



**Sabira de Alencar Czermak**

**Artes de fazer com os sons  
Uma escuta psicanalítica da prática orquestral**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt

Rio de Janeiro  
Março de 2016



**Sabira de Alencar Czermak**

**Artes de fazer com os sons  
Uma escuta psicanalítica da prática orquestral**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof<sup>a</sup>. Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt**  
Orientadora  
Departamento de Psicologia – PUC-Rio

**Profa. Maria Isabel Mendes Almeida**  
Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

**Profa. Josaida de Oliveira Godar**  
UNIRio

**Prof. Benilton Carlos Bezerra Júnior**  
Instituto de Medicina Social - UERJ

**Prof. João Camillo Barros de Oliveira Penna**  
Departamento de Ciência da Literatura - UFRJ

**Profa. Andréa Seixas Magalhães**  
Coordenadora da Pós-Graduação

**Profa. Denise Berruezo Portinari**  
Coordenadora Setorial de Pós-graduação  
e Pesquisa do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de março de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

### **Sabira de Alencar Czermak**

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialização em Neurociência Aplicada à Psicoterapia pela Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro e em Terapia Comunitária pelo Instituto NOOS. cursou o mestrado em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e o doutorado sanduíche na Universidade de Paris V- René Descartes. É psicanalista e membro participante do Círculo de Psicanálise do Rio de Janeiro.

Ficha catalográfica

Czermak, Sabira de Alencar

Artes de fazer com os sons : uma escuta psicanalítica da prática orquestral / Sabira de Alencar Czermak ; orientadora: Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt. – 2016.

175 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2016.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Orquestra. 3. El sistema. 4. Regressão talássica. 5. Criatividade. 6. Cultura. I. Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Aos alunos do projeto Ação Social pela Música do Brasil – núcleo Dona Marta,  
pelos afetos.

## Agradecimentos

A minha orientadora Maria Inês Garcia de Freitas Bittencourt, pela receptividade e o estímulo durante todo este percurso do doutorado.

Ao CNPq, a CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos à realização deste trabalho.

Aos professores Jô Gondar, Benilton Bezerra, Camillo Penna e Isabel Mendes, por me ensinarem a teorizar. Aos professores Edith Lecourt e Vincent de Gaulejac pelas importantes contribuições durante o doutorado sanduíche.

A Júlio Camargo e Fiorella Soares, sem os quais o meu trabalho no núcleo orquestral e, portanto, este estudo não poderiam ter sido realizados.

Aos companheiros de clínica Ângela, Ana Maria, Monah, Felipe, Bianca, Bia Lima e Sérgio, pelas discussões e o aconchego nos momentos mais difíceis deste processo. A Carlito, cuja troca de tão longe e tão perto fez sempre diferença no meu trabalho. A Ana Carmen, por sua escuta sensível e suas preciosas correções.

A meus pacientes e alunos que tanto me ensinam.

Aos amigos queridos da Maison du Brésil, pela parceria integral durante a imersão em Paris.

Aos professores, colegas e funcionários do Departamento, em especial à Marcelina Andrade, pelas ajudas incontáveis e imprescindíveis.

A todos os familiares e amigos do lado de quem fica mais prazeroso caminhar.

À Ana Alencar, minha maior orientadora para a vida, e à Clara Pinheiro, por continuar sendo ela própria, em toda sua potencialidade, apesar da ausência da mãe.

## Resumo

Czermak, Sabira de Alencar; Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas. **Artes de fazer com os sons: uma escuta psicanalítica da prática orquestral.** Rio de Janeiro, 2016. 175p. Tese de Doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho consiste em um estudo da experiência musical em grupo e as repercussões sobre a dinâmica psíquica, bem como a capacidade de transformar o sofrimento decorrente de injustiças sociais. O estudo toma por base a assistência psicológica no projeto Ação Social pela Música do Brasil – núcleo Dona Marta, uma orquestra de cordas destinada a crianças e adolescentes de cinco favelas diferentes da zona sul do Rio de Janeiro. Tal projeto é vinculado ao Sistema Nacional de Orquestras Infanto-Juvenis do Estado da Venezuela, *El Sistema* venezuelano, cuja metodologia de ensino vem sendo reconhecida internacionalmente por suas ações integrativas em grupos considerados mais vulneráveis do ponto de vista social. Assim, este trabalho procura fazer dialogar alguns temas do campo da psicanálise, da musicologia e da sociologia, com especial ênfase para uma articulação possível entre o conceito de regressão talássica de Sándor Ferenczi, de criatividade e fenômenos transicionais teorizados por Donald Winnicott, e as noções de tática, profanação, cooperação e comum, propostas respectivamente por Michel de Certeau, Giorgio Agamben, Richard Sennett e François Jullien. O espaço sonoro-sensorial ganha, nessa articulação, um entrelaçamento com o espaço potencial da cultura, e a música, em sua dimensão *comum*, passa a ser compreendida como recurso subjetivo e político, como astúcia ou ainda como uma arte de fazer diante do sofrimento social.

## Palavras-chave

Orquestra; *El Sistema*; regressão talássica; criatividade; cultura; tática; favela; sofrimento social.

## Abstract

Czermak, Sabira de Alencar ; Bittencourt, Maria Inês Garcia de Freitas (Advisor). **The Art of Doing Sounds: a Psychoanalytic Listening of the Orchestral Practice.** Rio de Janeiro, 2016. 175p. Doctoral thesis – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is a study of the collective musical experience and its repercussions on the dynamics of the psyche as well as their ability to transform the suffering due to social injustice. The study is based on psychological assistance in the project Ação Social pela Música do Brasil - núcleo Dona Marta, a orchestra for children and teenagers from five different slums in the southern zone of Rio de Janeiro city. This project is associated to the National System of Children and Youth Orchestras of the State of Venezuela, *El Sistema*, whose teaching methodology has been internationally recognized for its integrative actions in groups considered most vulnerable socially. This work seeks to engage some subjects of psychoanalysis, musicology and sociology domains, with a focus on a possible link between the concept of Thalassic regression of Sándor Ferenczi, creativity and transitional phenomena theorized by Donald Winnicott, and notions like tactics, profanation, cooperation and common, as proposed respectively by Michel de Certeau, Giorgio Agamben, Richard Sennett and François Jullien. In this articulation, the sound-sensory space receives an approximation with the potential space of culture and the music, in their *common* dimension, is understood as subjective and political resource, as astuteness or as *arts of doing* against suffering social.

## Keywords

Orchestra; *El Sistema*; Thalassic regression; creativity; culture; tactics; slum; social suffering.

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	09
1. Da invisibilidade do sofrimento social à necessidade de reconhecimento.	18
1.1. A naturalização das injustiças sociais no Brasil.....	18
1.2. As favelas cariocas.....	22
1.3. São 788 degraus! .....	28
1.4. O silêncio dos sofrimentos sociais.....	35
1.5. A paz que eu não quero.....	43
1.6. Da necessidade de reconhecimento.....	48
<b>2. O universo sensorial da música</b> .....	55
2.1. Na Ação Social pela Música do Brasil - núcleo Dona Marta.....	56
2.2. Tempo da música, tempo da vida.....	62
2.3. O espaço sonoro-sensorial.....	71
2.4. Música em mim: a regressão talássica.....	76
<b>3. O grupo orchestral</b> .....	90
3.1. Tocar junto.....	90
3.2. Do horror à música.....	100
3.3. <i>El Sistema</i> visto do Santa Marta.....	106
<b>4. Artes de fazer</b> .....	120
4.1. A criatividade ou o espaço da cultura.....	120
4.2. Arranjando um jeitinho para viver.....	135
<b>5. Considerações finais ou o que pode haver de <i>comum</i> entre o concerto e o concerto</b>	156
<b>6. Referências bibliográficas</b> .....	168



## Introdução

Eu era adolescente quando ganhei de presente o livro *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik, e a fita cassete que vinha junto sonorizando suas passagens. Poucos livros eu amei como esse. Lia, relia, começava e parava em qualquer tópico. A trilha sonora era uma viagem à parte por vozes, silêncios, barulhos, acordes, tocatas, fugas, em diferentes tempos e povos; uma verdadeira volta ao mundo em 49 faixas. Nessa época, eu ensaiava tocar um violão, frequentava uma ou outra aula de teoria musical, mas nunca fui musicista, de modo que meu conhecimento não permitia compreender nem a terça parte daquele estudo de Wisnik. Como o próprio autor garantia, isso não foi problema.

Passados mais de 25 anos, eu continuo aprendendo a cada releitura, surpreendendo-me e encantando-me como uma primeira vez. Com ele é provável que eu tenha tido minhas primeiras lições polifônicas de psicanálise, etnologia e musicologia; mas o aprendizado maior que o livro traz nem é esse, é antes da ordem de um “senso da escuta e de uma disposição para pensar, como na música, em várias claves – onde se podem combinar a percepção das sonoridades, a interação corporal e também o pensamento poético, histórico-social, antropológico ou outro” (Wisnik, 2007, p.12). Não seriam essas as aptidões mais importantes para qualquer psicanalista ou pesquisador? *O som e o sentido* é, certamente, a principal referência bibliográfica desta tese.

Ao longo dos quatro capítulos a seguir estão presentes pelo menos dois tempos de reflexão. Um deles foi o tempo do meu trabalho como psicóloga, terapeuta comunitária e gestora social na favela Santa Marta, entre os anos 2009 e 2012, em particular durante o período em que fui psicóloga na ONG Ação Social pela Música do Brasil – núcleo Dona Marta. Trata-se de um projeto de orquestra de cordas, à época instalado no Pico do morro favela para receber crianças e adolescentes de cinco favelas da zona sul carioca. O projeto mantém convênio de colaboração com o Sistema Nacional de Orquestras e Coros Infanto-Juvenis da Venezuela.

O *Sistema*, como ficou conhecido, foi fundado pelo Maestro José Antônio Abreu em 1975 e vem ganhando imponência internacional. Alguns grandes nomes

da cultura erudita atual acreditam que esse método orquestral veio revolucionar a mentalidade no âmbito mesmo da música clássica, ao desconstruir aspectos que marcam os tradicionais conservatórios de música europeus, como a elitização dos talentos e a busca da performance perfeita. Para tornar a prática orquestral um espaço para o desenvolvimento psicossocial de crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social, foi preciso criar uma metodologia de ensino e uma filosofia que tivessem a inclusão e a ética de trabalho como foco principal. Foi com essa particularidade que o Sistema ganhou reconhecimento internacional e hoje mantém núcleos conveniados em mais de sessenta países.

O tempo em que passei como psicóloga do núcleo Dona Marta reanimou uma curiosidade que me acompanha desde *O som e o sentido*, ou quando fiz uma pequena formação em musicoterapia e tive a ocasião de acompanhar o trabalho de musicoterapeutas em asilos, ou ainda quando, estagiária, ministrei a oficina de música para pacientes em surto psicótico no hospital-dia Casa d'Engenho, depois no Casa Verde: de onde vem o poder transformador da música?

Essa curiosidade foi ganhando declinações ao longo do trabalho no Santa Marta. Como pode a experiência musical trazer organização psíquica ao sujeito? Como pode a música abrir à palavra? Qual a diferença de tocar só ou em grupo? Será que tocar junto pode alterar algumas dimensões do sofrimento social? Qual será o diferencial “revolucionário” do *Sistema* venezuelano? E, finalmente, será que a musicologia tem a contribuir à teoria psicanalítica? Como? Tais perguntas surgiram naquele tempo e nortearam toda a pesquisa desenvolvida no segundo tempo de reflexão, isto é, durante o curso de doutorado.

No doutorado, aquele primeiro tempo foi revisitado com a ajuda de muitos autores e professores. As reflexões e narrativas que se sucederam naturalmente modificaram o que se passou naquele primeiro tempo. Apesar do meu esforço em manter o debate o mais próximo possível da experiência vivida, já não era possível separar esses dois tempos; o passado já não era mais passado, ele era o que se tornava à medida que novas compreensões ressignificavam o tempo vivido na orquestra e na favela. A criação desse passado foi se desenhando no decorrer da escrita. A cada nova questão, uma nova inquietação. A cada nova leitura, um novo ponto de vista. Essa constante reconfiguração sobre o que se passa na

experiência musical, mas também sobre o que se passou entre mim e os alunos, entre os alunos e profissionais do projeto, entre mim e os moradores das favelas atendidas, não está pronta para ser concluída. Tenho a impressão de que a cada releitura, novos espantos e arranjos serão cabíveis, como no encontro entre *O som e o sentido*, só que com o prazer e a angústia do trabalho terminável e interminável.

Não seria possível retratar a riqueza do que foi vivido ao som daquelas cordas, nem a beleza dos encontros com os alunos, nem o horror ao testemunhar das condições de vida de alguns moradores daquelas favelas. Do mesmo modo, não tenho a pretensão de responder essas perguntas que continuam fazendo a minha curiosidade. Cabe lembrar que essas perguntas são colocadas pelos especialistas há séculos, talvez há milênios, e elas continuam aí, norteando novos estudos de excelência. Assim, a escrita da tese se originou da necessidade de criar uma narrativa que contasse a experiência na orquestra e no morro Santa Marta e que ao mesmo tempo a problematizasse em sua dimensão subjetiva e social. A narrativa resultante é, portanto, parcial, lacunar, mas tem, como fio condutor, um compromisso político com uma ética do cuidado.

Entrar na intimidade de alguns moradores daquelas favelas ensinou, mais do que qualquer teoria brilhante, o que compõe o espectro do sofrimento social, o que é o estado de exceção, qual o prejuízo da violência simbólica ou do desmentido. Foi naquele contexto também que melhor pude perceber não apenas o poder de alteração da música, como a sofisticação das astúcias profanatórias e da diversidade de formas possíveis e imaginárias de gambiarra e de cooperação que os sujeitos são capazes de fabricar, a despeito de sua condição de oprimido. A narrativa do testemunho terminou sendo uma sustentação para este estudo, ainda que entrelaçada por uma etnografia e uma reflexão teórica que tentam levar o testemunho a outros encontros dialógicos. Minha intenção maior aqui é dar voz àqueles meninos e famílias que foram calados socialmente. Escutar os relatos desses moradores como quem testemunha significa legitimar a verdade histórica de cada um e de todos; verdade indiscutível porque baseada na experiência. Como propunha Walter Benjamin ([1940] 1993, p.226), “precisamos construir um

conceito de história que corresponda a essa verdade”. A verdade que o testemunho revela é indispensável para se construir ações contra o sofrimento social.

Cabe a ressalva de que o trabalho que começou em 2009 no Santa Marta é, de alguma forma, continuidade do trabalho iniciado em 2002 na Rocinha, quando uma boa parcela da minha clínica era composta por moradores de lá, atendidos no consultório e em suas próprias casas. Desse tempo na Rocinha, resultou a dissertação de mestrado em que problematizei a constituição subjetiva no contexto da violência urbana. Para o doutorado, uma inflexão se produziu da violência urbana para o sofrimento social, dos atendimentos psicoterápicos para o acompanhamento psicossocial, da relação terapêutica individual para o grupo da orquestra. Em realidade, o trabalho iniciado em 2002 não deixa de oferecer continuidade aos estágios que fiz durante a faculdade no, então, Centro Psiquiátrico Pedro II, no Chapéu Mangueira, no Hospital-Dia Casa Verde e na Divisão de Psicologia Aplicada da UFRJ. Esse fio condutor pode ainda vir de mais longe, como eu disse, das vias abertas pelos sons e sentidos propostos por Wisnik que, não por nada, ressoam ainda hoje. O processo do qual resulta esta tese, assim como não tem início determinado, deixa brechas para ser retomado em qualquer tempo e de qualquer ponto.

Procurei autores com um tipo de rigor teórico-prático que me ajudassem a associar aspectos subjetivos universais da atualidade à particularidade daquele contexto, em especial, que enriquecessem a minha leitura daquele contexto da favela, como também da orquestra. Autores que favorecessem hibridismos entre os saberes e, com isso, que facilitassem o diálogo e o debate à altura da complexidade das experiências. Autores que contornassem os binarismos aproximando o pensamento do ritmo dos corpos, das relações, do tempo atual. Charles Taylor e Axel Honneth são desses autores. Com o conceito de reconhecimento, olham o grande e veem o pequeno, recuperam a dialética de Hegel para inserir a discussão na imanência dos conflitos interpessoais, das injustiças sociais históricas e atuais, na delicada dimensão dialógica e constitutiva do sujeito. As reflexões desses dois autores é apresentada no primeiro capítulo, para se pensar a noção de sofrimento social para além da esfera puramente identitária e representativa. São autores que pautam os grandes diagnósticos

sociais para tratar de suas repercussões subjetivas, intersubjetivas e propor políticas de reconhecimento que procurem reparar as injustiças históricas sem universalizar o que é particular nem criar uma política da diferença que impede o comum. Tais autores são trazidos para o contexto do sofrimento social vivido nas favelas cariocas. Como aponta Jessé de Souza (2000, p.158), a teoria crítica do reconhecimento desloca o que foi naturalizado da realidade social brasileira para o cerne da reflexão, destacando o sofrimento humano envolvido, como outras abordagens não conseguem fazer.

A psicanálise que trago para esta discussão é inevitavelmente política na medida em que trata da existência em comum, das relações entre sujeito e meio, dos efeitos subjetivos das dinâmicas sociais de dominação. Sándor Ferenczi e Donald Winnicott fazem o caminho inverso de Taylor e Honneth, ou seja, saem do micro para pensar o macro. Foram profissionais que trouxeram esperança aos pacientes assolados pela época sombria das Grandes Guerras e talvez tal engajamento tenha contribuído para que tivessem uma compreensão clara de que não se pode pensar uma interioridade do sujeito desvinculada do ambiente em que se está inserido. São psicanalistas mais comprometidos em cuidar do sofrimento do que em estabelecer explicações científicas, e que trazem o pensamento paradoxal de modo coerente com a sofisticação das dinâmicas psíquicas e relacionais, permitindo lógicas que se somam, não apenas se alternam. Tais autores concordam que é preciso retornar para avançar e que o avançar não se faz sem retornos. Com esse pensamento de base procurei, no segundo capítulo, trazer algumas noções fundamentais a respeito do universo sensorial, em particular do universo sonoro e musical, convicta de que tal campo de reflexão tem muito a contribuir para o entendimento do psiquismo e do corpo. O conceito de regressão em Ferenczi, bem como o conceito de criatividade em Winnicott mostraram-se especialmente afinados à arte de fazer com os sons.

XXXNas diversas linhagens psicanalíticas é possível perceber uma separação entre a chamada clínica pulsional e a clínica das relações objetais. Esta segunda tradição, da qual Ferenczi é considerado precursor, dedicou uma atenção maior ao período pré-linguístico, momento em que a dimensão sensível dos afetos é o que mais se destaca na experiência subjetiva e em que se formam as primeiras

relações de objeto. A música, junto com a capacidade simbólica, se manifesta nesse momento primordial e constitutivo do sujeito, remetendo às primeiras percepções auditivas que nos afetam antes mesmo de chegarmos ao mundo. É pela memória sensorial dessas impressões que a música presentifica e cria os ecos de um vivido esquecido e, no entanto, inesquecível. O modo como Ferenczi e Winnicott pensam a capacidade simbólica dialoga com musicólogos que não submetem a música a seu sentido linguístico-representacionista, ou seja, musicólogos que não acreditam que exista um sentido preexistente à música, como ocorre na linguagem verbal articulada, por exemplo. É possível reconhecer a música como uma forma de comunicação e até perceber uma causalidade e simbologia no fenômeno musical, mas, seguindo as pegadas de Ferenczi e Winnicott, é possível entender que se trata de um signo e um sentido que não remete a uma dimensão externa ao sonoro e ao sensível, que não expressa um pensamento e, portanto, que não se universaliza. O sentido da música que eu adotarei neste trabalho se forma e se desenrola no plano das relações entre som, corpo e mundo.

Os românticos quiseram que a música expressasse não ideias e sim emoções, paixões. A música, dizia Shopenhauer, não expressa uma determinada alegria ou tristeza, mas a alegria e a tristeza em geral. Nietzsche vai mais longe, ao afirmar que a música não expressa a alegria ou a dor em geral, mas a emoção em sua indeterminação, a pura potência emocional. A música seria causa e consequência da faculdade de sentir, de se afetar. O fato de a música não expressar nada em particular, não significa que ela não seja fortemente expressiva. Desse modo, o aspecto que pretendo trazer da música não a coloca como um veículo para comunicar ideias, não tem expressão utilitária alguma e, no entanto, sua riqueza está em poder tudo significar, expressar, simbolizar, comunicar no tempo vivido (Jankélévitch, 1983, p.71,72,76). Por isso ela se empresta à caça, ao sagrado, ao sacrifício, ao drama, ao tratamento mental. O mistério da música, assim como o do amor ou da poesia, é da ordem de uma aporia, está justamente no fato de ela exprimir o inexprimível, o insondável. Mas não o insondável da morte, e sim o insondável da vida. Nas palavras de Vladimir Jankélévitch, o mistério musical não é o indizível, mas o inefável. A diferença fundamental, segundo esse autor, é que o indizível não tem a dizer, o inefável é inexprimível porque ele tem

infinitamente a dizer (p.86). Onde falta palavra, começa a música; onde começa a música, começa a palavra.

Então, trazer autores que pensam as relações iniciais entre corpo e mundo ajuda a pensar o espaço entre som e sentido, a promover a interlocução entre psicanálise e musicologia para pensar a dimensão musical do corpo e a dimensão corporal da música, corpo e música figurando a diversidade do mundo. O som musical emerge do corpo, é produzido pelo corpo e altera o corpo. O corpo do menino que toca é o próprio corpo sonoro do instrumento. O menino se torna o instrumento. Não se trata só do prolongamento do corpo através do instrumento, mas do fato de o menino se tornar som pelo instrumento. O corpo do menino que toca na cena é também o corpo visto e reconhecido pela comunidade. O corpo aplaudido perde sua invisibilidade naquele instante. As pessoas que assistem, param o que estão fazendo e se sentam para ver e ouvir aquele corpo tocar em conjunto. O sentido musical, assim, avança no sentido da alteridade.

Dentre as artes, a música foi desde sempre aquela que menos atenção recebeu dos teóricos da psicanálise. Talvez a célebre afirmação de Freud em *O Moisés de Michelangelo* (2012) tenha contribuído para tal afastamento.

Mas as obras de arte produzem um forte efeito sobre mim, em especial as obras literárias e as esculturas, mais raramente as pinturas. Isso fez com que eu me detivesse longamente diante delas em determinadas ocasiões, a fim de compreendê-las a meu modo, isto é, de explicar para mim mesmo como obtêm seu efeito. Quando não sou capaz de fazer isso – na música, por exemplo -, quase não consigo ter prazer. Uma inclinação racionalista ou talvez analítica se opõe, em mim, a que eu seja comovido por algo e não saiba por que o sou e o que me comove (Freud, [1914] 2012, p. 374).

Parece que essa declaração foi escutada com literalidade excessiva por parte dos teóricos da psicanálise. A relevância do universo sonoro na obra freudiana nunca deixou de existir, como mostra a vasta pesquisa da psicanalista e musicoterapeuta Edith Lecourt (2003). Se essa disposição racionalista, alguma resistência ou qualquer outro motivo não permitiram que a música estivesse na gama de interesses privilegiados de Freud, sua obra não deixa de ser um solo fértil para que se aproxime o tempo da música e o tempo do sujeito e que se possa trabalhar nessa área de interseção entre o pulso da música e o pulso da vida. Ao longo do trabalho no núcleo orquestral da Ação Social pela Música, tal

aproximação foi ficando cada vez mais inevitável, junto com a intuição de que a música tem muito a ensinar sobre a dinâmica psíquica. A temporalidade da música é em si transformadora e tal potência de alteração já sofreu usos os mais diversos: música para fazer trabalhar, fazer lutar, fazer crer, fazer se arriscar, fazer aderir, fazer comprar (Sève, 2002, p.75).

A nobreza da experiência musical não implica a nobreza inabalável de seus fins. Com frequência ela se (em)presta à manipulação dos corpos e, com menos frequência, a fins limites, como a “música infernal”, usada no campo de concentração para fazer morrer. Nas palavras de Primo Levi ([1947] 1988, p.50), “ao ecoar essa música, sabemos que os companheiros, lá fora, na bruma, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folhas secas”. A música foi a única arte que colaborou para o extermínio dos judeus, lembra Quignard. Exemplo disso será trazido no terceiro capítulo, com a orquestra de mulheres de Auschwitz. Também nesse capítulo, a prática orquestral do Sistema venezuelano fará o contratempo, mais em termos dos fins do que dos meios. Ferenczi e Winnicott, assim como os pensadores da música Jacques Attali, Pascal Quignard, Gilbert Rouget, Christoph Türcke, para citar apenas alguns, acreditam que só existe cultura porque existe horror, separação, frustração, catástrofe. Foi o que fez acordar a cultura e o que transformou som em música (Türcke, 2014, p.391). Toda música, toda reconfiguração entre som e sentido seria, de algum modo, uma tentativa de oferecer sentido ao horror.

Os autores mencionados e outros que virão, como Michel de Certeau, Richard Sennett e Giorgio Agamben praticam “a estranha mania de ter fé na vida”. Afastando-se dos nostalgismos ou das leituras mais apocalípticas, não deixam de denunciar a parte obscura de nós mesmos, nem douram a pílula, mas apontam alternativas que já existem no cotidiano, que precisam ser expandidas ou reinventadas. Como veremos no quarto capítulo, é assim que eles convocam o sujeito às invenções e subversões, às reconfigurações, às profanações cotidianas que levam a práticas cooperativas. O sujeito a quem se endereçam não é um sujeito receptáculo, é um sujeito criativo por natureza e por sua capacidade



alteritária, um sujeito às vezes fragmentado pelas incisões do meio, é verdade, mas sempre potencialmente capaz de recriar as formas do viver.

Certamente notarão aqui a ausência de diversos pensadores que fizeram diferença nas temáticas abordadas e que poderiam enriquecer este trabalho. Optei, no entanto, por restringir os autores referenciados, com o objetivo de evitar um excesso de citação que, com alguma frequência, atrapalha o leitor e o debate.

## 1

## Da invisibilidade do sofrimento social à necessidade de reconhecimento

Abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado  
Bota o rei congo no congado  
Canta de novo o trovador  
A merencória à luz da lua  
Toda canção do seu amor  
Brasil, Brasil

Ary Barroso

### 1.1.

#### A naturalização das injustiças sociais no Brasil

O abismo entre as classes sociais e a humilhação cotidiana de grande parte da população são marcas constitutivas do Brasil. Nosso passado colonial inicia com a ocupação do território pelas elites europeias, restando à massa da população acompanhar, sem voz política, econômica ou social, o que estava por vir. A estrutura fundiária do país foi sendo construída com base em uma legislação controlada por essa elite que concentrou, e concentra até hoje, a maior parte das terras e das riquezas ali extraídas. Nesse processo de mudança e continuidade ou de mudança na continuidade, a lógica de dominação vem se redesenhando, ganhando novos protagonistas, maior complexidade e desembocando em tragédias como essa que aconteceu em novembro de 2015, no município de Mariana, por ocasião do rompimento de uma barragem de rejeitos de mineração. Alguns traços continuam se destacando ao longo de cinco séculos de História do Brasil: a exploração irresponsável de riquezas da terra, a escravidão, os racismos, tudo isso no ritmo descompassado da distribuição de poder e renda.

A escravidão é provavelmente a maior ferida da nossa história e suas consequências ainda são sentidas. Bem mais do que um sistema econômico, ela criou uma cultura, moldou condutas, injustiças e fez da noção de raça um marcador de diferença fundamental. É sobre esse solo que se ergue o Brasil. Último país das Américas a abolir a escravidão; talvez por isso tenha sido aqui que os escravizados mais resistiram, tendo que encontrar em suas redes, sua cultura, sua religiosidade, mais do que sobreviver, um modo de viver melhor. “Para ‘fugir’ da condição de peça, os escravizados procuraram nas brechas do

sistema espaços para recriar suas culturas, inventar desejos, sonhar com a liberdade e a reação” (Schwarcz & Starling, 2015, p.97). Uma história de dominação do outro pela via mais violenta caminha junto com a história da resistência. Nem o desmentido social desse regime, nem a “suposta” cordialidade do brasileiro colocaram-no passivo diante dos acontecimentos; diversas formas de sobrevivência foram criadas nos interstícios do poder, como foi o caso dos quilombos, dos cortiços e das favelas. Essas três formas de resistência são tão econômicas quanto contribuíram e contribuem para a nossa fecundidade cultural.

Os contadores da História com frequência desqualificam a capacidade do brasileiro de se revoltar e de escapar do assujeitamento. Como explica o sociólogo Jessé de Souza (2009, p.29), quando o país se torna independente do ponto de vista político e confrontado com a necessidade de criar uma identidade nacional para si, é de sua natureza exuberante que sairá a primeira autoimagem da nação brasileira. O tema se torna recorrente na literatura do século XIX. Junto com isso é criado o mito de que somos “o povo da alegria, do calor humano, da hospitalidade e do sexo. (...) Do Oiapoque ao Chuí, todo brasileiro, hoje em dia, se identifica com esse ‘mito brasileiro’”. Um mito que cria uma superioridade em relação aos nórdicos do velho mundo, que cria um sentimento de pertencimento, de unidade, de solidariedade coletiva e, acima de tudo, que produz uma espécie de “fantasia compensatória” (ibid., p.39), encobridora de uma série de conflitos e desigualdades, mas também da própria capacidade de resistência que fez deste país a república (inconclusa, é bem verdade) que ela é hoje.

Compreender as origens históricas das injustiças sociais não significa responsabilizar o passado pelo que permanece, muito menos traçar um prognóstico incapacitante. É desfazendo a naturalização dessas rupturas na continuidade da relação entre indivíduo e sociedade e percebendo suas frestas que se pode agir. O conceito de exclusão social, bastante abrangente e problemático, concerne a essas rupturas que geralmente são produto dos racismos, da insuficiência de renda, da falta de emprego ou de um emprego precário, da deficiência física ou mental que o indivíduo apresente, da falta de escolaridade, da violência doméstica ou urbana, etc. Tais condições determinam algum nível de desigualdade de oportunidades em termos da inserção do indivíduo na sociedade.

O termo exclusão coloca a ênfase nos aspectos negativos dessa condição de não ser, não estar, não realizar, não criar, não saber, não ter. Nos mapas temáticos do *Atlas da exclusão social no Brasil* (2014), que adota como principal fonte de dados o Censo Demográfico 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), bem como os dados do Sistema de Informações de Mortalidade 2010, disponibilizados pelo Ministério da Saúde, os autores criaram a noção de *Índice de Exclusão Social* (IES). O IES aponta diversos indicadores que estão concentrados e divididos em três níveis de análise: vida digna, acesso ao conhecimento e vulnerabilidade infantil. Quando os termos *exclusão social*, *desigualdade social* e *injustiça social* surgirem neste trabalho, é no sentido desses indicadores que estarão apontando.

Na primeira década deste século, o Brasil viveu um importante momento de crescimento econômico, quase duas vezes maior do que o apresentado no último decênio do século anterior (Guerra et al., 2014, p.81). Os índices de pobreza foram reduzidos e apareceram pequenas amostras de um maior desenvolvimento social e econômico. Ainda assim, entre 2012 e 2013, os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) divulgadas pelo IBGE apontavam que o contingente de 1% da população mais rica do país ganhava oitenta e sete vezes mais do que o 1% mais pobre. R\$ 18.889 entre os mais ricos contra R\$ 215 entre os mais pobres. Um país que recebeu 40% do comércio de escravos de todo o continente africano não poderia sair ileso. A título de comparação, a França que nem está entre os vinte países de menor desigualdade social do mundo e que vem justamente sofrendo um agravamento de sua situação econômica, em 2012 apresentou, entre os 10% mais pobres de sua população, uma renda 7,2 vezes menor do que os 10% mais ricos do país<sup>1</sup>. A desigualdade está tão garantida no Brasil que parece estabilizada, sem tensão, mas com subalternização.

O Brasil consta entre as oito principais potências econômicas do planeta e entre os três países de maior desigualdade de renda do mundo (ibid., p.15), situação que já foi bem pior nos anos de ditadura. Apesar de sua gravidade e atualidade, esse assunto continua sendo secundarizado na cena política. Um dado

---

<sup>1</sup> Ver *Observatoire des Inégalités*. Disponível em:

<[http://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id\\_article=632&id\\_rubrique=171&id\\_groupe=9&id\\_mot=130](http://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=632&id_rubrique=171&id_groupe=9&id_mot=130)>. Acesso em 27/01/2016.

difícil no estudo da realidade social brasileira é que os maiores produtores de conhecimento, que são também os grandes críticos sociais e difusores da problemática mundial, baseiam suas leituras em interpretações estatísticas muitas vezes tendenciosas e empobrecedoras.

A forma como a desigualdade social é debatida nas grandes mídias também não ajuda. A visibilidade que elas conseguem dar ao tema, no estilo de um grande espetáculo - cercando as notícias de explicações reducionistas e fatalistas, ou propondo medidas compensatórias, como a fabricação de falsos heróis, prêmios arbitrários, entre outros simulacros - alimenta a lógica direitista em que aqueles que não têm, no fundo, não merecem ter. Essa forma de transmitir a informação neutraliza o impacto da notícia, banaliza o assunto e, o pior, coloca o interlocutor num lugar ilusório de participante de um contexto diante do qual ele está, em realidade, totalmente passivo. Em contrapartida, as redes sociais puderam dar espaço e visibilidade a diversas mídias alternativas que, com frequência, trazem novos dados, novas leituras da situação e críticas imprescindíveis não só a respeito desses dados, como também dos critérios mais comumente adotados para se chegar a eles. Daí a importância deste debate nas pesquisas e salas de aula.

A nossa percepção do que são direitos e de quem tem direitos não é fato dado e ela muda ao longo da história. A Constituição Federal brasileira de 1988, construída na última década da ditadura militar, é provavelmente uma das maiores expressões de que o país firmou sua democracia como forma de sociedade para além de qualquer governo, marcando um novo período de solidez democrática que se estende até hoje. Como lembrou Heloísa Starling na bela fala que fez na Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) em 2014, nossa constituição é moderna nos direitos, é sensível às minorias políticas, é avançada nas questões ambientais e está empenhada em prever meios para a participação popular e direta. Ao menos oficialmente, a ideia de cidadania é hoje estendida a todos e os direitos do cidadão estão ali determinados. No entanto, diz Starling, todos sabemos que há muito o que se caminhar para que o reconhecimento do direito a ter direitos chegue, de fato, ao cotidiano de todos. Basta circular pela cidade, que dirá pelo país, para notar que essa garantia dos direitos ainda está bem longe de ser praticada. Faltam reformas significativas em termos fundiários, tributários, políticos, sociais e, em

especial, faltam reformas na mentalidade do brasileiro comum para que haja mudanças significativas nesses mapas da desigualdade.

## 1.2.

### As favelas cariocas

A cidade do Rio de Janeiro, ex-capital federal, está entre as mais privilegiadas do país. Nas últimas décadas, conseguiu uma considerável redução de sua miséria, o que parece ter sido consequência do aumento de políticas inclusivas e de acesso à renda na capital carioca. O mercado chegou às favelas e a facilidade das linhas de crédito permitiu o surgimento de novas formas de renda. O acesso às informações via tecnologia se ampliou, mas isso ainda é bem discrepante entre as regiões da cidade; a distribuição de bens e serviços continua infinitamente maior nos bairros da zona sul da cidade. É importante destacar que existem outros níveis de exclusão e discriminação sociais que não atingem apenas a camada mais pobre da população, como é o caso dos *gays*, dos portadores de deficiência, e que não serão aqui aprofundados. O próprio conceito de exclusão é questionável, pois não dá conta da complexa iniquidade social brasileira que vai se atualizando e ganhando novos aspectos nos dias de hoje, como abordarei mais adiante.

Se as regiões norte e nordeste continuam sendo as mais afetadas pela desigualdade social, nas grandes cidades do sudeste a situação é outra: focos de riqueza permanecem cercados de pobreza. Essa configuração se acentua na cidade do Rio de Janeiro dada a sua especificidade urbana. Nos bairros mais ricos da cidade, existem milhares de pessoas vivendo em condições de inacreditável precariedade, em barracos sem luz e sem água, sem condições de higiene, sem escolaridade, sem documentos de identidade. Isso a menos de um quilômetro de um hotel ou de uma residência de luxo. Essa discrepância entre endereços tão próximos escancara um aspecto da formação do sentimento de exclusão. Na cidade do Rio de Janeiro, o endereço é a marca inaugural do lugar que o sujeito ocupa na sociedade. Mas como esse lugar não é absoluto, e sim construído nas relações entre as pessoas, aquele que mora numa favela “privilegiada” de um

bairro nobre do Rio, por exemplo, experimenta um lugar de valorização se comparado àquele que mora numa favela da periferia. Aliás, na própria favela, o sujeito que mora numa boa casa de alvenaria não ocupa o mesmo lugar de prestígio que o sujeito do barraco de madeira que nem água tem; a lógica da segregação se reproduz.

As favelas surgem para dar conta de uma demanda habitacional. As moradias foram sendo construídas nas encostas mais próximas ao local de trabalho de um contingente que não tinha grande qualificação profissional, nem recursos para as moradias das regiões mais centrais da cidade. As primeiras favelas datam da virada do século, sendo que o Morro da Favella, hoje Morro da Providência, é considerado a primeira favela carioca (Campo, 2011, p.60). A lei Áurea havia sido outorgada recentemente, o que fez a população livre aumentar muito em um espaço curto de tempo. A então capital do país estava sofrendo importantes obras de urbanização e modernização sob o comando de Pereira Passos na prefeitura, que não por nada ganhou a alcunha de Prefeito “Bota-abaixo”. O Rio foi redesenhado com áreas bem demarcadas para quem sabe o transformar em uma Paris tropical (Silva & Barbosa, 2005, p.25), os cortiços foram demolidos – entre eles o famoso Cabeça-de-Porco em 1893 –, e a população mais pobre foi retirada do centro do Rio.

O quilombo, o cortiço e a favela, esses importantes espaços de resistência contra a exclusão habitacional do senhorio, do império ou do Estado, são formas de ocupação que têm em comum o fato de terem uma maioria negra, de serem alvo predileto dos discursos incriminatórios e segregacionistas das elites econômicas, de serem considerados fator de risco à sociedade em termos morais, de segurança e de saúde pública. No entanto, é sempre bom lembrar que a favela só surge por uma relação de conveniência que ela estabelecia entre a mão-de-obra barata e aqueles que contratavam os serviços. Isso não mudou e por isso o conceito de exclusão é problemático. A cada período, novos argumentos vêm se somar aos anteriores no que diz respeito aos riscos ambientais ou à segurança pública. Ainda se fala em remoção de favelas, embora a favela definitivamente tenha virado um bom negócio para qualquer investidor, especialmente aquelas localizadas nas belas encostas cariocas. Mais do que nunca se tornou um lugar

onde o dinheiro circula. “Em 2013, a média salarial do favelado [carioca] era de 1068 reais contra apenas 603 reais, em 2003” (Meirelles & Athayde, 2014, p.30).

Ainda é comum escutarmos de moradores de favelas que disfarçam seu endereço em uma ficha de inscrição para emprego ou para a entrega de algum produto. Apesar disso, a pop-star Madonna já anunciou que pretende comprar uma casa no Vidigal. Certamente não é a única. Prefeitura e Estado entenderam que vale a pena investir nesses territórios de maior visibilidade. Para as favelas em que foi feito um mínimo investimento de urbanização, as autoridades propõem que sejam elevadas ao status de ex-favelas<sup>2</sup>. Contudo, os investimentos interessam aos dirigentes e à elite econômica desde que lhes beneficiem, porque as favelas são úteis, mas ainda incomodam, ainda trazem insegurança, ainda desvalorizam a cidade, depõem contra sua estética. O próprio substantivo favela e o verbo “favelizar” trazem uma forte conotação pejorativa no senso comum, assim como uma pessoa “barraqueira” (ou favelada) quer dizer uma pessoa de espírito belicoso ou mal educada. Isso fez com que se modificasse o termo favela por comunidade, na tentativa de positivar sua imagem. Os próprios habitantes das favelas o adotaram.

Nessa relação complexa entre *asfalto* e *morro* a inclusão e a exclusão se conciliam. Contudo, não resta dúvida de que a favela é mesmo marginal. Não no sentido de que ela transgride a lei, mas no sentido de que com frequência a lei não chega a ela, ela fica à margem da acessibilidade de inúmeros serviços urbanos. Como já apontava o sociólogo Luiz Antônio Machado da Silva em 1967 (2011, p.699), quando se fala em exclusão social ou se chama a favela de marginal, a tendência é de “ignorar ou reduzir a importância das íntimas conexões entre a favela e o sistema global. Muita coisa se passou de lá para cá [desde o surgimento das primeiras favelas], mas a favela continua sendo uma comunidade não isolada” Se elas sobreviveram há mais de um século e não cessam de multiplicar, é porque existem tais relações de conveniência, porque existe uma lógica que a perpetua, porque, a despeito de tudo o que acaba de ser dito, esse lugar do estranho interessa à extensão territorial mais ampla. A cidade pode ser partida em um certo sentido,

---

<sup>2</sup> Ver artigo no *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/cidade-do-rio-ganha-44-ex-favelas-2764079>>. Acesso em 27/01/2016.



mas é cerzida em outro.

Um outro traço da conveniência entre as classes populares e as classes dirigentes, está no fato de que a favela é uma forma de organização tipicamente capitalista (ibid, p.703), com uma astúcia econômica espantosa. Lá também existem classes sociais distintas, sendo as mais ricas aquelas que detêm a força política e o monopólio das atividades econômicas de peso. A associação dos moradores costuma ser eleita por poucos moradores, ficar muito tempo no comando, e com amplos poderes. Os “latifundiários” da favela patrocinam as grandes escolas de samba, a maior parte do transporte público alternativo e têm participação na eleição de alguns dos nossos vereadores e deputados estaduais. A burguesia favelada é composta por funcionários públicos, militares subalternos, operários qualificados, comerciantes. E estes não se identificam com aqueles que estão na base dessa estratificação, ou seja, os desempregados, os mais debilitados em sua saúde mental e os mais miseráveis.

