ser ações usadas para tratar algumas manifestações patológicas. Em outras palavras, um processo musical pode ser usado para tratar nossos corpos de problemas causados pelos mais diversos agentes, como o *ethos* paulistano, que fora aqui abordado. Não apenas a medicina científica pode nos curar. Outras formas de cura também são possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bastide, Roger. 2016. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas.
- Bateson, Gregory. 2006. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Edusp.
- Blacking, John. 2007. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, vol. 16: 201-218.
- Feld, Steven. 2016. Etnomusicologia e comunicação visual. *GIS: gesto, imagem e som*, vol. 1, no. 1: 239-279.
- Lévi-Strauss, Claude. 1985. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O cru e o cozido* Vol. 1: *Mitológicas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Pereira, Alexandre Barbosa. 2005. *De rolê pela cidade: os pixadores de São Paulo*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Schechner, Richard. 2003. O que é performance? *O Percevejo*, vol. 12: 25-50.
- Schechner, Richard. 2013. "Pontos de contato" revisitados. *Revista de Antropologia*, vol. 56, no. 2: 23-66.
- Seeger, Anthony. 2008. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, vol. 17: 237-259.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Simmel, Georg. 1903/2005. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, vol. 11, no. 2: 577-591.
- Wenger, Etienne. 1998. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Albuquerque de Oliveira, Renato. 2018. *Eu sou*. São Paulo, Brasil, cor, 11'. Disponível em: <<https://vimeo.com/287277598>>. Acesso em: 17 mar. 2020.
- Haneke, Michael. 1989. *Der Siebente Kontinent*. Áustria, cor, 104'.

OUTRAS REFERÊNCIAS

- "About Yoga Punx". 2018. *Yoga Punx's official website*. Disponível em: <<http://bit.ly/3abZdFj>>. Acesso em: 2 nov. 2018.
- Cory, Ian. 2017. DeafKids defy the rational on "Configuração do lamento". *Invisible Oranges*, 4 out. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/2lY931f>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

Justini, Henrique Barbosa. 2016. Resenha do disco Configuração do Lamento. *Floga-se*, 8 jul. 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/3dcoKzN>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

Reveron, Sean. 2017. Why DeafKids are one of Brazil's most important bands! *Cvlt Nation*, 12 jul. 2017. Disponível em: <<http://bit.ly/38Vf89f>>. Acesso em: 1º nov. 2018.

RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA é mestrando em Semiótica e Linguística Geral e bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Especializou-se em História da Ciência pelo Instituto Butantan. Atualmente desenvolve pesquisa sobre como se evocam sons através de recursos intersemióticos na escrita etnográfica, tomando *Tristes trópicos* como exemplo. Realizou pesquisa entre músicos da cena experimental de São Paulo, pixadores da mesma cidade e sobre a possibilidade de uso de conhecimento terapêutico tradicional pela medicina científica. Dirigiu e roteirizou o filme *Eu sou*, que recebeu menção honrosa no Prêmio Mariza Corrêa de Antropologia Visual de 2018. E-mail: renato.ao@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 18/04/2019

Reapresentado em: 04/10/2019

Aprovado em: 23/10/2019