Inicialmente controladas pelos donos do jogo do bicho, por volta da década de 1980, as favelas passam a ser controladas por um poder paralelo ao Estado: as facções do tráfico de drogas (Dowdney, 2003). Diferente dos primeiros que usavam “a dissimulação para estabelecer e controlar os espaços habitados pelos mais pobres” (Campo, 2011, p.27), os traficantes utilizam sua força ostensiva e brutal como principal estratégia para conquistar e controlar o território. Esse fenômeno é mundial, mas apresenta características distintas em cada região. No Rio de Janeiro, as favelas sempre foram alvos das piores intervenções policiais, o que só se agravou com a formação das facções do tráfico ao longo das últimas quatro décadas. Segundo o *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, morrem em média seis brasileiros por dia executados pela polícia<sup>3</sup>. Entre 2009 e 2013, foram 11.197 óbitos, cifra superior ao que a polícia estadunidense cometeu ao longo de trinta anos. O Rio de Janeiro é o estado que apresenta a taxa de homicídio mais elevada dentre os 27 Estados da federação<sup>4</sup>. A cultura policial no Brasil foi ficando internacionalmente conhecida não só pelo uso totalmente

<sup>3</sup> Ver Fórum Brasileiro de Segurança pública. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/>>. Acesso em 27/01/2016.

<sup>4</sup> Informações anunciadas em 10 de novembro de 2014 pela *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/11/1545847-em-5-anos-policia-brasileira-matou-em-media-6-pessoas-por-dia-diz-estudo.shtml>>. Acesso em 27/01/2016.

imprudente de seu armamento pesado, como também pelos conchavos que costuma fazer com as facções, ou seja, por incitar a violência que, em discurso, ela procura combater.

A violência urbana carioca tem cifras de prejuízo também superiores àqueles de países em guerra oficial, de modo que as autoridades colocaram a questão no topo das suas prioridades. A ideia de uma segurança pública ligada ao desenvolvimento social de uma determinada comunidade foi uma das apostas para conter a violência urbana no Rio. Das tentativas de polícia comunitária realizadas pelo coronel Cerqueira com o Centro Integrado de Polícia Comunitária e os Vigilantes Comunitários (CIPOC) (Cerqueira, 2001), passando pelo Mutirão pela Paz, implantado pelo então subsecretário de segurança do Estado Luiz Eduardo Soares<sup>5</sup>, substituído pelo Grupo de Policiamento em Áreas Especiais (GPAE), chegou-se, em dezembro de 2008, às Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs). O governador à época, Sérgio Cabral, inicia o que ele chama de “combate ao terrorismo”<sup>6</sup>, mote que ele usou para sua luta contra o poder dos traficantes de drogas. Cabral procurou o sociólogo Hugo Acero<sup>7</sup>, secretário de segurança durante nove anos na capital colombiana e, inspirado nas estratégias usadas em Bogotá e Medellín, iniciou o projeto das UPPs na cidade do Rio de Janeiro.

Trata-se de um projeto que pretendeu implicar as demais secretarias de Estado e que ganhou enorme simpatia da opinião pública (*do asfalto*), independente de filiação política ou classe social. Quem está à frente do Projeto de Pacificação das Comunidades Cariocas é o secretário de segurança José Mariano Beltrame. Ele deixa claro que seu objetivo não é acabar com o tráfico de drogas, mas com a violência armada nas favelas ocupadas pelo tráfico. O Rio de Janeiro tem hoje cerca de oitocentas favelas (Silva, 2010), sendo trinta e oito ocupadas por uma UPP. Segundo o site oficial das UPPs, a ideia era chegar a quarenta favelas antes dos jogos olímpicos. Como anunciado no jornal *O Globo*,

---

<sup>5</sup> Ver *site* oficial de Luiz Eduardo Soares. Disponível em: <<http://www.luizeduardosoares.com/>>. Acesso em 27/01/2016.

<sup>6</sup> Mais informação em *O Globo*. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/>>. Acesso em 27/01/2016.

<sup>7</sup> A entrevista com Acero está disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/317/entrevistados/hugo\\_acero\\_2007.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/317/entrevistados/hugo_acero_2007.htm)>. Acesso em 27/01/2016.

em 03 de março de 2013, essas favelas eleitas para receber UPPs foram batizadas de “cinturão olímpico”:

O projeto de pacificação, que começou em dezembro de 2008, prevê levar segurança às áreas turísticas e aos trajetos que serão feitos por atletas e integrantes do Comitê Olímpico. Nesse planejamento, a Zona Sul, onde fica a maioria dos hotéis, já foi pacificada. As favelas da região do Maracanã, onde serão as festas de abertura dos jogos, também já ganharam Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Diante da lógica do cinturão olímpico, os próximos passos devem ser rumo à região de Deodoro, onde também serão realizadas competições<sup>8</sup>.

A notícia revela um lado importante e menos conhecido da história. De todo modo, fosse um programa para os favelados, não poderia beneficiar apenas 5% das favelas e justo as mais urbanizadas, deixando com que 95% sofressem, além da ausência desses benefícios, os prejuízos por ficarem de fora, entre eles o de se verem obrigadas a receber os chefes do tráfico expulsos daquelas ocupadas e, portanto, de terem seus confrontos intensificados. Fosse um programa de pacificação, também não poderia começar com um arsenal de guerra, com tanques e homens das Forças Armadas que foram formados para detonar o inimigo no território do inimigo e com total licença para matar. Contudo, os soldados da polícia chamada equivocadamente de comunitária recebem um treinamento especial no Centro de Formação de Praças (CFAP), supostamente responsável por trazer maior conhecimento e sensibilidade na área dos direitos humanos e, assim, tentar promover relações mais estreitas entre a polícia e a população. Em uma UPP, coexistem profissionais mais antigos, formados na lógica tradicional de derrubar o inimigo, e esses, treinados numa lógica mais humanista. Enquanto essa mentalidade não for modificada, não haverá pacificação. Como canta Marcelo Yuka, “paz sem voz, não é paz, é medo”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ver *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/sem-confronto-operacao-ocupa-favelas-apreende-armas-detem-20-pessoas-7728225>>. Acesso em 20/01/2016.

<sup>9</sup> Trecho da música *Minha alma (a paz que eu não quero)* de Marcelo Yuka, um dos fundadores da banda O Rappa. A música foi composta em 1999 e seu videoclipe foi um dos mais premiados da música brasileira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vF1Ad3hrdZY>>. Acesso em 27/01/2016.

### 1.3. São 788 degraus!

As ocupações das favelas pela polícia foram bem diferentes entre si. Para algumas, em pouco tempo já não havia policiais armados e o batalhão dividia espaço com a associação dos moradores. Foi o caso da comunidade do Borel. Em outras, a ocupação se deu de forma mais truculenta, causando, portanto, maior resistência dos moradores. A favela Santa Marta foi a primeira a receber uma Unidade de Polícia Pacificadora no Estado do Rio de Janeiro, no dia 19 dezembro de 2008. Desde então, passou a ser uma espécie de favela modelo para o Estado. Durante sete anos, não se ouviram mais barulhos de tiros e a população passou a circular com total segurança, embora, é fundamental destacar, a segurança desfrutada por qualquer visitante da favela e pela maior parte das mulheres, idosos e crianças não seja sentida da mesma forma pelos jovens da localidade, que ainda se queixam de receber, na calada da noite, o tratamento hostil por parte dos membros da UPP.

Meu trabalho na favela Santa Marta teve início em 2009, quando eu me formava terapeuta comunitária pelo Instituto NOOS e cumpria minhas horas de rodas de terapia comunitária semanalmente na Clínica da Família que fica ao pé do morro. Volta e meia subíamos a comunidade para divulgar nosso trabalho e, numa dessas incursões, fomos até a escola de música que funcionava na área conhecida como o Pico, por ser a parte mais alta do morro. Foi quando tomei contato com o projeto da Ação Social pela Música do Brasil – núcleo Dona Marta, um projeto de orquestra de cordas para crianças e adolescentes de diferentes favelas da zona sul carioca, que funcionava dentro do prédio da UPP. O coordenador do projeto estava justamente à procura de uma psicóloga para ajudar nos frequentes conflitos entre alunos, de modo que acabei gostando da ideia de trabalhar numa orquestra e ficando por ali. Ao termo de um ano, prestei uma seleção para trabalhar como gestora social do Programa Territórios da Paz da Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos (SEASDH), do Estado do Rio. Esse programa, inicialmente chamado de UPP Social<sup>10</sup>, havia sido criado

---

<sup>10</sup> A UPP Social foi inicialmente coordenada pela Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos do Estado do Rio, mas depois esse programa passou a ser coordenado pelo município e o mesmo programa do Estado passou a se chamar Territórios da Paz. O curioso é que ficaram em

para complementar essa política que o governo do Estado vinha adotando sob o nome de “pacificação das favelas cariocas”. A ideia era que após as primeiras etapas que consistiam na ocupação militar da favela e na instalação de uma UPP, viria a fase de implantação de projetos sociais no território. Para essa última, era necessário que os moradores pudessem dialogar com os agentes externos, em particular com as secretarias públicas e, assim, afinar demandas e projetos. Éramos dezessete equipes de gestão, cada uma trabalhando em uma ou mais favelas ocupadas pela polícia. Eu assumi a gestão do Santa Marta. Como terapeuta comunitária, psicóloga da orquestra e gestora social da SEASDH foram três anos de trabalho, três ângulos da favela e três formas bem distintas de convivência naquele espaço nada homogêneo.

O (morro) Santa Marta, como se referem os moradores, está localizado numa encosta entre os bairros de Botafogo e Laranjeiras na zona sul da cidade do Rio e delimitado, de um lado, por seu plano inclinado; de outro, por um muro construído em março de 2009 pelo governo do Estado para conter uma possível expansão da favela, o que já não ocorre há pelos menos dez anos. No final do século XVII, tal encosta fazia parte da sesmaria que hoje forma o bairro de Botafogo e era propriedade de um padre chamado Clemente, que batizou o morro de Dona Marta, em homenagem a sua mãe<sup>11</sup>. Já nos anos de 1920, o morro Dona Marta pertencia aos padres do Colégio Santo Inácio. Os primeiros moradores do morro teriam sido contratados para trabalhar na ampliação da igreja do colégio e lá foram abrigados pelo Padre José Maria Natuzzi. Eram famílias provenientes de Minas Gerais e, especialmente, do Vale do Paraíba e do norte fluminense que, com a crise do café, vieram em busca de trabalho. Por se tratar de um reserva florestal, era importante que os moradores se alocassem em uma área mais protegida da vigilância dos guardas florestais (Rocha, 2000, p. 61). Assim, instalaram-se na região mais alta da encosta. Os moradores mais antigos contam que nos primórdios da favela, uma imagem de Santa Marta teria sido levada a essa área do Pico por uma moradora e a santa passou a ser considerada padroeira da

---

cada comunidade suposta, os gestores do Estado e do município, exercendo funções bem próximas, ora se ajudando, ora reproduzindo a conhecida rixa entre essas duas esferas de governo.

<sup>11</sup> Ver *site* Favela tem história. Disponível em: <<http://favelatemmemoria.com.br/>>. Acesso em 27/01/2016.

comunidade. Assim, o morro manteve o nome oficial de Dona Marta, mas a favela passou a ser mais comumente chamada pelos próprios moradores de Santa Marta.

Nos anos de 1970, inúmeros imigrantes do norte e nordeste do país chegam ao morro ocupando a quase totalidade de sua área, trazendo mudanças significativas, novas dificuldades e, claro, rearranjos. O espaço ficou mais apertado e o abastecimento de água e luz mais restrito. De acordo com o relato de alguns moradores, a diferença de origens desses grupos migratórios deu margem a rixas territoriais que trazem argumentos racistas, ainda hoje reproduzidos nas falas das crianças. Nessa alternância entre parceria e desavença, não são apenas os fatores culturais que pesam, mas especialmente os políticos. Eu tive a ocasião de conhecer a enorme riqueza de pensamento naquele território. No entanto, as rixas históricas e a desagregação produzida pela infinidade de projetos que invadiram o morro parecem produzir uma grande dificuldade para o diálogo, que atrapalha o aproveitamento dessa diversidade, bem como a união necessária para a execução das ações coletivas de interesse comum.

A ocupação dessa encosta foi, então, se dando de cima para baixo, com estratégias criativas e solidárias para dar conta das necessidades dos moradores. Inicialmente os barracos eram feitos do resto de madeira que sobrava das obras próximas à favela e os telhados eram de telhas francesas que sobravam dos desmontes de casarões antigos do bairro. Também havia muitas casas de barro ou estuque, construídas com técnicas importadas do interior do Estado (Rocha, 2000, p.61-62). É uma favela pequena para os parâmetros cariocas e fica numa encosta bastante íngreme. Se o plano inclinado não está em funcionamento, seus habitantes precisam subir 788 degraus<sup>12</sup> para chegar ao Pico. Atualmente, a maioria das casas é de alvenaria, com traços arquitetônicos diversificados, um grande número de birosacas, igrejas, barbearias, obras inacabadas, cachorros, galos, músicas para todos os gostos, crianças nas lajes e sempre muitas, muitas pipas. Conforme vai se chegando ao Pico, vão se abrindo à vista alguns dos mais célebres cartões postais do mundo: a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar, o Cristo, a Lagoa Rodrigo de Freitas. A vista é mesmo deslumbrante.

---

<sup>12</sup> Para saber mais, ver o curta premiado de Emerson Fiell e Bruno Thomassin: <<http://www.youtube.com/watch?v=HaPu2yRSF4A>>. Acesso em 27/01/2016.

Pesquisas estatísticas sobre a densidade populacional do Santa Marta apresentam cifras que variam entre 5.000 e 10.000 habitantes. Essa contradição nos remete às próprias questões centrais das favelas no que diz respeito a sua legitimidade e direito de existir. Muitos moradores ainda não possuem documentação de identidade ou de posse de terra, o que aliás vem se modificando com a ocupação do território pelo Estado. O *site* do Governo do Estado do Rio de Janeiro traz a informação de que o Santa Marta teria hoje cerca de 6 mil habitantes e 1400 residências<sup>13</sup>. Como tantas outras favelas, sua história é marcada por uma significativa precariedade de serviços, pela coerção da polícia e do tráfico, mas também por inúmeras redes de solidariedade formadas nas horas de maior aperto e por uma diversidade cultural que é pouco conhecida. Eu tive a felicidade de conhecer uma família de sambistas moradores do Pico, tocadores de cavaquinho, e de importante participação política na comunidade. O patriarca dessa família formou muito músico no morro, de várias gerações. Hoje, essa família está ameaçada de perder suas moradias no Pico do Santa Marta por conta do processo de remoções.

Nos anos de 1966, 67 e 88 o morro sofreu deslizamentos de terra na sua parte central, na área conhecida como Lixão, deixando inúmeros mortos. Uma importante intervenção estatal se deu na ocasião com a construção de canaletas e contenções da encosta. Por conta desse risco, mas certamente de outros interesses que não caberiam aqui, desde o início da década de 1950 já existiam ameaças de erradicação da favela - como ocorre em diversas favelas do Rio, não só a ameaça, como a execução. Há cerca de três anos, a parte mais alta (e mais antiga) da encosta do Santa Marta foi circunscrita como zona de risco, vivendo uma severa ameaça de desapropriação de posse por ocasião da segunda fase do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que nessa favela é gerenciado pela prefeitura. A esses moradores estavam sendo oferecidas três possibilidades de escolha: um apartamento de cerca de 37m<sup>2</sup> em um prédio que estava sendo construído no próprio morro, uma indenização de R\$ 30 mil ou a compra assistida em algum bairro distante do centro do Rio. Salvo poucos moradores que têm residências mais precárias ou que apresentavam grande dificuldade de deslocamento, como

---

<sup>13</sup> Ver *site* oficial do Governo do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/guest>>. Acesso em 27/01/2016.

alguns idosos, a maioria não queria sair de suas residências para morar mais apertado ou mais longe, e mostrava indignação e desconfiança pela forma como o processo se dava. Isso fez com que se formasse um movimento de resistência que se estendeu a outras favelas que também estão sob ameaça de remoções.

Essa é uma problemática delicada no morro, pois os critérios de risco alegados pelo Estado parecem duvidosos aos olhos de outros engenheiros civis que lutam pelo direito à terra e que são convidados pelos moradores para avaliar a questão. Acompanhei uma parte desse processo e escutei do engenheiro civil Maurício Campos dos Santos<sup>14</sup> a opinião de que a homogeneização do grau de risco em toda a região indicada para remoção era indevida, além do fato de que, claramente, algumas localidades poderiam ser protegidas por telas, taludes, drenagens, por uma maior eficácia no recolhimento do lixo, e assim por diante. Esse engenheiro produziu um contralaudo sobre a situação da suposta área de risco e deixou clara a possibilidade de arbitrariedades no processo, pois o custo para a prevenção dos riscos de escorregamento é bem menor para o governo do que a construção dos apartamentos, as indenizações e aluguéis sociais previstos. Entre os interesses que parecia haver no plano das remoções, o mais evidente, para os moradores, era a valorização da área para o turismo. Fui a algumas reuniões sobre o assunto e impressionava a falta de clareza por parte do poder público e das empresas terceirizadas contratadas para realizar as obras. Falas cheias de lacunas e contradições dificultavam o diálogo com a população local e criava um ambiente de hostilidade recíproca.

A luta contra as remoções foi das principais reivindicações que acompanhei no tempo em que estive no morro e vale um espaço neste trabalho porque é emblemática. O conflito envolvia um grande sentimento de injustiça por parte dos moradores que não viam motivo para sair de suas casas, mas também para aqueles que viviam o desespero da iminência de uma nova tragédia a cada chuva forte. Sim, porque algumas casas estavam, de fato, fortemente ameaçadas.

---

<sup>14</sup> Santos, M. C. (Favela Santa Marta). Comunicação pessoal, 2012. Esse engenheiro assessora voluntariamente os movimentos populares e já fez diversas visitas técnicas em favelas que sofrem ameaças de remoções. No Santa Marta, ele fez um contralaudo para ser confrontado ao mapeamento de risco do Geo-Rio, órgão da Secretaria Municipal de Obras responsável pela contenção das encostas.



Nas moradias que seriam desapropriadas, foram pintadas as siglas da Secretaria Municipal de Habitação (SMH), lembrando a época em que, com a vinda da família real, algumas casas foram marcadas por um P.R., de Príncipe Regente. A marcação avisava aos moradores que eles deveriam deixar essas residências que serviriam para receber os membros da coroa e próximos a ela. A sigla deu origem ao jogo de palavras com a expressão “ponha-se na rua”.

Em uma das marchas que os moradores organizaram contra as remoções, eu conheci uma arquiteta do sul da França, que nunca tinha estado na América Latina antes. Foi interessante observar o espanto dela a respeito do espaço social e físico das favelas. Ela comentava que nunca tinha visto uma amostra tão evidente de fragmentação nas metrópoles, que estava chocada com a dissociação entre os espaços (quase que hermeticamente) fechados dos prédios e condomínios dos bairros nobres e as casas, quase todas, abertas das favelas, com tudo à mostra e as crianças brincando soltas. Ela não falava apenas do ponto de vista arquitetônico, mas também de uma descontinuidade econômica, política, social. Ela olhava lá de cima a paisagem urbana da zona sul, a mata exuberante, os prédios ostensivos e aqueles barracos marcados para cair e gritava: “*C’est pas vrai, c’est une déchirure tout ça! Le fragmentaire, c’est une violence!*” Sim, outra densidade populacional, outro modo de construir, outros materiais empregados nas construções geralmente inacabadas. A forma labiríntica das vielas, boas linhas de fuga, é causa e consequência de seu aspecto desorganizado. Até mesmo o muro que foi construído em torno de algumas favelas para impedir seu crescimento escancara a fragmentação que espantou a francesa.

No entanto, o sobe e desce das pessoas, as inúmeras empresas ali instaladas, os turistas que chegaram de Jeep numa espécie de safari pela favela mostravam à francesa o que o sociólogo e professor Luiz Machado apontava há quatro décadas: a favela está totalmente integrada à cidade, até do ponto de vista arquitetônico, se pensarmos que quanto mais próximo da favela, mais grades de proteção o prédio terá. Nesse sentido, talvez *descontinuidade* seja um bom termo para marcar a distância entre o morro e o asfalto, uma distância que tenta isolar, mas não consegue porque precisa daquela proximidade. Quantas vezes já ouvimos de pessoas próximas ou nós mesmos já sentimos a necessidade de contratar um

funcionário ou uma funcionária que, de preferência, morasse perto do local de trabalho. Mas a francesa também estava certa. Quantos serviços não sobem o morro? Quantos moradores do asfalto visitam um amigo na favela? Independente da forma como se pode pensar a fragmentação que espantou a francesa, o que importa destacar é que o laço que a favela mantém com o restante da cidade se dá de forma assimétrica e exploratória.

A favela Santa Marta, pelo fato de ser uma favela de dimensões pequenas, para os parâmetros da cidade e por ser considerada uma espécie de favela-modelo para muitos investimentos do Estado, ainda está entre as mais privilegiadas do Rio. É preciso reconhecer que em um século muito se avançou em termos do pensamento do carioca e das ações públicas e privadas com relação às favelas, o que certamente repercute na qualidade de vida do favelado. O caminho, porém, é tão longo, as políticas sociais ainda tão monológicas, a sociedade civil ainda tão pouco participativa, que a favela do jeito que está segue sendo essa solução funcional para a cidade e, logo, aquilo que permanece ao longo das mudanças na história termina pesando mais do que as mudanças em si. Janice Perlman ainda é referência com as pesquisas que realizou no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 sobre o *mito da marginalidade*, pela atualidade de sua abordagem, como podemos ler a seguir. Seu pensamento faz eco ao do professor Luiz Machado ([1967], 2011):

Os favelados não são marginais, mas de fato integrados na sociedade, ainda que num modo que vai contra os seus próprios interesses. (...) Eu sustento que os moradores da favela não são econômica nem politicamente marginais, mas são explorados e reprimidos; que não são social e culturalmente marginais, mas são estigmatizados e excluídos de um sistema social fechado. (...) A remoção da favela, motivada por interesses imobiliários e justificada pelos mitos da marginalidade, num sentido anulou-lhes a integração, reforçando muitos sintomas de colapsos que, antes, lhes tinham sido erroneamente atribuídos (...) Constitui, porém, uma nítida expressão do fenômeno geral da ideologia da marginalidade, que age como uma força material no sentido de diminuir o poder de barganha de certos setores populares, isolando-os do resto do povo (Perlman, 2002, p.235-236).

Mas o que completou mesmo o espanto da francesa foi a dissociação da própria marcha contra as remoções. A despeito da tragédia anunciada para alguns moradores, esses mesmos *combatentes* não voltaram silenciosos para a interioridade de suas casas marcadas, mas organizaram um lanche e um samba

para o fim (ou para não finalizar) a manifestação. Como era possível, diante daquela penúria, as pessoas oferecerem lanche a um grupo tão grande? Como era possível encontrar alegria e celebrar a vida, se a vida (ao menos a digna de ser vivida) estava de certo modo ameaçada? É que nem sempre na vida o dilema de Cecília Meireles precisa ser resolvido, com alguma frequência é possível estar ao mesmo tempo em dois lugares, é possível ser isto *e* aquilo.

#### 1.4.

#### **O silêncio dos sofrimentos sociais**

O samba não exclui o sofrimento, apesar de aliviar o estado de opressão. Nem todos vão conseguir sambar, alguns só conseguirão atirar pedras, outros irão se disfarçar, outros ainda podem passear nus que não serão percebidos. O sofrimento daqueles que nem atirar pedras conseguem é mais comumente discutido no campo da saúde mental. Especialmente no campo da psicanálise, o conceito de sofrimento nasce com uma perspectiva mais individual e intrapsíquica, de modo que pouco se analisa a dimensão social do sofrimento psíquico. Foi com autores como Ferenczi e Winnicott, mas não só, que a noção de sofrimento, junto com a noção de trauma, passa a remeter a fatores externos, como mostra a noção ferencziana de desmentido, que será apresentada a seguir, e a noção winnicottiana de falha ambiental. As falhas ambientais são as mais diversas e com intensidades também muito diferentes, e vão desde uma mãe que passa por um luto ou por excesso de trabalho e com isso não pode dar a atenção que seu bebê precisa, até uma violência mais brutal, ou mais frequente, que levaria a defesas patológicas mais graves, como a psicose. De todo modo, não só a mãe precisa de uma estabilidade ambiental para prover seu filho com estabilidade emocional, como a precariedade da vida quanto às necessidades básicas ou à falta de segurança, impedem que a mãe transmita à criança um sentido de segurança, de confiança no meio. Em Winnicott (1993, p.45), a confiança no meio é condição para a autoconfiança; sem uma confiabilidade ambiental mínima, o desenvolvimento sadio da criança não pode se dar.

Já na sociologia ou na antropologia, raramente os problemas sociais são abordados em termos de sofrimento. O discurso político parece trazer uma

confusão moral. O que percebi, especialmente quando fui gestora social do Estado, é que a referência ao sofrimento ora acontece na fala dos mais demagógicos, ora ganha a impressão de uma política da piedade e não da justiça social, como se destacar o sofrimento significasse incapacitar os que sofrem. Contudo, o conceito de *sofrimento social* tem aparecido com mais frequência na literatura acadêmica, em particular na França e entre os autores da psicossociologia, campo de interlocução entre a sociologia e a psicanálise. O sofrimento social circunscreve o sofrimento oriundo de posições subalternizadas cujos efeitos aparecem na dimensão comunitária, social e grupal. Entre tais efeitos são comuns a humilhação, a vergonha e a falta de reconhecimento, e são vividos silenciosamente no interior das subjetividades (Carreteiro, 2003, p.60).

A problematização desse conceito foi largamente desenvolvida no livro *Souffrances sociales*, do filósofo e professor da École Normale Supérieure de Lyon, Emmanuel Renault (2008). Não se trata de criar mais uma categoria nosológica para incrementar o já opulento sistema internacional de classificações psiquiátricas, muito menos de puxar a brasa para o lado da bilionária indústria de psicofármacos. Renault traz o conceito de sofrimento social como uma ética que interessa (ou deveria interessar) às ciências humanas, à área da saúde e da educação, ao se referir a um tipo de experiência em que a dimensão subjetiva não pode ser desvinculada do ambiente precário no qual o sujeito está inserido. O livro toma por objeto um fenômeno tão individual quanto coletivo, portanto que se encontra nos espaços comuns às ciências humanas, aliando as esferas epistemológica, política e subjetiva. A denúncia maior que o livro traz é a respeito do silêncio das ciências humanas sobre o sofrimento social, já que é a falta de reflexão que abre caminho para a manipulação ideológica e, ao contrário, é a consciência crítica que produz a mudança social.

Le terme de souffrance sociale désigne en effet un ensemble de phénomènes difficilement appréhendés par la psychologie qui, comme telle, ne peut disposer d'une théorie complète des conditions et des effets sociaux des atteintes subjectives qu'elle étudie. De même, cet ensemble de phénomènes n'est pas aisément pris en charge par une sociologie qui, comme telle, ne peut disposer d'une conception de la souffrance proprement dite, c'est-à-dire de la souffrance

comme affect<sup>15</sup> (Renault, 2008, p.16-17).

Sem dúvida existe o risco de que uma discussão desse tipo tome o rumo de um elenco de vítimas para práticas assistencialistas (ibid., p.24). Longe de querer endossar tais práticas incapacitantes, a noção do sofrimento social serve para estreitar os vínculos entre a psicanálise e a sociologia, a partir de uma ética que tente ajudar os indivíduos a melhor criar e reivindicar ações eficientes para a transformação de suas condições de existência. Dar voz ao sofrimento é se contrapor ao silêncio, à naturalização e à invisibilidade que condenam um número abusivo de pessoas no Brasil e no mundo à impotência diante de seus constrangimentos. O assunto a meu ver mereceria constar no topo da pauta dos partidos, sindicatos, movimentos sociais, nas universidades e, por que não, nas escolas de psicanálise. Esse conceito, como qualquer outro, é inconclusivo, até certo ponto ambivalente, mas traz uma certa mobilidade e, portanto, um melhor aproveitamento das teorias de que dispomos para pensar a questão.

Do ponto de vista fenomenológico, o sofrimento social pode ser considerado uma categoria um tanto difusa para os profissionais que assistem as famílias mais precárias. No Posto de Saúde da Família Santa Marta fica muito claro como faltam ferramentas para um trabalho de prevenção e ao mesmo tempo como qualquer ação nesse sentido faz toda a diferença. Mas na maior parte do país, a saúde e as ações sociais terminam sendo reduzidas à função de apagar incêndios, de compensar as consequências dessa dinâmica perversa de mercado, sem poder criar alternativas que tragam mudanças mais profundas para o sofrimento social. Uma característica que dificulta a intervenção é que as pessoas nessa condição de sofrimento geralmente não reivindicam ajuda, nem apresentam uma sintomatologia própria a determinado transtorno psiquiátrico. O que se manifesta mais claramente nas narrativas e gestos dessas pessoas é um tipo de desfiliação, de não pertencimento, de esgarçamento dos laços sociais e culturais, como efeito psíquico de um mundo vivido precário.

---

<sup>15</sup> O termo sofrimento social designa, de fato, um conjunto de fenômenos dificilmente apreendidos pela psicologia que, enquanto tal, não dispõe de uma teoria completa das condições e dos efeitos sociais das questões subjetivas que ela estuda. Do mesmo modo, esse conjunto de fenômenos não é amplamente discutido pela sociologia que, enquanto tal, não dispõe de uma concepção do sofrimento propriamente dito, ou seja, do sofrimento enquanto afeto (tradução nossa).

Alguns argumentarão, como já ouvi na escola de psicanálise da qual faço parte, que o mundo é precário para todos, que viver não é tarefa dada a ninguém. Sim, eu não ousaria discordar do que Freud tão bem teorizou em *O Mal-estar na civilização* ([1930] 2010): a sociedade, de fato, impõe-se ao homem e viver em sociedade será sempre ter que renunciar ao prazer, de modo que pulsão e civilização coexistirão nos termos de um conflito intransponível ou, no mínimo, de permanente negociação. É isso que, para o pai da psicanálise, está na origem do sofrimento psíquico. Mas se o sofrimento é parte da vida e todo sujeito carrega sua vulnerabilidade afetiva, o que a noção de sofrimento social quer destacar é apenas a necessidade de se criar discussões e, conseqüentemente, intervenções que ajudem a assistir os sujeitos que vivem numa maior condição de vulnerabilidade, oferecendo meios para que reconstruam seu lugar social, antes que as rupturas com o meio se tornem irreversíveis.

Os autores que discutem os sofrimentos sociais criticam especialmente a dinâmica perversa de mercado, que sob a lógica neoliberal impõe sua exigência de rendimento, produtividade, competitividade e lucro a qualquer preço, mesmo que custe a saúde do indivíduo ou do planeta. Enquanto nos países economicamente dominantes os sofrimentos sociais se manifestam mais na forma de transtornos depressivos e ansiosos, nos países periféricos é a violência e a luta pela sobrevivência que se destacam (Renault, 2008, p.28). Pierre Bourdieu é um autor que não poderia deixar de ser lembrado em um debate a respeito dos sofrimentos sociais e que serve de referência central para Emmanuel Renault. Ele se refere a essa experiência como

o sentimento de estarem acorrentados pela falta de dinheiro e de meios de transporte a algum lugar degradante (...) que pesa sobre eles como maldição ou muito simplesmente, como um estigma, que impede o acesso ao trabalho, lazer, bens de consumo etc.; e, mais profundamente, a experiência mais inexoravelmente repetida do fracasso, antes de tudo na escola, e depois no mercado de trabalho, que impede ou desencoraja qualquer antecipação razoável do futuro (Bourdieu, 2011, p.219-220).

Alain Ehrenberg (2000) e Vincent de Gaulejac (1994) são alguns dos sociólogos que vêm sinalizando que, cada vez mais, a luta por um lugar social passou a ser um projeto individualmente traçado e não mais coletivo, como era quando a luta por um lugar social passava pela luta de classes. Tive a

oportunidade de frequentar os seminários de ambos durante o estágio doutoral e admiro o modo como cada um, com seu grupo de pesquisa, dialoga com o campo da psicanálise e da psiquiatria, problematizando os efeitos da valorização do individualismo na atualidade. Ehrenberg aponta algumas transformações normativas importantes nos modos de vida a partir do fim do século XX, especialmente após a Segunda Guerra, que levaram a depressão a ocupar o lugar de o grande mal do século.

O sujeito ocidental da atualidade, segundo Ehrenberg, seria um sujeito soberano, emancipado, que não sente mais a necessidade de lutar contra os interditos de uma ordem social, mas que, para ter um lugar (socialmente) garantido, deve vencer suas barreiras internas e manifestar suas melhores competências no ranking que lhe é imposto de forma mais ou menos escancarada. As noções de projeto, motivação, comunicação são as novas normas que ditam, para qualquer ator, de cima a baixo da pirâmide, se seu nível de performance no palco social foi ou não satisfatório (Ehrenberg, 2000, p.16). Assim, a norma passou a se fundar mais sobre as noções de responsabilidade e iniciativa e menos sobre a culpa e a disciplina de outrora. A consequência de tais imperativos sociais envolve sentimentos de insuficiência, impotência, inibição, apatia, que são os grandes critérios indicativos para o diagnóstico do transtorno depressivo que Ehrenberg chama de “doença da responsabilidade” (ibid., p.11).

Já Gaulejac adota uma abordagem um pouco menos subjetivista do que Ehrenberg. Sua teorização vai no sentido de que a luta entre indivíduos por um lugar na sociedade estaria substituindo a luta entre as classes sociais que marcou a época moderna. Trata-se de uma luta não apenas por reconhecimento, mas por uma existência social (Gaulejac & Léonetti, 1994, p.19). Ele chama de *desinserção* ou *desfiliação* esse fenômeno que lança uma importante camada da população para a dissensão social, provocando uma ruptura importante dos laços sociais. Isso acontece em qualquer país, mesmo naqueles com os menores índices de desigualdade social. No livro *La lutte des places*, Gaulejac e Léonetti (1994) apontam três ordens de fatores que estariam contribuindo para as novas formas de exclusão: os de nível econômico, interpessoal e simbólico.

A primeira forma de exclusão seria decorrente do avanço tecnológico, da

busca por mais produtividade e das reformulações no mundo do trabalho, já que isso fez com que a necessidade de mão-de-obra fosse reduzida e as ofertas de emprego diminuíssem em relação à procura. No entanto, apenas o fator econômico não seria suficiente para levar o sujeito à decadência social. A segunda ordem de fatores diz respeito aos laços sociais e às redes de proximidades que se distenderam, privando assim os indivíduos da proteção de um sistema de relações. A crença na potência do homem veio a pesar sobre o indivíduo e esse, com seus laços interpessoais esgarçados, se viu diante da responsabilidade total de conquistar seu lugar. A competição é severa e o caminho bastante solitário. Já os Estados, que deveriam assegurar a regulação dos conflitos e compensar as iniquidades, parecem, quando muito, limitados ao “apagar de incêndios”. Nesse ponto, a ideia de Gaulejac se aproxima bastante daquela de Ehrenberg (2000).

O terceiro conjunto de fatores seria de ordem simbólica, no sentido de um sistema de valores que define aqueles que estão fora da norma social. Assim, aqueles que não conseguem ter sucesso profissional, poder de consumo, realização sexual e pessoal, não têm o mesmo reconhecimento. E não atender a esses padrões sociais acarretaria em sentimentos tais como vergonha, humilhação e desvalorização, a ponto de paralisar o indivíduo. Tais afetos complementam o quadro da “doença da responsabilidade”. Gaulejac, como Ehrenberg, apontam a dificuldade do sistema social em apoiar seus indivíduos. Se o sujeito não mostrar excelência, utilidade, potencial de superação, será facilmente não-reconhecido. Hoje é em nome da autorrealização, e não mais da honra que indivíduos lutam para que suas particularidades sejam reconhecidas.

Em resumo, a crítica desses dois sociólogos vai no sentido dos efeitos paradoxais das hiperexigências de performance da atualidade, esforço que repousa cada vez mais sobre o indivíduo e não sobre o coletivo. Lembrando que a História pode ser contada através de suas mudanças ou de suas repetições ao longo do tempo, o perigo que pode apresentar uma abordagem mais subjetivista que destaca as mudanças na era atual é de que ela venha a amenizar o que se manteve da era moderna, mesmo nos países mais desenvolvidos - a saber, uma hierarquia bem definida que reproduz a desigualdade de oportunidades entre as classes sociais. Dizendo de outro modo, receio que o raciocínio performático leve a crer que a



recíproca é verdadeira, ou seja, de que bastaria o sujeito ter iniciativa, boa performance e traquejo social para se realizar. Sabemos que não é bem assim.

É fato que hoje não basta uma pessoa nascer em uma família de classe média para ter os mesmos privilégios que seus antecedentes; será necessário ter competência para preservá-los. Por outro lado, as condições necessárias para o sujeito ser tido como eficiente nas esferas social, econômica e moral continuam não sendo as mesmas para todos. As famílias não são aparelhadas da mesma forma para colocarem seus filhos na competição social. Pais que não frequentaram a escola, que mal sabem ler ou que não tiveram sucesso no mercado, por exemplo, não poderão transmitir tal experiência como outros que o aplicarão no dia a dia. Além do que, duas pessoas tão competentes quanto, mas com origens socioeconômicas opostas não têm as mesmas oportunidades de reconhecimento social. Ou seja, se o sucesso parece ser um mérito individual, seguramente as condições para o sucesso continuam facilitadas ou dificultadas pelo social; os meios em que nascem as trajetórias individuais continuam fortemente direcionando para o sucesso ou o fracasso. A realidade brasileira, com apenas pouco mais de um século de república e nem meio século de democracia, mantém em sua linha de continuidade a lógica perversa do patrimonialismo, dos racismos, da corrupção. São traços pré-modernos atualizados nos grandes escândalos políticos que se tem notícia ou nos detalhes do cotidiano, no momento em que uma pessoa negra é proibida de subir pelo elevador social, na arquitetura dos apartamentos que separam o quarto da empregada, nos shoppings onde babás só podem entrar uniformizadas, e assim por diante. Nas palavras de Jessé de Souza (2009, p.25):

Ao invés da oposição clássica entre trabalhadores e burgueses, o que temos aqui, numa sociedade periféricamente moderna como a brasileira, como nosso "conflito central", tanto social quanto político, e que subordina em importância todos os demais, é a oposição entre uma classe excluída de todas as oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social e as demais classes sociais, que são, ainda que diferencialmente, incluídas. Enquanto a sociedade brasileira não se conscientizar desse desafio, seremos sempre "modernos para inglês ver", uma modernidade capenga, injusta, mesquinamente econômica e economicista.

Eu estava sentada em uma birosca do Santa Marta quando chega um senhor e me pede que lhe pague um café. Eu pago. Ele se senta e começa a falar conteúdos desconexos. Tinha a aparência de um profeta. O dono da birosca me faz

um sinal avisando que é um louco, como que para eu não dar ouvidos. No meio das frases, ele diz que mora na rua e eu pergunto, quebrando meu silêncio, como é morar na rua. Ele responde: “é sujo”. Ele realmente cheirava mal. Pergunta o que eu fazia ali. Apesar de eu já ter saído da orquestra na ocasião, não quis dizer que trabalhava como gestora social do Estado e digo que sou psicóloga e trabalho com as crianças do curso de música do Pico. Ele começa a discursar sobre a necessidade de psicólogos para a sociedade, pois “*ela* está doente, cega e surda”. O que me chamou a atenção foi quando ele disse que não eram os meninos dali que precisavam de um psicólogo, mas os meninos “branquinhos” que não conseguiam enxergar os meninos que viviam nas favelas. “Eles não veem meninos, eles só veem bandidos”. Pergunto se ele achava que os meninos do morro sofriam com isso. Ele responde que não e explica que quando se espera tudo de você, você pode ser quem você quiser.

Impactada com o discurso daquele homem, não me contive e perguntei por que ele estava na rua. Ele não respondeu, escapou para outros assuntos e quando eu já não prestava mais a atenção na conversa, ele disse: “para que serve viver dentro de uma gaiola?” Nesse momento passa uma senhora e grita: “E aí, seu, falando sozinho?” Ele ficou bravo: “Falo sozinho que é pra me fazer companhia! E você, que nem isso tem?” Tentei saber da história desse homem, uns disseram que ele veio do Pinel, outros que sua mulher o deixou e voltou para o nordeste com os filhos. Ninguém sabe ao certo.

Sem dúvida, a falta de um lugar social garantido é vivenciada de forma completamente diferente dependendo da base afetiva de cada um. Um sujeito que quando criança recebeu apoio dos seus cuidadores, que foi criado em um ambiente de maior estabilidade emocional, certamente terá maior facilidade para se adaptar e se reconstruir frente às adversidades. No entanto, o que quero destacar aqui é que para além da base afetiva que o sujeito pôde formar nos seus primeiros anos, a possibilidade de contornar as precariedades da vida fica completamente comprometida se o sujeito não tem seu pertencimento reconhecido no grupo social em que ele vive.

A desfiliação de um sujeito age silenciosa na dimensão simbólica da inequidade de direitos e oportunidades. Esse homem que encontrei na birosca

parece representar bem a complexidade da precariedade social. Com esse nível de reflexão, ele não poderia ser reduzido a um *pobre*. Eu vi um corpo ferido, um homem que soube encontrar alternativas para sua invisibilidade, talvez para seu sofrimento. O sofrimento social não está apenas ligado a fatores concretos, como a renda de uma pessoa, as condições de moradia e emprego ou a liberdade de ir e vir, mas especialmente a fatores subjetivos, discursivos, que vêm depreciar ou, pior ainda, negar o lugar social do sujeito. A ideia de trazer o sofrimento social para este estudo tem a ver com o fato de que não foi a diferença (cultural, econômica) que mais me chocou durante os anos em que trabalhei nas favelas, mas a indiferença que a classe política, a mídia e as elites mantêm em relação à disparidade de recursos entre o asfalto e a favela. Não dá nem para argumentar que é uma realidade distante da nossa, pois são nossos vizinhos e vizinhos com quem mantemos algum nível de relação. É justamente a invisibilidade das marcas psíquicas do sofrimento social que constitui o maior obstáculo para seu enfrentamento. Com experiências de vida e códigos sociais não reconhecidos, o sujeito vai se apagando em sua comunidade, desinvestindo de seus projetos de vida, sem que isso seja notado, nem compartilhado (Carreteiro, 2003). Infelizmente, alguns desses traços já podiam ser notados em grande parte dos alunos da orquestra.

## 1.5.

### **A paz que eu não quero**

A amizade e admiração que Ferenczi tinha por Freud não impediram que afirmasse seus pontos de discórdia. Ferenczi não estava preocupado com a construção daquele novo campo de saber, como estava com a clínica. Talvez isso tenha permitido sua ousadia, que lhe valeu a alcunha de *enfant terrible* da psicanálise (Ferenczi, [1931] 1992, p.70). Um dos pontos de discórdia em relação ao mestre teve a ver com os fatores traumáticos. A teoria do trauma como proposta por Sándor Ferenczi pode ajudar a perceber um outro aspecto importante do sofrimento social. A ênfase nos fatores endógenos, especialmente a força pulsional, que para Freud era determinante para o trauma, dá lugar ao que é externo ao aparelho psíquico e que vem a perturbar a ordem da criança. Nas

palavras de Ferenczi ([1933] 1988, p.347), “o fato de não aprofundar suficientemente a origem exterior comporta um perigo, o de recorrer a explicações prematuras invocando a predisposição e a constituição”. Com esse psicanalista húngaro, atributos individuais, como a autonomia e a liberdade, não podem mais ser pensados senão a partir das relações que o sujeito estabelece.

O meio passa, então, a desempenhar um papel fundamental na forma como o sujeito irá se desenvolver e vivenciar suas adversidades. Ferenczi inaugura a tradição de pensamento na psicanálise que defende que a constituição subjetiva se dá na relação entre o bebê e a mãe (ou seu substituto). Inicialmente, o investimento da criança na direção do objeto é movido por um registro de prazer e desprazer que se inaugura a partir da primeira introjeção. A introjeção é para Ferenczi o mecanismo por excelência do funcionamento psíquico. Quando, no entanto, um acontecimento traz um tipo de excesso que impede sua sintonia com a gama de sentidos possíveis para a criança, faz-se o trauma. Ferenczi faz uma importante distinção entre o que ele chama de traumas estruturantes e traumas patogênicos. Os estruturantes seriam aqueles não só inevitáveis como necessários para o melhor desenvolvimento do sujeito: nascimento, desmame, separação da mãe, para citar apenas os mais evidentes. São choques que ajudam de algum modo a espécie ou a criança a se desenvolver; são, portanto, inevitáveis, mas a sua progressão traumática dependerá da forma como se dará a adaptação da família (ou do meio) em relação ao sujeito que está em situação de vulnerabilidade. Tal noção fica clara no texto *A adaptação da família à criança* e será retomada e aprofundada posteriormente por Winnicott. Essa mudança de perspectiva faz toda a diferença para o manejo clínico, como também para as ações sociais que podem tanto facilitar o desenvolvimento do sujeito ou, ao contrário, criar um ambiente intrusivo, incapacitar e terminar reforçando sua vulnerabilidade.

Em sua versão prototípica do trauma, Ferenczi apresenta um adulto que não é capaz de “falar” a língua da criança. A criança deseja o adulto, mas esse desejo, por mais erotizado que seja, permanece na linguagem da criança, da ternura. O adulto viria responder ao desejo da criança com sua linguagem da paixão; ocorreria, então, o que ele chamou de “confusão de línguas” (Ferenczi, [1933] 1992, p.97). A língua da ternura está na ordem do lúdico, por isso pode ser

introjetada pela criança; já aquilo que se encontra na linguagem da paixão, do adulto, não pode fazer sentido ainda. É a partir dessa confusão de línguas que acontece o trauma patogênico. Ele acontece em pelo menos dois tempos. No primeiro tempo se daria esse evento confuso ou chocante para a criança, no segundo a criança buscaria sentido para o que se passou, narrando o evento e buscando apoio de um outro adulto de sua confiança. Este, ao invés de legitimar o ocorrido pelo relato da criança, a *desmente*, dizendo que nada daquilo se passou, responsabilizando ou punindo a criança pelo ocorrido, mandando-a se calar. Há uma confiança básica que se rompe. É essa resposta tão dissonante do vivido da criança que impossibilita a produção de sentido.

Se o modelo do trauma patogênico foi inspirado no modelo da intencionalidade sexual da parte do adulto, tendo a relação incestuosa como seu protótipo, certamente não é só isso que constitui um fator traumático. Ferenczi menciona o amor excessivo, as punições passionais, o abandono, a instabilidade de respostas do adulto (Ferenczi, [1933] 1992, p.104). A confusão de línguas pode estar em todo desencontro, de mal-entendido, de violência cotidiana, em âmbito micro e macropolítico. No entanto, essa diferença de registro se torna traumática quando existe a imposição tirânica do lado mais forte sobre o mais fraco. Ou seja, o trauma só acontece em uma relação assimétrica.

A escuta sensível de Ferenczi para o sofrimento traz também uma outra leitura, mais positivada, da compreensão dos sintomas e dos rearranjos que, de modo geral, as pessoas fazem para sobreviver e viver melhor. Então, para preservar a si própria e o adulto de quem ela afetivamente depende, a solução psíquica encontrada pela criança é incorporar patologicamente a negação, o segredo, “acreditando” nele e se identificando com a (provável) culpa sentida pelo agressor. Incorporar não é introjetar. O que se incorpora não é representável, mas fica registrado no corpo; são os chamados símbolos mnésicos corporais.

O aspecto inovador da conceptualização ferencziana do trauma que nos interessa aqui é exatamente essa ideia de que o trauma só se torna patogênico naquele segundo tempo, quando a criança é desacreditada, desautorizada em sua verdade pelo adulto que não consegue suportar a verdade da criança e a nega, impondo a sua interpretação (Ferenczi, [1931] 1992, p.79). O trauma ferencziano

é um desmentido ou, nas palavras de Jô Gondar (2012, p.200) é a “não-validação das percepções e dos afetos de um sujeito”. Essa compreensão do desmentido me faz pensar na articulação político-filosófica que Hannah Arendt (1972) propõe entre os conceitos de mentira, ação e política, embora seja importante marcar que para Ferenczi a questão central do desmentido não tem a ver com a verdade e a mentira.

Em *Verdade e política*<sup>16</sup>, Arendt (1972) faz uma aproximação interessante entre fenômenos sociais que a princípio poderiam parecer bem distintos para, então, discutir a função da mentira no campo da política. Seu estudo se baseia nos documentos do Pentágono a respeito da Guerra do Vietnã que haviam sido publicados no *New York Times* e onde se encontra uma série de mentiras que encobriram as reais justificativas para essa guerra. Ela aponta a íntima relação que existe entre o ato de negar os fatos e, portanto, de mentir, e a nossa habilidade para modificar os fatos. Ambos se originam da capacidade imaginativa do sujeito. A liberdade de reconhecer ou negar a existência de algo é justamente o que viria garantir a capacidade de ação e transformação que é, para ela, o substrato mesmo da coisa política. Dizendo de outro modo, mentira, fabulação, falsificação têm uma origem comum que está na dimensão da cultura, do lúdico, da experimentação, de um espaço potencial para a criação.

Arendt (1972, p. 11) lembra que não só a veracidade nunca constou entre as virtudes políticas, como a mentira, o segredo, a falsificação sempre foram meios legitimados para se conseguir a realização de objetivos políticos. É o que assistimos diariamente na cena política. Tal legitimação só pode se dar porque a mentira “sabe”, de antemão, o que o outro quer ouvir, agindo assim como um antídoto ao desprazer (ibid., p. 12). Para que o rearranjo mentiroso seja “bem sucedido”, é preciso haver uma correspondência entre a mensagem emitida e a percepção ou o desejo do outro, senão haverá uma confusão de línguas. O poder dos líderes políticos - e aliás de qualquer “suposto saber” - vem do fato de ele dizer aquilo que o outro espera. Assim, com outro vocabulário e propósito, parece que Arendt aborda algo que se aproxima do pensamento ferencziano. É como se

---

<sup>16</sup> Título original: *Crises of the republic* e, na versão francesa, *Du mensonge à la violence*.

ela estivesse reiterando que o que torna o humano um ser político é esse mecanismo psíquico básico que permite ao sujeito se apropriar do mundo externo e, quando o mundo externo nos causa desprazer, permite projetarmos nele uma *verdade* que tenta livrar do desprazer.

Contudo, há ainda uma distinção importante que ela faz entre mentiras que causam ou não violência (ibid., p. 106) que ajudam a compreender um aspecto do desmentido. As que não causam violência são aquelas que não chegam a anular outras versões. Uma propaganda enganosa, uma falsificação para salvar a própria imagem, pode não ter o peso de afetação de uma violência. Ou seja, a fronteira entre verdade e mentira nem é clara nem é o fundamental. Para que a vida em comum caminhe, não são necessárias verdades unívocas. Se, contudo, a mentira é imposta em termos de uma política de dominação, instaura-se a violência. A política de dominação se sustenta no desmentido, na imposição de uma verdade pela relação assimétrica dos governantes com a população, pela desautorização que termina gerando no lado mais frágil a perda da confiança em si. O desmentido pode instaurar um mundo indecifrável que leva ao aniquilamento subjetivo. Mas o que caracteriza seu aspecto patogênico não está no fato de mentir em benefício próprio, mas em desmentir a verdade do outro que está no lado mais vulnerável dessa relação. Como explica Jô Gondar (2012, p.202), “O desmentido, antes mesmo de menosprezar o sofrimento de uma criança, desconsidera a sua vulnerabilidade”.

Em um ambiente de injustiças sociais severas, alguns se encontram especialmente vulneráveis e têm que aceitar a verdade do agressor para sobreviver. Na versão de Ferenczi ([1913], 1988, p.77), a defesa psíquica contra o desmentido é a autoclivagem narcísica, ou seja, a parte do sujeito que carrega a experiência do vivido traumático permanece extremamente frágil, enquanto a outra “amadurece” rapidamente para tentar se adaptar à realidade. É o que acontece na experiência do sofrimento social: o sujeito, no lugar de se revoltar contra o opressor, submete-se, identifica-se. Como na progressão traumática ferencziana, o sujeito vai aos poucos perdendo a capacidade de afetar e ser afetado, de expressar seus (des)afetos, de afirmar sua vontade e sua criatividade. A verdade imposta pelo opressor é interiorizada, torna-se realidade interna.

Podem ser pessoas capazes racionalmente, mas se anulam por terem perdido sua confiança em si e no mundo.

Compreender que quando há reconhecimento por parte do lado mais forte, o trauma não se torna patogênico e que, ao contrário, a patogenia do sofrimento social está no *desmentido* social é defender a ética do cuidado como uma posição política, na psicanálise ou nas ações sociais. Penso agora no sentido que Jean Luc Nancy (2004) oferece ao político, como sendo da ordem do “ser em comum”, da experiência de existência comum em uma sociedade. É esperado da política que propicie “forma e visibilidade à possibilidade do viver junto” (ibid., p.173) na confusão das línguas, na mentira, na falsificação, mas na distribuição maior das vozes. Escutas dialógicas que legitimem a verdade do sujeito traumatizado, que não o abandonem, que não o responsabilizem pelo seu mal é o maior antídoto ao sofrimento social.

## **1.6. Da necessidade de reconhecimento**

A *luta por reconhecimento* tornou-se o cerne dos conflitos políticos no final do século XX. Na esteira de autores que acreditam que sujeito e meio não são entidades ontologicamente distintas, trago ao debate dois filósofos que colocam a noção de reconhecimento social no centro de gravidade do pensamento político moderno, propondo uma interessante articulação entre a dimensão afetiva, os sentimentos morais, o conhecimento reflexivo e a consequente narrativa identitária do sujeito. Essa problemática tem sido bastante discutida ultimamente no campo das teorias sociais e algumas vezes parece ser empregada como sinônimo da luta de grupos minoritários pela valorização de suas especificidades culturais, étnicas, subjetivas. Tal sinonímia me parece reduzir a noção de reconhecimento e tomar um viés que corre o risco de segregar e reificar grupos identitários, mais do que promover relações mais justas e tolerantes. O que interessa destacar dessas teorias do reconhecimento é sua dimensão relacional, uma dimensão que permite pensar as desigualdades sociais, seus conflitos, lutas e seu sofrimento em uma abordagem mais dialógica e mais complexa. Ainda que



Taylor (1995) e Honneth (2009) não discutam diretamente o aspecto material da questão distributiva, essa é a grande crítica de Nancy Fraser (2006), acredito, como mostra Jessé de Souza (2000), que eles nos dão ferramentas importantes para analisar as injustiças sociais no Brasil e para entrelaçar as dimensões da redistribuição e do reconhecimento.

Charles Taylor é um pensador da filosofia política influenciado por autores da tradição pragmatista, vai analisar a gramática moral da atualidade a partir das práticas incorporadas no nosso cotidiano sob a forma de hábitos, disposições e tendências. Ele mantém uma forte atuação política no Canadá e foi um dos primeiros pensadores a propor o que ficou conhecido como a teoria do reconhecimento. Já Axel Honneth, filósofo e sociólogo alemão da terceira geração da Escola de Frankfurt, hoje é diretor do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt e trouxe contribuições fundamentais à teoria crítica também pela via da política de reconhecimento. Taylor e Honneth compreendem que não há autorrealização possível para o indivíduo se esse não for reconhecido em suas qualidades e potencialidades para se realizar, se reinventar, assim como reconhecer o outro também em suas particularidades. O reconhecimento recíproco ganha, com esses autores, o lugar de uma necessidade vital, de modo que a perspectiva relacional irá se estender ao campo do direito e da justiça.

O que eu quero destacar dessa teorização diz respeito aos prejuízos severos que o indivíduo pode enfrentar quando internaliza o não-reconhecimento ou um reconhecimento desmerecedor. Esse é um dos aspectos do sofrimento social e pode ser compreendido ferenczianamente como um desmentido social. É quando se instala a opressão, a subalternidade, a humilhação, cujas repercussões se fazem sentir em termos do empobrecimento da criatividade, como veremos mais adiante com Winnicott, ou da perda da potência de ação cotidiana. Com esse pano de fundo, cada autor toma seu rumo. Taylor dirá que o sujeito se constitui na relação comunicativa entre um eu e um outro, o que pressupõe um contexto e uma hierarquia de valores indissociáveis das narrativas identitárias que influenciarão a consciência de si e a forma como o sujeito agirá no mundo. Nessa implicação entre identidade e moralidade, Taylor não essencializa a noção de identidade, nem

deixa de levar em conta que os sentimentos morais passam por uma reflexão, uma apropriação do sujeito; o que constitui a sua singularidade.

Taylor (1997) vai encontrar as fontes do *self*, termo que deu título a uma de suas obras, no percurso histórico que levou à moderna concepção de sujeito e que explica por que a construção de um sentido de *self*, assim como a autorrealização, dependem hoje fundamentalmente do reconhecimento recíproco. Duas mudanças de pensamento teriam deslocado as noções de identidade e reconhecimento para o centro da preocupação moderna. A primeira mudança concerne ao colapso das hierarquias sociais do antigo regime que sustentavam a primazia da honra e, dessa forma, da preferência de alguns em detrimento de outros. À noção de honra veio opor-se a noção moderna de dignidade usada no sentido universalista e igualitário (Taylor, 1995, p.242). Esse princípio de dignidade compreende um conjunto de valores que formarão a base para a construção da sociedade democrática, tal como a entendemos hoje no Ocidente.

A segunda mudança diz respeito a uma *virada subjetiva*, que acontece no final do século XVIII, quando se modifica e se intensifica a ideia de uma identidade individualizada. A ênfase moral no sentido de um ideal de autenticidade passa a privilegiar a capacidade do sujeito de ser fiel a si mesmo. Ser autêntico significa estar em contato com os seus próprios sentimentos e crenças em relação ao que é certo ou errado, bem como ter autocontrole, eficiência, razão, atributos que ganham um significado moral decisivo para que cada indivíduo se torne um sujeito pleno e pleno de sentido. O que é novo nessa tal virada subjetiva é “o dever e a obrigação de viver-se de acordo com esta originalidade.” (Souza, 2000, p.148) No ideal moderno de autenticidade, a meta de autorrealização passa a desempenhar um importante papel nas posições sociais que o sujeito ocupará e não será mais dada pela posição que o sujeito ocupa, geralmente desde seu nascimento, na estratificação hierárquica social. Mas também não virá exclusivamente da interioridade do sujeito, ela será consequência, em grande parte, do reconhecimento intersubjetivo da capacidade do sujeito. Assim, as noções de identidade, dignidade, autenticidade e reconhecimento passam a estar completamente associadas na teoria tayloriana.

Tal conceito de reconhecimento destaca, portanto, o caráter fundamentalmente intersubjetivo e contínuo da constituição do sujeito. Para essa compreensão reflexiva do reconhecimento, Taylor e Honneth se apoiam na eticidade hegeliana, na teoria intersubjetiva de George Mead e na psicanálise das relações objetais. Mead foi um filósofo da Escola de Chicago que dedicou a maior parte de seus estudos à psicologia social e à sociologia e desenvolve sua teoria da intersubjetividade também revisitando o jovem Hegel sob a ótica da dimensão objetal. É nesse sentido que teoriza a noção de *self* e de estrutura social em uma relação de reciprocidade. Dizendo de modo bastante simplificado, o processo de socialização se daria inicialmente a partir da relação que o bebê estabelece com o *outro significativo*, que são os primeiros cuidadores. Essa relação formará a base identitária do sujeito. Ao longo de seu desenvolvimento, o “grau de universalidade das expectativas normativas de comportamento que a criança tem de antecipar respectivamente em si mesma” (Honneth, 2009, p.134) se estenderia para o nível do *outro generalizado* ou da sociedade mais ampla. Mead segue a lógica desenvolvimentista das relações de objeto tal como teorizada por Donald Winnicott e pelos filósofos do pragmatismo.

Assim, a virada subjetiva traz a interioridade como um valor e introduz uma nova dimensão na política que é a do reconhecimento universal. A noção de que a identidade passa a se pautar menos naquilo que deriva do social e mais naquilo que deriva do interior do sujeito faz eco às reflexões de Gaulejac e Ehrenberg, mas a diferença aqui está na ênfase dada por Taylor e Honneth à dimensão intersubjetiva, pois é somente no encontro com o outro que o sujeito pode desenvolver suas capacidades e se realizar. A transferência do eixo da honra para o da dignidade trouxe para a política do universalismo a tentativa de equalizar direitos e privilégios. Esse princípio de cidadania de que todos merecem o mesmo respeito tem cada vez mais aceitação no mundo todo, a despeito dos fundamentalismos ainda existentes. No entanto, sabemos que sua aplicação atingiu muito mais a esfera dos direitos civis do que a esfera socioeconômica e cultural.

Há um ponto da reflexão de Taylor que precisa ser marcado, é a ideia de que a política de reconhecimento pode entrar em conflito com a política atual da

diferença, ou seja, o princípio que tenta preservar a ideia de que todos são dignos de respeito e devem ser tratados de forma igual independentemente das diferenças entra em conflito com a política da diferença, que tenta preservar a identidade peculiar de um indivíduo ou grupo e traz críticas severas à homogeneização das políticas universais, como a do reconhecimento, como se essas se cegassem diante das diferenças (Taylor, 1995, p.254). Taylor mostra como tanto a política do reconhecimento universal quanto a política da diferença cometeram erros importantes em vários programas que propuseram, o que é possível verificar com os favoritismos injustificáveis do primeiro, ou ainda nos tratamentos injustamente diferenciados do segundo. Nenhum nem outro estão livres de injustiças e, com frequência, tenta-se reparar alguma injustiça histórica através de um tratamento distintivo que termina cultivando o que tenta reparar. Ainda assim, com a noção de que todos passaram a ser dignos de igual reconhecimento, mas que, para se realizarem, paradoxalmente precisam do reconhecimento de sua especificidade (ibid., p.251), Taylor aposta na conciliação de políticas universais e políticas das diferenças. Não seria preciso optar por uma ou outra lógica, mas perceber que o fato de todos serem igualmente dignos de respeito não exclui a noção de que cada um é diferente. Do mesmo modo, a singularidade do sujeito não deve excluir a universalidade de algumas necessidades subjetivas que sustentam alguns princípios básicos.

Enquanto Taylor põe o foco na esfera pública ao pensar as consequências dessa mudança paradigmática que repercute na política do reconhecimento, Honneth vai explorar um pouco mais a dimensão dos afetos, das motivações conscientes e inconscientes, para então debater o processo de socialização, a dimensão jurídica e o abalo que levaria ao adoecimento do sujeito. Seu argumento fundamental também gira em torno da ideia de que no centro da vida social existe um conflito insolúvel por reconhecimento que merece estar na pauta do dia. De tradição marxista e hegeliana, ele retoma a teoria do reconhecimento intersubjetivo dos escritos de Jena (Honneth, 2009, p.117), para sustentar uma concepção dialética da formação da identidade social e cultural e unir “uma perspectiva culturalista da *eticidade* com o princípio moderno da liberdade individual” (Souza, 2000, p.134).

Hegel distingue três níveis de reconhecimento social que formariam a base para a autonomia dos indivíduos: amor, direito e solidariedade (ou eticidade). Esses níveis de reconhecimento compõem o acordo social e estariam, respectivamente, na dimensão da personalidade, da justiça e da organização social. O nível do amor (ou das relações primárias) - ou do *outro significativo* de Mead - forma a base da *autoconfiança*; o nível da fruição dos direitos, a base do *autorrespeito*, e à medida que os laços sociais se ampliam para o *outro generalizado*, a solidariedade presente na organização social constitui a base da *autoestima* do indivíduo (Honneth, 2009, p.207). Nesse último nível, o sujeito já teria a capacidade de generalizar as expectativas normativas de sua sociedade e com elas interagir. Só chegamos a uma compreensão de nós mesmos como portadores de direito, quando também reconhecemos nossos deveres em face do outro. Cabe reforçar, essa noção de reciprocidade é fundamental para a política do reconhecimento e a compreensão do desmentido.

Honneth esquematiza seu pensamento de forma didática: relacionando os tipos de reconhecimento a seus equivalentes na dimensão da personalidade, do desrespeito, da relação do sujeito com si próprio, dos componentes ameaçados da personalidade, etc. (Idem). De acordo com esse esquema, quando o não-reconhecimento acontece no nível da vida pública ou da comunidade de valores, como ele chama, a forma de desrespeito seria vivida como uma degradação ou ofensa que implicaria a perda da autoestima ou da dignidade. Vê-se, com esse raciocínio, que os campos afetivo, social e político estão completamente entrelaçados. Para que o sujeito participe na e da vida pública, ou seja, para haver mudança social, ele precisa experimentar em algum nível os sentimentos de autoconfiança, autorrespeito e autoestima. A ideia de cidadania aqui se aproxima da ideia winnicottiana de um sujeito autônomo, mas que precisa de reciprocidade para continuar se desenvolvendo e podendo pensar no bem-estar comum.

Por outro lado, as consequências de uma personalidade traumatizada engendram um tipo de sofrimento que atravessa a estima social. Quanto mais cedo ocorrem os traumas, menos autoconfiança o sujeito desenvolve em si e no mundo. Com base nas ideias de Winnicott, Honneth dirá que se o sujeito não consegue discernir a sua contribuição na comunidade, ele não pode se perceber como sujeito

de direitos e deveres. O abalo desse acordo social levaria ao adoecimento do sujeito. Quando as instâncias de poder operam na lógica do desmentido, a autoestima social fica abalada, o que impacta, necessariamente, a esfera mais íntima. Assim, as noções de sofrimento social, de desmentido, e de reconhecimento aqui apresentadas são algumas das ferramentas conceituais de que dispomos para defender políticas capazes de valorizar e potencializar a paridade de participação no mundo, com ações que, para além da necessária redistribuição de renda e oportunidades socioeconômicas, também tenham efeito de reconhecimento, isto é, que sejam capazes de escutar o que as diferentes culturas têm a dizer e encontrem um caminho do meio entre a homogeneização e o etnocentrismo, salvaguardando tanto os direitos fundamentais, quanto as diversidades.

## Chuva Oblíqua VI

O maestro sacode a batuta,  
E lânguida e triste a música rompe...

Lembra-me a minha infância, aquele dia  
Em que eu brincava ao pé de um muro de quintal  
Atirando-lhe com uma bola que tinha do lado  
Um cavalo azul a correr com um jockey amarelo...

Prossegue a música, e eis na minha infância  
De repente entre mim e o maestro, muro branco,  
Vai e vem a bola, ora um cão verde,  
Ora um cavalo azul com um jockey amarelo...

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância  
Vestida de cão tornando-se jockey amarelo...  
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

Atiro-a de encontro à minha infância e ela  
Atravessa o teatro todo que está aos meus pés  
A brincar com um jockey amarelo e um cão verde  
E um cavalo azul que aparece por cima do muro  
Do meu quintal... E a música atira com bolas  
À minha infância... E o muro do quintal é feito de gestos  
De batuta e rotações confusas de cães verdes  
E cavalos azuis e jockeys amarelos...

Todo o teatro é um muro branco de música  
Por onde um cão verde corre atrás de minha saudade  
Da minha infância, cavalo azul com um jockey amarelo...

E dum lado para o outro, da direita para a esquerda,  
Donde há árvores e entre os ramos ao pé da copa  
Com orquestras a tocar música,  
Para onde há filas de bolas na loja onde comprei  
E o homem da loja sorri entre as memórias da minha infância...

E a música cessa como um muro que desaba,  
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,  
E do alto dum cavalo azul, o maestro, jockey amarelo tornando-se preto,  
Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,  
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,  
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

Fernando Pessoa, *Cancioneiro*

## 2.1.

### Na Ação Social pela Música do Brasil – núcleo Dona Marta

Maio de 2010. Meu primeiro dia de trabalho no projeto Ação Social pela Música do Brasil (ASMB), núcleo Dona Marta. “Eu preciso ver resultados”, me previne o coordenador do projeto. Resultados? Era a primeira vez, na minha carreira de psicóloga, que me pediam resultados. Não sei bem o que isso queria dizer, mas senti como se esperassem de mim o fim de conflitos cuja ancestralidade não estaria ao meu alcance. Eram cerca de cento e cinquenta crianças e adolescentes entre 7 e 18 anos, moradores de cinco favelas diferentes recém ocupadas por uma UPP. Antes disso, essas favelas eram controladas por facções rivais no controle do tráfico de drogas no Estado do Rio de Janeiro, o que fazia com que grande parte desses meninos tivessem laços de parentesco com membros do tráfico. Alguns haviam participado do tráfico. Outros eram usuários. A identificação com a figura do “dono do morro”, a naturalização das disputas pelo território, o imaginário das facções, tudo isso era, enfim, presentificado nas relações entre os alunos. Chegavam cantando as músicas de seus respectivos comandos, provocavam os meninos das outras comunidades, os conflitos eram constantes, poucas vezes intensos.

Minha função no projeto foi se delineando à medida que surgiam demandas por parte dos alunos e profissionais e que as querelas, mas em particular, que a proposta daquele projeto se clareavam. Para isso, foi determinante conhecer o *Sistema*, como é conhecido, e a *Fundación Simón Bolívar*, uma fundação que se dedica ao desenvolvimento pedagógico e psicossocial de crianças e jovens através da prática orquestral e cuja metodologia tem se difundido cada vez mais pelo mundo. O Sistema mantém núcleos orquestrais sob sua orientação em mais de sessenta países, em todos os continentes, geralmente instalados em regiões de maior precariedade socioeconômica ou maior violência urbana. O convênio se estabelece através da supervisão de professores e diretores de orquestra de algum núcleo venezuelano que visitam periodicamente o núcleo estrangeiro e também recebem na Venezuela os professores desse mesmo núcleo.

Quando tivemos a ocasião de receber os professores venezuelanos no núcleo Dona Marta, percebi a importância dessa troca para ambas as partes. Os



professores de fora aprendem com o jeito brasileiro de fazer e os professores brasileiros também enriquecem sua prática com tal acompanhamento. Para os próprios alunos é interessante entrar em contato com a forma de ensinar de outra cultura e eles compreendem fazer parte de um movimento orquestral do mundo todo. Geralmente, os professores dos núcleos venezuelanos são jovens e formados pelo próprio Sistema. Afinada a essa filosofia de ensino, a proposta da ASMB mantém seu foco na inserção e integração social através da prática orquestral. Para tanto, é fundamental poder tornar aquele espaço o mais inclusivo possível, recebendo qualquer criança ou adolescente, independentemente de estar alfabetizado, de onde mora e das dificuldades que apresenta.

Entre os autores que mais orientaram meu trabalho analítico, o que mais se aproximava dessa perspectiva do Sistema era Winnicott com sua noção de ambiente facilitador. Fazer tal aproximação não tem, de modo algum, a intenção de reduzir fins políticos a fins psicanalíticos ou vice-versa, e sim poder trabalhar a complexidade das questões nas diversas esferas em que se apresentam. Minha contribuição ali se daria especialmente pela via psicanalítica. Assim, meu primeiro passo foi tentar pensar, junto à equipe de professores e equipe de apoio, as condições necessárias para que ali se aplicasse a ideia winnicottiana de preservar uma atitude favorável a um ambiente com o qual cada aluno possa se identificar sem perder sua diferenciação. Foi preciso sensibilizar a equipe toda para a importância dessa atitude mais receptiva do que repressora e para uma escuta atenta às necessidades do grupo, mas também de cada aluno, assim como para a importância de uma atitude firme quando é preciso conter o que tem que ser contido, mas sem humilhar, sem excluir. Desse modo, eu acreditava que os alunos se tornariam mais cooperativos por perceberem aquela organização como um espaço de cuidado.

Foi assim que tentamos construir um ambiente que valorizava a participação de cada aluno naquele processo pedagógico e no espaço de convívio. A ideia de fazer da orquestra um ambiente que se adapte às necessidades dos alunos é certamente muito mais acessível ao pensamento do que à realização, mesmo porque os próprios profissionais nem sempre trabalham em condições materialmente favoráveis a isso e muitos adolescentes trazem comportamentos

antissociais. Diversas conversas se deram entre nós, profissionais, em especial sobre o período da adolescência, que é uma fase tumultuada por si só, de mais sofrimento, de mais experiências de riscos maiores. Felizmente, adolescentes costumam responder com muita rapidez e saúde às ajudas prestadas. Aqueles alunos precisavam, acima de tudo, se sentir reais. Nos termos de Winnicott, se sentir real é experimentar ser si mesmo, no lugar de fazer de conta; viver sua própria vida – o que na adolescência é uma experiência um tanto paradoxal. Para os professores, priorizar essa ética do cuidado em detrimento do aperfeiçoamento musical nem sempre era evidente, mas esses princípios balizadores foram pouco a pouco fazendo sentido.

Desde o início houve grande receptividade em relação à minha presença no projeto e, de modo geral, pude contar com a ajuda tanto dos alunos, quanto dos profissionais. Foi fundamental estar presente durante algumas aulas, não para vigiar, muito menos para punir, mas para conhecer as dinâmicas das aulas. Em sala tudo transcorria de modo bem diferente do que acontecia quando estavam sozinhos comigo e que também eram bem diferentes de como se relacionavam na van que os levava ao projeto. Às vezes o mais encapsulado no trato individual se mostrava um grande líder para o grupo, outras vezes o mais solitário na turma estabelecia um vínculo rápido comigo; um aluno atento no grupo, às vezes ficava disperso nas atividades que eu propunha, o tímido no seu naipe era expansivo na van, e assim por diante. Formulei uma espécie de anamnese que me ajudava a conhecer melhor cada aluno. Ali se conciliava dados atuais e históricos, informações fornecidas pelos responsáveis e outras dos profissionais do projeto. Através dessas fichas eu acompanhava melhor o desenvolvimento de cada aluno, já que eram muitos para conhecer de uma vez e com nuances de vida que mereciam uma atenção individual. Isso ajudava também a orientar os professores para um ambiente facilitador.

No trabalho direto com os alunos, tive que começar por aqueles cujos conflitos eram mais intensos e recorrentes. Eles eram enviados à minha sala, o que pode parecer insignificante, mas para uma analista acostumada a ser procurada por aqueles que querem ser tratados, isso configurava uma diferença de saída. Eram mandados a mim não porque sofriam, mas porque incomodam o grupo.

Outros me eram enviados por algum fator de vulnerabilidade que preocupava mais a equipe. Poderia ser um caso de violência doméstica, uma situação de moradia mais precária, etc. Outros ainda eu convidava por conta de algum comportamento ou expressão que de algum modo me preocupava. Ao longo de um ano, foi possível conhecer um bom pedaço da história de pelo menos dois terços dos alunos. No mesmo sentido, minha assistência privilegiou profissionais que vinham demonstrando maior dificuldade em lidar com os alunos, com a equipe e com a proposta do projeto. Com os alunos, o trabalho desenrolava-se em conversas individuais e em pequenos grupos, através de exercícios escritos e dinâmicas que estimulavam certa consciência de si e o reconhecimento do que eles próprios sentiam, de suas dificuldades (cognitivas, comportamentais) e de seu modo de estar no grupo. A minha presença nas aulas como observadora curiosa e encantada, ou seja, que não está ali para vigiar, mas porque se interessa, também fazia diferença na nossa relação e me fazia conhecer mesmo aqueles que nunca vinham à minha sala.

Duas questões se destacaram ao longo desse processo. A primeira era o desafio de estar à escuta do outro em um registro psicanalítico, como não podia deixar de ser, mas sem psicanalisar. Significava cuidar para que cada encontro tivesse início, meio e fim, para que não fossem abertas questões que aquele espaço não daria conta de tratar ou encaminhar, para que determinados segredos que não pudessem ser preservados não me fossem confiados. O sigilo ético que estava em jogo ali não era o mesmo do consultório. Não cabe desenvolver o assunto aqui, mas apenas apontar que o foco dessas conversas terminava se dirigindo mais para a troca afetiva que eu conseguia estabelecer com aqueles alunos, para o reconhecimento da história familiar e individual de cada um e, especialmente, para a valorização da contribuição que cada um oferecia, a partir de recursos próprios, para aquele espaço da orquestra. Com aquele tempo de escuta, eu pretendia que eles tivessem nem que fosse um lampejo de respeito por si e pelo outro, que saíssem daquele encontro, mesmo que nunca mais voltassem, com a experiência de terem se sentido devidamente escutados e valorizados individualmente, e como grupo musical. Para alguns, eu sabia que isso seria algo inédito. Se nada mais os tivesse encantado na orquestra, ao menos isso os teria marcado.

Após um mês e meio de ingresso no projeto, iniciei o trabalho de assistência às famílias, aproveitando o encontro mensal que eles já tinham com o coordenador. Era o momento em que conversavam sobre o filho ou o neto, eram distribuídas as cestas básicas, as famílias conversavam entre si, e eram convidadas a participar mais do projeto. A minha função permitia dar uma orientação mais individualizada aos responsáveis que precisavam de assistência psicológica, fazer visitas domiciliares e encaminhar, se necessário, para outros tratamentos. Era fundamental trazer as famílias para conhecerem e prestigiarem a participação de sua criança ou adolescente naquele grupo. Como afirma o fundador do Sistema, um jovem aprendiz dinamiza sua família pela admiração que passa a ter por aquela criança ou adolescente e pelo esforço que, ao menos algumas, se sentem convocadas a fazer para manter o aluno no projeto. As apresentações, uma tônica do Sistema, ajudam muito nesse sentido, estabelecendo um tipo de reconhecimento e homenagem entre família e aluno, orquestra e comunidade.

Logo que entram no projeto os alunos começam a tocar em público e sempre que possível. As apresentações não costumam ser fechadas em teatros, ao contrário, é importante que as portas fiquem abertas a qualquer um que queira assistir. No encontro com a população local, a orquestra vai estabelecendo uma relação recíproca de reconhecimento. Essa atmosfera se mostra fundamental para que a espontaneidade e criação musical possam aflorar. No mundo todo, as apresentações das orquestras do Sistema costumam terminar como uma grande festa. Nem que seja no *bis* (quando no repertório não cabe incluir músicas de outros compositores), o repertório costuma incluir peças da cultura local, o que traz uma proximidade maior com o público e uma irreverência ao encontro; os músicos coreografam, fazem rodar os instrumentos, desfilam, dançam<sup>17</sup>. Essa atmosfera dilui a fronteira existente entre a música erudita e a popular, resultando em uma espécie de polifonia temporal interessante.

A ASMB é uma Organização não governamental (ONG) e, como tal, não é privada nem estatal, mas tem ajuda de empresas e do Estado. Nesse sentido, não

---

<sup>17</sup> Alguns exemplos podem ser vistos em <<https://www.youtube.com/watch?v=NYvEvP2cmdk>>, ou, numa versão brasileira, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L8vXVQHDcuY>>. Acesso em 26/01/2016.

consegue ter uma ação completamente desimpedida da demanda de seus financiadores. As empresas privadas que apoiam um projeto social costumam propor contratos sujeitos a renovação e exigem uma contrapartida que, na maioria dos casos, está ligada a uma forma de divulgação e um tipo de resultado. Tais resultados às vezes se chocam com a ideia inicial do projeto. O apoio do Estado ao núcleo orquestral do Dona Marta se limitava à concessão de algumas salas para as aulas e os ensaios. A grande contrapartida a essas instâncias de apoio é a divulgação pela grande mídia, os projetos necessitam de apoio midiático. Assim, com seu discurso ideológico da superação, a mídia se apropria do projeto, impõe sua lógica equivocada, monológica, faz parecer que o projeto veio salvar a comunidade da grande falta, de serviço ou de subjetividade, causada pelo Estado ou pela própria comunidade. Esse contexto sociopolítico no qual surgem as ONGs contribui para que os projetos sejam descontínuos, verticais e sem a devida participação comunitária. Assim, o fato de um projeto social como o da ASMB ser encampado pelo Estado por um lado favorece sua estabilidade e possibilidade de expansão, mas por outro impõe algum nível de coerção.

É importante marcar a distância entre este trabalho sobre prática orquestral, que, neste caso, precisa levar em conta aspectos sociais e políticos, além do musical, e o discurso prescritivo e salvacionista da grande mídia (no qual se apoiam as propagandas privadas e estatais) e que sugere que o problema esteja resolvido quando não está. O impacto de resolução de uma ONG é mínimo se comparado ao que tais discursos tentam significar. Além disso, cabe reforçar que esse tipo de narrativa publicitária produz falsas subjetividades, abordagens reducionistas que estão na lógica oposta do conceito de ambiente facilitador, já que estimulam a adaptação de todos às expectativas normativas implícitas nesses discursos e não o contrário, como costuma ser a proposta de base. Tal lógica equivocada é uma armadilha para todos, os que trabalham nos projetos, os próprios alunos e suas famílias, e o público.

Foi com a distância que permite um melhor ângulo para a observação que eu me pus a pensar meu papel naquele espaço. Se eu não estava ali para *psicanalisar*, logo percebi a importância de afinar minha escuta e minhas intervenções na frequência de quem testemunha e legitima a verdade que está sendo trazida. Para

alguns alunos mais frágeis, um pequeno descuido dos profissionais reforçava o desmentido que já haviam vivido antes. Assim, me coloquei disponível para testemunhar os sofrimentos daqueles meninos e famílias, a perversa inversão das políticas públicas, mas também os efeitos subjetivos da prática musical em grupo e em mim. Testemunhei também crianças e adolescentes saírem do desassossego permanente para vivenciarem um estado de apaziguamento maior, testemunhei a passagem de alguns do silêncio à palavra. Nada daquilo era na época um objeto de pesquisa para mim, mas exigia uma reflexão constante sobre aquela prática que não era propriamente clínica, mas não deixava de ser psicanalítica e que era constantemente atravessada por expectativas controversas, pela falta de tempo, de espaço ou de quietude.

O que de fato fez dessa reflexão da prática um projeto de doutorado foi uma espécie de arrebatamento ao assistir mais de uma vez um adolescente chegar sem conseguir conversar, comunicar, fazer associações e ser profundamente alterado nesse mesmo aspecto pela experiência musical. Meninos de idade avançada, que nunca tinham ido à escola, mostravam que algo se passava no encontro com o instrumento e com a prática musical no grupo o deslocava completamente do ponto de vista social. A música parecia convidar o aluno a outros estados de organização psíquica, outros tempos diferentes do curso ordinário da vida. Tocando, pareciam falar, corporalmente, aquilo que não foi possível calar, nem falar. E a cada nota ou ritmo que precisavam sustentar, eles ao mesmo tempo sustentavam o traumático do real. Alguns diziam que durante o ensaio às vezes esqueciam de onde estavam, como se houvessem sido conduzidos para outro lugar. De fato, pareciam reencontrar um tipo de estado de ser diferente daquele em que costumavam passar a maior parte do tempo. Que tempo seria esse?

## **2.2. Tempo da música, tempo da vida**

Gostaria de iniciar esta seção mencionando a dificuldade, não só a minha, de discutir a música. É frequente encontrar comentários de filósofos da música sobre a ausência considerável de textos a esse respeito (Attali, [1977] 2001, p.18) e sua impossível definição para além da noção de uma arte dos sons. De um lado,

tal dificuldade parece estar ligada à própria ambiguidade constitutiva do som. Sua materialidade menos tangível ou seu caráter mais inapreensível tornaria o som mais enigmático. Por outro lado, essa dificuldade parece estar ligada ao caráter primordial da música para o humano. Ciente de tal dificuldade, cabe pensar alguns aspectos da experiência musical coletiva para, então, abordar as especificidades da prática da orquestra de cordas no Pico do Santa Marta.

O som é a vibração do ar que resulta de um acontecimento. Uma frequência que nosso cérebro capta e interpreta. Em suas variações de estado, ele precisa oscilar entre presença e ausência, não há som sem silêncio e é preciso silêncio para ouvir o som. É graças a essa periodicidade que ele é percebido. Os movimentos do som, geralmente ilustrados pela figura espiralada de uma onda, seguem ciclos de repetição e diferença. Assim, tal como a História, uma música pode ser escutada em sua mudança e em sua repetição. Não há música sem algo que retorne, e nunca será a mesma coisa, pois o instante já é outro. Esse seria um dos princípios universais da experiência da música: ouvir a mesma coisa sempre de outra forma. O som se modifica e modifica o outro no encontro iterativo com o mundo.

Luigi Russolo, compositor italiano de vanguarda, lança em 1913 um manifesto futurista chamado *A Arte dos Ruídos*, no qual descreve a atmosfera ruidosa que passa a predominar no cotidiano, especialmente após a invenção das máquinas. Essa mudança tecnológica teria afetado a prática musical. A experiência sonora era até o século XIX completamente diferente e bem mais silenciosa. Já naquela época, a noção que se tinha de silêncio era de um som mais próximo dos sons da natureza, e a música ganhou os sons das máquinas. Não por acaso, as músicas ditas de relaxamento incorporam ou tentam reproduzir esses sons naturais e nunca ruídos de máquinas. Russolo (1913) acredita que essa diferença de ambientes sonoros explica porque antes a arte musical procurava o som mais límpido e as harmonias mais suaves, enquanto que na época em que ele escreveu se procurava, cada vez mais, amálgamas dissonantes e estridentes.

Para excitar e exaltar nossa sensibilidade, a música se desenvolveu rumo à mais complexa polifonia e rumo à variedade de timbres ou coloridos instrumentais, pesquisando a mais intrincada sucessão de acordes dissonantes e preparando paulatinamente a criação do “ruído musical”. Essa evolução rumo ao “som ruído”

não era possível até então. O ouvido de um homem do século XVIII não conseguiria suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de executantes em relação àquelas de então). Nosso ouvido, no entanto, se compraz, porque já foi educado pela vida moderna tão pródiga dos mais variados ruídos. O nosso ouvido, porém, não se contenta e exige sempre emoções acústicas mais amplas<sup>18</sup>.

O manifesto futurista de 1913 defendia a incorporação do ruído na música, entendendo que, desse modo, a música seria mais coerente com o tipo de emoção o sujeito daquela época esperava sentir. Talvez nem ele poderia imaginar as dimensões o quanto sua profecia ganharia dimensões impressionantes, ao menos, mas não só, para os ouvidos daquela época. Certamente essas definições vanguardistas são mais importantes quando ouvidas em seu caráter revolucionário ou de abertura, do que como afirmações conclusivas e determinantes:

Beethoven e Wagner chacoalharam nossos nervos e corações por muitos anos. Agora saciados, apreciamos muito mais combinar mentalmente os ruídos dos bondes, dos motores a combustão, dos carros de roncões ensandecidos, do que reouvir, por exemplo, a *Heróica* ou a *Pastoral*. Ibid

Quando se retorna aos primórdios da história da humanidade, percebe-se que onde há humanidade, há música e onde há música é sinal de humanidade. Imagens da idade da pedra lascada indicam que nossos antepassados já faziam música e o homem de neandertal já fabricava uma espécie de flauta (Wolff, 2015). Nas civilizações antigas de que se pode ter mais notícias, como a Pérsia, a Assíria, a Caldéia, a música nunca deixou de ter o papel primordial de metaforizar as diferentes manifestações da vida, seja em âmbito religioso, público ou privado (Jamin, 1966, p.8). Seu poder mobilizador e organizador é reconhecido como um poder mágico de alteração do incomunicável da experiência, que retira o sujeito de um estado traumático de caos para um suposto acesso ao transcendente, que fez com que o som fosse especialmente associado à dimensão do sagrado. Cada povo encontrou suas formas de relacionar som e ruído, criou escalas musicais que ordenam o universo sonoro e de onde emerge a música.

Sobre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também um universo social. As sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências

<sup>18</sup> O manifesto *A Arte dos Ruídos* encontra-se disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>>. Acesso em 26/01/2016.



que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior (Wisnik, 2007, p.33-34).

A música está, portanto, entre os prazeres mais primitivos, mais arcaicos, que é o de encontrar fora de nós algo que já está em nós de forma primordial. Independente de se tratar de uma música mais ou menos elaborada existe sempre o gosto de reencontrar uma cadência familiar. E quando se retorna aos primórdios da história individual, percebe-se que muito cedo também já há música, dança e canto. Nas canções infantis há sempre o gosto de reencontrar o que há de mais primitivo no vivido sonoro, que é a pulsação direta e acentuada. Música de ninar, música catártica, hipnótica, caótica... Talvez por isso todas as formas de expressão política e religiosa se valem da música para tocar as massas.

Mas por que será que todas as culturas têm necessidade de música? Por que será que na infinidade das formas de expressão musical, existem elementos que são universais? Por que será que, entre os objetos físicos, o som é o que parece mais se prestar à criação de metafísicas (Wisnik, 2007, p.29)? Essas perguntas estão em pauta há séculos não para serem respondidas, mas para fazer trabalhar o pensamento filosófico a respeito da música e da dinâmica na experiência musical. Francis Wolff, Jacques Attali, Gilbert Rouget, Pascal Quignard, Christoph Türcke, entre outros historiadores e filósofos da música, acreditam que a música originalmente servia para compor os rituais de sacrifício que ela mimetiza e simula, protegendo o homem do horror. Para isso teria surgido a cultura. “A música faz com que todos revivam a canalização da violência essencial. Simulacro da monopolização do poder de matar, do assassinato ritual, ela prova a possibilidade de viver junto e transformar as violências em ordem, o barulho em arte” (Attali, 2001, p.52).

O filósofo da música Francis Wolff (2015)<sup>19</sup> parte da metáfora da caverna de Platão para explicar a indissociabilidade entre música e humanidade. A ideia fundamental dessa alegoria mais visual do que auditiva, é de que o indivíduo só percebe as sombras das coisas, até poder “sair da caverna” para ver a realidade tal como ela é. Wolff aplica essa ideia ao plano sonoro para abordar o poder da

---

<sup>19</sup> Francis Wolff entrevistado por Laure Adler para um programa da *Rádio France Culture*. Disponível em: <http://www.franceculture.fr/personne-francis-wolff.html>. Acesso em 26/01/2016.

música. Na condição humana, se ouve os ecos do caos através de barulhos internos e externos que chegam de modo imprevisível e perturbador. A música é uma das maneiras de liberar o sujeito desse mundo de sons indistintos e caóticos para que se possa entrar na experiência da significação.

Na filosofia, alguns autores mais ligados à fenomenologia se servem da música para ilustrar o tempo vivido da consciência, como Bergson e Husserl, enquanto outros tentam transcendentalizar, essencializar o tempo da música, desvinculando-o do tempo da vida, como Santo Agostinho e Sartre. Nesses últimos, afirma-se a atemporalidade da música, no sentido de ser fora do tempo, de ter um tempo próprio (Sève, 2002, p.251-253). Mas como seria possível uma música sem mobilidade e duração? Lévi-Strauss (1964) dedica *O cru e o cozido* à música. Na trilha de seu pensamento estruturalista, o antropólogo francês vai traçando analogias entre a obra musical e os mitos, entre as quais o fato de ambos precisarem da dimensão temporal para manifestarem seus aspectos mais inconscientes e para negá-lo, suprimi-lo, imobilizá-lo (1964, p.24-25). Esse seria o caráter transcende da música.

Não resta dúvida que quando ouvimos a Nona de Beethoven ou os blues tuaregues somos lançados a um tempo outro, mas não vejo como ele poderia ser desgarrado do tempo da vida. O tempo subjetivo também não é o tempo do relógio, mas sim o do vazio da nossa experiência, o tempo de todas as nossas experiências em potencial. É no tempo da vida que a música afeta. Dessa capacidade de ação se vale a musicoterapia, entre tantas outras práticas que usam a música em seu poder de organização psíquica e de alteração. A política e a religião, por exemplo, nunca deixaram de apelar para a música no exercício de seu poder e de seu cerimonial, com fins tanto libertários, de expansão de consciência, como de alienação e esvaziamento de sentido. Cada estilo musical tem sua temporalidade que diz sobre uma forma de compreender o mundo. Os adolescentes se agrupam por afinidade musical: tribo do eletrônico, do rock pesado, da MPB, do samba.

Parece haver algo de misterioso aí que faz com que essa arte, que é a mais abstrata entre todas as artes, bem menos representativa do que as artes plásticas ou visuais, nos toque o mais intimamente e de modo tão concreto, independente da

faixa etária, do estilo ou do meio cultural. Esse caráter inefável da música torna ainda mais difícil sua verbalização. É interessante pensar o que caracteriza a passagem, às vezes um tanto sutil, da experiência sonora comum para a experiência musical. Francis Wolff<sup>20</sup> é quem explica que apenas a experiência musical pode ser considerada uma experiência perceptiva completa, diferente da sonora. Quando fazemos ou ouvimos música, estamos numa experiência sonora em que a relação entre os sons é suficiente para a sua compreensão, no sentido de que o som não precisa indicar algo.

Mesmo quando a música é barulhenta, como quis Russolo, cheia de ruídos, ou quando não tem o princípio de tensão e repouso, ou o tipo de repetição com que se está acostumado - como na música dodecafônica ou de caráter mais exploratório -, mesmo assim, qualquer sujeito, salvo em raras patologias, não tem dúvida de que se trata ou não de uma música. Já no mundo sonoro não musical, fica uma lacuna a ser preenchida. Do ponto de vista da experiência, é possível separar três graus sonoros: barulho, som e música. O barulho é um som parasita não desejado, que perturba, desorganiza. Os sons, no sistema vital, são funcionais, ou seja, avisam sobre algo que se passa. Para que se tornem música, eles precisam perder essa funcionalidade (Wolff, 2015). Nesse sentido, quando se escuta a música, a relação entre os sons vai formando uma figura que dispensa a compreensão do que os origina. Tal como uma constelação no céu estrelado. É o que faz com que se deixe de ouvir o som de um porquinho de plástico para se escutar a música de Hermeto Pascoal. Ou que os sons dos tubos de pvc do grupo Uakti não atrapalhem a versão de *O Trenzinho caipira*. O fundamental aqui é que um evento sonoro que não seja musical não faz sentido em si, sendo necessário buscar o que estaria por trás dele para que seja compreendido.

Assim, compreender a música, é simplesmente poder ouvir a música e não mais um conjunto de sons. Ouvir uma música é forçosamente compreendê-la em termos perceptivos. Perceber o movimento da música, seu processo, é perceber o que Wolff (2014) chama de uma causalidade imaginária, que é diferente da causalidade científica ou literal que existe entre sons e coisas. É o tipo de

---

<sup>20</sup> Conferência proferida por ocasião do programa *Lundis de la philosophie*. da *Rádio France Culture*. Disponível em: <<http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1860>>.

combinação sonora que vai caracterizar essa causalidade imaginária; como se os sons se ordenassem de modo a parecerem *causados* por aqueles que os precedem e *causa* dos que virão. Uma sequência de sons só se torna música quando essa relação imaginária de causalidade pode ser estabelecida por aquele que ouve, mesmo que ele não entenda nada de música. Desde a mais tenra infância é possível perceber essa relação entre os sons, de modo que um bebê no início da vida já pode reagir de forma diferente diante de um som do mundo e de uma música.

A relação que um bebê estabelece com o universo sonoro e com a música passa, necessariamente, por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos presentes na vida desde a concepção, como que dando o primeiro *tom* da relação que ele estabelecerá consigo mesmo e com o meio (Wisnik, 2007, p.19). O ambiente do feto é barulhento. Por volta do quarto mês de gestação ele já pode ouvir a pulsação do corpo materno, as vibrações vocais da mãe e os barulhos do mundo externo (Lecourt, 2011, p.136). Esse é o primeiro objeto sonoro que envolve completamente o corpo do feto. Com o nascimento e a saída do meio aquático para o aéreo, o bebê se depara com o silêncio; o vivido sonoro, se modifica completamente. Por algum tempo, o universo sonoro continua sendo, junto com o tátil, o elemento comunicante de base. Em todas as culturas, a primeira experiência musical de maior significado afetivo para o bebê costuma ser o ato de ninar. Em uma mistura de balanço, melodia simples, geralmente ternária, repetitiva, carregada de significados transgeracionais, vai se dando um reconhecimento profundo e recíproco entre cuidador e bebê. Um movimento i(n)terativo, hipnótico, que transporta ao estado de repouso.

Desde o início o som envolve o bebê, preenchendo o espaço indiscernível entre seu mundo externo e o interno. A voz humana se destaca do fundo sonoro, em especial a da mãe ou da figura de cuidado. O bebê, que ainda não se percebe separado da mãe, vai sendo interpelado pelas vozes que a ele se endereçam, convidando-o a participar do mundo. Aos poucos, ele passa da pura audição para a construção de seus primeiros sons e, desse modo, começa a se aventurar e interagir com o universo lúdico-sonoro do balbucio e dos sons que produz ao bater um objeto no outro. Esse primeiro ambiente sonoro, que Didier Anzieu

(1976) chamou de *banho sonoro*, será fundamental para a criança até ela aprender a falar e continua a ressoar afetivamente ao longo de toda vida, talvez isso explique um pouco por que alguns sons são mais familiares do que outros e por que algumas vozes irritam particularmente. O banho sonoro não é apenas o que o bebê produz, mas o conjunto de barulhos, falas, músicas que geralmente a família se encarrega de promover desde o nascimento e cujo registro no corpo permanece como traço mnésico. A experiência do banho sonoro é introjetada e marca o corpo sensível como experiência de prazer. A introjeção, como mencionado no primeiro capítulo, é produção de sentido, mas não forçosamente de representação. Essa é uma outra forma de compreender a universalidade da música. Ela surgiria da distância que vai se dando entre o bebê e a mãe. É essa distância chamada por Winnicott de área transicional ou espaço potencial para a criação que, como veremos mais adiante, permite a capacidade de simbolização e de apropriação do mundo. A universalidade da música, numa concepção mais winnicottiana, deriva dessa proximidade temporal entre a experiência subjetiva e a musical.

Talvez seja pelo fato de que a experiência musical evoca as bases sensoriais do nascimento do sujeito, que de todas as artes, a música é a que toca mais diretamente o corpo, sem precisar passar pelo pensamento, aquela que mais afeta, como mostra a ampla pesquisa em etnomusicologia de Gilbert Rouget (Rouget, 1990, p.546-547). Com alguma frequência, sons ou músicas ecoam no corpo sem que se saiba o porquê. É possível que tais ecos ganhem simbolização no presente, já que nada é tão carregado de associações emocionais quanto a música. Contudo, o eco pode permanecer uma impressão, um sentido sem significante que nunca será objetivado. Em todo caso, é exatamente por não significar nada que a experiência sonora pode tudo significar. Existe uma proximidade processual ou, como dito há pouco, uma semelhança temporal entre a experiência musical e o funcionamento psíquico. Nesse sentido, uma reflexão sobre os diversos tempos da música nos ajuda a perceber a partir de novos ângulos o universo psíquico, especialmente no que diz respeito à experiência mais sensível, não-representada.

Jacques Attali começa seu livro *Bruits* dizendo que há pelo menos vinte e cinco séculos o saber ocidental tenta ver o mundo, sem compreender que o mundo

não se olha, se ouve. Nada de fundamental acontece no mundo sem que um som se manifeste (Attali, [1977] 2001, p.12). Barulhos, sons, músicas ressoam tudo o que povoa a experiência humana, de forma ambivalente e simultânea, do mais prazeroso, ao mais disruptivo, do mais representável ao que mais escapa a qualquer entendimento e vai ecoar em algum lugar sombrio da nossa existência. No ano de 1927, Groddeck (1972, p.3) escreve em um pequeno texto sobre a relação entre música e inconsciente: “a música não vem da parte consciente da alma e não se endereça ao consciente, sua força aflui do inconsciente e age sobre o inconsciente”. É essa dimensão da experiência musical menos acessível à consciência que parece estar em jogo quando a ela nos referimos em termos de um *êxtase*. Apenas para citar um exemplo, os rituais de transe, presentes de algum modo em todas as culturas, apoiam-se na música para ter início e fim, esse é um dos efeitos mais concretos dessa arte das mais abstratas. É como se ela facilitasse a adesão do indivíduo ao que está em curso naquele instante e, ao mesmo tempo, ao caráter sublime do ritual (Rouget, 1990, p. 547). Poucos são os ritos que não se apoiam em música. Com esse exemplo, fica possível pensar o aspecto temporal e atemporal da música, sua imanência e ao mesmo tempo sua transcendência.

A expressão musical, como as artes de modo geral, desempenha um papel fundamental de nos deslocar para outros tempos, não apenas para o passado nem tampouco o tempo mecanizado do dia-a-dia, nem tão só o tempo do futuro. A música oferece ao instante uma densidade diferente da cotidiana, uma possibilidade de se surpreender na conciliação de todos os tempos vividos com mais ou menos consciência. Jankélévitch (1983) considera que a música tem uma temporalidade própria. Sève defende que essa temporalidade não poderia ser indissociável do tempo da vida. Não me parece que essas duas opiniões sejam excludentes, a música tem algo de próprio e certamente está entrelaçada com a vida, não há fronteiras temporais definidas. Eu entendo esse tempo turvo e híbrido também como um tempo de repouso em que sujeito pode se reconciliar com seu próprio tempo, ou pode viver apesar das catástrofes. O visível e o inefável se aproximam, produzindo novas sensações no caminho.

Por isso a experiência musical é tão importante para as crianças e por isso eu considerava a experiência temporal da orquestra da maior importância para os

meninos do núcleo do Santa Marta. Sem dúvida, aquele tempo ajudou a enfrentar o barulho ao redor, a construir outras vias para além das vias de fato, outros sentidos para o horror da vida. Sem ser necessário saber o que ela para eles queria dizer, sabemos que ela podia tudo significar, ou nada em particular. Como afirma ironicamente Jankélévitch, a música generosamente se presta, com sua docilidade complacente, às interpretações metafísicas mais complexas e as mais dialéticas ([1961] 1983, p.22). Tal afirmação, no fundo, defende que a música sempre escapará às perguntas que costumam ser colocadas pela racionalidade; é ilusório condicioná-la a expressar o que quer que seja.

A música se basta, mas isso não significa que ela produza qualquer tipo de isolamento. Ela se basta, mas não é autossuficiente, uma vez que precisa de um sujeito para produzi-la e outro que lhe ofereça escuta. A música põe as pessoas em contato e comunicação, mas uma comunicação diferente daquela produzida pela linguagem enquanto sistema de signos: uma comunicação livre de qualquer codificação e receptiva a toda codificação, um modo de comunicação cuja informação não passa pelo racional e coloca o corpo do sujeito em contato direto com o mundo. É nesse ato que o sujeito participa de uma recriação do mundo. Na troca que a experiência musical possibilita, parece estar em jogo algo de fundamental, imaterial e inefável, que exprime infinitamente o inexprimível sem, no entanto, nada pretender exprimir. Esse algo é instante e duração, mas é uma duração que modifica a consciência de ser, e também de estar, no mundo.

### **2.3.**

#### **O espaço sonoro-sensorial**

O universo musical pode ser pensado em termos de sua temporalidade, mas também em termos de seu espaço psíquico ou de sua dinâmica psíquica. Talvez a principal característica do espaço musical, no aspecto temporal, é a ausência de fronteiras. O som se espalha por um espaço que não é delimitado como o visual, que nos envolve e escapa de qualquer intenção. Um espaço que é ao mesmo tempo interior e exterior, que atravessa as barreiras físicas e subjetivas. O que está em jogo fundamentalmente nessa característica é a penetrabilidade do som. A sobreposição dos sons forma uníssonos, dissonâncias, acordes, acordos que se combinam e recombina indefinidamente e contradizem a lei da física segundo a

qual dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço.

Esse modo de ocupação do som no espaço forma aspectos fundamentais da experiência musical que, junto com a experiência tátil, marca as primeiras experiências de realidade de um sujeito. Esse primeiro contato com o mundo, basicamente sensorial, nessa época da vida tem o corpo como único mediador de seu agir no mundo, o pensamento ainda é figurativo e não há universo simbólico, nem capacidade de representação. Nessa fase, as impressões precoces a partir das quais o psiquismo irá se organizar são vividas corporalmente. Som, barulho e música formam o *vivido sonoro*. Conforme vai se dando o desenvolvimento do sentido de realidade e a atividade do pensamento, surgem outras formas de o bebê se relacionar consigo mesmo e com o mundo externo. Tudo o que é da dimensão sensível ganha, no momento inicial da vida, uma importância maior. Como explica Ferenczi, são os registros de prazer-desprazer que estão em jogo, de modo que tudo o que é prazeroso é vivido pelo bebê como cuidado: o tom da voz, a forma como é segurado no colo, a temperatura do ambiente. E tudo o que é desprazeroso é vivido como invasão.

O banho sonoro faz parte dos primeiros cuidados ambientais, ou seja, ele tem a função não apenas de introduzir a criança no universo sonoro, mas de servir como para-excitação, como *holding*. Em um desenvolvimento sadio, a criança se apropria desses elementos para, aos poucos, ir articulando sensações, percepções, afetos, representações em suas experiências (Lecourt, 2006, p.42-43). É nesse espaço afetivo, intermediário e intersubjetivo que o bebê entra no universo linguístico. Na primeira vivência sonora que é, antes de tudo, uma vivência cenestésica, a voz da figura de cuidado tem um papel central. Em poucos dias ela é reconhecida. “O feto recebe por transmissão óssea a parte mais baixa do espectro da voz de sua mãe, parte que compreende a frequência fundamental da voz” (Castarède, 2005, p. 2). A voz afeta, presentificando de modo sensível a mãe, a vida, o outro, o encontro. As vozes ficam cada vez mais interativas, o bebê começa a discernir sons agradáveis dos desagradáveis, sons que adormecem e os que excitam, sons que acalmam e os que assustam. A construção do espaço psíquico vai, então, se sofisticando progressivamente, à medida que tais



percepções, afetos, cognições, vão se ligando, formando novos espaços até o bebê tomar consciência de si e do ambiente que o envolve.

Sobre tais *espaços*, Didier Anzieu traz algumas metáforas que ajudam a compreender esse processo. Ele chama de *Eu-pele* a experiência de superfície do Eu, uma experiência que liga conteúdos psíquicos e sensoriais, mas que também protege o Eu e, especialmente, que permite trocas entre o Eu e o Outro (Anzieu, 1985, p.39). Assim, o *Eu-pele* funciona como uma espécie de membrana delimitadora e permeável que permite diferenciar o que é de dentro e o que é de fora. Para Anzieu, e na esteira de Winnicott, os primeiros cuidados teriam essa função de *envolver*, ou seja, de criar esse envelope psíquico que resulta no processo de individuação do bebê. Tais metáforas mantêm a ideia de uma indiferenciação inicial entre a experiência corporal e a experiência psíquica e uma penetrabilidade entre os espaços. Ao longo das transformações no tempo, tais espaços vão se delimitando mais, assim como a experiência e a construção de si, e o reconhecimento do espaço do outro.

Com sua dupla face virada para o interior e o exterior, ou seja, com os sons emitidos pelo ambiente e aqueles vindos do próprio bebê, esse primeiro ambiente sonoro prefigura o *Eu-pele* e forma a base de um dos envelopes corporais, o *envelope sonoro* (Anzieu, 1984). Sempre com a forte referência de Winnicott, a teorização de Anzieu coloca o vivido sonoro, os balbucios e vocalizes do bebê, diferentes do puro som, em uma área “concedida ao bebê, entre a criatividade primária e a percepção objetiva” (Winnicott, 1975, p.26) por isso chamada de transicional. Com esses dois autores, podemos pensar o caráter universal da música sem tomar a via da transcendência que dificultaria a compreensão sobre o poder de alteração dessa experiência. Essa área intermediária da experiência, também chamada de espaço potencial, surge naturalmente no processo de individuação à medida que o bebê vai podendo fazer suas primeiras apropriações dos objetos a sua volta. Nessa fase fundamentalmente sensorial, não é à toa que o bebê geralmente escolhe objetos mais macios e sonoros para investir com seu afeto.

O bebê está manifestando seus primeiros lampejos de criatividade ao “criar” os *objetos transicionais*. Na definição de Winnicott, o *objeto transicional*

configura a primeira possessão não-eu e o primeiro uso de um símbolo pela criança (Winnicott, 1975, p.135), constituindo, assim, um primeiro reconhecimento de alteridade. O advento do símbolo acontece, então, no tempo da diferenciação entre objetos internos e externos, no tempo que permite conservar no corpo a *lembrança* dos cuidados maternos. Com Winnicott, os espaços afetivos, criativo e simbólico estão completamente entrelaçados para compor o que ele chamará de fenômeno transicional, área intermediária ou espaço potencial. Significa que o impulso vital criativo tem o status de uma faculdade primária e não de defesa. As defesas viriam justamente proteger a criatividade do sujeito das falhas ambientais. Esse modo de compreender a criatividade distancia Winnicott de autores como Lacan e Laplanche que compreendem o trauma como parte constitutiva do psiquismo e, ao contrário, a criatividade como um modo de defesa contra o trauma (Souza, 2007, p.325).

Essa diferença epistemológica marca a noção de sujeito e de saúde na tradição winnicottiana, que, por sua vez, descende de Ferenczi, e implica o modo como iremos pensar a experiência musical. Qualquer objeto pode se tornar um objeto transicional: um pano velho, um boneco, uma música, um canto, um instrumento, uma parte do corpo. Trata-se menos do objeto em si e mais do uso espontâneo e criativo que dele se faz. Quando o ambiente consegue facilitar esse processo de desenvolvimento, a área intermediária entre a vida psíquica e a realidade externa vai se ampliando num vasto horizonte de experimentação ao longo de toda a vida do sujeito, que compreende as atividades culturais, a apreciação artística, a prática religiosa, a atividade científica ou qualquer atividade de criação que ofereça, ao prosaico do dia-a-dia, um tanto de poesia.

O espaço da música é poético, é lúdico, por isso seus sentidos são infinitos. Na maior parte das músicas há algo que se diz e algo que o músico transmite e que cada um se apropria como pode ou quer. A revelação não é atributo da música, não há um objeto fixo que a música viria representar. Para Igor Stravinsky ([1962] 2000, p. 63-64) pôr a música a serviço da representação seria como impor, feito uma etiqueta, um protocolo que foge à temporalidade mesmo da música, já que para esse compositor e maestro russo, a música é o único meio através do qual o homem realiza o presente.

A música expressa e ao mesmo tempo não expressa; expressa e nunca uma coisa só, traz um sentido sem que se saiba qual, pois não está subordinado à palavra, isto é, não precisa haver representação. A ideia que quero destacar é que a narrativa musical não precisa ser remetida, muito menos estar submetida à outra narrativa. A experiência se passa no registro sensível, no espaço da não-representação que não é forçosamente o espaço do irrepresentável. Assim, é fato que a música dispara algo que vem fazer sentido, mas não se torna forçosamente representação. Nessa capacidade de tocar o corpo, toca nossa memória corporal e é provavelmente por isso que quando eu observava os meninos da orquestra, parecia que, através dos instrumentos, eles comunicavam o que o corpo não pôde dizer, nem calar. Como escreve Ferenczi ([1932] 1990) em seu *Diário Clínico*, “nos momentos em que o sistema psíquico falha, o organismo começa a pensar” (Ferenczi, [1932] 1990, p.37). Não há nesse “pensar” a conotação representativa, e sim a observação da manifestação de uma memória corporal, uma memória sem lembrança, um tempo que traz aquilo que não foi possível dizer e que, por isso mesmo, também não possível calar. O trauma patogênico se produz a partir de algo da experiência que, por conta de sua intensidade, não pôde ser inscrito nem representado. Ficam apenas impressões sensíveis que são vividas somaticamente (Gondar, 2013, p. 34) ou através de experiências que têm um potencial figurativo, que dispensam a palavra, como é o caso da experiência onírica ou da experiência musical<sup>21</sup>.

Existem formas diferentes de trabalhar a memória corporal. Ferenczi propõe que se possa trabalhar com as impressões fragmentadas, sem tentar unificá-los pela via simbólica. Talvez grande parte permanecerá nesse registro sensorial. Esse psicanalista não conserva a meta freudiana de chegar à representação, seria para ele tentar traduzir o intraduzível (Gondar, 2013, p. 30). É assim que opera a dimensão do sonoro, no nível do afeto, do sensorial, do

---

<sup>21</sup> O termo figurabilidade [*Darstellbarkeit*] define o trabalho de dar forma, criar figuras ou cenas, a partir de investimentos de lembranças e por meio de condensações e deslocamentos. Foi empregado por Freud como parte de um dos mecanismos regressivos que compõem o trabalho do sonho. Trata-se da parte mais acessível à percepção, ainda que nem sempre inteligível, para aquele que sonha. (Freud, ([1917] 2010, p.159).

instante, do fragmento. Não há abstração como na representação, embora possa haver tentativa de produzir sentido. Um corpo traz suas impressões traumáticas tanto no gestual, na forma de andar ou ficar de pé, na voz, nos silêncios (ou na falta de), no jeito de olhar. Tudo o que não pode ser posto em palavras, está ali, vivo e mais ou menos escondido. Paradoxalmente, só se sabe que há algo escondido porque ele deixa clara a marca de sua ausência, há algo que se deixa ver. Os ensaios musicais eram um laboratório vivo de um trabalho com essas ausências-presenças, em sua dimensão sensível. Assim como ocorre na atividade onírica, no movimento das formas sonoras há um trabalho de figuração dos elementos sonoros que já constitui em si um evento psíquico.

Aquele que pratica a música (seja aquele que faz ou aquele que escuta) se apoia no vivido (não apenas o vivido sonoro), nas suas impressões traumáticas, mas também naquilo que quando criança ele “soube”. Confúcio, o filósofo do pensamento tradicional chinês, sustentava que o caráter de uma pessoa era formado a partir de seis pilares da educação. Entre um desses pilares estava a *música*, considerada um modo de desenvolver a ligação entre os sentimentos e a natureza (Cherng, 2001, p.7), numa espécie de área transicional entre o corpo e o mundo externo. Assim como o terapeuta que se empresta para “sentir com” seu paciente, a música também se oferece, como um instrumento de ligação, de apoio ou um ambiente de cuidado, que pela via sensível faz vibrar as tais lembranças do corpo. Sons, barulhos, silêncios, alguns mais organizados, outros mais caóticos, de dentro e de fora, e que em sua maior parte escapam ao filtro da consciência, recebem de nós diferentes doses de investimento libidinal. Como se de pessoa para pessoa e a cada momento da vida, essa relação de figura e fundo sonoro também se diferenciava. O bebê, por exemplo, é capaz de reparar detalhes sonoros que passam despercebidos para o adulto.

Para além dessa experiência solitária que a música produz e que nos coloca em comunicação imediata e assimbólica com outros tempos da vida e de nossa própria vida, existe ainda uma dimensão que não deve deixar de ser abordada a respeito do espaço musical e que importa particularmente num trabalho de reflexão sobre a prática orquestral: a dimensão do encontro. O corpo precisa se expressar, aliviar o traumático da existência, se pôr em relação. É no espaço entre

o corpo e o som que a experiência musical cria conexões. Os intervalos sonoros se formalizam e se codificam para formarem um espaço relacional privilegiado.

#### **2.4. Música em mim: a regressão talássica**

Foi no fenômeno regressivo tal como formulado por Ferenczi que encontrei alguns encaminhamentos interessantes para as perguntas que serviram de base para esta pesquisa, entre as quais, como pode um trecho musical nos afetar tão diretamente sem que saibamos por quê? Como pode a música produzir transformação? Tal como na experiência onírica, a experiência musical pode remeter a algo muito arcaico de nossa constituição psíquica; existe um prazer ligado ao reconhecimento, uma espécie de reencontro que é, paradoxalmente, sempre idêntico a si e nunca o mesmo. A música que nos toca preserva o efeito de um evento familiar e ao mesmo tempo surpreendente, que convida ao repouso no familiar e à jubilação do novo. A sensação de sermos transportados a outros tempos é comum no cotidiano e pode ser despertada por tipos diferentes de experiência, seja triste ou alegre; basta que algum aspecto sensível despertado naquele instante se afine a outras impressões marcadas no corpo. É nessa mobilidade que o gesto musical encontra vida.

Uma das definições possíveis para a música poderia ser a arte da memória. Uma memória que pode ser tão arcaica que ultrapassa nossa ontogênese. Nas palavras de Wisnik, “um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica” (Wisnik, 2007 p.33). A memória que entra em cena na experiência musical obedece, naturalmente, à temporalidade da música. Contudo, se usamos o termo memória para falar da experiência musical, é importante circunscrever o que está sendo entendido por memória. Não se trata do conceito tal como empregado na filosofia clássica, ou seja, como a capacidade de reter, trazer à mente e relacionar o que se vive hoje e o que se viveu no passado. Uma memória que nos garantiria uma identidade e o conhecimento adquirido (Japiassu & Marcondes, 2006, p.183-184). Essa definição é muito próxima da ideia de uma memória-arquivo, um depositário de eventos passados mais ou menos inconscientes. Nesse caso, a memória seria a ação de

retornar do ou ao passado. A memória que compõe, que sustenta a nota ou que é convocada pela música não obedece ao tempo cronológico, nem ao espaço do baú de um sujeito receptáculo. É a memória de um sujeito criativo para quem o ato de lembrar já seria um ato de criar. Penso no conceito winnicottiano de criação, mas também na memória tal como aparece nas últimas reflexões de Walter Benjamin (1993).

A memória que entra em cena na experiência musical obedece, naturalmente, à temporalidade da música. No movimento que aponta uma reciprocidade possível entre passado e futuro, e no presente em que a memória se apropria de ambos, memória, experiência e história se entrelaçam como condição de mudança no pensamento de Benjamin. A história, para esse filósofo, passa ao largo da representação dos acontecimentos passados; ela é antes uma apresentação *do* passado e uma construção *no* presente. Nesse sentido, podemos compreender que história e psicanálise se aproximam. A história teria o imperativo ético de reescrever o presente e o futuro, pois o perigo maior do historicismo está no assujeitamento, no conformismo, na falta de esperança em sua própria ação. Não seria esse o percurso (nada linear) de um processo de análise? Existem nas vozes que escutamos hoje ecos das vozes que emudeceram, bem como nas vozes de que lembramos ecos das vozes que nos falam hoje (Benjamin, 1993, p. 223). A memória não representa a vida como ela de fato foi, mas a vida lembrada e infinitamente reavivada por quem a viveu.

No último texto que escreve antes de morrer, “Sobre o conceito de história”, Benjamin (1993, p. 224) marca essa diferença:

O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Articular o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

A memória, dessa perspectiva, se aproxima do trabalho do narrador que com sua memória breve sobre fatos difusos toma o rumo mais de uma criação do novo, do que da rememoração do antigo (p.211). Contudo, vale reforçar, as reminiscências que fazem a história não retornam sempre como lembranças representadas, e sim como registros sensíveis. Benjamin ([1929], 1993) se inspira nas obras de Proust e Baudelaire para teorizar a temporalidade. O narrador de *Em*

*busca do tempo perdido* é transportado pelos sentidos, em especial pelo paladar, o que fica registrado na cena célebre da degustação da *madeleine* embebida no chá. Não é o sujeito que revisita o passado, é o passado que se estilhaça no presente. O tempo da *memória involuntária* de Proust é o tempo do espaço sensorial, do tempo do sonho, do esquecimento que deixa brechas para novas reminiscências, mas é, especialmente, a memória do corpo, dos membros: “As pernas e os braços estão cheios de lembranças entorpecidas”! (Proust, 1995, p. 9).

Benjamin segue nessa trilha. O passado é sempre uma memória do presente, é também uma tentativa de elaboração do presente, e a experiência de acontecimentos que precisam ser relançados. Como explica Cordeiro (2015, p.47) em sua dissertação, para que “se tornem visíveis e sejam reconhecidos, eles [os acontecimentos] devem subsistir na confluência da interrupção com a fugacidade”. Algumas dezenas de páginas em *O tempo recuperado* de Proust (1995) descrevem essa memória que é uma atualização no presente em que se encontram sensações corporais oriundas dos cinco sentidos. Como em um refrão, o sabor da *madeleine*, o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, vão sendo reconhecidos como puro instante e como reminiscências de etapas da vida. Não caberia falar de uma construção, pois não se trata de algo tão bem acabado que mereça o termo. A cada retorno, é uma nova experiência que se dá, sempre a mesma e nunca igual. O aspecto da memória que nos interessa destacar aqui é essa da ordem de uma experiência corporal, inconclusa, capaz de produzir, no presente, novos rumos para o que foi, o que será, o que “poderia ter sido”. Proust descreve com muita beleza essa experiência tão anacrônica, quanto policrônica, e é nesse tempo aberto que a memória se aproxima da potência de criação de experiência musical.

[...] Essas várias impressões que me proporcionaram bem-estar e que, entre elas, tinham em comum a faculdade de serem sentidas, ao mesmo tempo, no momento atual e num momento passado – o ruído da colher no prato, a desigualdade das lajes, o gosto da *madeleine* –, até fazerem o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, a criatura que então saboreava em mim essa impressão, saboreava-a naquilo que ela possuía em comum entre um dia antigo e o atual, no que possuía de extratemporal, era uma criatura que só aparecia quando, por uma dessas identidades entre o presente e o passado, podia achar-se no único ambiente em que conseguiria viver, desfrutar da essência das coisas, isto é, fora do tempo. Isto explicava por que minhas inquietações acerca da minha morte teriam cessado no momento em que eu, inconscientemente, reconhecia o gosto do bolinho, pois nesse instante a criatura que eu fora era um ser extratemporal, por conseguinte despreocupado das

vicissitudes do futuro. [...] Tal ser nunca viera até mim, nunca se manifestara senão fora da ação, do gozo imediato, todas as vezes que o milagre de uma analogia me fizera escapar ao presente (Proust, 1995, p.189)

Na psicanálise, a memória ocupa uma posição chave. Podemos dizer que ela é quase condição de possibilidade para a teoria e prática psicanalítica. Com a formulação freudiana do inconsciente, memória e consciência deixam de ser noções que precisam andar juntas. Embora o conceito tenha passado por rearranjos ao longo de sua obra, a memória, para Freud, vai se estender ao campo do não simbolizável, do não representável, das percepções sensoriais, vai incluir fantasias, e até crenças também policrônicas. Noções importantes como a do retorno do recaiado ou dos traços mnêmicos estarão intimamente relacionadas à memória e, assim, à verdade do sujeito ([1900] 1987, p.493-494). Não é exagero afirmar que a teorização da temporalidade constitui o objeto por excelência da psicanálise e “os fragmentos de existência subtraídos ao tempo” (Proust, 1995, p.184) o material das sessões. É nesse bojo que surgem diferentes abordagens para os fenômenos sugestivos de uma progressão ou de uma regressão do sujeito.

Em Ferenczi, regressão e progressão não são fenômenos que obedecem ao tempo cronológico; o desenvolvimento se faz às vezes através de retornos que são avanços e avanços que são retrocessos. A memória que interessa particularmente à Ferenczi é a memória traumática da filogênese e da ontogênese. Ela aparece na teorização ferencziana da regressão e pode ser de grande contribuição para pensarmos a experiência musical. O termo “regressão” surgiu pela primeira vez na teoria freudiana em *A Interpretação dos Sonhos* ([1900] 1987). Intimamente associado ao conceito de memória, o termo “regressivo” marca a natureza alucinatória dos sonhos. Freud distingue três formas de regressão: topográfica, temporal e formal, que estariam presentes na atividade onírica, bem como no processo de análise. A regressão, inicialmente compreendida como fator patogênico e como mecanismo de defesa (ibid., p.498) será, mais tarde, associada à transferência e, desse modo, será compreendida como um aliado terapêutico. Sua conotação negativa de resistência não será deixada de lado, e a regressão permanecerá na obra freudiana como um fenômeno importante, mas que deve ser superado para que a dinâmica psíquica retome a sua boa atividade. O fenômeno clínico da regressão foi um importante ponto de discórdia de Ferenczi que vem



influenciar uma série de grandes analistas do chamado Grupo Independente da escola inglesa de psicanálise. Tais autores têm em comum a atenção especial ao período pré-edípico e às chamadas relações de objeto, o que provoca uma guinada teórica e clínica importante.

Ferenczi distancia-se do mestre para trazer uma conotação mais positiva ao processo regressivo. A necessidade de regressão provém dos traumatismos que, como vimos no capítulo anterior, são necessários ao desenvolvimento. Segundo Balint a diferença de abordagem entre Ferenczi e Freud se deve ao tipo de paciente que eles receberam (Balint, [1967] 2014, p.152) e à técnica que empregaram. Nas palavras de Luís Cláudio Figueiredo,

Parece evidente que ele [Freud] se dispunha a correr menos riscos [na clínica], era mais prudente, o que já não se pode dizer de Ferenczi e de seus seguidores na letra ou no espírito. Estes não hesitaram em se meter em caminhos muito novos e a enfrentar desafios bastante perturbadores (Figueiredo, 2002, p.912).

A partir de Ferenczi, algum processo regressivo passa a ser necessário para que o trabalho de análise aconteça. A regressão ferencziana, seja ela regressão ao início da vida individual ou da vida da espécie, faz parte dos recursos vitais do sujeito; mas para que haja uma regressão terapêutica, o manejo clínico torna-se determinante. Ferenczi foi um grande experimentador de técnicas para o tratamento de seus pacientes e acaba afirmando a importância do tato, que ele conceitua como o “sentir com” (o paciente), para estabelecer um tipo de manejo clínico em que não é apenas o conteúdo do que é dito que importa, mas especialmente o tom da fala, o ritmo da voz, o silêncio, a postura acolhedora do analista (Ferenczi, [1928] 1992, p.27). É essa forma de empatia, mais do que qualquer interpretação, que convida o paciente a partilhar seu sofrimento e deixa o ambiente propício a que o corpo a se expresse. No final da vida, Ferenczi afirma categoricamente:

Sem simpatia, não há cura. (...) A ideia de pulsão de morte vai longe demais, ela já está impregnada de sadismo; a *pulsão de repouso* e a partilha (com-municação) do prazer e do desprazer acumulados, eis o que é verdade, ou era, a menos que ocorra uma perturbação artificial, isto é, traumática (Ferenczi, [1932] 1990, p.248).

Assim, é o “sentir com” que vai garantir a regressão terapêutica. Em *O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios* (Ferenczi, [1913] 1993, p. 269-270) a ideia de uma pulsão de repouso tem seu lampejo com a “hipótese segundo a qual desde o nascimento o homem é dominado por uma tendência regressiva permanente que visa o restabelecimento da situação intrauterina”, o que Ferenczi chamará de pulsão de regressão materna. No amadurecimento que o indivíduo percorre do registro do princípio de prazer ao princípio de realidade, substitutos vão sendo encontrados para essa situação confortável do passado. No entanto, isso não significa que uma parte importante da nossa personalidade não preserve essa tendência regressiva ao longo de toda vida. A ideia de que será sempre preciso regredir para avançar é fundamental também para que se entenda a temporalidade em *Thalassa*.

*Thalassa* ([1924] 1993) é um ensaio de Ferenczi sobre a teoria da sexualidade em que vai explorar outras vias do fenômeno regressivo, viajando pelas origens da vida sexual e do conhecimento filogenético que se tinha na época. São ousadas suas especulações nesse ensaio e a forma como vai costurando as ciências naturais e as ciências do espírito. Esse texto começou a ser escrito no início da Primeira Guerra, após Ferenczi ter traduzido para o húngaro os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, com o qual manterá forte interlocução. Muitas ideias de Freud (que encontramos ao longo da obra freudiana) são ali retomadas, em especial a de que

Os sonhos e as neuroses parecem ter preservado mais antiguidades anímicas do que imaginariamos possível, de modo que a psicanálise pode reclamar para si um lugar de destaque entre as ciências que se interessam pela reconstrução dos mais antigos e obscuros períodos dos primórdios da raça humana (Freud, [1900] 1987, p.502).

Em 1915, uma primeira versão de *Thalassa* foi apresentada ao autor dos *Três ensaios*, quando este visitava o amigo (Figueiredo, 1999, p.126). Mas o texto só seria publicado nove anos mais tarde. A primeira parte do ensaio de Ferenczi é dedicada ao plano ontogenético e a segunda ao filogenético, percorrendo a ideia básica de que a ontogênese repete a filogênese em suas catástrofes e soluções para evoluir e se adaptar. E toda a história filogenética ficaria inscrita na memória. O meio intrauterino seria uma recapitulação do mar, o nascimento da secagem dos oceanos, o ato sexual de um desejo ao retorno intrauterino e aquático.

Freud e Ferenczi partilhavam da ideia de que a humanidade teria sofrido um traumatismo generalizado com o advento da era glacial e que essa catástrofe teria repercussões sobre a memória da espécie e, portanto, na sexualidade humana. Com sua própria teoria da genitalidade, Ferenczi se lança nessa investigação onto e filogenética para sustentar que a existência intrauterina dos mamíferos superiores constitui uma repetição da existência aquática onde viviam os anfíbios dos quais a espécie humana se originou. Esse meio tem uma qualidade de repouso e de proteção, em que o ambiente está totalmente adaptado às necessidades dos seres. Thalassa significa “mar” em grego ou a própria condição originária da vida; porém, na obra ferencziana, ganha o sentido de uma força de atração que ressurgiria na dimensão reprodutiva da humanidade: “na genitalidade se exprimem não só as lembranças da catástrofe ontogenética [o nascimento], mas também as catástrofes filogenéticas, as quais, talvez, até mesmo culminem assim numa ab-reação *a posteriori*” (Ferenczi, [1924] 1993, p. 292).

Assim, para Ferenczi todo indivíduo traria o desejo de retorno não apenas à fase inicial de sua própria vida, mas às formas primordiais de vida, em particular uma tendência para restabelecer o modo de vida (aquático) perdido, os oceanos dos tempos primitivos, antes de sua secagem (ibid., p.293). Essa é a regressão talássica, um movimento de reciprocidade entre tempos e formas de vida, um desejo de paz e repouso que “retorna em certos momentos cruciais da existência do indivíduo” (Figueiredo, 1999, p.182). Em seu percurso “utraquista”, o desejo sexual imitaria o desejo de regressão ao útero que repetiria o desejo de regressão à existência aquática. Contudo, a regressão talássica não se manifesta só no desejo sexual, como também no sono, no sonho, no folclore, nas fantasias. É com essa ideia central que um texto de pedaços bem indigestos e que às vezes podem parecer uma viagem insólita pela psicanálise e a biologia se tornou para mim fundamental no âmbito de minha reflexão sobre a experiência musical.

Ferenczi pensa a evolução da espécie ou do indivíduo em termos de um movimento espontâneo e que repete aptidões adquiridas filogeneticamente; um movimento espontâneo, mas descontínuo, já que atravessado por catástrofes, pressões e forte necessidade de adaptação (Ferenczi, [1913] 1988, p.87). A ideia de uma ontogênese que repete a filogênese ajuda a pensar na história como

repetição e mudança. Repetir para superar o trauma. Ferenczi considera a secagem dos oceanos como uma catástrofe fundamental, pois os seres tiveram que encontrar novas formas de reprodução e sobrevivência fora da vida marinha. As catástrofes naturais são da ordem dos traumas estruturantes já mencionados, impulsionam a evolução da vida. A mãe está associada a esse meio aquático, atualização de um meio perdido seja com a catástrofe da secagem dos oceanos, seja com o trauma do nascimento. O desenvolvimento do sentido de realidade se daria nesse movimento em que progresso e regresso se alternam e se sobrepõem, em que se retorna para avançar e se avança para retornar. É preciso renunciar à regressão para adquirir o sentido de realidade, mas é preciso também regressar para estar na realidade, donde a importância do sono, do sonho, da vida sexual, da cultura para o desenvolvimento do sujeito. A lógica paradoxal reaparece em vários momentos da teorização ferencziana, mas vou me ater a *Thalassa*.

Cabe reforçar que é a regressão o que dá a possibilidade de os traumas se inserirem em uma “progressão” saudável, em que novas forças, novas dinâmicas serão acionadas. A memória do trauma para Ferenczi tem uma dinâmica que lembra aquela teorizada por Benjamin quase duas décadas depois, quando vai discutir e subverter o conceito de história. A repetição traumática, como a história de Benjamin, não está no tempo da rememoração, ela é vivenciada no presente, mas não um presente histórico que fixa uma presença, ao contrário: uma presença que se dissolve e se expande até a pré-história. “É esse tempo que está em jogo quando Ferenczi fala da memória do corpo em que as sensações de uma experiência são retidas sem que essas adquiram a função de lembrança” (Knobloch, 1996, p.64). É por essa temporalidade que a história pode ser continuamente reescrita, que a memória cria, que os traumas nos constituem. Como destaca Felícia Knobloch, essa teorização sobre a temporalidade do trauma traz uma compreensão a respeito da economia psíquica que acarreta não apenas em novas técnicas de tratamento, como traz também novos entendimentos para a própria noção de sujeito. O sujeito ferencziano é o sujeito clivado, o sujeito que funciona ao mesmo tempo em várias dimensões de experiência, cada uma com sua temporalidade própria e sem necessidade de unificação. Um sujeito anacrônico e policrônico.

Na releitura que Luís Cláudio Figueiredo propõe de Ferenczi e através de Winnicott, entendemos que é a possibilidade de regressão que faz os traumas serem estruturantes e não patogênicos. Quando não há regressão possível, acontece o desmentido (Figueiredo, 2002, p.11). Em ambiente hostil, não há regressão possível. Isso ajuda a distanciar a regressão da ideia de um retraimento do sujeito sobre si mesmo, de um retorno ao inorgânico, ou a um patamar anterior de nossa trajetória onto ou filogenética. A regressão ferencziana seria mais da ordem de um recuo da realidade (Figueiredo, 2002, p. 10), que eu associo aos pontos de suspensão que a experiência musical ou sensorial, como a *madeleine* de Proust, proporciona, aos usos transicionais, aos mo(vi)mentos mais espontâneos e menos mecanizados que ajudam a inventar o cotidiano.

Já nos traumas patogênicos, quanto menos conteúdo de representação um sofrimento forte tem, mais o sujeito fica *fora de si*, como é o caso de uma criança maltratada pela fome (Ferenczi, [1932] 1990, p.65). O sujeito não está lá, é como se ele estivesse em uma dimensão fora do tempo-espço. Alguns (como é o caso na psicose) formam uma cosmogonia própria, em que passado, presente e futuro convergem e cristalizam em um só tempo. Ferenczi percebeu que a técnica analítica clássica não daria conta desses pacientes *fora de si*, esses que não podiam falar do que era intraduzível. Ele parece ter percebido que uma experiência é limite “não por ser uma experiência que desafia o limite, mas por extravasar o delimitado” (Knobloch, 1996, p.67). Também percebeu que aquilo que os pacientes traziam não configurava apenas uma repetição do passado, mas também um acontecimento atual. E, por se tratarem de marcas e não de traços, no sentido daquilo que foi recalçado, “estes investimentos só encontram expressão, ou melhor, saídas possíveis, nos silêncios, no agir, na clivagem” (ibid., p.62). Na temporalidade do trauma, apenas parte do sujeito está fora de si, já que o sujeito clivado de Ferenczi ([1924] 1993, p.276) tem a astúcia de proceder a uma espécie de *autotomia* psíquica. É a defesa pela via da fragmentação. Para simplificar, seríamos como lagartixas que soltam a cauda para se safar do perigo. No nosso caso, a gambiarra é para que a parte machucada, aquela que guarda a memória

traumática, possa tornar-se algo que dói sem existência e que, assim, possamos sobreviver<sup>22</sup>.

A experiência musical faz trabalhar essas gambiarras psíquicas. A música não precisa mimetizar o caos do sujeito, pois o sujeito fragmentado encontra na música uma possibilidade parcial de inserir seu sofrimento impossível nesse grande espaço que é o universo musical. A compreensão musical, com a causalidade imaginária a que se referiu Francis Wolff (2014), dispensa a semântica porque ela acontece no âmbito da experiência sensível, da percepção estética. Assim, a compreensão musical entra em sintonia fina com o trauma, já que ambos (trauma e música), assim como o sonho, vibram na frequência sutil do não-representável e são capazes de tocar, sensorial e corporalmente, as marcas de uma ruptura que se atualiza.

Como mencionado anteriormente, os estímulos sonoros atravessam as barreiras espaço-temporais e acionam a memória involuntária do corpo, sem ter que obedecer ao tempo cronológico. Na experiência musical, pode ser que exista uma consciência histórica em ação, mas certamente existe a ação do próprio corpo que com expressões sensoriais não passa pela consciência. Vimos que o tempo da música é um tempo de apresentação que permite que as impressões mais dolorosas ganhem atualização, o que poderá ou não vir a ser uma memória. A regressão musical permite que algo se crie na esfera sutil do sensível, ali onde se desfaz a oposição entre sujeito e objeto. A música toca a concretude do corpo, ao mesmo tempo em que desperta os recursos sensoriais para expressão do corpo que deve sustentar a nota. Como a narrativa musical não está submetida ao registro linguístico, ela não precisa traduzir nada exatamente.

Se, de fato, a música dispensa o simbólico para existir, isso não a impede de promover uma abertura à possibilidade simbólica. Como escreve Cristiane Celano Cordeiro (2015, p.53) em sua dissertação de mestrado sobre a relação entre memória e música, as experiências musicais ultrapassam a música para ocupar um certo campo existencial produtor de narrativas que relançam e recriam

---

<sup>22</sup> A noção de autotomia e regressão em Ferenczi trazem a marca da ideia lamarquista de uma intenção adaptativa. Diante de obstáculos, os indivíduos se adaptariam e esse “esforço” seria transmitido corporalmente às gerações seguintes (Ferenczi, (1924) 1993, p.322).

o passado, que não apenas operam como ressignificação ou atribuição de sentido, mas na produção de sentidos inéditos. Assim, podemos afirmar que a experiência musical é não só expressão de subjetividade, como produção de subjetividade. É justamente por isso que ela se torna um elemento terapêutico eficaz, movendo uma parte da nossa experiência de mundo interno que está para além do conjunto de pensamentos e sentimentos que a linguagem é capaz de comunicar (ibid., p.88). A experiência musical pode alterar o sujeito para-além daquilo que se é capaz de lembrar, daquilo que não teve “direito” à palavra e exatamente por isso não se silencia. Nessa dimensão experiencial, sempre haverá algo que se comunica e algo que se silencia, algo representável e algo que permanece no sensorial. É nessa frequência que a música parece vibrar, entre a memória involuntária de Proust, a memória-criação de Benjamin, a regressão talássica de Ferenczi e a criatividade de Winnicott, dimensões distintas que permitem a reconexão com a vida pela criação de novas composições.

Antes de terminar este capítulo, um fato curioso. Durante todo o tempo em que estive debruçada no campo de interlocução entre psicanálise e música, que foi durante o estágio doutoral em Paris, não encontrei nenhum autor que fizesse a articulação da música com a teoria ferencziana, embora tenha encontrado muitos autores que associam a experiência musical ao fenômeno da regressão, assim como à experiência onírica. Já quase finalizada a escrita da tese, me deparo com um artigo do crítico de arte Jean-Louis Pautrot (2004) sobre a filosofia da música de Pascal Quignard em que a experiência musical é associada à teoria da regressão genital que Ferenczi desenvolve em *Thalassa*. Eu já havia lido o *Ódio à música*, desse mesmo autor, mas nenhum de seus breves fragmentos havia me sugerido tal aproximação. É em *La leçon de musique* (1987), publicado quase uma década antes de *La haine de la musique*, que aparece a dimensão talássica do gesto musical.

Quignard (1987) teoriza a música, a voz e suas mudanças na puberdade masculina e a vida de um dos maiores representantes da viola de gamba na França, o músico Marin Marais. Pautrot destaca o enunciado paradoxal de Quignard de que não haveria nenhuma diferença entre escrever um livro silencioso e fazer música para associar o gesto literário ao gesto musical (Pautrot,

2004, p.64). A breve menção a Ferenczi e à ligação que ele estabelece entre a ontogênese e a filogênese vai no sentido de pensar a música como memória das origens (ibid., p.63). A música seria, então, uma linguagem desprovida de significação, que nasceria das feridas fundamentais, dos traumas sucessivos e afiguráveis. O som evocaria o apelo ao amor, à escuta primordial e fusional da criança com a mãe, ou da vida intrauterina (ibid., p.59). Ainda nesse sentido, o gesto musical manifestaria a permanência do arcaico em nós. Contudo, Quignard não perde sua lente lacaniana quando lê Ferenczi ou Anzieu, assim como talvez eu também não perca minha lente winnicottiana quando os leio.

A proposta central do livro de Quignard (1987) é que se escute o objeto-voz ou o som do instrumento como objeto perdido como lamento da perda irreparável, ideia basicamente lacaniana. Isso o distancia da abordagem aqui adotada, que pressupõe o desenvolvimento subjetivo com base no tempo da continuidade e não da falta. Conceber a temporalidade do sujeito em termos de continuidade não significa deixar de reconhecer que existem catástrofes, descontinuidades, rupturas, e sim compreender que tais falhas fazem parte, mas não formam, a base do desenvolvimento emocional sadio. O que forma essa base é a facilitação do meio, ainda que seja necessário perder para criar. Portanto, se o tempo da música é o tempo do espaço potencial para a criação, o tempo da música não poderia ser apenas, mas poderia ser também, o tempo da castração.

A temática de *La leçon de musique* deu origem ao romance do próprio Quignard (1993) chamado *Todas as manhãs do mundo* que, por sua vez, inspirou a bela adaptação ao cinema de Alain Corneau. O romance traz a história dos dois grandes gambistas da França do século XVII, época em que a cena cultural era dominada pelo Rei Luís XIV. Marin Marais, encenado por Gérard Depardieu, foi músico da corte na segunda metade do século. Aos 17 anos ele se apresenta como aprendiz do renomado Monsieur de Sainte-Colombe, um senhor austero que vive no campo com suas duas filhas, recluso do mundo em seu sofrimento após o falecimento da esposa. Sua reputação se deve ao fato de ter fabricado a viola de gamba de sete cordas (ao invés de seis), “um instrumento de madeira que cobria todas as possibilidades da voz humana” (Quignard, 1993, p.35). Sainte-Colombe vive pela e para a música. Primeiramente ele não aceita Marin Marais como aluno,



com o argumento de que ele teria a técnica, mas ainda não seria um músico. Somente quando o jovem se põe a tocar com algum afeto o mestre aceita lhe transmitir seu conhecimento.

– Podeis ajudar a dançar quem dança. Podeis acompanhar os atores que cantam em cena. Ganhareis a vida. Vivereis rodeado de música, mas não sereis músico. Será que tendes um coração para sentir? Tendes um cérebro para pensar? Fazeis ideia de para que podem servir os sons quando já não se trata de dançar nem de recrear os ouvidos do rei? Todavia, a vossa voz quebrada comoveu-me. Aceito-vos por mor da vossa dor, não pela vossa arte (ibid., p.42).

Marin Marais terminou cedendo ao convite do rei e, anos depois, volta a procurar Sainte-Colombe, que lhe pergunta o que Marais procura na música. Ele responde: “– Procuo os lamentos e as lágrimas” (ibid., p.91). Sainte-Colombe, que não era muito de falar, desata:

– A música aí está para falar apenas daquilo de que a palavra não pode falar. Nesse sentido, ela não é completamente humana. Descobristes então que ela não é para o rei? [...] Um pequeno bebedouro para aqueles que a linguagem abandonou. Para a sombra das crianças. Para as marteladas dos sapateiros. Para os estados que precedem a infância. Quando estávamos sem hálito. Quando estávamos sem luz (ibid., p.91-92).

O universo sonoro-temporal aparece em cada detalhe da narrativa de Quignard e das belas imagens de Corneau, até no ruído da urina quente furando a neve escuta-se a escala cromática descendente. Quignard traz a música que emerge da memória do corpo, que antecede a linguagem e que toca o irrepresentável. A vertente nostálgica da memória predomina ao longo do romance. Contudo, a coloração afetiva do gesto musical é coerente com a apropriação que Quignard, o violoncelista, faz da teoria de Ferenczi. As árias de Sainte-Colombe são lamentações das catástrofes que regressam sem que jamais tenham sido ouvidas, dos traumas sucessivos, figurados no paradoxo tácito da primeira frase do capítulo XXVI, que dá origem ao título do filme e do romance, e que parece remeter ao próprio enigma da música: “todas as manhãs do mundo são sem regresso” (ibid., p. 87).

### 3 O grupo orquestral

#### 3.1. Tocar junto

Late, late, late que eu tô passando, vem!  
Late, late, late que eu tô passando!  
Dá a patinha, vai!  
No passado me esnobava, agora tá me cantando,  
Seu comédia, seu xarope,  
Agora late que eu tô passando!

Quem canta é uma aluna que entra na sala atrás de mim. Ela não anda, ela desfila. Pergunto para qual dos cachorros ali presentes ela cantava. Um deles se acusa e puxa um “batidão” impossível de entender de tão proibido. Os meninos fazem coro, um começa a dançar. Eu diria que era um frevo dançado por alguém que tinha acabado de engolir uma mola. A *dança do passinho* estava no auge. Algumas crianças e adolescentes chegavam ao projeto cantando a música da facção que controlava sua favela, afirmando seu território e, claro, provocando os demais. Com isso, o coordenador do projeto proibiu o funk proibido. O curioso é que esses mesmos alunos, muitos de família evangélica, durante as aulas podiam se recusar a tocar músicas que fizessem menção ao candomblé ou que simplesmente tivessem ritmos que parecessem de origem africana.

Sem saber o que fazer com aquela letra proibida, eu digo para um dos “populares” da turma: “Preciso da sua ajuda”. Certamente ele imagina que é uma ajuda para silenciar a turma. Mas eu continuo, “quero conhecer o ‘proibidão’, não estou conseguindo entender a letra”. Ele não entende por que eu preciso de ajuda para isso. Eu explico que, assim como em todos os estilos, ali também provavelmente havia funks melhores do que outros e que eu confiava no gosto dele, então preferia que ele me fizesse ouvir.

Embora a curiosidade fosse sincera, era mais sincero ainda o meu desejo de que parassem com aquela “transgressão” que despertava as brigas entre eles e as broncas dos professores. Meninos que querem ofuscar os demais e música eletrônica pouco melódica costumam me incomodar depois de alguns minutos. No

entanto, aquela situação foi diferente. Primeiro porque, conforme eu me pus à escuta daquele aluno, ele imediatamente fez o mesmo e foi possível iniciar alguma relação. Ele realmente escolheu muito bem o funk que me apresentou. Era um “proibidão” meio repentista cantado por dois MCs do momento, com uma narrativa interessante que me fazia lembrar dos sambas de Moreira da Silva. Perguntei como ele imaginava que eram construídas as estrofes. Será que improvisavam? Cantavam sempre a mesma coisa? Não sei se era mesmo um proibido, porque apesar de várias conotações sexuais, a música falava do cotidiano da favela, do homem traído, da disputa entre os machos. A conversa atraiu outros meninos. Pergunto a eles, então, em que parte do corpo a música tocava cada um. Alguns me olharam com certo estranhamento, mas o “popular” fez pose de musicista profissional e apontou bem sério para o peito. Um outro vira e diz: “Ai, seu idiota, não é aí, é aqui”, levando para o lado do coração. Eu pus a mão no meu baixo ventre e acrescentei, “interessante, em mim essa música toca aqui”. Todos pareciam satisfeitos de que a música deles desse o que falar. Eu buscava genuinamente me pôr no lugar da aluna.

Ouvimos vários funks; falavam da vida: desemprego, sexo, violência. Um universo sonoro austero, que parecia querer reproduzir com sua ecolalia o ambiente em que viviam. Como bons adolescentes, gostavam da música pulsativa, a música que toca diretamente o corpo por razões puramente fisiológicas e cujas vibrações se transmitem de modo imediato, sem que haja a necessidade de notas musicais, de melodia, nem de uma célula rítmica mais imprevisível. Não é daí que vem o prazer. Eram músicas viscerais, agressivamente físicas, de espírito revolucionário. Dava para compreender por que os profissionais do projeto não permitiam músicas bárbaras. Elas costumam ser usadas para excluir o outro pelo simples fato de ser de outra tribo. Mas como distinguir música para agredir e música para protesto? O que exatamente devia ser considerado proibido? A provocação pelo palavrão pode ser tão incômoda aos ouvidos quanto o silêncio de John Cage durante 4’33”. O vazio para Cage estava afinado à sua reflexão filosófica, assim como estão os palavrões obscenos no cotidiano dos adolescentes. Lembrei que George Bush e Bill Clinton condenaram publicamente o rap na campanha de 1992, que as músicas da Tropicália eram consideradas provocativas, como tantas outras que hoje são apenas alegres, irreverentes. Algumas igrejas

ainda continuam, na cidade do Rio de Janeiro, cerceando o que seus fiéis irão cantar. É tudo música de negro, *black music*, uma música que se reinventa nas Américas desde o tempo da escravidão e que não sai de moda, no mundo todo. Mas não é só música de negro, qualquer canção que toque mais a fundo uma realidade pode ser, para uma determinada geração, um ato poderoso de agregar multidões, de produzir e expor o engajamento. Por isso, incomoda. Segundo Francis Wolff (2015), todos que tentaram censurar a música não estavam preocupados com seu poder representativo, mas com seu poder de reproduzir as emoções. Esse é o risco que se corre, o que ela poderia provocar em termos de emoções extremas.

E quais seriam as emoções extremas daqueles alunos que, em grande parte, viviam no exílio da cidade, em casas com perigo de desabamento, casas sem banheiro, camas em que dormiam três, quatro, comida escassa, enfim, na lógica mesmo da sobrevivência? Um exílio com uma das mais belas vistas do mundo, é verdade, mas, ainda assim, um exílio. Fosse na sua trajetória individual ou familiar, a maioria ali tinha a experiência do mal-estar radical do sofrimento social e de seu não reconhecimento. A invisibilidade dessa condição reduz o outro a um radicalmente estranho. É o que acontece nos fundamentalismos, nos racismos, nas brigas entre as facções do tráfico, no abandono do Estado. Quando não se é reconhecido como sujeito, é como se houvesse um pedaço de sua subjetividade que não pode se incluir em sua humanidade. Essa é a cisão imposta pelo desmentido social, um trauma que afeta os processos representacionais, a capacidade associativa e a confiança no outro.

Eu ficava ali observando as aulas, os ensaios e a impressão que me dava é que eles reencontravam algo de muito familiar, quando se encontravam com o instrumento e com o grupo. A experiência parecia trazer uma suspensão temporal do cotidiano daqueles meninos e, paradoxalmente, os colocar no próprio tempo da vida, na-fina-ação com o instante. Era no registro sensorial que eles pareciam entrar em contato com o lote cultural comum, fundamento da palavra e da música. Naquele espaço de partilha e de cultura, os meninos naturalmente buscavam se acordar para que o resultado sonoro fosse satisfatório a todos. Os conflitos tendiam a se diluir e produzia-se algo em comum. Numa época em que muito se

debate a crise da coletividade, os esgarçamentos dos laços sociais e a consequente valorização da trajetória individual, é interessante trazer a contribuição dos psicanalistas que se puseram a pensar o grupo.

O psicanalista francês René Kaës (2003) é um dos que descreve o mal-estar contemporâneo como a crise do intermediário, ideia que ajuda a articular os fenômenos socioculturais e o desenvolvimento psíquico. Kaës está interessado em “descobrir como a psique é formada, transformada ou alienada através das várias modalidades dos vínculos intersubjetivos” (Kaës, 2010, p.1). Fazendo uma interessante articulação entre o espaço intrapsíquico, intersubjetivo e o trans-subjetivo, é um autor que pensa o funcionamento dos grupos, por isso interessante para pensar o grupo orquestral, em particular o do núcleo Dona Marta. Mas para chegarmos a Kaës, vale uma rápida incursão no modo como a psicanálise tentou compreender o funcionamento psíquico nas relações de grupo.

Sabe-se que o tema nunca foi destaque na história da psicanálise e, por isso, criou-se um nicho à parte, com suas escolas, suas publicações, seus congressos e sem muito diálogo com a teoria e a prática psicanalítica referenciadas ao tratamento individual. Três grandes escolas surgiram nos anos 1950 e 1970 para desenvolver a psicanálise de grupo: a escola inglesa, encabeçada por Siegmund Heinz Foulkes e Wilfred Bion; a escola argentina, sob a liderança de Enrique Pichon-Rivière, e, uma década depois, a escola francesa com Didier Anzieu e René Kaës (Lecourt, 2008, p.110). Somente esses dois últimos são psicólogos e não psiquiatras e somente os dois são professores universitários, o que talvez os tenha colocado em outra relação com o trabalho teórico e de pesquisa fora de suas escolas clínicas.

Cabe lembrar que Freud não teorizou diretamente o grupo, mas que o assunto fez aparição, especialmente, em *A psicologia das massas e análise do eu* (1921), *Moisés e o monoteísmo* (1939) e *O Mal-estar na civilização* (1930). *A Psicologia das Massas* (1921) de Freud foi escrito em resposta a um livro com este mesmo título de Gustave Le Bon, de 1895. Freud dedica a primeira parte de seu texto a Le Bon para retomar a conceptualização de massa e se interrogar sobre a natureza das modificações ocorridas quando se está num grupo grande. O ponto de contestação está no fato de que, para Freud, não há separação entre a

psicanálise individual e a psicologia social (Lecourt, 2008, p.40). Para Freud é importante levar em conta que a vida anímica sofre influências do meio social, e que o que ocorre com o grupo é fruto de investimentos libidinais. O que faz, segundo ele, com que o comportamento em grupo seja diferente do comportamento individual é o fato de o grupo favorecer o movimento regressivo, tal como uma hipnose, que provocaria o rebaixamento da consciência e, portanto, do nosso principal mecanismo de defesa que é o recalque.

Le Bon é considerado o fundador da Psicologia Social. O seu *Psychologie des Foules* foi publicado em 1855, com forte repercussão internacional (Freud, [1921] 2010). Freud (1921) lhe acordou um lugar importante ao responder com *Psicologia das Massas e análise do eu*, mas o livro não teve uma influência maior sobre o fundador da psicanálise (idem, p.31). Quando Freud escreve seu *Psicologia das Massas*, o momento (pós-guerra) pedia que as massas fossem teorizadas. Ali não havia, porém, ainda diferença entre o conceito de massa, grupo, público, privado. Le Bon, que se tornou um autor de referência na Psicologia Social e já fazia essa aproximação com a hipnose, foi quem trouxe a hipótese de que estar em grupo cria um funcionamento psíquico particular. A ideia central de Le Bon é que a massa atrai a adesão. Quando em grupo, as pessoas seriam dotadas de uma espécie de alma coletiva. Ele usa a metáfora do rebanho, além de ideias racistas – analisa, por exemplo, as diferenças de inconscientes conformes as raças –, para se referir ao anseio de obediência das pessoas, o sentimento de invencibilidade, de irresponsabilidade e a facilidade com que, em grupo, se passa ao ato. Mas enquanto Le Bon estava mais interessado em teorizar o coletivo, Freud, embora concordando com as ideias de Le Bon, foca sua teorização no que individualmente acontece quando o sujeito está num grupo e não adere à tese de que a situação de grupo cria algo a mais do que a soma das individualidades.

Já com Winnicott surgem elementos conceituais que estarão no centro das teorizações sobre os grupos de Anzieu e Kaës. O psicanalista britânico trabalhou muito fora do consultório, em hospitais, abrigos, alojamentos de guerra, o que fez com que sua atenção se dirigisse um pouco mais para as dinâmicas grupais e as dificuldades de desenvolvimento emocional que atravessam as relações sociais.

Daí resulta, por exemplo, o conceito de tendência antissocial, que não é um diagnóstico, mas o reconhecimento da presença de elementos na vida e no comportamento do sujeito que compelem o meio ambiente a “administrar, tolerar e compreender” (Winnicott, [1956] 1999, p.139). Nas palavras dele, “a criança antissocial tem duas alternativas: aniquilar o verdadeiro eu ou sacudir a sociedade até que ela forneça cobertura” (Winnicott, [1955] 1999, p.221). Assim, Winnicott percebe no ato antissocial uma expressão de esperança, o que funciona como um verdadeiro norte para quem trabalha com grupos castigados pelo sofrimento social e pelas situações de guerra como as vividas pelas favelas do Rio. Ajuda o profissional a ir ao encontro dessa esperança.

De modo que quando cheguei ao projeto, vi aquele grupo ainda não integrado e escutei suas queixas, tentei passar aos professores e demais membros da equipe que construir um ambiente saudável para que os alunos pudessem se identificar era ali mais importante do que o ensino da música (ibid., p.215). A equipe era nova, os alunos não tinham tempo de convivência suficiente para quebrar o modelo faccional, muitos não estavam integrados nem com eles próprios, que dirá com um grupo e a falta de respeito de alguns alunos incomodava a todos como ruídos de instrumentos bem desafinados. Ainda nas palavras de Winnicott: “Como é tentador se livrar dessa criança” (ibid., p.222). Demorou alguns meses para que eu pudesse perceber uma grupalidade se formando na orquestra.

Winnicott (ibid., p.220) utiliza a metáfora da “membrana compartilhada” para falar do espaço comum que faz um conjunto de pessoas se sentirem um grupo. Naquele caso, parece que a música ajudou a formar essa “membrana”, isto é, a experiência teria sido completamente diferente não fosse a mediação da música que, realmente, facilitava a diminuição das resistências, das perseguições, das passagens ao ato, bem como o aumento da confiança no grupo, e tudo isso contribuiu para o processo de integração que, certamente, não se deu como uma progressão linear. O grupo vivia momentos de maior ou menor grau de fragmentação ou de integração. Tudo podia correr bem, até que o aviso de uma apresentação, a falta de um professor, a chegada de um aluno novo, desandava a harmonia da turma.

Anzieu (1993) e Kaës (2010) trazem uma teorização interessante para pensar essas diversas dinâmicas do grupo. Foi durante o doutorado-sanduíche na Universidade de Paris Descartes e sob a orientação da psicanalista e musicoterapeuta Edith Lecourt que pude conhecer um pouco mais as ideias desses autores e levá-las ao grupo musical. Lecourt é responsável por um trabalho pioneiro na formalização da musicoterapia na França e vem desenvolvendo desde os anos 1980 uma aproximação entre os universos psicanalítico e sonoro que se constrói, em grande parte, com conceitos desses dois autores. Anzieu foi quem primeiro aprofundou o estudo do grupo no campo psicanalítico (Lecourt, 2008, p. 111) e precisou se apoiar bastante na metapsicologia para ter reconhecimento como psicanalista, já que suas pesquisas incluíram assuntos menos nobres para a psicanálise, como os testes projetivos e o psicodrama.

Anzieu (1993, p.64) encontra semelhanças entre o grupo e o sonho. O grupo, tal como o sonho, apresentaria uma atividade autônoma e inconsciente que levaria os indivíduos às três formas de regressão que Freud entende haver na atividade onírica: a cronológica, a tópica e a formal, e que faria do grupo um espaço de identificações, projeções e fantasmas inconscientes. Anzieu também se utiliza da noção winnicottiana de uma *membrana*, um *envelope* grupal que envolve o grupo para fazer dele um estado com uma temporalidade própria, mas permeável a trocas. Não será o caso de desenvolver o pensamento desse autor, mas quero destacar a ideia de que o grupo facilitaria as experiências lúdicas, a criatividade e a simbolização. Por isso ele investe na psicanálise de grupo para o tratamento dos traumatismos precoces. Ainda com a ideia de associar fenômenos do sonho aos do grupo, Anzieu formula o conceito de “ilusão grupal”, um quarto tipo de ilusão que não seria de nenhum dos três tipos que Freud descreve em *Totem e Tabu*, ou seja, não seria religioso, artístico, nem tampouco ideológico ou filosófico (Freud *apud* Anzieu, 1993, p.63).

As ilusões grupais são formações que só existiriam no nível intersubjetivo e que facilitariam os processos de simbolização e singularização. O termo “ilusão” está apoiado na compreensão de que, inicialmente, existe um espaço indiferenciado entre o bebê e a mãe que faz com que o bebê tenha a ilusão de que é ele quem cria os objetos a sua volta. Como já apresentado anteriormente, a



ilusão para Winnicott é condição para que o bebê descubra a alteridade. A novidade de Anzieu foi descrever um estado psíquico em que permitiria ao grupo funcionar como objeto transicional coletivo (Anzieu, 1993, p.85). A ilusão grupal seria, assim, um tipo de regressão a esse campo da ilusão que traz a marca de sua autenticidade, no sentido de que há uma verdade do passado que se recupera. É no espaço intermediário e comum que o grupo se expande em sua criatividade.

Além disso, o conceito descreve o estado psíquico coletivo em que se observa uma experiência de particular satisfação, até de certa euforia, que conduz o grupo como um todo. Quem já assistiu uma tradicional *jam session* ou já esteve em uma roda de samba, saberá identificar isso a que Anzieu se refere. É aquele momento em que percebemos os músicos tocando juntos com tanto prazer e tanta sintonia que eles vão entrando em um estado extático. Lembro-me de uma das vezes em que observei esse fenômeno na orquestra dos alunos mais avançados do projeto. Foi depois de um lanche tumultuado por inúmeras brigas. Ensaavam “Águas de Março” e, pouco a pouco, a euforia das disputas foi dando lugar à outra euforia. Absortos em um único corpo sonoro, as diferenças de história, de ferida, de cultura, de facção desapareciam. E eles pareciam se compreender totalmente. Mas uma compreensão que claramente não passava pelo racional, e sim pelo sensorial. A comunicação entre os corpos era tamanha que o professor regente parecia prestes a levitar. Ao fim, os meninos tinham o ar surpreso com o que havia se passado no ensaio.

Assim, “ilusão” é essa experiência de um encontro particular que cria o que já está disponível, é a sensação de uma unidade psíquica comum, mas não homogênea, de um instante vivido como um tempo mágico. De fato, fica a impressão de que essa experiência é indispensável para o grupo se reconhecer como tal. Qualquer grupo pode viver algo dessa ordem, mas a mediação de um dispositivo que não passa pela palavra facilita que a experiência seja vivida em seu espaço potencial de criação, como reminiscência no corpo despertado por lembranças involuntárias e interrompidas de um tempo que reflete as infinitas possibilidades que o sujeito tem para se relacionar e simbolizar.

De um ponto de vista dinâmico, dirá Anzieu (1993, p.87), a ilusão traz a tentativa de solução para o conflito entre, de um lado um desejo de segurança e de

unidade, e de outro uma angústia de despedaçamento do corpo e de perda da identidade no grupo (Anzieu, 1984, p.13). Lecourt, na continuidade desse pensamento, concorda que na origem do fenômeno da ilusão grupal estaria a angústia da exposição sentida pelo sujeito ao entrar em um grupo estranho. Assim, seria esse *Unheimlich* partilhado, ou o desamparo fundamental de todo sujeito que levaria o grupo a se sintonizar, se fundir (Lecourt, 2011, p.150). Essa pode ser uma maneira de compreender o que está por trás desse fenômeno. No entanto, tendo seguido até aqui o percurso conceitual trilhado por Ferenczi e Winnicott, seria contraditório afirmar que a ilusão grupal se estabelece fundamentalmente como mecanismo de defesa em relação ao desamparo do indivíduo e não como expressão dessa faculdade primária que é a criatividade. O fenômeno pode ser entendido como defesa, busca de repouso, e também como o próprio viver criativo, com sua força expansiva sendo experimentada em grupo.

No primeiro capítulo, ao abordar a necessidade de reconhecimento, a vulnerabilidade do sujeito foi colocada não como uma condição em si, mas como uma condição que surge na relação entre sujeitos. É como se Lecourt dissesse, na trilha de Freud, que o sujeito precisa do outro *porque* é constitucionalmente desamparado. Ao passo que na trilha de Ferenczi o sujeito entra em relação e se sente ou não vulnerável *na* relação com o outro (Gondar, 2012, p.202). Ou seja: uma coisa é afirmar que os integrantes do grupo se ligam por defesa contra a angústia do desamparo, outra coisa é afirmar que os sujeitos se ligam porque partilham de um espaço comum e porque, antes de qualquer coisa, o sujeito é relacional, o que não nega o fato de poder existir uma angústia no contato com o estranho. Vale reforçar ainda que, de acordo com o pensamento ferencziano, somos vulneráveis em uma relação assimétrica e quando a confiança é quebrada.

O que ficou claro para mim no trabalho com a orquestra é que a prática musical facilita o equilíbrio das relações, o estabelecimento da confiança e os processos regressivos, como abordado no capítulo anterior, o que facilita, portanto, o movimento mais espontâneo que está na origem dos fenômenos transicionais. A formação do grupo que eu pude assistir naquela orquestra nunca me pareceu apenas uma defesa fusional, mas uma conexão da ordem da partilha da experiência sensível, que é o próprio espaço da cultura. O termo “fusão”

também não parece apropriado, porque o encontro não anula as singularidades, não forma um uníssono, mas antes uma polifonia. Sennett (2012, p. 26-27) apresenta uma descrição dos ensaios orquestrais, de que ele próprio participou, que ilustra bem o conceito de Anzieu e vale a longa citação a seguir:

Embora possam ter-se assenhorado perfeitamente de sua parte, nos ensaios precisam aprender essa arte, tão contrária ao ego, de ouvir voltando-se para fora. Acredita-se às vezes que o resultado caminha na direção do extremo oposto, com uma verdadeira fusão do músico, que submerge o próprio ego em um conjunto maior. Mas a pura e simples homogeneidade não é o que se busca na música feita em conjunto – pois seria um resultado muito monótono. A força e o temperamento da música, pelo contrário, manifestam-se através de pequenos dramas de deferência e afirmação; na música de câmara, em especial, precisamos ouvir os indivíduos falando com vozes diferentes que às vezes entram em conflito, como no caso das arcadas ou do timbre das cordas. Entretecer essas diferenças é como manter uma conversação rica.

Enquanto Anzieu se interessa especialmente pelo que ocorre no indivíduo quando se está em grupo, Kaës está mais preocupado com a entidade grupal e seu funcionamento próprio. Diferente dos primeiros trabalhos de Bion, Foulkes, Pichon-Rivière e do próprio Anzieu, Kaës sugere um modelo de aparelho psíquico grupal em que estariam operando diferentes espaços ou níveis de funcionamento psíquico (Kaës, [1976] 2010). Esse modelo se baseia no aparelho psíquico individual, tal como formulado por Freud (1900), mas Kaës, também leitor de Winnicott, tira o foco do que é endopsíquico e trabalha com um aparelho psíquico individual que emerge na relação com o aparelho psíquico familiar. Kaës defende que diferentes espaços psíquicos são formados com base nas relações interpessoais e trocas afetivas, logo são os grupos que oferecem as melhores condições para os processos de transformação de cada um e do próprio grupo (Lecourt, 2008, p.125).

Kaës também entende que quando o trabalho de transformação acontece em um contexto de grupo é preciso adotar outros modelos de inteligibilidade que deem conta dessa realidade psíquica grupal. Sua ideia é a de que, em determinadas situações de grupo, somos confrontados não somente com um espaço psíquico, como na metapsicologia freudiana, mas com pelo menos três espaços psíquicos: o espaço intrapsíquico e subjetivo, o espaço interpsíquico e intersubjetivo e o espaço trans-psíquico e trans-subjetivo que é a própria entidade grupal (Kaës, 2010, p. XIII). Um não anula o outro, o sujeito permanece com seus espaços

psíquicos resguardados por aquela espécie de membrana que permite trocas entre impressões sensíveis, objetos nossos, dos outros, objetos herdados comuns, construídos ali no grupo e assim por diante. Conforme se desenrolam os vínculos no grupo, tais espaços psíquicos se comunicam e cada espaço se desenvolve na sua possibilidade de expansão, de acordo com cada sujeito e grupo. Esse modelo, que não deixa de ser metapsicológico, pensa o psiquismo mais de circulação do que de estrutura, ou seja, o que importa são os processos interpessoais que se desenvolvem no grupo e a maneira como irá se dar a relação entre esses diferentes níveis psíquicos do sujeito.

Para Kaës, desde o início da vida, quando o grupo fundamental da criança ainda é a família, a articulação entre esses três espaços psíquicos desempenha um papel importante no processo de integração do sujeito. O espaço do sujeito na família coexistiria com o espaço criado entre os membros da família e, finalmente, com o conjunto específico que forma a família. Ele mantém a ideia de Winnicott de que a função simbolizante é a função de intermediação entre o espaço psíquico da mãe ou, mais tarde, do grupo, e o do bebê, e reforça que os espaços intermediários precisam ser investidos. Caso contrário, algo se complica em termos da saúde do sujeito, como ocorre nas famílias ou grupos que alienam o sujeito se acontece algum tipo de desmentido, se o ambiente não se adapta suficientemente às necessidades do indivíduo ou se não há reconhecimento. Esse tema tem sido amplamente discutido nos termos dos casos-limites ou das patologias narcísicas.

As contribuições desses teóricos da psicanálise que se dedicaram aos fenômenos de grupo ajudam a compreender as dinâmicas relacionais e a particularidade de um grupo musical, com suas dissonâncias e ressonâncias, seus tempos e contratempos. O conceito de espaço trans-subjetivo, que é o espaço transcultural, destaca o que se forma a partir, e somente a partir, do encontro. Ali na orquestra, cada aluno trabalha em um fundo sonoro comum e a facilidade de se produzir esse nível trans-subjetivo por intermédio da música talvez explique porque, às vezes, a comunicação sonora acontece muito mais facilmente do que a comunicação verbal. Cabe lembrar que o material sonoro é pouco permeável a resistências, certamente bem menos do que a palavra, e permite que todos “falem”

ao mesmo tempo. A produção sonora como mediação do grupo facilita a prova da contribuição única e insubstituível de todos naquele espaço-tempo, de todas as culturas, todas as facções, do diferente e do comum. Percebe-se como a noção de aparelho psíquico grupal expande a teoria psicanalítica para a instância cultural, transcultural e reforça a importância dessa instância coletiva para as mudanças individuais e sociais. Trabalhar os espaços intermediários ganha uma importância ainda maior quando se trata de sujeitos que vivem em ambientes de guerra.

### **3.2. Do horror à música**

Auschwitz se tornou um modelo do horror que a humanidade é capaz de produzir. Cabe perguntar, como o fez João Camillo Penna (2014, p.27-28), “qual o privilégio do holocausto judaico como modelo para se pensar o quadro atual da violência brasileira?”. Embora o genocídio ameríndio tenha sido numericamente superior ao judaico em sua continuidade, no sentido da violência étnica, o holocausto tem a função paradigmática de sintetizar uma série de práticas e invenções ocorridas ao longo da história do Ocidente. Por isso e talvez em função mesmo de seu eurocentrismo a ele se sucedeu uma explosão teórica que tenta pensar esse impensável.

Poucas são as ocasiões em que é possível aproximar universos tão díspares quanto o do genocídio e o da música. É, no entanto, o que faz *Dans l'orchestre d'Auschwitz*, um livro que mostra, no limite extremo da vida, a prática orquestral como recurso último e literal de sobrevivência. Jean-Jacques Felstein (2010) reconstitui um pedaço da trajetória da mãe, Elsa Miller, na sua passagem pela Shoah. Foi o fato de ela ter integrado a orquestra de mulheres de Auschwitz que fez desse período uma passagem e não seu fim. Na grande pesquisa que costura vozes e tempos, Felstein está completamente implicado, afetado, transportado por essa história de horror e vitalidade. Felstein encontra Hélène, Violette e Anita, companheiras da mãe na orquestra, e é com o testemunho dessas também sobreviventes que ele reconta a sua própria história; afinal, são os testemunhos que fazem a história. Com o livro, Felstein tenta um encontro para, claramente,

poder se desligar; ao mesmo tempo, é mais uma narrativa que precisa vir recontar esse lapso de humanidade na história.

Apesar de escrever a maior parte do tempo na segunda pessoa, escrevendo à mãe o que gostaria de ter podido dizer pessoalmente, Felstein empresta sua voz às vozes mutiladas de sua mãe e de outras sobreviventes, também belgas e também integrantes da orquestra. Talvez seja a alternância entre os anos de 1943 e 1995 que nos devolve o fôlego, o que não acontece em outros livros sobre o assunto, como o *Isto é um homem?* de Primo Levi. Felstein também tenta preencher as lacunas deixadas pelo silêncio de Elsa que nunca lhe contou nada a respeito dessa experiência que é, no entanto, insilenciável. Algumas verdades precisam ser descobertas. Mesmo reconhecendo que sempre haverá segredos de família, que nem sempre são tragédias, mas apenas o que não foi dito, ele precisou buscar o incomunicável dessa história, a sua.

Elsa Felstein foi deportada a Auschwitz, mais precisamente a Birkenau, com 20 anos, em 1943. Nesse campo de extermínio foram mortos mais de um milhão de judeus e ciganos. Seria preciso desconsiderar o que de mais fundamental todos haviam aprendido ao longo da vida para assistir aos mais fracos, mais frágeis, mais velhos, mais novos, mais doentes indo para o abatedouro virar fumaça cinza e gordurosa com fedor de carne humana. O filho se perguntava a que prostituição moral ou física sua mãe teria precisado se submeter para voltar de onde não se voltava? Essa questão tinha, enfim, uma resposta tolerável: sobreviveu porque tocava violino (Felstein, 2010, p.28). Naquele contexto impensável, Elsa escuta a *Marcha militar* de Schubert, outras notas esporádicas de uma flauta, um acordeom, tudo lhe soa como mais uma bizarrice ou perversão suplementar. Nem se preocupa em descobrir de onde viria o som. Não podia lutar contra a desesperança daquela visão cotidiana do inumano. Elsa é salva por alguém que anuncia ao Comando que ela toca violino. É levada à sala da orquestra, onde se reúnem cerca de dez mulheres tocando bem e mal uma coleção de instrumentos heteróclitos (ibid., p.59). Elsa faz uma audição e é admitida na orquestra.

Aos 35 anos, quando sua mãe já havia falecido, Jean-Jacques Felstein foi um dos últimos da família a saber que ela havia sido integrante de uma orquestra

no *Lager*. A orquestra tinha duas funções. A primeira, de ordem “técnica”, era cadenciar a marcha das detentas. Assim, deslocavam-se de modo mais ordenado, ficava mais fácil contar as vivas e as mortas, atualizar o saldo do extermínio. Já as musicistas aproveitavam a ocasião para mínimos encontros com as conhecidas que desfilavam. Uma piscada de olho, um sorriso, ajudava a se manter de pé. Quando descobriam amigas ali, as musicistas, que eram um pouco mais protegidas, tentavam salvar uma ou outra. Os desfiles transformavam-se em pesadelo quando uma delas voltava carregada ou conduzida por um cachorro.

A segunda função da orquestra estava em conferir um pouco de distração ao exército nazista. A orquestra não tocava apenas nos eventos, tinha que servir como uma espécie de *juke-box* viva. O carrasco que quisesse ouvir alguma música em especial se dirigia à chefe da orquestra, fazia o pedido, escutava a peça que queria e voltava ao massacre. Elas também tocavam para os demais detentos aos domingos, dia em que não se trabalhava. Difícil aceitar que qualquer coisa vinda dos nazistas possa ter sido um pouco menos desumana, mas os nazistas eram mesmo clivados. Esses concertos de domingo transportavam a uma temporalidade anterior, uma pequena lembrança de vida, inclusive para as próprias musicistas.

Primeiro a orquestra foi regida por Zofia Tchaikowska, depois por Alma Rosé. Embora prostradas e coisificadas como as demais pessoas do Campo, as musicistas se beneficiavam de alguns privilégios, como uma sopa mais espessa, uma cama por pessoa, uma coberta, roupas, sapatos, mesas para comer, banho mais frequente. Uma das amigas de Elsa, Hélène, uma grande musicista que escapou da câmara de gás apesar de muito nova, porque seu corpo lhe dava mais idade, conta que tocar naquele contexto era como se lhe obrigassem a dançar sobre cadáveres (Felstein, 2010, p.73). A orquestra chegou a ter cerca de quarenta mulheres. Alma exigia excelência. Segundo Hélène, a música permitia que a miséria humana, os gritos dos soldados, as torturas, as mortes dos familiares, tudo o mais se apagasse provisoriamente. Mas ao mesmo tempo em que ajudava a resistir porque as deslocava dali, acordava o sofrimento pelo mundo perdido. O que seria pior, sentir qualquer coisa, mas sentir, ou seguir sem vida? No limite da vida, não costuma fazer diferença a dor, não faz diferença a vida. Em todo o caso, eram instantes, logo se impunha uma realidade que a música não podia travestir

(ibid., p.74). Foi de instantes em instantes que essas mulheres conseguiram escapar. A música não foi capaz de poupar aquelas mulheres dos piores efeitos do trauma, mas de fato as fez existir, resistir. Tocavam o que devia e o que não podia ser calado.

A orquestra era composta por musicistas profissionais e não profissionais, judias e não judias. Em uma época que se levava anos para formar um grupo de orquestra, bastou alguns meses e essas mulheres de Birkenau, em especial Alma Rosé, fizeram acontecer. Mantinham os rituais de qualquer orquestra: onde sentar, como guardar os instrumentos, como os limpar, passar breu. Tocavam o melhor que conseguiam, talvez mais por medo que por prazer ou engajamento, mas certamente o ré que tocavam ali não tinha o mesmo afeto que um ré tocado até ali. As marchas militares já estavam mecanizadas. Alma era dura, costumava apontar a chaminé da câmara de gás e distribuir tapas no rosto quando as musicistas não se comportavam como deveria ou tinham crises nervosas. Um gesto que parece desalmado, mas que paradoxalmente as obrigava a não pensar em mais nada além da música, da nota que era preciso sustentar para não serem expostas a severas punições. Mas Alma também tinha seus momentos mais humanizados de extremo desespero.

Neta de Gustav Mahler e também austríaca, Alma chegou ao Campo com 37 anos e logo foi levada aos experimentos ginecológicos do execrável doutor Clauberg, médico que procurava um meio econômico para a esterilização massiva, não importando o quão selvagem fosse. Alma foi reconhecida por um detento como musicista renomada que era e com isso foi enviada a Birkenau para substituir Tchaikowska na regência da orquestra. A excelência da orquestra muda com sua chegada, suas punições, seu ritmo de trabalho e a sofisticação de seus arranjos adaptados às características daquele grupo. Era preciso muito ouvido musical e criatividade para, por exemplo, transformar em fanfarra uma orquestra sem instrumentos de sopro. Os comandantes do Campo tinham orgulho dessa orquestra e a exibiam aos visitantes de outros Campos. Alma falava quase de igual para igual com os SS e rapidamente consegue os melhores instrumentos, bem como a chance de oferecer aulas particulares para as novatas. É inimaginável que tenha sido possível fazer boa música num contexto como aquele. É possível haver



boa música sem prazer? Alma morreu silenciosamente e sem antes confiar a ninguém o que foi obrigada a presenciar, como tantos outros artistas, médicos, escritores, pessoas comuns que estavam ali representando parte do mundo em sua diversidade.

Apesar de quererem desinfetar o mundo com aquela evacuação de judeus, as judias da orquestra, entre as quais Elsa, tiveram cada vez mais privilégios. Por que tais benfeitorias? Seria da ordem do que um dono faz com seu animal de estimação ou um senhor com seu escravo? Vale lembrar que elas chegaram como todos os demais, programadas para morrer no abatedouro e no forno, mas passaram ao estatuto de membros privilegiados da aristocracia de Birkenau (Felstein, 2010, p.100). Era-lhes oferecido passeio no bosque, presentes (estranhos para a ocasião) como camisolas de seda, espelhos, escovas, lingerie, enfim, uma atmosfera de pensionato no meio de um campo de extermínio que reanimava alguma coisa. Elas passavam a ter ataques de riso, a zombar da situação: “*Privilégiées comme on est, à tous les coups, quant ils nous passeront au gaz, ils mettront double dose pour que ça aille plus vite!*”<sup>23</sup> (ibid., p.85).

Após a morte de Alma, as apresentações ficaram cada vez mais esparsas, os músicos que chegavam já iam direto para o gás, até que as moças da orquestra foram transferidas para outro *Lager*. No trem que as levava ainda tiveram o privilégio de viajarem em um vagão separado de outros prisioneiros e com guardas comuns obrigados a se ocupar do penico delas. Chegaram ao Campo de Bergen-Belsen em novembro de 1944, um inferno diferente, sem câmara de gás, nas palavras de Felstein se não fosse o inferno, seria sua antessala (2010, p.93). A função das musicistas passou a ser outra, trabalhavam na confecção de uma espécie de camuflagem para os soldados. Até que um dia o comandante desse campo, Josef Kramer, as reconhece. Ele havia sido soldado de Birkenau e havia tido bastante contato com a orquestra. Essa figura que ficou conhecida por sua crueldade e as milhares de mortes por que foi responsável, as convida novamente para tocarem algumas peças.

---

<sup>23</sup> Privilegiadas como estamos o tempo todo, quando formos pro gás, eles colocarão uma dose dupla para ir mais rápido! (Tradução nossa).

Em Bergen-Belsen as moças não têm mais partituras, nem regente, então cada musicista tenta lembrar dos pedaços de música que sabiam tocar. Uma das poucas coisas que se mantinha naquela memória fragmentada, esvaziada de alma. Os alemães queriam erradicar a memória. Se as pessoas traumatizadas tendem a querer esquecer a violência do trauma, o trabalho de memória é também uma tentativa de expressar o que não pôde ser dito. Memória é resistência. A memória fabricada pela arte, em particular pela música, é a memória do corpo. A obra cria no espaço vazio, cria uma memória que escapa da lembrança da alma esvaziada. Após a apresentação, Kramer convida todas à sua casa e oferece que se sentem à mesa. Numa atitude totalmente insólita para um comandante nazista, ele lhes serve arroz ao leite e lhes põe Bach para que escutem enquanto comem. O desejo dos nazistas de ter uma verdadeira orquestra se fazia notar. Essa situação coloca todos, nazistas e musicistas, numa ambiguidade fundamental de combinar coisas inconciliáveis, numa cisão cujos piores terrores conviviam com a possibilidade de apreciar uma orquestra. Assim, composições foram feitas nos campos de extermínio. Não só compreendiam que a música transporta, como parece que aquela música tinha a função, surpreendente, de fazer os próprios nazistas suportarem a carnificina que fabricavam. A orquestra precisava se sustentar. Algo continuava vivo e reverberava naqueles corpos (quase) inteiros. As musicistas se apoiaram no grupo, na vitalidade que sobreviviam e era reavivada com a música. Resistiram porque a música as levava a outro tempo.

Felstein termina o livro com uma carta emocionada e emocionante escrita por sua mãe no dia em que ele nasceu. Ao longo de onze páginas Elsa se desculpa antecipadamente pela mãe que ela não seria, pela mãe que saberá cantar, mas não terá recursos para fazê-lo. Tentava dar sentido ao pacto de silêncio que havia lhe sido imposto e que ela sabia que se perpetuaria. A chegada do filho, dizia ela, parecia pôr um fim a sua transição do inferno para uma terra aceitável, um mundo em que voltaria a ter um lugar. Ao mesmo tempo, tinha a clareza de que esse “fim” era ilusório. Ela estava consciente de que aquela tarefa de ser portador do sinal de seu retorno ao mundo dos vivos não poderia ser tarefa fácil para Jean-Jacques e impossível, para ela, de evitar. Perguntava a si própria se não seria egoísta e inconsciente de sua parte colocar no mundo uma pessoa, já que o

momento ainda era tão calamitoso. Mas um filho amplia o valor da existência e ela devia precisar nisso se apoiar.

Eh oui, mon bébé, je ne suis pas, je ne serai jamais plus la plus belle maman du monde, ce que je pouvais avoir de pureté et de naïveté, de confiance juvénile, tout cela s'est enfui à tire d'aile avec mes deux années d'enfer ; et c'est peut-être irrécupérable car j'en suis encore terriblement meurtrie<sup>24</sup> (Felstein, 2010, p.201).

Elsa antecipa a mãe que ela não conseguirá ser, mas que ela já é, só de tentar antecipar o sentido daquilo que não fará sentido. Explica que está chegando de um outro planeta, de uma outra temporalidade, em que se fala outra língua, intraduzível. Um planeta em que se sente fome, medo, cansaço, mas que com a fome, o medo e o cansaço que se sente ordinariamente só tem em comum o significativo. Se desculpa pelas imagens de morte que atravessam seus pensamentos, pelo que lhe assombra, pela paz que ela não sente e que ocupa um espaço que nada poderá preencher. Uma mãe parcialmente morta. Ela explica que aqueles que sobreviveram ao Campo costumam se perguntar se têm o direito de sobreviver. Explica também porque escondera o violino no fundo do armário, é que o instrumento apontava para o que ela precisava nunca mais olhar; ela tenta, com todas as suas forças, não fazer nada que acorde a dor. Elsa morreu de câncer, como 25% dos sobreviventes do holocausto, em 1964.

Malgré tout, je le sens bien, je ne ferai sans doute jamais plus de musique. Si depuis là-bas, elle peut toujours être beauté et paix, pour moi elle ne sera jamais plus joie, insouciance ou légèreté...<sup>25</sup> (FELSTEIN, 2010, p. 194).

### 3.3.

#### ***El Sistema visto do Santa Marta***

Trinta e cinco anos depois do fim da orquestra de Auschwitz e, agora, no novo mundo, eis que surge outra prática orquestral com o mesmo tipo de elasticidade técnica, mas com uma direção diametralmente oposta àquela do

<sup>24</sup> Pois é, meu bebê, não sou, não serei nunca a mais linda mamãe do mundo, o que eu podia ter de pureza, de ingenuidade, de confiança juvenil, tudo isso se foi rapidamente nos meus dois anos de inferno; e é talvez irrecuperável pois estou ainda terrivelmente machucada (tradução nossa).

<sup>25</sup> Apesar de tudo, eu sinto, nunca mais tocarei. Se a música pode continuar sendo beleza e paz, para mim não será nunca mais alegria, distração, leveza (tradução nossa).

*Lager*: não mais de cima para baixo, mas de baixo para cima, não mais a exclusão, mas a inclusão. Um músico, economista e político visionário, José Antônio Abreu, reúne alguns amigos e crianças para tocar junto. O grupo ensaiava em qualquer oportunidade e espaço. Não havia muitos recursos, mas um grande interesse em ampliar a prática das oficinas musicais. O ano é 1975 e o país a Venezuela. Eles formalizam os ensaios em uma garagem da periferia de Caracas com apenas onze alunos. Abreu sabia que algo de inesperado teria que acontecer para o projeto ir adiante (Tunstall, 2015, p.65). Após um mês, havia setenta e cinco alunos. Inicialmente, a ideia era tocar junto com mais afeto e sem a aridez europeia. Em pouco tempo, essa jovem orquestra teve a oportunidade de se apresentar em Aberdeen, na Escócia, onde recebeu o reconhecimento de grandes regentes do mundo todo. Assim consegue subsídios do governo venezuelano.

Abreu aprende música com Doralisa de Medina, ainda criança. A experiência é muito distinta dos cursos tradicionais de piano da época. Essa professora o inspira particularmente: nas palavras do maestro, é dessa primeira experiência que nasce o Sistema. Doralisa dava aulas para alunos que não podiam pagar ou que pagavam muito pouco. Com sete pianos em sala, ela organizava os alunos para que todos pudessem tocar juntos. Abreu sublinha o prazer de tocar junto esse instrumento que tradicionalmente se aprende de modo mais solitário. Mas essa professora adaptava as músicas mais difíceis de modo que todos os níveis pudessem tocar juntos e que todos pudessem participar das apresentações, que tinham que fazer parte do processo desde o início.

Aos 18 anos, já em Caracas, Abreu dá continuidade a seus estudos de música no conservatório nacional. Importante dizer que a Venezuela é um país de menor cultura orquestral, se comparado com o Brasil, a Argentina e o Uruguai, de modo que era muito difícil nessa época fazer parte de uma orquestra, as pessoas com tal objetivo terminavam saindo do país. E os poucos conservatórios que existiam em Caracas faziam da prática algo como tocar diante de um grande muro. Em paralelo aos estudos de música, Abreu se beneficia do boom do petróleo na Venezuela. Em 1964, com 25 anos, Abreu obtém o título de doutor em economia do petróleo e, três anos depois, o prêmio nacional de música clássica

sinfônica. No início dos anos 1970, segue a carreira de professor e deputado sem nunca deixar de lado a prática musical.

Em pouco tempo Abreu consegue apoio do então presidente da Venezuela, Carlos Andrés Pérez, que toma a responsabilidade financeira da orquestra como um projeto nacional. Abreu tem a grande percepção que se torna um aspecto decisivo para o êxito do projeto, que é a de o encampar como um programa de educação de jovens pela música e não um projeto artístico (ibid., p.74). Isso foi decisivo porque, como ocorre em qualquer país em desenvolvimento, é bem mais fácil conseguir financiamento para um projeto social destinado a crianças e jovens do que para um projeto artístico. Além disso, os ministérios da cultura, mais ainda naquela época, representavam as artes elitistas. Como político que era, Abreu tinha essa consciência e fez questão de que o Sistema fosse gerenciado pelo ministério da Juventude como um programa social de combate à pobreza e não como mais uma vitrine da arte elitista. Em 1983, Abreu foi nomeado ministro da cultura na Venezuela. Era o governo de Luís Herrera Campins, conhecido como o “presidente cultural”. Nessa ocasião, Abreu pôde realizar novas ações, sempre inclusivas, no campo da cultura, como a criação de um instituto nacional para o ensino superior de música.

A estrutura do Sistema venezuelano é dividida em centros de ensino chamados de *núcleos*. No início dos anos 1980, já havia mais de cinquenta núcleos orquestrais no país, em que as crianças recebiam uma formação orquestral financiada pelo governo federal e pelos municípios. A missão de Abreu era, ao mesmo tempo, simples, pois pouca coisa era necessária para se criar um núcleo, e ao mesmo tempo utópica, no sentido de querer ensinar o que havia de mais erudito na música a meninos que não tocavam nada, mal sabiam ler e quase não tinham o que comer em casa. Os diretores de cada núcleo precisam ser verdadeiros líderes comunitários. Na Venezuela, os alunos geralmente vêm logo após a escola e lá passam a tarde, todos os dias. Muitos núcleos funcionam na própria escola. Abreu ainda sonha em fazer de Caracas uma cidade musical, com quatro concertos por dia todos os dias e dar o acesso livre e total à música para qualquer criança do país! (ibid., p.97-98) Assim, o governo não pôde se impedir de apoiar um programa que rapidamente encantou a Venezuela e o mundo, se

anunciando como uma potente ferramenta de mudança social para o país. Nessa época, então, foi criado o conservatório Simon Bolívar, o primeiro conservatório do Sistema, com uma universidade dedicada aos jovens que quisessem seguir a carreira de músicos (ibid., p.81).

O *Sistema* vem ganhando proporções gigantescas, não só em âmbito nacional, mas internacional também. Na Venezuela, existem, atualmente, cerca de 400 núcleos de ensino espalhados em todas as cidades e nos povoados mais recônditos do país. As cifras diferem muito conforme a fonte, mas se estima que cerca de um milhão de alunos já tenham passado pelo Sistema na Venezuela, país com 28 milhões de habitantes, e que pelo menos 70 % desse público se encontram em situação de precariedade de vida (ibid., p.44). O Sistema foi também exportado a mais de sessenta países dos cinco continentes, especialmente em localidades que buscam aumentar a inclusão social e diminuir seus índices de analfabetismo e violência urbana. Fora da Venezuela, acredita-se que os núcleos também já receberam cerca de um milhão de alunos. Certamente é o programa de responsabilidade social de maior impacto na Venezuela, quiçá no mundo. Diante de tal repercussão e com a finalidade de difundir o modelo venezuelano no mundo todo, no ano de 1995 o maestro Abreu foi nomeado, pela UNESCO, delegado especial para o desenvolvimento de um sistema mundial de orquestras e coros infanto-juvenis. Em 1998, ele ganha o título de embaixador para a paz, o que lhe trouxe outros inúmeros títulos internacionais, entre os quais o Right Livelihood, conhecido como Prêmio Nobel Alternativo. Ganhou ainda o Prêmio Príncipe de Astúrias das Artes, o Prêmio internacional de música UNESCO, entre outros (Kremer, 2003).

Atualmente, a fundação governamental que administra o Sistema é a *Fundación Simón Bolívar*, antiga *Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela*, abreviada por FESNOJIV. A sede dessa fundação é o *Centro de ação social pela música*, em Caracas. O centro tem dez andares de sofisticação arquitetônica e tecnológica que inclui seis salas de concerto de primeira linha e uma grande mediateca com vídeos e áudios de tudo o que já foi produzido pelo Sistema. Assim, a maior parte do financiamento dos núcleos é proveniente do Estado. A fundação Simón Bolívar

tornou-se um movimento político-cultural para “sistematizar o ensino e a prática coletiva e individual da música através de orquestras sinfônicas e coros enquanto instrumentos de organização social e desenvolvimento humanístico”<sup>26</sup>.

*Tocar y luchar* é o lema do Sistema e é o que vem gravado nas medalhas entregues aos alunos. *Tocar y luchar* é também o belo documentário de Alberto Arvelo (2006) sobre o Sistema. O filme mostra o projeto ambicioso do maestro Abreu ao pretender que o Sistema “salve” a Venezuela dos perigos da pobreza que levaria os jovens às drogas e à violência. No entanto, foi com esse foco e com uma produção musical incontestável que as orquestras do Sistema conseguiram o reconhecimento de instituições tradicionais de ensino orquestral e de renomados diretores de orquestra, como Daniel Barenboim, Claudio Abbado e Simon Rattle. Este último anunciou que se lhe perguntassem onde algo de verdadeiramente importante acontece atualmente para o futuro da música clássica, ele responderia: na Venezuela. Estrelas, como Plácido Domingo, John Williams, Yo-yo Ma, todos partilham da idéia de que o Sistema veio revolucionar a música clássica. Rattle compara a força revolucionária de Abreu àquela de Nelson Mandela (Tunstall, 2015, p.6-7, 95). Joseph-François Kremer (2003, p.44) compositor e musicólogo que dirigiu por onze anos um conservatório de música na França, esteve na Venezuela em 2001 visitando as orquestras da FESNOJIV:

Je ne pensais pas, vu la configuration de l’orchestre symphonique qui se présentait à mes yeux, que cette formation emblématique post-bourgeoise aurait pu devenir un symbole démystificateur et révolutionnaire dans l’utilisation d’un plan national pour la jeunesse.<sup>27</sup>

O reconhecimento do Sistema não se concentra apenas na figura do maestro Abreu. Os últimos anos assistiram ao nascimento da supercelebridade internacional Gustavo Dudamel. Filho de trombonista, aos 18 anos ele já regia uma das maiores orquestras jovens da Venezuela, aos 20 era convidado para reger as melhores orquestras do mundo. Hoje, com 34 anos, ele é o cabeça da Filarmônica de Los Angeles e causa alvoroço onde quer que passe. Com os cabelos também alvoroçados e sorriso largo, Dudamel corporifica a paixão com

<sup>26</sup> Informação do site oficial do Sistema, disponível em: <<http://fundamusical.org.ve/>>. Acesso em 26/01/2016.

<sup>27</sup> Eu não imaginava, considerando a configuração da orquestra sinfônica que se apresentava diante de meus olhos, que essa formação pós-burguesa emblemática teria podido tornar-se um símbolo desmistificador e revolucionário como um plano nacional para a juventude (tradução nossa).

que rege e com que se dirige ao público - o que aliás é raro nos grandes concertos<sup>28</sup>. São vários momentos de clímax durante o concerto e, quando parece que já se viu tudo, eis que no cocuruto do Hollywood Bowl se inflamam fogos de artifício que coreografam a última parte da Nona de Beethoven<sup>29</sup>. Muitos certamente criticariam a desnecessária pirotecnia e diriam que a própria sinfonia já é, em si, suficientemente pirotécnica.

Dudamel nasceu em Barquisimeto, assim como outros preeminentes músicos do Sistema. Foi lá que Abreu aprendeu música com Doralisa, numa casa que bem mais tarde abrigou um dos núcleos do Sistema. Foi nessa cidade ainda que Dudamel teve aulas com Maestro Abreu e onde hoje existe um núcleo considerado modelo em termos de integração social. Em 2009, três mil crianças vinham a esse núcleo e trezentos e quarenta apresentavam necessidades especiais, como as deficiências visuais, auditivas, autismo ou algum tipo de déficit cognitivo mais severo. No país, são 1800 crianças com alguma deficiência maior. Chamo a atenção para o *Coro de Manos Blancas*, um coro criado pelos professores Johnny Gómez e Naybeth García. Atualmente, cento e vinte crianças e adolescentes com deficiências diversas integram esse coro, entre elas deficientes auditivos que usam luvas brancas para cantar na linguagem de sinais; vem daí o nome do coro<sup>30</sup>. A crença que sustenta o Sistema é a de que a música é capaz de curar feridas emocionais e espirituais da pobreza e que isso modifica o mundo material. Para Dudamel, o grande diferencial desse espaço de ensino está ligado, fundamentalmente, à conexão:

« Dans le Sistema, tout est connecté: la musique et les aspects sociaux de la vie de musicien ne sont jamais dissociés. Jouer de la musique ensemble signifie être un meilleur citoyen, faire attention aux autres, travailler ensemble. L'orchestre est une communauté. C'est un petit monde, où vous pouvez créer l'harmonie. Et, bien entendu, quand vous avez cela, c'est lié à une sensibilité artistique ». Il

<sup>28</sup> Danzón n. 2 de Arturo Márquez, tocado pela orquestra Simón Bolívar e regido por Dudamel. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PA7vEIJ6Lzk>>. Ou ainda Dudamel regendo uma orquestra e coro de crianças de YOLA e SOMA, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A4jdlvrDlkE>>. Acesso em 26/01/2016.

<sup>29</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GZdjAXwgS8Y>>. Acesso em 26/01/2016.

<sup>30</sup> Ver o *Coro de manos blancas*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M0hpiCKI7pQ>>. Acesso em 26/01/2016.



écarte les bras et dit: “Rien n’est possible, tout est possible (Dudamel apud Tunstall, 2015, p. 34)<sup>31</sup>.

Quando os professores venezuelanos vieram supervisionar o núcleo Dona Marta, duas características se destacaram como parte da filosofia de trabalho do Sistema. A primeira é a aposta na prática intensiva grupal, ou seja, na experiência musical coletiva como parte integrante do método de ensino. É preciso tocar junto, aprender reciprocamente, o que reanima tudo o que foi apresentado no início deste capítulo sobre a atividade em grupo. A segunda característica aposta no papel fundamental dos concertos para motivar, desinibir e pôr o grupo em contato com a comunidade local. Esse pensamento de trabalho parte de uma crítica ao tempo elitista e eurocêntrico das orquestras clássicas onde Abreu inicia sua atividade musical. As características pedagógicas e os balizamentos éticos do Sistema são bastante claros e devem estar presentes em qualquer núcleo conveniado no mundo para que o programa possa ser reconhecido não apenas como um projeto musical, mas como um programa de prevenção e reabilitação social dos grupos considerados mais vulneráveis do país, seja por uma questão etária, psicofísica, quanto por sua situação socioeconômica. Outra característica de tal metodologia é o compromisso em manter sempre presente a alegria e o espírito lúdico nos ensaios e concertos. “Primeiro a paixão, depois o refinamento”, repete Gustavo Dudamel em *Tocar y luchar* (Arvelo, 2006).

Não interessa a origem, a idade, o nível musical; segundo Tustall, toda criança e adolescente são bem-vindos no *Sistema*. Além das aulas, eles atendem às famílias, fazem visitas domiciliares e dão suporte psicossocial para os alunos. Cada núcleo, como não pode deixar de ser, trabalha conforme seu contexto e suas possibilidades. No núcleo Dona Marta se tentou ao máximo oferecer esse tipo de suporte às famílias, mas nem sempre foi possível. Em muitos núcleos da Venezuela a criança começa cedo. Na cidade de Rinconada, por exemplo, existe uma orquestra chamada Bebê Vivaldi, que nem é tão bebê, nem é tão Vivaldi, mas tem um trabalho bem interessante com as mães. Ao perceberem que as mães

---

<sup>31</sup> No Sistema, tudo está conectado: a música e os aspectos sociais da vida de músico não estão nunca dissociados. Tocar em grupo significa ser um melhor cidadão, prestar atenção aos outros, trabalhar junto. A orquestra é uma comunidade. Um pequeno mundo, em que se pode criar harmonia. E, certamente, quando se tem isso, está ligado a uma sensibilidade artística. Ele abre os braços e diz: “Nada é possível, tudo é possível” (tradução nossa).

daquela região não cantavam mais para seus filhos e que as cantigas de ninar estavam se perdendo, os professores de um dos núcleos de Rinconada fizeram uma “orquestra” para os mais miúdos cantarem com suas mães as canções tradicionais. Na maior parte dos núcleos, o aluno recebe instrumento, aulas, um lugar na orquestra, uniformes, refeições, sem que a família tenha que pagar nada, nem mesmo para assistir as apresentações. Ao menos em Caracas, eles têm vans que buscam as crianças e suas famílias em todos os bairros da periferia (Tunstall, 2015, p.44). Os núcleos costumam ter mais de uma orquestra, conforme o nível ou a faixa de idade. Os mais novos tocam versões simplificadas de obras conhecidas, mas tocam desde que entram no projeto. A maior parte dos alunos mais talentosos, como é comum também em outras áreas nos países em desenvolvimento, partem para carreiras internacionais, foi o caso do próprio Dudamel.

A imponente engrenagem do Sistema mobiliza uma série de outras atividades, como a luteria. Com a necessidade de fabricar e consertar os instrumentos, já existe uma formação em *luthier* oferecida pelo Sistema para jovens de 14 a 22 anos. Uma das salas da sede do Sistema, em Caracas, é destinada à fabricação de *cuatros*, um instrumento tradicional da Venezuela que parece um ukulele com um som diferente. É um instrumento bastante comum na música tradicional da Venezuela. Tricia Tunstall, musicista que visitou diversos núcleos venezuelanos e escreve, na opinião de Abreu, o melhor livro sobre o Sistema, relata seu impacto diante daquele artesanato fino, detalhista e silencioso. O Sistema demanda uma produção enorme de instrumentos de todos os tipos e tamanhos, mas a prioridade não é a produção em larga escala. Os jovens artesãos levam às vezes mais de três meses para fabricar um único instrumento (p. 48).

A erudição que veste a orquestra é comumente associada a um conteúdo elitista. A própria oposição entre música popular e música erudita já produz tal verticalização. No entanto, dentre as características marcantes dessa metodologia que estamos abordando, diferente dos conservatórios europeus, está a de procurar diluir a fronteira existente entre a música erudita e a popular, fazendo com que seus alunos tenham essas diferentes experiências temporais. Com o erudito e seus silêncios bem marcados se revisita a tradição e um ambiente de maior

introspecção. A isso se mistura o tempo da música dita popular cuja ênfase melódica dá lugar ao ritmo mais pulsante, mais expansivo, mais sincronizado ao tempo da atualidade. Assim, o núcleo se aproxima da comunidade que o recebe, homenageia a cultural local e estende as formas mais sofisticadas musicalmente a todos, não apenas às elites europeias ou latino-americanas. Mesmo que a música erudita pós-burguesa esteja um tanto fora de moda, é interessante estética e politicamente um repertório amalgamando o Antigo e o Novo Mundo, a música erudita e a música tradicional. Isso parece permitir que alguns se expressem em linguagens simbólicas de que foram excluídos.

Apesar de meu propósito aqui ser mais o de uma reflexão sobre a prática musical em grupo do que sobre a *Fundación Simón Bolívar*, pareceu-me importante apresentar a metodologia de ensino que inspirou o trabalho no núcleo Dona Marta, já que sua particularidade maior é justamente a de adaptar sua prática de modo a ser mais inclusiva e melhor combater os efeitos do sofrimento social. Assim, considero importante dedicar este finalzinho a algumas críticas que estão sendo feitas ao Sistema venezuelano de Abreu. Cabe observar ainda que eu não pude conhecer pessoalmente o trabalho que acontece na Venezuela; portanto, as informações que trago são baseadas nos depoimentos da equipe de profissionais com quem eu trabalhei no núcleo Dona Marta (que visitou pessoalmente alguns núcleos venezuelanos), dos professores da Venezuela que visitaram o núcleo Dona Marta em 2010 - em especial o regente e violoncelista Roberto Zambrano -, nas imagens do documentário *Tocar y Luchar*, de Alberto Arzelo e nas informações da edição francesa do livro *Changing Lives Gustavo Dudamel, El Sistema, and the Transformative Power of Music* da musicista e professora Tricia Tunstall.

A maior crítica de que tomei conhecimento foi a de Geoffrey Baker, um etnomusicólogo, professor em Londres e pesquisador da música da América Latina. Ele passou um ano na Venezuela, entre 2010 e 2011, acompanhando sete orquestras desse enorme projeto, após o que escreveu um livro lançado pela Universidade de Oxford chamado *El Sistema – Orchestrating Venezuela's Youth*. Tentarei resumir suas críticas mais importantes. A primeira crítica de Baker é a de que constitui um retrocesso ao período colonial se guiar especialmente pela

música sinfônica tradicional num momento em que a cena musical no mundo é tão diversificada. Contrariando os depoimentos de Tunstall e o que eu pude assistir das apresentações, por vídeo ou quando vieram ao Rio, para Baker a música contemporânea não existe no Sistema, o que faria deste um projeto basicamente eurocêntrico e com uma política elitista comparada ao tratamento moral da Europa do século XIX ou mesmo uma atividade próxima a dos conservatórios europeus. Nessa mesma linha, Baker afirma que o Sistema não tem nada de inclusivo e que se o jovem não consegue tocar Beethoven é posto para fora e, ainda, que a maior parte dos músicos das melhores orquestras vêm da classe média e não das classes mais desfavorecidas, como dizem os porta-vozes do Sistema<sup>32</sup>.

Outra crítica de Baker (2014) remete ao fato de que a técnica e a disciplina dos núcleos se sobrepõem à criatividade. Como ele afirma em entrevista ao jornal Estado de São Paulo: “Hiperdisciplina é uma boa maneira de produzir uma boa orquestra, mas ruim para educar as crianças a fim de torná-las flexíveis, músicos capazes de exercer o pensamento crítico e com consciência social”<sup>33</sup>. A disciplina, de fato, foi algo que percebi nos professores venezuelanos que visitaram o Dona Marta. Longe de qualquer fala ameaçadora, propunham uma ética do trabalho. Disciplina não precisa se opor a criatividade, nem excelência precisa se opor a inclusão. Como escreve Tricia Tunstall, um dos grandes debates no campo da educação artística sempre foi o acesso à excelência. O que seria mais importante, fazer com que os projetos se ampliem ao máximo ou nivelar por cima a competência artística a partir de uma pequena elite virtuosa? Na opinião de Tunstall (2015, p.80-81), Abreu parece não ter se curvado a essa dicotomia, tentando aliar ao mesmo tempo a inclusão e alto nível artístico.

Baker alerta para o fato de Abbado, Rattle, Dudamel e as orquestras do Sistema serem contratados da mesma agência artística, a britânica *Askonas Holt*, o que explicaria a cumplicidade entre eles. Essa crítica que não atinge só o Sistema, como atinge dois grandes regentes reconhecidos no mundo todo e vai de encontro

<sup>32</sup> Disponível em: <<http://www.francemusique.fr/actumusical/e/el-sistema-un-model-de-tyrannie-588802>>. Acesso em 26/01/2016.

<sup>33</sup> Matéria de João Marcos Coelho para o jornal Estado de São Paulo publicada em 6 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-sistema-por-dentro,1602930>

à integridade que os músicos dessa área lhes reputam. Baker também acredita que o Sistema só ganhou força no governo de Hugo Chavez, que teria feito um acordo com Abreu para que a Fundação Simón Bolívar recebesse um bom financiamento. Destaca que a grande propaganda do Sistema, por conta disso, passou a ser a de salvar os pobres pela música, o que Baker considera uma estratégia do governo populista venezuelano e que ganha o olhar europeu, impressionado com o fato de aqueles “nativos” poderem tocar como um europeu. Abreu seria, na opinião de Baker, um conservador populista com roupagem de revolucionário. As críticas são severas e não param por aí, até reclamações de abuso sexual, Baker teria relatado em seu livro. Como foi abordado em relação à ASMB, de fato, qualquer instituição que não tenha independência financeira perde uma parte de sua neutralidade e, com alguma frequência, termina sendo partidária de uma postura governista ou empresarial que, de outra sorte, ela não seria.

Baker (2014) elogia outros projetos de práticas musicais em grupo que ele considera mais inclusivas e, nesse sentido, dá o exemplo dos Pontos de Cultura do Ministério da Cultura no Brasil, onde ele acredita ter encontrado horizontalidade, descentralização e diversidade cultural: “Nos pontos de Cultura, o governo não fornece cultura, serviço ou programa: seu foco está no potencial de ação dos próprios indivíduos e grupos” (Baker, 2014). Entretanto, se Baker permanecesse um ano no Rio de Janeiro imerso nos Pontos de Cultura, provavelmente perceberia que esses também não estão livres de contradições e exigências impostas pela política nacional e que esse protagonismo que ele aponta nem sempre é o que parece<sup>34</sup>. Em relação à diplomacia inquestionável do Maestro Abreu, essa capacidade sem dúvida contribuiu para que o Sistema obtivesse apoio político e financeiro de sete governos venezuelanos consecutivos, do mais direitistas à esquerda. Essa continuidade me leva a crer que tem algo nesse programa de Estado que ultrapassa as políticas partidárias e governistas, geralmente superficiais e transitórias e que não costumam perdurar por quarenta anos.

---

<sup>34</sup> Como mostra o artigo de Ana Lúcia Prado, pesquisadora do departamento de Políticas Públicas e Formação Humana da UERJ, disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/04-ANA-LUCIA-PARDO.1.pdf>. Acesso em: 26/12/2016.

A Gazeta do Povo publicou em fevereiro de 2014 a carta da pianista Gabriela Montero, ex-aluna do *Sistema*, endereçada a Abreu e Dudamel. Ela basicamente acusa o projeto de chavismo.

Eu acho que é chegado o tempo para que eu, artista venezuelana, mulher e mãe, escreva uma carta a José Antonio Abreu e Gustavo Dudamel. Eu não tinha feito isso antes pelo fato de sentir carinho e respeito por Gustavo. Mas não posso ficar em silêncio por mais tempo. Ontem, enquanto dezenas de milhares de manifestantes pacíficos marcharam por toda a Venezuela para expressar sua frustração, dor e desespero pela completa destruição de seus valores morais, na total decadência econômica e cívica da Venezuela, e enquanto as milícias armadas do governo, da Guarda Nacional e da Polícia provocavam mortos, feridos, presos e muitas vítimas inocentes simplesmente desaparecidas, Gustavo e Christian Vázquez regiam a orquestra [a Orquestra Jovem Simón Bolívar] em um concerto celebrando o Dia da Juventude e os 39 anos do nascimento de El Sistema. Eles realizaram um concerto, enquanto seu povo estava sendo massacrado. (...) Eu amo os músicos do “El Sistema”. Muitos deles são meus amigos e isso não tem nada a ver com destruí-los, mas os líderes têm o dever moral de falar e arriscar o que for necessário, a fim de se levantar contra essa ditadura que nos oprime<sup>35</sup>.

Sua crítica me parece pertinente e fundamental e, de fato, a adesão e a dependência de um projeto social às políticas de partido é sempre algo que não vem sem contradição. Se a filosofia do Sistema é facilmente articulável com o pensamento de Ferenczi e Winnicott ou com a política de reconhecimento de Taylor e Honneth, e tudo o que foi debatido até aqui, contudo, quando seu discurso toma o atalho salvacionista e de superação, isso, a meu entender, perverte o que de melhor o Sistema oferece. Quando essa proposta de ensino quer virar panaceia universal e Abreu vem afirmar que a criança que pega um instrumento não pega em armas (Tunstall, 2015, p.260), o que não deixa de ter alguma parcela de razão, aquilo que fazia sentido em um contexto, para determinados alunos e professores que se identificam com essa prática artística, desvia para uma narrativa modelizadora, prescritiva e, portanto, verticalizante, que perde sua eticidade e ainda corre o risco de cair no perigoso discurso da criminalização da pobreza. Como contornar a estética reacionária do herói nacional que o Sistema alimenta? Como fazer uma música que não seja patriota? Será que é mesmo necessário se enrolar na bandeira do país e estar uniformizado com as cores da bandeira durante as apresentações? Será que é possível para um projeto musical

---

<sup>35</sup> Ver *Gazeta do povo*. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/venezuela-a-denuncia-de-uma-grande-pianista/>>. Acesso em 26/01/2016.

da atualidade alcançar esse nível de reconhecimento que o Sistema alcançou e ao mesmo tempo escapar de sua mercantilização? São questões que valem o debate.

## 4

### Artes de fazer

Na *Opinião* de Zé Ketí:

[...]  
Se não tem água, eu furo um poço  
Se não tem carne, eu compro um osso  
E ponho na sopa e deixo andar.  
Fale de mim quem quiser falar  
No morro eu não pago aluguel  
E se eu morrer amanhã, Seu Doutor,  
Estou pertinho do céu.

#### 4.1.

#### A criatividade ou o espaço da cultura

Os nove núcleos orquestrais que a Ação Social pela Música do Brasil mantém atualmente não estão livres dos imperativos do mercado nem de tensões na relação com os apoiadores da organização. Não é fácil criar um ambiente de todo saudável, que se adapte às necessidades dos alunos e onde cada um reconheça a sua contribuição no grupo, bem como a dos demais. Mas era exatamente esse o desafio do núcleo Dona Marta, que após a minha saída foi transferido para outra favela carioca. Nesse e nos outros três núcleos da cidade do Rio de Janeiro que atendem mais de dezenove favelas ocupadas pelas UPPs, a prática orquestral funciona como um importante contraponto ao imaginário de guerra que encobre o morro, com seu vocabulário de guerra, os afetos de guerra, os comportamentos de guerra. Essas favelas viviam até recentemente e em algum grau ainda vivem sob o poder soberano do traficante e isso produzia efeitos diferentes sobre as crianças e adolescentes, conforme a faixa etária, a saúde da família, a capacidade de entendimento da situação e assim por diante. Quando o núcleo Dona Marta foi criado, o tráfico armado já havia sido expulso e a favela passara a viver sob o poder disciplinar da UPP, que ainda não conseguia reconhecer os moradores dali como sujeitos morais. O território continuava fora da lei, ou pior, com uma lei sem lei.

O projeto orquestral iniciou em uma das igrejas da comunidade, depois, por uma questão de espaço, foi deslocada para as salas cedidas pela UPP. É possível imaginar o significado disso e, portanto, a resistência que isso causou em vários alunos e suas famílias acostumados à oposição histórica entre polícia e



favela. Ainda assim, quem veio procurar o projeto o fez pela música, pelos instrumentos que chamavam a atenção dos colegas, por quem pôde contornar o fato de estar tocando dentro de um batalhão da polícia militar. Quanto mais saúde psíquica, mais imunidade se tem e mais fácil se torna separar o mundo de fora e de dentro, a guerra dos outros e a sua própria.

Eu percebia algumas famílias tomadas de ódio contra a polícia e o Estado, outras na absoluta alienação, outras ainda bem aliviadas com o fim do armamento pesado e suas infinitas consequências cotidianas. Conheci pais que haviam conseguido manter uma boa estabilidade dentro de casa apesar da guerra em que vivam, famílias que se anulavam ou que desesperadamente tentavam atender às exigências normativas de nossa cultura. Quanto aos alunos, havia os mais ansiosos, deprimidos, submissos, isolados, briguentos, hiperativos, imprevisíveis, antissociais; mas também, e às vezes eram os mesmos, os alegres, generosos, afetuosos, seguros, ousados, criativos. Os mais bagunceiros eram os que mais passavam pela minha sala que, à minha revelia, terminava funcionando como uma espécie de coordenação de escola. Aos poucos isso foi mudando e eu pude receber aqueles que tentavam se esconder à sombra de outros.

A criatividade é o conceito chave deste trabalho de tese e o do núcleo. É pela e para a criatividade que um sujeito caminha com saúde, assim como é pela e para a criatividade que a experiência musical em grupo opera sua capacidade de alteração. O conceito sempre esteve presente ao longo da história do pensamento ocidental e tende a apresentar uma certa ubiquidade também fora das ciências humanas. Platão acreditava que um poeta só podia criar se tivesse uma musa que pudesse lhe inspirar. Beethoven explicava que só podia compor quando um espírito lhe soprava aos ouvidos. Kipling falava de um demônio familiar que morava em sua caneta. Aristóteles trouxe a questão para dentro do sujeito e se dispôs a pensar o ato criativo como encadeamento das associações mentais (Lubart, 2013, p.5). Na Idade Média, como em qualquer sistema político mais autoritário, a criatividade constituía uma ameaça ao poder. A noção de criatividade varia no próprio campo das artes; ora predominando a continuidade com a tradição, ora se valorizando mais a sua ruptura. Contudo, em todas as épocas, o ato criativo costuma ser valorizado no Ocidente como um trabalho

árido e intencional.

No campo da psicologia, a criatividade costuma ser objetivada e avaliada como um traço de personalidade, ao lado da inteligência, da adaptabilidade, da memória, etc., podendo até ser medida por testes de criatividade (ibid., p.9). Nas teorias psicanalíticas, a abordagem é outra e os processos criativos costumam ser postos no horizonte da clínica. Mas mesmo no campo da Psicanálise, existem modos distintos de compreender a criatividade, por isso vale situar que a noção aqui adotada se alinha à tradição dos autores referenciados que se inicia com Ferenczi. Paul Bercherie (1984), em seu texto *L'oculaire quadrifocal*, situa tais autores em uma quarta grande corrente de psicanálise que se diferencia da escola kleiniana, da psicologia do ego americana ou da escola lacaniana. A quarta corrente da qual fazem parte Winnicott, Balint, Bowlby, Fairbairn, entre outros, é chamada por Bercherie de “nebulosa marginal”, já que não constitui propriamente uma escola nem um grupo coeso. Esse grupo forma uma espécie de família de pensamento cuja marca fundamental diz respeito a um tipo de teorização clínica que discute a noção de sujeito do ponto de vista de suas relações. Também são autores que se inspiram no campo da biologia para pensar a psicanálise. Da heterodoxia desse não-grupo, destaca-se a ideia de um desenvolvimento subjetivo espontâneo, desde que o ambiente não impeça tal tendência natural (1984, p.107-108). Daí deriva a noção complexa e paradoxal de *criatividade* inaugurada por Ferenczi e que veio a ser o centro de gravidade do pensamento winnicottiano.

Assim, a noção de criatividade não pode ser desvinculada da própria noção de sujeito, de tempo e, logo, de constituição subjetiva. Ferenczi foi quem primeiro formulou que o bebê, no início da vida, tem a experiência do “fantasma da onipotência” e da ilusão de que os objetos de que ele necessita são criados por ele. A onipotência, ele explica, é a sensação de ter tudo o que se quer e não se ter nada mais a desejar.

Basta-lhe ainda figurar simbolicamente um objeto para que a coisa (considerada como animada) “venha” efetivamente a ela num grande número de casos; é sem dúvida a impressão que tem a criança nesta fase de pensamento animista, quando os desejos são satisfeitos (Ferenczi, [1913] 1988, p.82).

Nesse momento a que Ferenczi (ibid., p.76) se refere ainda não há mundo exterior para o bebê e só pouco a pouco vai se dando a substituição da

“megalomania infantil” pelo “reconhecimento do poder das forças da natureza”. Para esse psicanalista, mesmo havendo alguma continuidade dos processos psíquicos da vida intrauterina para a vida fora do útero, o nascimento constitui uma catástrofe e estar fora do útero é certamente fonte de desprazer para o bebê. Por isso ele desejaria “com todas as forças voltar àquela situação” (Ferenczi, [1913] 1988, p.78). Os cuidadores, quando compreendendo isso, produzem a situação mais próxima possível da situação intrauterina, especialmente se a criança manifesta algum descontentamento. Colocam-no perto do corpo, protegendo seus olhos do excesso de luz, seus ouvidos do barulho, embalando e cantando canções de ninar e assim por diante. Para Ferenczi, a onipotência não seria, portanto, apenas uma ilusão, mas também a necessidade do restabelecimento de um estado prévio mais confortável. É o que ele teoriza em termos da regressão materna ou da regressão talássica, como visto no capítulo 2 deste trabalho.

Dessa tendência à regressão surgem relações simbólicas que atualizam as relações mais profundas entre o corpo e o mundo dos objetos. Para Ferenczi, a criança vive no mundo reproduções, mimetismos de sua corporeidade, ao mesmo tempo em que aprende a figurar com o próprio corpo toda a diversidade do mundo exterior. É assim que ele entende o surgimento da linguagem, primeiro por um simbolismo *corporal*, gestual, que só mais tarde poderá vir a ser simbolismo verbal. Ferenczi aventura-se pela biologia sem grandes conhecimentos desse campo de saber, como ele próprio admite, mas é a partir da clínica que ele tira essas conclusões a respeito dos símbolos. A capacidade de simbolização é, para Ferenczi, uma problemática que diz respeito à inscrição do passado e da memória. Símbolo e criação teriam uma face subjetiva e outra biológica, mas não há uma temporalidade linear nessa relação, pois o símbolo pode ser mais efetivo que o original (Figueiredo, 1999, p.152). Na medida em que nossa memória sobrepõe traços do trauma ontogenético e filogenético, os movimentos regressivos presentificam e, ao mesmo tempo criam, fragmentos das “histórias perdidas” na absoluta singularidade de cada um e de cada instante.

A noção ferencziana de regressão talássica que começa a ser trabalhada em 1915 fornece elementos centrais para o que Winnicott virá a formular sobre a

criatividade humana, dentre os quais cabe citar a ideia de que tendemos a uma restauração de um estado prévio que impulsiona o desenvolvimento, de tal forma que ir adiante e recuar são duas faces de um mesmo movimento evolutivo de criar e restaurar. O retorno será sempre incompleto e diferencial e é por isso que se avança retornando ou se retorna para avançar. Luís Claudio Figueiredo (1999, p.186-187) explica essa lógica paradoxal de Ferenczi que irá inspirar, ainda que de modo enviesado, o trabalho de Winnicott:

A teoria da genitalidade de Ferenczi se conforma muito bem a esta lógica que vai além de um simples dualismo: não só o coito é um retorno à paz talássica, mas, em vez disso, é uma repetição traumática do nascimento em que se perdeu essa paz; e não só, em vez disso, é um retorno à situação traumática do aprisionamento intrauterino; e não só, em vez disso, é uma repetição da vitória sobre esses traumas; e não só, em vez disso...

Em Ferenczi são as catástrofes que geram novas vidas, nascer já é uma catástrofe; ao passo que em Winnicott, as falhas ambientais, inevitáveis e estruturantes, vêm depois. Na temporalidade paradoxal de Ferenczi, a criatividade é primária, mas não só e, em vez disso, defesa. Já Winnicott dará continuidade à teorização da experiência originária de indiferenciação com o mundo externo e apostará em um ambiente que no início da vida deve propiciar ao bebê a expansão de seu “impulso criativo inato” (Winnicott, [1958] 1993, p.16), se apresentando e adaptando progressivamente às necessidades e “criações” do bebê. Entretanto, se os dois autores usam termos distintos, seus enfoques não são lá tão distantes. Winnicott não acredita que no início tudo são flores para o bebê. Ele cita as agonias inimagináveis do bebê, refere-se aos “dolorosos primeiros estágios desse processo vitalício, mas se apoia em referências da escola inglesa, em particular na pesquisa com bebês realizada por John Bowlby.

Bowlby (2001) desenvolveu uma pesquisa rigorosa voltada para a sistematização de um pensamento que servisse de orientação não apenas para psicanalistas, mas para adultos em geral que cuidam de crianças, sejam eles pais ou profissionais de escolas, orfanatos, maternidades, hospitais, abrigos, etc. Ele se concentrou na necessidade de proteção da criança e na ligação direta que percebeu entre a privação infantil, em particular a separação precoce do bebê em relação à mãe, e traços de delinquência. Com isso, pôde propor políticas de intervenção para essas instituições. Ele e Winnicott tiveram uma importante contribuição em

termos da assistência das crianças e adolescentes afastadas de suas famílias durante os anos da Segunda Guerra (Winnicott, 1999, p.XIII). Tais informações são relevantes para este trabalho que apresento, na medida em que apontam a importância, talvez o dever, de compartilhar as teorizações de um campo de saber, no caso o psicanalítico, mas poderia ser qualquer outro, quando essas apresentam relevância para a qualidade de vida do indivíduo e da sociedade.

Veremos a seguir como o tema da criatividade pode ser determinante em nossas intervenções em contextos complexos como são as instituições e projetos sociais que cuidam de crianças e adolescentes. Para formular o conceito de *criatividade primária*, Winnicott mantém a ideia fundamental de que o bebê só pode criar um objeto se, paradoxalmente, ele já estiver ali e completamente adaptado ao que o bebê necessita. É nesse sentido que podemos pensar a alteridade como condição para a criatividade. Para ele, é importante haver continuidade da fase em que o bebê é completamente dependente do cuidador até a independência, mas isso não exclui do pensamento de Winnicott a ênfase nas frustrações ou separações para que a criança se desenvolva. Ele também aposta numa regressão (terapêutica) que permite avançar, claramente herdeira daquela que vimos em Ferenczi, quando se tratava de um retorno (onto ou filogenético) a momentos primitivos de ligação com o meio, especialmente o meio líquido.

Do espaço criado a partir da desilusão, da frustração, da temporalidade que, quando tudo vai bem, são vividas com dor, mas sem sofrimento, aos poucos surgem as primeiras experiências lúdicas e os primeiros símbolos - que para Winnicott nunca deixarão de simbolizar essa relação primordial entre mãe-bebê. Assim, é da ilusão e da desilusão que emerge o processo de simbolização. Isso porque, para ser símbolo, o objeto precisa não ser semelhante a ele próprio, isto é, precisa encontrar uma alteridade e, ao mesmo tempo, ser semelhante a ele próprio, já que é o uso do objeto (na fase inicial de indiferenciação) que faz o símbolo e que simboliza a separação vivida. Esse objeto-símbolo foi chamado de *objeto transicional*, um objeto que surge *entre* mãe e bebê; ele não é o bebê nem a mãe e é os dois ao mesmo tempo. O objeto transicional permite que a criança se relacione com o outro e o mesmo, com a presença e a ausência, como Freud ([1920] 2010, p.172) já havia bem ilustrado na observação da brincadeira de

criança do carretel e no conceito de *fort-da*. A transicionalidade produz um tipo de ausência presente que permite à criança se separar do outro sem trauma.

A descatexização dos primeiros objetos transicionais vai ocorrendo na medida em que a criança amplia seu espectro de interesses, ligações, metáforas rumo à independência. Esse campo lúdico do ato criativo ocupa a maior parte do vivido da criança sadia e constitui a base de um conjunto de fenômenos que Winnicott chamou de fenômenos transicionais, espaço potencial para a criação ou área intermediária entre a realidade psíquica e a realidade externa. Tais fenômenos se referem acima de tudo a um modo espontâneo, por isso criativo, de estar no mundo, o que irá se estender para um vasto horizonte de experimentação que delinea a área da experiência cultural, artística, religiosa, da vida imaginária, do trabalho científico, ou de qualquer atividade que se construa com base nesse gesto espontâneo.

O gesto espontâneo ou a criatividade não são, como vimos, impulsos independentes da realidade que os cerca, especialmente no início da vida, mas também ao longo de seu curso. Seja na clínica ou em um espaço educativo como o do núcleo orquestral, o modo como se entende a criatividade, que é no fundo o modo como se entende o surgimento e o desenvolvimento do sujeito, implica uma ética que norteará o modo como se lida com o outro. Essa questão fica muito bem esclarecida no artigo *Defesa e criatividade em Klein, Lacan e Winnicott*, de Otávio Souza (2007). Nesse artigo, Souza explica que a articulação entre as noções de trauma, defesa e criatividade vai desembocar em propostas clínicas distintas, conforme as diferentes linhagens da psicanálise. O autor propõe uma distinção entre os pós-freudianos que

acreditam que o trauma é constitutivo do psiquismo e que a criatividade subjetiva se encontra na defesa contra o trauma (Lacan e Laplanche, principalmente, mas também Klein e Bion) e os que acreditam em uma criatividade primária não-traumática e não-defensiva (Winnicott) (Souza, 2007, p.325).

Assim, através das lentes de Lacan, é com a criatividade que o sujeito se defende do trauma estrutural. A criatividade não fica ameaçada, pois o sujeito sempre estará precisando responder às ameaças que não deixarão de existir. Em Winnicott, como vimos, o constitutivo para o sujeito é o estado da ilusão da onipotência e da indiferenciação entre o bebê e o outro, sendo o acontecimento

traumático o que viria separar precocemente essas duas instâncias. Se o bebê consegue se desenvolver em um ambiente de segurança e confiança, significa que poderá desenvolver sua criatividade ou seu *verdadeiro self*. Quando o bebê passa a ter que se defender das invasões do meio, sua criatividade primária fica ameaçada e ele passa a *reagir* e não mais *ser*.

Ainda segundo essa esquematização de Souza, a consequência desse raciocínio é que na clínica lacaniana a singularidade do sujeito ou a singularidade de seu percurso defensivo é tratada em termos das *escolhas* que o sujeito faz. Nesse sentido, o tratamento é orientado pelo que se pode chamar de uma *ética da responsabilidade*, aquela que tenta fazer com que o sujeito se responsabilize por tais escolhas (Souza, 2007, p.331). Já na tradição de pensamento que supõe uma criatividade primária, a *responsabilidade* passa a ser do ambiente que deve se adaptar progressivamente às necessidades do bebê para que esse se desenvolva em sua potencialidade e com saúde. Ao longo da vida, o ambiente – que aqui pode ser compreendido como a família, a escola, a sociedade, o Estado – deve continuar facilitando o movimento expansivo do sujeito. Quando adulto, será capaz de se identificar com a sociedade sem perder o sentimento de sua importância para aquele contexto. Winnicott não está interessado apenas em defender o sujeito dos transtornos psíquicos, mas especialmente em promover a saúde e o viver criativo.

Assim, ao longo do desenvolvimento da alteridade a criatividade não é uma defesa, ao contrário, são as defesas que virão resguardar a criatividade (ou a saúde) do sujeito. A criatividade continuará precisando de um amparo do meio para se desenvolver. É aí que surge na clínica a necessidade de uma *ética do cuidado* (e não da responsabilidade) para o restabelecimento da confiança do paciente e a diminuição dos processos defensivos que empobrecem a experiência de si e, com isso, a criatividade (p. 337). Essa compreensão, que já estava presente no pensamento de Ferenczi, marca completamente a orientação clínica de Winnicott. Para esses autores, o tato, a postura empática, o *holding*, o “sentir com”, a elasticidade da técnica, o relaxamento, são alguns dos cuidados fundamentais do profissional que permitem a confiança necessária para o surgimento de tais movimentos regressivos e para que o sujeito possa se sentir real, se sentir ele próprio, e que possa, a partir daí, fazer algumas reparações nas

falhas desse percurso subjetivo. A importância do ambiente para o processo de subjetivação da criança passou a ser uma marca dessa tradição iniciada por Ferenczi e largamente enriquecida por Winnicott com seu enfoque no manejo clínico. A compreensão de saúde que o grupo “nebuloso” nos trouxe foi fundamental para o meu trabalho na orquestra e para que eu pudesse propor aos profissionais da casa princípios de cuidado que fizessem eco à proposta socioeducativa da ASMB.

Trabalhar em um grupo heterogêneo e com crianças de idades diferentes é um desafio, até por isso havia duas orquestras, A e B, que eventualmente tocavam juntas. Os alunos eram divididos por nível e também por idade, ainda assim as dificuldades eram notáveis. Existia, por exemplo, um grupo que sentia falta da guerra e atuava a guerra naquele espaço, assim como para outros, a guerra podia ter passado e eles continuavam se sentindo perseguidos e não acreditavam na possibilidade de ter um espaço ali. Os relatos que eles traziam, mesmo em conversas informais, com frequência tinham um forte teor de perversão, de solidão, de opressão, sentimentos variados que demandavam cuidados também variados. Eu costumava perguntar aos alunos quais eram os seus maiores sonhos. Havia uma expressão que se repetia e que soava estridente aos meus ouvidos: era quando diziam que queriam “ser alguém na vida”. Esse clichê que na voz de um repórter de televisão carrega a banalização globalizada e espetacularizada da condição subumana, ganhava ali, na fala daqueles meninos, outra textura e pedia para ser escutado em sua literalidade. Que nome se dá para o sentimento de ser um ninguém na vida? Foi na tentativa de pensar como alguém se torna um ninguém que pensadores se puseram a teorizar os sofrimentos sociais. As particularidades desse estado, não é demais redizer, mereceriam mais atenção por parte de psicanalistas e educadores.

Querer “ser alguém na vida” me soa como uma das últimas esperanças de alguém assolado pelo sofrimento social. Nem sempre é uma fala que vem acompanhada de uma expressão de dor nem de sofrimento, mas sim do assujeitamento. O sofrimento social carrega um nada que não é como o vazio do espaço potencial, não é da ordem do inefável, mas do indizível, daquilo que não deixa brechas para um sentido mais criativo. Por isso a mediação da música ajuda



em um espaço de cuidado, pois ela passa por tais brechas milimétricas e inacessíveis à representação. Por isso, também, qualquer projeto que se proponha a trabalhar com pessoas em estado de maior vulnerabilidade se beneficia dessa noção prática que pode levar o nome de uma ética do cuidado, ou de dialogismo, empatia, hospitalidade, existem inúmeras variações sobre esse mesmo tema fundamental, todas ferramentas que ajudam a entrar em campo preservando a simetria das relações, a verdade da experiência do sujeito e a confiança recíproca e nos recursos que ele traz. São ferramentas de trabalho que facilitam a recuperação do tempo e a autonomia do indivíduo ou do grupo.

Muitos alunos não conseguiam manter uma conversa mais espontânea, não conseguiam ter opiniões próprias, tamanha a falta de consciência de si. Era difícil acessá-los. Essas falas pareciam totalmente esvaziadas de significado, não faziam jus à riqueza de suas experiências de vida. Eu me esforçava ao máximo para manter uma postura que os deixasse à vontade e amparados para se manifestarem mais livremente. Os mais defendidos traziam narrativas que espelhavam o lugar comum da televisão em sua ideologia mais preconceituosa e reacionária. No meio daquele discurso empacotado, eu conseguia encontrar uma ou outra expressão de afeto. Alguns alunos, no decorrer da convivência, deram abertura para questionar aquelas frases prontas e puderam, enfim, falar de si. Nem sempre nós conseguíamos, o lugar comum parecia uma defesa importante para que aqueles meninos se sentissem adequados ao que imaginavam que se esperava deles. A exigência de performance a que Ehrenberg (2000) se refere não poupa a ninguém, desde muito pequenos meninos e meninas querem estar em forma, bronzeados, namorando, populares, com roupas de marcas, telefone de última geração, mil amigos nas redes sociais curtindo o que postam.

Afinados com este ritmo da atualidade, os meninos da orquestra passavam do “eu te amo” ao “eu vou acabar contigo” com a mesma rapidez com que escolhiam uma entre as três mil músicas que carregavam no celular. Aliás, com a mesma rapidez trocavam de melhor amigo, objeto amado, aparelho celular, estilo musical. Amavam-se e se perseguiam. Como qualquer sujeito imaturo, eram severos nos julgamentos e tendiam a ser mais monarquistas que o rei. Esse é um dado curioso: com a mesma força com que tentavam subverter as regras, quando

deixávamos com que as fizessem, tornavam-se mais carrascos que o soberano. A força com que frequentemente internalizavam a norma que os excluía era, provavelmente, o aspecto com o qual eu tinha mais dificuldade de lidar.

A imposição de um superego tirânico foi assunto que interessou particularmente a Freud e foi ele quem primeiro apontou o prejuízo de tais instâncias opressivas para o processo criativo do sujeito. Em *Além do Princípio do Prazer* ([1920] 2010, p.224), a pulsão de morte é apresentada tanto em sua versão positiva, como origem de todo processo criativo, como em sua versão negativa, isto é, como fonte de todo mal-estar civilizatório. O processo analítico viria a tentar devolver o caráter positivo da pulsão de morte e a capacidade de simbolização da experiência vivida (e recalçada). Os processos criativos estavam estreitamente ligados a esse processo que transforma matéria psíquica em representação. Nessa discussão sobre a noção de criatividade, cabe aqui um parêntese para diferenciar essa temática em Freud e em Winnicott. Tal distinção faz-se ainda mais necessária porque a maioria dos trabalhos que encontrei ao longo desta pesquisa articulando psicanálise e música discutem a experiência artística, em particular a musical, não pela via da criatividade, mas pela via da sublimação.

Em um texto que analisa comparativamente a sublimação em Freud e a criatividade em Winnicott, Joel Birman considera que ambos partem do mesmo questionamento: a constituição da *experiência cultural* (Birman, 2008, p. 12). Se Winnicott realmente fez críticas ao fato de a experiência cultural não ter encontrado seu devido lugar na psicanálise (Winnicott, 1975, p.9), não me parece que sua teorização tenha como questão central a inscrição do sujeito na cultura, como aponta Birman. Embora também se trate disso, ao conceptualizar a criatividade, Winnicott está antes teorizando a própria noção de sujeito e de saúde. Já em Freud, a criação artística, e não a criatividade, aparece como um dos processos sublimatórios possíveis, logo, como uma alternativa ao sintoma ([1930] 2010, p.35). Trata-se de compreensões distintas do próprio funcionamento psíquico.

Parece-me que o argumento de Birman coloca Winnicott mais na linhagem de pensamento freudiano do que ferenciano. Imagino que o psicanalista britânico

não negaria tal filiação, mas ele também não deixa de se distanciar do mestre para preservar o que mais lhe faz sentido em sua atividade clínica como psicanalista e pediatra que nunca deixou de ser. A experiência cultural aparece em Winnicott no âmbito de uma reflexão sobre os fenômenos transicionais, que continua sendo uma reflexão sobre a constituição e o amadurecimento do sujeito, uma vez que não há distinção ontológica para esse autor entre sujeito e objeto. Já a sublimação tem como problemática de fundo o caminho pulsional e é clara a distinção entre a origem da pulsão, que está no sujeito, e seu destino, o objeto. É importante dar o enfoque à quebra de paradigma que a abordagem de Winnicott, na via de pensamento inaugurada por Ferenczi, constitui para uma teoria geral da criatividade e sua contribuição no que se refere à experiência musical.

A criatividade que importa em Winnicott, e no núcleo orquestral Dona Marta, é menos a da criação do artista e mais aquela que aponta para a saúde do indivíduo. Um maestro renomado não tem forçosamente mais criatividade do que qualquer um daqueles alunos iniciantes, o que ele tem é um tipo particular de talento. A arte, de acordo com esse pensamento, é uma das formas de expressar nossa criatividade. A criatividade, por sua vez, é um modo de estar no mundo, como diz Winnicott (1975, p. 95), uma coloração na atitude diante do mundo. De modo que a produção criativa não é apenas uma resposta original a algum desafio, nem é uma produção que pode ser avaliada por qualquer teste em seu grau de inventividade, tampouco poderia ser analisada por críticos de arte que têm no horizonte normas que hierarquizam sua relevância social. Winnicott tocava piano, gostava de cantar, era de uma família de melômanos, mas não era sobre isso que sua reflexão se debruçava, muito menos sobre a música.

A pulsão criativa em Winnicott estaria mais próxima do que Canguilhem chama de uma *normatividade vital*, e menos de uma normalização. O sujeito normativo, para Canguilhem, é capaz de alterar seu estado conforme sua necessidade, de instituir normas distintas para si, conforme a relação que estabelece com o mundo (Canguilhem, [1943] 1995, p.138). Winnicott ([1953] 1975, p.101) cita Foucault em *As palavras e as coisas* para supor que há mil anos somente algumas pessoas viviam criativamente, de tão coercitivas que as sociedades eram, pois em um excesso de normatização que aliena o sujeito de si

próprio, os indivíduos tendem a perder a expressão criativa. Winnicott também dá o exemplo da guerra ou do campo de concentração, em que somente algumas pessoas conseguem permanecer criativas, e justamente são aquelas que sofrem; a grande maioria vai tendo sua criatividade cada vez mais afetada pelo contexto externo, até se tornar um completo morto-vivo. Todo o pensamento de Winnicott se dá na dimensão de uma lógica da vida que não opõe vida e cultura, mas que entende que qualquer coisa pode ser bem vinda quando vem para melhorar a relação entre sujeito e meio e está a serviço da vida.

Apesar de Winnicott querer afirmar a universalidade do conceito, a criatividade é um princípio imanente. O viver criativo se autorregula para dar ao sujeito a sensação de que “a vida vale a pena de ser vivida” (Winnicott, 1975, p.95). Se essa reflexão sobre um modo criativo de estar no mundo norteará toda teorização winnicottiana dos fenômenos transicionais e se manterá bem distante de uma teorização sobre a criação artística, é porque viver criativamente deveria ser para todos, contanto que se viva de modo real e coerente consigo mesmo. É porque viver criativamente faz parte da qualidade de se estar vivo e desenvolvendo relações sadias com o mundo.

Uma criação pode ser um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo, desde uma refeição preparada em casa. (...) O impulso criativo, portanto, é algo que pode ser considerado como uma coisa em si, algo naturalmente necessário a um artista na produção de uma obra de arte, mas também algo que se faz presente quando *qualquer* pessoa – bebê, criança, adolescente, adulto ou velho – se inclina de maneira saudável para algo ou realiza deliberadamente alguma coisa, desde uma sujeira com fezes ou o prolongar do ato de chorar como fruição de um som musical (ibid, p. 99-100).

Viver criativamente se opõe a viver reativamente ou viver em relação de submissão. Nesse último modo, o sujeito passaria a viver com um sentido de inutilidade, ou melhor, com uma ausência de sentido. Infelizmente, tínhamos na orquestra muitos exemplos de crianças que foram alienadas por suas famílias, famílias que buscavam sobreviver, mas que estavam exiladas em seu próprio país. Nas visitas domiciliares aos alunos do projeto, tivemos a ocasião de testemunhar uma diversidade de modos subumanos de vida. Moradias que podiam desabar, que estavam vulneráveis às condições climáticas, com esgoto passando dentro de casa, sem água encanada, sem privacidade, sem comida. Muitas famílias ainda dependiam dos recursos do tráfico. Era ali que encontravam abrigo e também ali

que eram destituídos de qualquer autonomia. Não eram todas, mas a maioria das famílias vivia mergulhada em dificuldades externas que não facilitavam o desenvolvimento pessoal, cultural, educacional, profissional de suas crianças. Na lógica perversa de um desmentido social, muitas vezes só resta ao sujeito se inserir no sistema pela via da exclusão e de uma lógica que o inclui ao mesmo tempo em que o segrega, que coloca o segregado à mercê do poder do outro.

Assim, grande parte da favela vive o estado de exceção e, nesse, as crianças vão tentando compreender seus papéis e espaços na sociedade. Certo dia, escuto de relance a conversa de algumas alunas da orquestra. Uma delas “acusa” a outra de estar namorando com um dos meninos do projeto. A outra responde: “eu não estou namorando com ele, não gosto de preto!” Eu me intrometo na conversa perguntando de que cor essa menina se via. Aos meus olhos, ela era negra. Ela responde que tinha a pele morena e não negra. No Santa Marta, as famílias originárias do norte fluminense ou de Minas Gerais costumam ter o tom de pele um pouco mais escuro do que os imigrantes do nordeste, provavelmente por conta das miscigenações entre os ex-escravos das fazendas de café daqui do sudeste terem sido em menor grau do que entre os nordestinos, que têm mais traços índios, europeus, além de negros, sem dúvida. Essa rixa é recíproca e o fato é que, com alguma frequência, reproduziam a lógica da exclusão, da discriminação. Foi para mim um espanto ver que esses adolescentes nascidos na mesma comunidade não tinham o senso do comum e, numa lógica da “farinha pouca, meu pirão primeiro”, exilavam o suposto mais diferente no lugar do estranho.

Certamente cada criança ou adolescente é afetado de forma bem diferente pela precariedade da vida. Era notável que alguns alunos, mesmo vivendo em condições físicas bem piores do que outros ali do projeto, pareciam ser menos prejudicados por tal condição. Como já mencionado, os fatores para esse prejuízo são diversos, como a faixa etária, a capacidade dos cuidadores de se preservar da instabilidade do meio, a possibilidade de compreensão da criança, os níveis e a frequência dos desmentidos, e assim por diante. Entre aqueles meninos mais constrangidos em sua saúde psíquica, o que era real, pessoal e criativo tendia a permanecer oculto, embora Winnicott (ibid., p.99) nos lembre que, ainda que em potencial, tais faculdades nunca deixam de estar lá. E assim, cada família, com sua

história de vida mais ou menos facilitada, conseguia preservar mais ou menos da hostilidade daquela realidade externa os cuidados dedicados às crianças.

Os alunos que mais perturbavam a equipe de profissionais da ASMB e os próprios alunos do projeto nem sempre eram os que mais me preocupavam em termos de sua saúde. Perturbavam aqueles de molecagens mais desarrazoadas, de pulsação mais feroz, de barulhos que parasitavam. Era preciso que o grupo *sobrevivesse* a essas tempestades. Ali havia esperança. Mas aqueles que, de fato, preocupavam, eram os que perambulavam pela orquestra feito folhas secas, ou feito os anjos cosmopolitas de Wim Wenders, quase inexistentes em sua temporalidade, sem pertencimento nem coloração, feito almas flanando pelo grupo, observando as dores dos outros, tentando extrair destes, alguma fagulha de vida na qual se subjetivar. Eu tinha pouco a lhes oferecer. Não estavam nem aí quanto ao seu desempenho na orquestra, nem diante das zombarias do grupo, nem com nada. Na linguagem de Winnicott, esses sujeitos mais frágeis não vivem, apenas existem, seguem o fluxo sem participação e quase que não se importam em viver ou morrer. Que tipo de interesse os conduzia ao projeto e os fazia retornar? Talvez viver a vida dos outros, talvez reencontrar fora deles o que já não encontravam neles próprios há tempos. Talvez nem interesse tivessem. Mas eram esses, poucos, os que certamente mais precisavam de ajuda. Eu tentava nutrir a esperança me forçando a lembrar que grandes revoluções um dia nasceram de movimentos quase imperceptíveis. Era preciso devolver o tempo ao tempo deles.

## 4.2. Arranjando um jeitinho para viver

### Autotomia

Diante do perigo, a holotúria se divide em duas:  
deixando uma sua metade ser devorada pelo mundo,  
salvando-se com a outra metade.

Ela se bifurca subitamente em naufrágio e salvação,  
em resgate e promessa, no que foi e no que será.

No centro do seu corpo irrompe um precipício  
de duas bordas que se tornam estranhas uma à outra.

Sobre uma das bordas, a morte, sobre outra, a vida.  
Aqui o desespero, ali a coragem.

Se há balança, nenhum prato pesa mais que o outro.  
Se há justiça, ei-la aqui.

Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida.  
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou.

Nós também sabemos nos dividir, é verdade.  
Mas apenas em corpo e sussurros partidos.  
Em corpo e poesia.

Aqui a garganta, do outro lado, o riso,  
leve, logo abafado.

Aqui o coração pesado, ali o *Não Morrer Demais*,  
três pequenas palavras que são as três plumas de um voo.

O abismo não nos divide.  
O abismo nos cerca.

Wisława Szymborska, tradução coletiva<sup>36</sup>

A submissão é um estado doentio para Winnicott, Ferenczi e Canguilhem, e os três concordam que nem em um caso de extrema submissão a potencialidade do sujeito fica totalmente destruída. Winnicott vai apostar na criatividade, Canguilhem na normatividade e Ferenczi na clivagem como potências de vida que salvaguardam o sujeito e permitem alternativas diversas à dor e ao sofrimento,

<sup>36</sup> Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2012/02/wislawa-szymborska-1923-2012.html>>. Acesso em 26/01/2016.

inclusive o social. A noção ferencziana de clivagem apoia-se no conceito de *autotomia* usado no campo da biologia. Trata-se de um modo de reação particular em certos animais que faz com que o animal diante do perigo desprenda uma parte de seu corpo, “ou seja, deixa cair literalmente, por meio de movimentos musculares específicos, aqueles de seus órgãos que estiverem submetidos a uma irritação excessivamente intensa ou que, de algum modo, o façam sofrer”. (Ferenczi, [1924] 1993, p.276). Ferenczi entende essa forma de defesa como um deixar morrer para poder viver; é a morte a serviço da vida. Morrer apenas o necessário para continuar seguindo. A automutilação está para o corpo de algumas espécies, assim como a clivagem está para o nosso funcionamento psíquico. Diante do desmentido, o sujeito “se desprenderia” do fragmento atingido pelo vivido traumático para continuar vivendo. A autotomia e a clivagem são como gambiarras que os seres vivos fazem em seu próprio corpo-psyque diante das catástrofes para renascer a partir do resto que se preservou.

Tal astúcia lembra a maneira como Michel de Certeau ([1980] 2002) pensa o sujeito, a cultura, a criação, em forte sintonia com as ideias de Ferenczi, Winnicott e Canguilhem. Certeau recebe forte influência das ideias de Freud, que ele cita inúmeras vezes ao longo de *A Invenção do cotidiano*, e de ser, junto com Jacques Lacan, um dos fundadores da École Freudienne de Paris. A conceptualização de Certeau está inteiramente a serviço das práticas sociais que, pela via da transgressão, da subversão, das astúcias, das gambiarras, ajudam o povo a reagir às dominações. Esses quatro pensadores que inspiram o conceito de criatividade aqui adotado compartilham de uma convicção ética aliada a uma sensibilidade estética que fazem trabalhar a escuta, a capacidade de se surpreender com as potencialidades dos sujeitos e, com isso, de se encantar com qualquer população. Diante da prática musical, isso não é uma tarefa difícil, mas no contexto do sofrimento social, das relações perversas que tentam se impor e uniformizar o ambiente das favelas, é muito importante perceber que existem fendas, linhas de fuga para que se resista e que se vire o jogo.

Certeau foi um jesuíta que peregrinou por diversos campos de saber, como a teologia, história, epistemologia, etnografia, psicanálise. Um viajante, um poliglota que lia inglês, português, espanhol, russo, grego, latim. Consagra-se



padre pela Companhia de Jesus no ano de 1948, da qual ele não se desliga até o fim da vida, embora não tenha poupado a Igreja de seu olhar crítico. Certeau se desloca ao encontro do outro, para, aliás, dar lugar ao outro, especialmente quando o outro está do lado mais oprimido. Em 1967 sofre um acidente de carro em que sua mãe morre e ele fica cego de um olho, o que parece ter sido um divisor de águas no trabalho de Certeau, no sentido de ter deixado um lado mais cordial para ganhar uma inquietação que o deixa ainda mais engajado, com uma participação maior na vida política, em especial em relação ao sistema educativo francês em 1968.

Nessa época, viaja aos países da América Latina. Vem seguidas vezes ao Chile, Argentina, México e vem para o Brasil no momento em que parte da Igreja apoia a ditadura e parte apoia os movimentos sociais que se opõem à ditadura, de quem Certeau se aproxima. Encanta-se pela Bahia, visita terreiros de Candomblé, vai às favelas, interessa-se pelos índios Bororó. É a face etnográfica e nômade desse autor. Põe-se a estudar sobre a tortura no Brasil, escreve um artigo em repúdio à ditadura, à invasão da USP, à perseguição aos estudantes e professores, como também escreve sobre a morte de Che Guevara e de Allende (Hervieu-Leger, 1987, p.76). Apesar de sua metodologia escapar às classificações, certamente esse engajamento político marca seu pensamento. É assim que ele questiona sobre o espaço e o poder das instituições de modo geral, em específico o espaço e poder da igreja, da escola e das práticas culturais.

Certeau se interroga especialmente enquanto historiador, ou meta-historiador, propondo que se aproxime o campo da história ao da memória social, uma memória dialógica e que só faz sentido nas relações interpessoais. Dar lugar ao outro é uma marca da maneira certeuniana de trabalhar, não apenas por generosidade, mas pela compreensão de que saber do outro é saber de si. Foi um intelectual que soube usar sua erudição para valorizar o que havia de mais ordinário sem nenhum “*prêt à penser*” (Dosse, 2003, p.1). É comum ouvir de colegas que conviveram com Certeau que ele mais ouvia do que falava, que sabia escutar (Arnaud, 1987, p.52). É sua escuta alteritária que me parece fundamental para trabalhar com a imensidão do sofrimento social, com o horror da violência

urbana ou para perceber a força do nosso trabalho quando esse parece insignificante demais diante do sofrimento do outro.

Certeau também se interrogava constantemente qual era seu lugar como historiador. Trabalhar na favela sempre foi para mim retomar esse questionamento: ter noção do lugar, ou do não-lugar, de onde eu escuto, daquilo que baliza minha escuta e minha fala, perguntar-me até onde posso ir. Essas perguntas *à la* Certeau não são para que se estabeleçam fronteiras, mas para que se tenha consciência de onde se transita. A história da favela, como qualquer outra, se produz a partir do testemunho do que foi possível comunicar. E esbarra em muitos não ditos, muitos impensáveis, muitos incomunicáveis. Entre o mundo e a história, dizia Certeau, existe uma epistemologia da distância que é o ofício do historiador (Certeau apud Chartier, 1987, p.164). Um psicanalista tampouco deveria perder isso de vista. A história da favela, como a história de cada aluno da orquestra, é uma construção do indivíduo ou do coletivo, em sua irredutível estranheza e familiaridade. Certeau não está interessado em teorizar o indivíduo, nem o social a não ser pelas relações que estão em jogo. A esse respeito, um trecho de *Artes de fazer* poderia ter sido escrito por Ferenczi em sua lógica relacional e de que a ontogênese repete a filogênese.

De um lado, a análise mostra antes que a relação (sempre social) determina seus termos, e não o inverso, e que cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais. De outro lado, e sobretudo, a questão tratada se refere a modos de operação ou esquemas de ação e não diretamente ao sujeito que é o seu autor ou veículo. Ela visa a uma lógica operatória cujos modelos remontam talvez às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo o caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente. (Certeau, 2002, p.38)

E mais adiante Certeau (*ibid*, p.47) escreverá, ainda sobre as astúcias:

Essas performances operacionais dependem de saberes muito antigos. Os gregos as designavam *métis*. Mas elas remontam a tempos muito mais recuados, a imemoriais inteligências com as astúcias e simulações de plantas e de peixes. Do fundo dos oceanos até as ruas das megalópoles, as táticas apresentam continuidade e permanências.

Assim, quando se escuta o outro, não é o outro em si que se escuta, mas o outro em uma relação com o ainda outro, o outro numa relação com o tempo e o espaço, um outro que anonimamente não deixa de inventar algo novo, cotidiano e

particular. E é com essa lente sensível aos detalhes do cotidiano de um povo quase invisível que o olhar de Certeau sobe o morro. Uma lente que desconstrói o poder pela sua inversão. Que soube valorizar a sutileza das dinâmicas informais e destacar a importância política de rearranjos que, em sua época e ainda hoje, passavam quase despercebidos na “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967). Se Foucault, que era um interlocutor e amigo próximo de Certeau, põe a lupa nos dispositivos disciplinadores da ordem que quer se impor, é na direção de uma antidisiplina que Certeau aponta. Sem deixar de denunciar as relações de dominação, mas mostrando como os sujeitos escapam daquilo que deles se espera e que há muito mais vida por trás da aparente passividade com que as classes mais prejudicadas economicamente recebem o que vem de cima. Essa forma de pensar é, de fato, um alento sem ter nada de ingênuo.

Quem passeia pelo *morro* nota que a falta de serviços básicos e a precariedade das instalações é inversamente proporcional à rapidez dos puxadinhos, à eficiência dos “gatos”, à originalidade das maracutaias, à criatividade das gambiarras. No espaço heterogêneo da favela, onde casarões de alvenaria se revezam com barracos de madeira sem banheiro e mal equilibrados em encostas periclitantes e cujo privilégio maior está em ter a visão cinematográfica de uma das cidades consideradas entre as mais bonitas do mundo, o cenário traz a gambiarra como peça central. As gambiarras são soluções geralmente eficientes e informais para a falta de algum serviço ou utensílio. Mas a astúcia da gambiarra tem uma origem lúdica. Ela traz um tipo de inventividade que *conserta* criando uma distância entre o uso inicialmente pensado para determinados objetos ou serviços e o uso improvisado, ocasional, incerto de um conhecimento que se adquire fazendo. É nesse sentido, em especial pelo fato de haver aí uma transformação do objetivo inicial para novos usos do objeto, que as gambiarras podem ser consideradas práticas profanatórias.

Muitas gambiarras estão dentro da casa das pessoas e são feitas na intimidade por um ou outro morador. Mas a maioria fica à mostra e é feita em grupo. Estas podem ser apreciadas em seu grande estilo, quando se caminha pela favela. São processos que surgem na vida social, nos espaços de cooperação e que, assim como os diferentes tipos de mutirão, aproximam as pessoas na arte de

fazer e consertar objetos. É no fluxo das relações cotidianas que a coisa se dá, no espaço transicional entre indivíduo e coletivo, público e privado, ciência e arte, indústria e artesanaria, lei e transgressão. A gambiarra é uma importante forma de resistência que se apresenta como invenção ordinária e despreziosa criada no dia-a-dia por pessoas comuns que desejam ou necessitam sobre-viver à precariedade da vida. Em sua literal sensorialidade, tais astúcias atualizam a libertinagem de um povo que não se deixa assujeitar e toma a subversão como brecha para inverter uma relação de poder.

*A invenção do cotidiano* foi publicado na França em 1980 e nasce de uma “interrogação sobre as operações dos usuários, supostamente entregues à passividade e à disciplina” (Certeau, 2002, p.37). A pesquisa é, de fato, uma grande homenagem ao homem comum, o herói anônimo que com sua inventividade sobrevive, “matando um leão por dia”, zombando do poder, tecendo sua relação e contribuição particular à cultura ordinária. A noção de cultura que Certeau não só teoriza, mas que leva ao ministério da cultura francês, se aproxima da noção de espaço (potencial) da cultura winnicottiano. A cultura, para Certeau, não é uma produção que vem de fora para que o sujeito a receba. A cultura é o próprio sujeito em sua *arte de fazer*, noção que Certeau estende ao conhecimento, de modo geral. O sujeito, tenha ele a idade que for, não está passivo diante do que vem da grande mídia, da televisão, da escola, dos livros. Ele entra em contato com tais narrativas como um *bricoleur* que se apropria de seus elementos para suas fabricações.

Na época em que Certeau lançava essas ideias, Bourdieu era um pensador de enorme prestígio na França e também endereçava críticas importantes sobre a reprodução que a escola impunha do sistema vigente, transformando as crianças em autômatos. Como escreve Certeau a respeito do conceito de *habitus*, “os textos de Bourdieu fascinam por suas análises e agridem por sua teoria” (ibid., p.127). Enquanto Bourdieu aponta para a gênese dos dogmas e analisa o espaço dogmático em si, Certeau sugere que se perceba o que os alunos fazem daquilo que recebem, com suas brincadeiras, suas transgressões, reconfigurações e experiência a partir do conhecimento transmitido. Ele não negará as reproduções a

que se refere o sociólogo, mas mostra que o espaço dogmático não é hermeticamente fechado, há sempre algo que escapa à reprodução.

Certeau usa o modelo da guerra para metaforizar a relação dos sujeitos com os objetos em um contexto de dominação. No plano polemológico existem dois lados, de um estão as *estratégias*, de outro as *táticas*. As primeiras partem de um lugar que se constituiu enquanto tal, seja um lugar físico, teórico, epistemológico, e que se destina à afirmação de um poder e de um querer representado pela lei, o apelo midiático, o lançamento de modas, um saber (ibid., p.99). O sujeito comum se move nesse campo das estratégias que não é seu lugar e percebe a necessidade de construir um saber não sabido e que também não pertence a ninguém. As racionalidades política e científica se formam com base no modelo da estratégia. A estratégia absolutiza, tenta apagar o tempo e tenta fazer com que todos estejam continuamente conectados, tornando mais fácil seu controle sobre o espaço. A estratégia transforma tempo em dinheiro tentando deletar, assim, o tempo potencial para a criação.

Ocorre que entre esse lugar que a estratégia tenta ocupar e o homem ordinário a quem ela se dirige, existe uma distância de liberdade, permeável à subversão, um espaço intermediário que é lugar do outro, um não-lugar que Certeau chama de *tática*, *astúcia* ou *arte de fazer* (ibid., p.46). Assim como o espaço potencial de Winnicott, o espaço da *tática* estaria mais na ordem de uma ação, que é também reação, e de um tempo. Tal noção é inspirada em conceitos como o chiste de Freud, a *métis* de Jean-Pierre Vernant, as astúcias de Marcel Detienne, a linguagem ordinária de Wittgenstein (Certeau, 2002, p. 156). Em todos existe a ideia de uma arte do oprimido que ganha força por sua mobilidade, de uma prática transitória e fragmentária cujo poder está na ausência de poder. Esta é uma vitória do tempo sobre o espaço, enquanto que a estratégia é uma vitória do espaço sobre o tempo, é o espaço tentando impor, imobilizar, ordenar a partir do postulado de um poder disciplinador. As noções de *estratégia* e *tática* só fazem sentido quando analisadas na dinâmica das relações.

Certamente ao iluminar aspectos das relações de dominação há uma dimensão de denúncia na reflexão de Certeau. No entanto, a escuta do etnógrafo e psicanalista ao mesmo tempo em que é engajada politicamente, é também

despretensiosa, não intencional. Quero dizer que existe uma dimensão contemplativa, pronta para se deixar surpreender pelas artes do cotidiano. Nesse sentido, a crítica de Certeau é bem diferente daquela exercida por Foucault quando publica, por exemplo, *Vigiar e Punir* para claramente denunciar o olhar panóptico de instituições como prisões, hospitais, escolas. Certeau queria antes apontar que até mesmo a estratégia panóptica apresenta brechas por onde as pessoas escapam ao controle (ibid., p.133).

Agamben ilumina um outro aspecto dessas práticas astuciosas e desviatórias que transitam entre a dimensão lúdica e política com sua reflexão sobre as profanações. Ele se refere a experiências que devolvem ao comum usos que haviam sido consagrados, verticalizados, práticas que neutralizam o controle exatamente porque profanam. A ideia de profanação ficou muito ligada ao escape do poder da igreja, mas Agamben (2007, p.60) estende para outros usos improvisados, como aqueles que as crianças fazem de “qualquer buginganga que lhes caia nas mãos”, transformando em brinquedo um documento, uma moeda, um alimento. O que é fundamental na reflexão desse autor é o fato de que está em jogo um novo uso do objeto. Agamben explica que um ato sagrado reside na junção de um mito que conta uma história e de um rito que a encena. A profanação do lúdico está em conservar o rito e o dissociar do mito, oferecendo a ele novos usos infinitos.

Sabe-se que a esfera do sagrado e do jogo estão intimamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação (Agamben, 2007, p.59).

A prática musical também é um bom exemplo de profanação. A música foi sacralizada e demorou muito tempo até que fosse devolvida a seu uso comum, até que voltasse a ser uma atividade que é puro meio, sem fim. Sua errância profanatória segue a cada nova versão de uma música, com novos arranjos e novos usos. A proposta do *Sistema* também é tática e profana em si ao tentar desconstruir o que politicamente é o mais questionável à música erudita que é sua inacessibilidade. Ao romperem com os tradicionais ritos da orquestra, ao usarem

instrumentos eruditos para tocar o dito popular, ao flexibilizarem os arranjos musicais, o jeito de ensinar e de organizar o espaço da orquestra, tudo isso é a norma sendo, de algum modo, interpelada – nem que seja no discurso, conforme algumas críticas. E na prática, como lembra Certeau, o aluno está sempre se apropriando do que o professor propõe, com seu jeito de tocar, de se comportar no grupo e realizar o que foi pedido. Os meninos são mestres nessa arte de golpear as regras! Lembro-me de uma ocasião em que entrei em uma das salas e os alunos tocavam um trecho de *Ode à alegria* em ritmo de funk. Os meninos mostram suas astúcias profanatórias também, quando cantam o “proibidão” ou os hinos de seus “comandos”, quando não querem colocar o uniforme do projeto, quando começam uma dança no meio de um ensaio, quando se revoltam contra o seu próprio instrumento, quando inventam uma dor de cabeça para ficar na minha salinha conversando, quando fazem um exercício que foi pedido de modo completamente diferente do que havia sido proposto. Enfim, a lista não terminaria aqui.

No interior de qualquer instituição pode coexistir o espaço estratégico ou polemológico e o espaço tático ou utópico. O primeiro, Certeau chamou ainda de espaço *socioeconômico*, porque se organiza em torno de uma “luta imemorial entre ‘poderosos’ e ‘pobres’” (Certeau, 2002, p.76). No caso do núcleo Dona Marta, era no mínimo irônico estarmos literalmente dentro do espaço da polícia, naquelas salas do batalhão da UPP. A esse espaço se sobrepunha um *espaço utópico*, onde se afirmava ou se afinava uma inaceitabilidade, uma esperança. Esperança de que o projeto pudesse se manter, que pudesse fazer diferença na vida daquelas famílias, de que aquelas crianças e adolescentes passassem a ter algum reconhecimento na comunidade e na sociedade, que pudessem exercer a profissão que quisessem. O Estado se valia da publicidade que o projeto fazia de seu apoio, deixando crer que se tratava de um projeto do governo de Estado.

O que é interessante no pensamento de Certeau é exatamente o fato de não existir uma fronteira definida entre a estratégia e a tática, um espaço podendo ser ao mesmo tempo estratégico e tático. Assim, aquele pedaço de *Sistema*, geograficamente marcado, era um espaço de poder, um espaço de resistência, de erudição, de redistribuição de poder, de alteração de regras. Cada núcleo orquestral precisa ter a liberdade e a capacidade de se (re)criar para melhor se pôr

em contato com o seu tempo, com sua comunidade e com as maneiras de fazer de sua equipe. Quanto mais astuciosa for a equipe em sua prática ordinária, mais a experiência sonora tenderá a ganhar afetos e sentidos.

Não causa espanto que Certeau tenha querido ler sobre a pedagogia da esperança de Paulo Freire e tenha simpatizado com a *Educação como prática da liberdade*, publicado em 1967, ano em que Certeau veio ao Brasil. Como profissional daquele projeto, coube-me colocar a pergunta que Certeau (2002, p.86) constantemente se colocava: de que outro lugar eu observo? De onde eu falo? Subo o morro, levo a psicanálise para bem longe do divã, canto um “proibidão” com os alunos, mas eu continuo sendo do “asfalto”, sendo uma representante de um saber (estratégico) e estando no topo da hierarquização social. Assim, também transito no espaço tático em relação ao Estado, à Academia (ao menos aquela que não sobe morro), ao próprio professor, quando permito que o aluno “mate” aula na minha salinha, ou sempre que vivo minha ausência de poder, quando faço da minha intervenção uma arte desviacionista, uma maneira de reciclar um certo saber e prática e que consigo deixar que a sucata se infiltre e ganhe terreno (ibid., p.90-91).

Conheci um personagem do Santa Marta em quem eu prestava uma atenção especial para inspirar meu trabalho com as crianças. Essa figura corporifica as profanações cotidianas de Certeau e Agamben. É o palhaço Edilsom Benedito. Edilsom se veste como palhaço e sai pelo morro batendo de porta em porta e oferecendo livros às pessoas. Para motivar a leitura, ele encena minimamente a história de que trata o livro. Se a criança se interessa, ele empresta o livro e segue seu percurso. A casa de Edilsom Benedito é uma mistura de oficina com materiais de todos os tipos, de casa de ferreiro e de biblioteca. Na entrada, a placa “Projeto brincando como criança”, um projeto que inclui, além dessa biblioteca itinerante, um trabalho com dança, artesanato, reciclagem e, certamente, não para por aí. Ele é o próprio artífice de Sennett (2012). Acompanhei algumas de suas atividades para as crianças da comunidade e me espantei com a forma com que Edilsom concilia subversão e pedagogia, humor e seriedade, como concilia alma, olho e mão para fabricar sua própria prática (Bejamin, [1936] 1993, p.220).



Em *O Artífice*, Sennett discorre sobre diversos movimentos lúdicos, entre os quais a prática musical, de que ele fala com mais propriedade. O artífice entra na frequência táctica do viver criativo e a dimensão de sua técnica vai dando espaço para um gesto que deixa uma marca singular nas coisas que faz. Sempre apoiado na psicanálise de Winnicott e Bowlby, Sennett defende a criatividade como uma habilidade natural que precisa, contudo, de um ambiente suficientemente saudável, e não de um córtex pré-frontal turbinado, para poder se expressar. A artesanaria é, acima de tudo, um espaço e um tempo propício para a convivência e suas trocas. Nas palavras de Benjamin (p.206), “talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador” e que se prejudica com a aversão ao trabalho prolongado. Os inúmeros artífices com quem topei pelo Santa Marta são belos exemplos das ideias desses teóricos que me ajudaram a compor este trabalho de tese. E talvez o maior estímulo para seguir com o trabalho, seja a evidencia de que é a imperfeição ou a incompletude das ferramentas do artífice que dá espaço para a imaginação, o improvisado, a capacidade de reparação (Sennett, 2012, p.21).

A imagem do artífice nos traz de volta à imagem da gambiarra, também lembrada pela professora Fernanda Bruno (2012) na abertura da conferência de Bruno Latour por ocasião do simpósio internacional “A Vida Secreta dos Objetos”<sup>37</sup>. A prática da gambiarra é campo para uma reflexão que não se curva às fronteiras que tradicionalmente marcam nossas teorias sobre os objetos e a forma de se relacionar com eles. Nas palavras de Bruno, as gambiarras ordinárias funcionam como uma antifetichização ou uma desfetichização dos objetos. Por isso são profanatórias. Novos usos e novos valores incidem não apenas sobre os objetos, mas sobre marcas, serviços, modas que foram levados a um lugar sagrado (Agamben, 2007, p.62). Esses remendos têm a capacidade de reafetar os objetos, o que os coloca no plano das relações, das ações que os produzem, dos fenômenos transicionais ou das invenções do cotidiano. Cabe reforçar que é preciso ter um resto, como diria Certeau, uma catástrofe, uma frustração, um horror, uma imperfeição, além de um desejo, de uma força criativa, para que uma gambiarra se

---

<sup>37</sup> A conferência de abertura completa se encontra disponível em: <<http://youtu.be/tWwwNuYpbTM>>. Acesso em 26/01/2016.

crie. A gambiarra opera um movimento de restauração que não apenas repara a catástrofe, como produz um objeto novo, um novo uso, uma nova combinação de saberes. Nesse rearranjo lúdico entre objetos e serviços, um pedaço de Bombril deixa de servir à limpeza, uma banheira quebrada deixa de ser para o banho, a luz do vizinho deixa de ser só do vizinho. O som do morro é também uma grande gambiarra entre o samba, o funk, o rap, o pagode, o pop e outros tantos gêneros que não consigo guardar na memória nem identificar.

As favelas costumam ser ambientes muito musicais, o que facilmente se ouve e se vê nas enormes caixas de som à entrada das casas e apontadas para fora. Os sons se desafiam. A cultura na favela é de modo geral bastante diversificada e não aparece apenas na fotografia, vídeo, grafite, literatura, escultura, como também no jeito de se vestir, nas subversões das marcas de maior prestígio, no jeito de cortar e pintar o cabelo, nas comidas que misturam elementos de várias culturas, na decoração da casa, nas gambiarras, sempre elas. Todos, modos de fazer que ganham a adjetivação pejorativa de “coisa de favelado”, mas que lançam modas nos outros morros e no asfalto. O jeito de falar do favelado reinventa a norma culta para criar gírias, provérbios, bordões que caem na boca de todos, sem distinção de classe. Contudo, é uma prática cultural que não fica imobilizada em um museu, é uma produção que não se guarda, não se submete, nem se mercantiliza. Por isso tais invenções estão na dimensão das táticas que o povo fabrica ordinariamente e despretensiosamente. Não é só o grau de ousadia, talento ou inventividade que está em jogo, mas seu aspecto autêntico, profanador que faz com que a favela resista, apesar de tudo.

O corpo da favela é um corpo ferido, fragmentado, remendado. As gambiarras denunciam a força e a frequência das catástrofes, a precariedade dos suportes externos, além, é claro, de sua força restaurativa no tempo. Retomando o poema de Wislawa Szymborska, “morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida. Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou”. As autotomias da favela atualizam os traumas e a capacidade de resistência que ela tem. O limiar entre criatividade e trauma se confunde nas inúmeras cisões, nas construções metade desabadas ou metade construídas, na cadência interativa dos gritos e silêncios do impronunciável.

Pelas lentes de Certeau as gambiarras ganham um sentido político imprescindível que enriquece o sentido estético, poético, lúdico, normativo e científico da prática. Nem ética da responsabilidade, nem ética do cuidado, Certeau defende uma ética da liberdade ou uma poética da favela. Com a figura emblemática da gambiarra, as *artes de fazer* superam a tradicional oposição entre ação e reflexão. Ela não é só um objeto, nem só um conceito, ela é um uso da coisa que abre para novos sentidos entre teoria e *práxis*, nas palavras de Certeau (2002, p.152) “se a própria arte de dizer é uma arte de fazer e uma arte de pensar, pode ser ao mesmo tempo a prática e a teoria dessa arte”.

Assim, nota-se que são necessárias falhas para que o sujeito crie. Por outro lado, dirá Winnicott, para que o sujeito aja de modo criativo, ou seja, verdadeiro e coerente a si próprio, é preciso um ambiente facilitador em que o sujeito seja minimamente dono do seu destino. Esse ambiente precisa de leis justas, de oportunidades melhor distribuídas, precisa se adaptar à necessidade dos mais frágeis. Nos termos de uma moral, o sujeito cosmopolita ocidental nunca gozou de tanta liberdade para escolher seu modo vida. Contudo, na sociedade neoliberal a liberdade de uns implica a opressão de outros, não mais por amarras simbólicas, e sim pela distribuição desigual de recursos e oportunidades. A ocupação militar das favelas cariocas tenta, em teoria, restaurar a liberdade de ir e vir do favelado, mas termina reforçando a desigualdade ambiental, e beneficiando os que moram no asfalto.

Eram frequentes as queixas dos alunos do projeto de que os policiais “mexiam” com as meninas, inclusive nossas alunas, que faziam revistas agressivas durante a noite e colocavam supostos flagrantes nas mochilas dos rapazes. O imaginário da guerra se naturalizou com tal força na cidade do Rio de Janeiro que não se percebe mais seus excessos e estes passam a ser justificados, desde que o asfalto continue em segurança. Quero sublinhar que a valorização das invenções cotidianas que de fato ajudam os moradores das favelas a resistir e viver melhor não deve aliviar a gravidade da forma como está se dando a ocupação militar das favelas e de como continua sendo injusta a distribuição de recursos.

O conceito de segurança aplicado pelo Estado brasileiro é o extremo oposto do conceito de ambiente seguro proposto por Winnicott. A segurança policiaesca contribui para o esvaziamento da exigência de ação no mundo e os moradores da favela não parecem ter a sensação de que sua opinião fará diferença para a gestão em sua própria comunidade. Não é um ambiente que facilita a gestão coletiva dos projetos nem a autonomia do morador. Um morador do Santa Marta se indigna: “A favela é um espaço multicultural de enorme riqueza que o Estado tenta empobrecer. Onde já se viu querer interferir na música que eu escuto? Onde já se viu pessoas de fora virem determinar a que horas terminaremos nossa festa junina? Onde já se viu a polícia escolher qual morador entra ou não na nossa festa? Ou que eventos faremos na nossa quadra comunitária? Ou onde eu devo conversar com meus amigos?” A tentativa de colonização desse espaço e dessas almas é a permanência do traço mais perverso da história do Brasil.

Alguns meninos da orquestra traziam para o grupo os resvalos dessa História. Uma aluna de seus 13 anos, muito expansiva, de expressões tão alegres quanto angustiadas, contava que, junto com a irmã, haviam tentado atear fogo ao pai que não aceitava o pedido de separação da mãe. Alcoolizado, ele vinha fazer escândalos em frente à casa delas. A medida de proteção que encontraram denunciava a banalidade da morte, ou da vida, naquela família. Um pré-adolescente dizia não se sentir parte daquele grupo, embora eu o visse completamente integrado e mesmo com uma certa liderança no grupo.

Os relatos dos meninos às vezes se mostravam bem dissociados do que eu percebia no comportamento deles durante as aulas. Esse menino era um exemplo dessa descontinuidade. Eu o via lá, ocupando um lugar de reconhecimento entre os demais da turma e, no entanto, ele não se sentia verdadeiramente lá. Ele era visivelmente admirado pelos colegas, mas se sentia indesejado, indiferente, sem lugar no grupo. Fazia bagunça, uma bagunça bastante barulhenta e não suportava o barulho que ele próprio ajudava a produzir. Aliás, essa era uma queixa quase unânime da parte dos alunos, o barulho na sala de aula. O barulho deles próprios! Uma espécie de retorno do recalçado ou do nem mesmo recalçado, do mais sensorial de si e do outro que vinha desestabilizar a turma e cada um. Era interessante notar a diferença entre a presença sonora da música que facilitava a

comunicação entre eles e a presença caótica dos ruídos que tornavam impossível qualquer comunicação. A música constituía ali uma espécie de silêncio, era preciso fazer música para que se impusesse o silêncio. Tocar ou cantar era uma forma não de calar, mas de silenciar o que vinha de fora e de dentro. O barulho que eles produziam os incomodava a tal ponto que alguns apenas se irritavam, mas outros tinham acessos de choro, pediam para sair de sala. Essa é a característica fundamental do barulho, esse aspecto destrutivo que o aproxima da violência, que impede a escuta e a comunicação. Para esse menino, o barulho causava tanto medo que ele se tornava agressivo, até furioso e quanto mais se descontrolava, mais corajoso parecia e mais admiração dos outros ele conseguia. Nos dias das apresentações, era mais comum ele deixar suas agonias e trazer seu humor e sua solidariedade ao grupo.

Mesmo gostando de conversar, mais ainda com crianças e adolescentes, e acreditando particularmente na eficácia do diálogo, devo confessar que frequentemente eu não via sentido para o que eu tentava desenvolver no projeto. A impotência me abatia. Nas primeiras semanas, eu terminava o dia de trabalho e ia descendo e (sempre) me perdendo pelas vielas labirínticas do Santa Marta e me questionava se aquelas conversas eram mesmo reais, se tinham fundamento ou se aquelas falas continuariam perdidas no vazio de sua invisibilidade. A minha agonia se confundia com a dos alunos. Eu já não sabia o que era deles e o que era a agonia da minha insignificância naquele grupo, especialmente face ao sofrimento social daqueles alunos. Quando vinham as histórias mais terríveis, eu me segurava com força a uma frase de Françoise Dolto quando entrevistada por Philippe Ariès: todas as crianças sobrevivem!<sup>38</sup> Pouco a pouco, conforme os próprios alunos me ensinavam a escutar, a *sentir com* eles, a escutar menos o que diziam e mais como diziam, senti que vivíamos encontros verdadeiros de reconhecimento e afetos mútuos.

Dia 06 de agosto de 2010. O professor do coral falta e quando um professor faltava era um “Deus nos acuda”. Tento iniciar uma roda de conversa com a turma da viola, mas não tem clima para isso, porque as meninas de uma

---

<sup>38</sup> A entrevista de Dolto concedida a Ariès está disponível em: [http://www.enfance-buissonniere.poviron.org/Conversation\\_Aries-Dolto](http://www.enfance-buissonniere.poviron.org/Conversation_Aries-Dolto). Acesso em 26/01/2016.

favela, em seu movimento tribalista, não se davam com as das outras favelas. Pergunto-lhes o que fazer para tornar aquele momento mais viável para todos nós. Uma delas sugere, com ar sarcástico, um passeio. Mesmo não tendo muita autonomia para tirar os alunos do espaço da orquestra, achei que devia acatar a sugestão e aproveitar a oportunidade. As meninas da favela que hospedavam o projeto eram as mais arredias. Então, pergunto com muito tato se gostariam de nos fazer conhecer o território delas. Mostram-se satisfeitas com a sugestão.

Cabe uma observação sobre a particularidade geográfica do Santa Marta. É uma favela pequena e íngreme onde só se chega de carro no início da subida do morro ou direto a seu pico. A esse se chega por uma estrada que nasce entre os bairros de Botafogo e Laranjeiras. Como o projeto estava instalado no Pico, os alunos das outras favelas eram trazidos de van, ou seja, não passavam pela favela, o que fazia com que a maioria não conhecesse nada daquele espaço que frequentavam três vezes na semana. O passeio começa com as meninas nos levando à famosa laje onde Michael Jackson gravou seu videoclipe. Disseram que era a vista mais bonita do morro. Foi curioso para alguns alunos verem a sua favela de um novo ângulo, encrostadas naquele cartão postal deslumbrante. Imaginei que se criaria uma rixa de qual favela era a melhor. Ao contrário, estavam receptivos, admirados com a beleza local e identificados com as dificuldades das anfitriãs.

Nessa laje encontramos os alunos de um antigo projeto de percussão. Enquanto ensaiavam, pudemos assistir um pouco. Eu sempre quis fazer uma aproximação entre os projetos musicais do morro, mas não consegui, parecia haver uma competição tácita entre eles. Depois fomos à arena onde acontecem as grandes festas da comunidade e naquele dia de agosto preparavam a festa *junina*. Veio, então, o clímax do passeio para eles que foi a volta de bondinho. O Santa Marta tem um plano inclinado com três paradas que liga a favela de cima a baixo. Alguns ficaram com medo e foram amparados pelos colegas, outros eufóricos como se estivessem em uma montanha russa. O que mais me surpreendeu foi a hospitalidade de uns e o reconhecimento dessa hospitalidade por parte dos outros. As anfitriãs nunca estiveram tão à vontade e os outros, tão simpáticos com elas.

A turma seguinte, de violino, soube do passeio e reivindicou que eu fizesse o mesmo. Dessa vez, passamos em frente à casa construída pelo apresentador de televisão Luciano Huck, que é da família de uma das alunas do projeto. Fomos convidados a entrar. Uma das alunas organizou a turma em grupos de quatro que iam se revezando para conhecer a casa “global” por dentro. Outros alunos também quiseram deslocar nosso itinerário para mostrar ao grupo suas moradias. Mesmo que não fossem de alvenaria, mesmo que fossem bastante precárias, o faziam com orgulho. E, no caminho, íamos cruzando com familiares, vizinhos, conhecidos, todos curiosos para conhecer o projeto e os meninos “de fora”.

Ao fim desse passeio, paramos em um dos mirantes e eles iniciaram uma interessante conversa sobre a geografia da cidade, as diferenças entre Rio e São Paulo, a experiência de ser tratado como pobre no seu bairro e rico pelos amigos e familiares que moram em favelas da zona norte ou da baixada fluminense. Enfim, uma conversa que nunca conseguimos ter dentro de sala de aula. Pareciam ter entendido que eu só podia estar ali, porque eu confiava que nenhum aluno faria qualquer besteira. Essa confiança de minha parte talvez tenha contribuído para uma atmosfera entre mim e eles, que também se espalhou entre eles. Não vou exagerar os efeitos desse encontro, mas acho interessante frisar que, para muitos, era a primeira vez que visitavam outra favela além daquela em que moravam. Com o ambiente faccionalizado onde foram criados, aqueles passeios representavam mais do que um passeio, uma verdadeira quebra de paradigma.

Um menino de 10 anos chega ao projeto obrigado. Ele gosta mesmo de natação, mas o pai precisava da cesta básica que ele soube que a ASMB distribuía. A mãe havia saído de casa logo depois de ele nascer e nunca mais tiveram notícias dela. A madrasta, quando bebe, costuma fazer “ruindades” com esse menino, como puxar a coberta dele à noite e o deixar com frio. Quando pergunto ao menino qual a lembrança mais difícil de sua infância, responde que foram as vacinas... Diz que quer ser manobrista quando crescer para poder dirigir carros diferentes. Um outro, de 9 anos, fala de forma muito confusa. Do pouco que entendo, entendo que apanha toda vez que o pai briga com uma de suas namoradas. A mãe também partiu, morreu quando ele tinha 7 anos. Uma menina de 14 anos tem seis irmãos da mesma mãe, mas cada um de um pai diferente. O

pai dela era membro do tráfico e morreu quando ela tinha oito meses de vida. Vejo um menino de uns 8 anos entrar atrasado no ensaio. Andava desengonçado, um obro bem mais alto do que o outro, sem nenhuma expressão. Não parecia querer estar ali. Devia ter sido obrigado, pensei. Quando a música começa, ele começa a batucar no joelho. Ganha expressividade. Penso que está fora do tempo, mas ele percutia era no contratempo.

Recebo em minha sala uma menina de 10 anos que se comporta como uma de 6. A mãe não aparece há anos. Deixou a filha com a irmã para trabalhar em uma casa de família. A tia acha que, para se manter no emprego, a mãe não contou que tinha filhos. A menina não sabe em que ano da escola ela está. A escola teria dito que ela tem algum comprometimento cognitivo. Não percebo, mas vejo sua severa apatia. Aos doze anos um de nossos alunos não está matriculado em nenhuma escola porque a mãe perdeu seus documentos. Ele frequentou por pouco tempo a escola e é capaz de passar dias morando na rua. Lá pelas tantas, pergunto o que ele considerava sua maior dificuldade e ele responde que é não gostar de jogar o lixo fora: “É nojento!”. Um outro aluno, menorzinho, não lembra de nada da sua infância, apenas de um pedaço de parede que esfarelava e soltava uma areiazinha que ele gostava de cutucar. O pai desse menino foi preso. Uma adolescente mora com a mãe, o padrasto e quatro irmãos. Quando ela tinha 6 anos, o pai a levou junto com a irmã para o Ceará, escondido da mãe. Costuma ter o olhar de quem está longe e indiferente ao presente, mas toca especialmente bem.

Com um dos alunos, vivi uma cena única. Foi em torno do violino. Ele me ensinava, de um jeito muito paciente, como *eu* deveria limpar o instrumento para, então, guardá-lo. Abriu a caixa, tirou um violino bem pequeno e cheio de esparadrapos e dobrou com muito cuidado o paninho que o protegia. Precisou dobrar e redobrar três vezes para ficar certinho. Explicou o passo a passo da limpeza, dando ênfase ao cuidado com o cavalete. Mas disse que eu poderia esfregar bem forte com a flanela que *ele* resistiria. Só não resistiria se batesse *nele*. Disse que a limpeza tinha que acontecer todos os dias. Não consigo mais lembrar dos detalhes da aula que eu recebi, mas não consigo esquecer a delicadeza e a imersão com que *ele* descrevia o processo. Haveria, alguma vez, falado de alguém com tanta afeição? Após alguns minutos de explicação minuciosa,



suspirou como que um pouco cansado daquele trabalho e me fixou o olhar. Ele me ensinava a cuidar *dele*. Imóvel, permaneci, sentindo que aquele era um instante decisivo em nossa relação.

Aqueles relatos não eram como peças de um quebra-cabeça que viria a se compor. Não ganhariam forma, pois não se encaixariam, mas tinham um contexto, ainda que complexo, contraditório, sem sentido. Relatos que pareciam ligados apenas pela minha curiosidade de conhecer e compreender aquelas pessoas. Certeau (2002, p.156) associa o relato às artes de fazer, à memória e à *métis*, termo que os gregos usavam para nomear uma “forma de inteligência [astuciosa] sempre mergulhada numa prática”, uma espécie de faro, de senso de oportunidade. A *métis* enfatiza o aspecto temporal das táticas e astúcias cotidianas, mantendo uma estreita relação “com a ‘ocasião’, com os disfarces e com uma paradoxal invisibilidade” (ibid., p.157). Se aqui é fundamental essa noção de que a tática conta com o momento oportuno (*Kairós*) que logo se esfumaça, de outro é interessante notar que ela se abre a novas metáforas, se multiplica e assim, paradoxalmente, permanece. O relato, como todas as demais artes de fazer, é uma prática do tempo.

Outros encontros que tive a ocasião de partilhar com aqueles alunos eram puros gestos, lampejos, detalhes, retalhos, texturas, odores, memórias carregadas de afetos que conseguiam, por isso, alterar sentidos em sua pura mobilidade. Os relatos, as expressões, a musicalidade da voz, são o próprio tempo de um corpo alterado e que produz alteração. Aqueles encontros inquietantemente familiares transformavam nossos tempos, transformavam a eles e a mim. “A memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutra lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade” (ibid., p.163). O que traziam era a memória daqueles corpos, mas também uma memória social daqueles que, em todos os sentidos, não tiveram lugar próprio, mas que têm, como diria Winnicott, um tempo mágico de criação e de afeto. E é com esse viver criativo que não tem organização prévia, que não tem lugar próprio, que eles se (re)inventam a si próprios. Os relatos desapareciam no seu próprio ato e quando eu retomava a conversa com esses mesmos alunos, não havia continuidade, a

ocasião já era outra, a memória era outra; uma nova criação. Nos termos de Certeau, é a vitória do tempo sobre o espaço.

Não por acaso selecionei fragmentos de relatos de alunos com trajetórias de fortes solavancos, alunos que mal tinham concluído o processo de integração entre corpo e mundo. Crianças que nasceram apesar de tudo. Que, em sua maioria, pareciam resignadas com a falta de sentido no mundo. Com grande dificuldade para se comunicar, ao mesmo tempo em que tudo estava escancaradamente dito antes mesmo que eles pudessem vir a querer dizer. Crianças que raramente falavam na primeira pessoa, que não costumavam empregar um “eu sou”, “eu faço” e, como não podia deixar de ser, essa dificuldade atravessava as relações com o grupo. Assim, apresentavam uma dificuldade particular de separar o que era de foro mais íntimo e o que caberia compartilhar com os colegas; o que era seu, o que era do outro; quem era ele, quem era o outro; o que era real e o que não era. Com limiares esfumaçados, deixavam a impressão de que as perdas para eles eram vividas como menos dolorosas, se comparado aos com mais saúde psíquica e que, por isso mesmo, conseguiam gritar ajuda. Figuras silenciosas, mas de quem não se esquece.

Ela mora com a mãe e a irmã. Tem 9 anos, é bem, bem miúda, atenta e muito inteligente. A mãe gostaria de trazer a filha cadeirante, de 17 anos, ao projeto, mas não há como, por conta da escadaria que leva até o Pico. Mesmo que fôssemos buscá-la no pé da escada, ela depende do plano inclinado que vive quebrando. Quando o bondinho para, a menina não vai à escola, à fisioterapia, aos médicos. Na época do carnaval, o bondinho ficou oito dias parado. A explicação foram as querelas políticas do morro. Uma vez essa menina cadeirante chegou operada e não pôde subir. A mãe já foi à Rede Globo, já abriu processo contra o Estado e contra a empresa que gerencia o bondinho. As favelas que o projeto atende são diferentes entre si, umas mais urbanizadas do que as outras. Entre os meninos, também a realidade econômica variava bastante. Alguns frequentavam escolas particulares, tinham planos de saúde, viajavam, faziam festas de 15 anos com muito requinte. Outros moravam em barracos de madeira com risco de desabamento e já traziam privações severas em suas curtas trajetórias.

Dois alunos me marcaram particularmente, não pela realidade em que viviam, mas pela dificuldade de formular frases com início, meio e fim e pelo modo como a experiência musical parece tê-los ajudado. Chegaram com falas bem fragmentadas, não eram propriamente narrativas. Demorei um pouco para perceber que nossas conversas não resolveriam os conflitos que eles viviam no grupo e para saber das famílias que suas trajetórias tinham sido interrompidas numa época pré-linguística, por conta da guerra acirrada nos respectivos morros e o envolvimento da família com essa situação. Imaginei, então, que meu papel seria o de simplesmente me colocar à disposição para estar com eles, acompanhá-los, de mais perto ou mais longe. Às vezes, eu propunha pequenos reconhecimentos dos afetos que eles sentiam, a partir do que era vivido no cotidiano da orquestra. Ao longo de alguns meses foi visível a ampliação que se deu em seus processos de simbolização.

Na primeira conversa com um deles, era quase que só grunhido. Esse menino estava constantemente metido em confusões e qualquer acordo era descumprido. Por isso, vivia sendo mandado para a minha sala. O sofrimento vinha estampado no corpo: olhos fundos de desnutrição, olhar vidrado, pernas muito finas e bem machucadas, queimaduras em várias partes do corpo, ombros bem curvados para frente. Seu relato era literal. Como escreve Certeau (2002, p.156) “[...] o relato não exprime uma prática. Não se contenta em dizer um movimento. Ele o faz.” Não havia uma narrativa linear, ele fazia pedaços de frases com uma musicalidade monótona, quase um lamento. Primeiro achei que ele se drogava antes de vir às aulas. Não era o caso. Havia um pouco de timidez, mas havia, sobretudo, uma precariedade representacional e um afeto melancólico. Eu pescava uma ou outra ideia, mas elas não faziam muito sentido. Sorria em momentos que para mim não cabiam e podia ficar seríssimo ao fazer uma piada. Era assim que esse aluno se apresentava.

Pelo pouco que pude conhecer de sua história, esse menino tinha vivido choques violentos ao longo de seus catorze anos. Salva a mãe quando o pai tenta jogá-la da janela. A mãe tem problemas de alcoolismo e, quando bebe, chega dando surras nele com fio de ferro. O pai abandonou a mãe. O irmão dele foi morto pelo “dono do morro”, após desrespeitar o castigo de permanecer em casa

por ter brigado com a namorada no meio da rua. As queimaduras se devem a choques que levou quando a pipa que empinava esbarrou num fio desencapado. Esse menino era o próprio fio desencapado. Ele dançava como ninguém, gostava de fazer os outros rirem e, de repente, era tomado por um acesso de raiva que não dava nem tempo de entender o que ocasionara. Mas era no encontro com o violoncelo que seu corpo se expandia, que seus afetos se acalmavam e que ele parecia se organizar. Eu gostaria de ter estado mais com esse menino, acontece que em um acesso de raiva desses sem aviso prévio, ele atirou pedras contra a van que o trazia ao projeto e teve que ser expulso.

O outro menino que me afetou particularmente tinha 9 anos e nunca tinha ido à escola porque nunca teve uma certidão de nascimento. Segundo ele, seu pai não quis registrá-lo porque era feio. Ele até conseguia fazer frases mais lineares, só que se contradizia o tempo todo. Ao explicar a situação dos pais, ora dizia que ainda moravam juntos, ora dizia que eram só amigos e que o pai os visitava de vez em quando, ora dizia que eram namorados e que o pai ia e vinha pra casa. Ele tinha sete irmãos e todos estudavam, menos ele. Esse menino chegou ao projeto sem saber ler e foi se alfabetizando pelos nomes das notas musicais nos exercícios que a professora de musicalização passava. Lembro da emoção dessa professora a primeira vez que percebeu que ele estava lendo. O desenvolvimento desse menino a partir daquele grupo musical foi notório. Seu discurso tornava-se mais compreensivo, suas ideias mais partilháveis, como se houvesse uma maturação psíquica acontecendo em tempo intensivo e tecendo articulações entre os espaços dos afetos, das feridas, das relações. Ele se mostrava uma criança alegre, doce, generosa e dizia, para minha estranheza, gostar da vida que tinha. Eu ficava aguardando o dia em que esse menino se revoltaria contra sua condição de ser o único filho fora da escola. Certa vez, fiz a pergunta estúpida sobre o que a música significava para ele, ao que me respondeu: “a música, ué!”. Fez lembrar da menção de Certeau à resposta que Beethoven costumava dar quando lhe perguntavam sobre o sentido de uma determinada sonata sua: ele a tocava de novo, apenas isso (2002, p.155).

## 5 Considerações finais ou o que pode haver de comum entre o conserto e o concerto

As favelas são uma grande oficina a céu aberto, com todo tipo de artesanaria disponível. Na escassez de recursos, a comunidade desenvolve habilidades que possam suprir faltas, ameaças, desejos. Consertos que reparam danos, consertos que aprimoram, arranjos de todos os tipos. Enquanto aguardo a chegada das vans do projeto, observo do Pico três homens que levantam o segundo pavimento de uma casa. Um deles arremata a fundação, o outro mistura a argamassa de areia, cimento e cal, enquanto um terceiro vem trazendo tábuas que devem servir de sustento à laje. A espessura do concreto que sustenta o assoalho do segundo pavimento parece fina aos olhos de uma enxada como eu que não entende nada daquilo. Os tijolos concretados talvez fiquem aparentes, assim como os conduítes e a tubulação de água. Percebem que os observo. Faço uma pergunta inútil qualquer, e um deles aproveita para se queixar de que o telhado é a parte mais cara de uma casa. A maioria das casas ali, de fato, não tem telhado.

Em compasso acelerado, há uma comunicação silenciosa e corpórea naquela (co)operação. Os gestos e os barulhos que escapam mostram a sintonia com que trabalham. Um deles está no comando, talvez seja o pai ou um tio. Ele faz um sinal para que o mais novo, o rapaz da suposta fundação, bata de outro jeito. Imagino que seja para bater com menos força. É uma sabedoria deixar que as ferramentas façam o esforço maior. Essa premissa da engenharia se aplica à prática instrumental, mas também ao processo de análise: quanto menor a força, menor a resistência. Enquanto isso, outras coreografias variadas, algumas mais “desengenhosas”, vão se apresentando pelos consertos e invenções no morro. A relação entre artesanaria e cooperação é o assunto de *Juntos*, segundo livro de Richard Sennett (2012) em seu projeto sobre o *homo faber*.

Sennett distingue três maneiras de realizar um conserto, a restauração, a retificação e a reconfiguração. A restauração tenta devolver ao objeto seu estado original, enquanto a retificação aperfeiçoa aquilo que já existia para trazer um progresso, já a reconfiguração tenta recriar o objeto em sua função ou forma, costuma, então, ter um caráter mais experimental e informal. Os três tipos de

consertos são as habilidades necessárias na vida cotidiana de qualquer um. São frequentes em toda habitação e comunidade, mas são também metáforas que Sennett cria para pensar a materialidade e seu uso, ou seja, para relacionar o material e o social nas experiências individuais e coletivas. A reconfiguração, segundo o autor, é o tipo que mais se presta para pensar a mobilização social (Sennett, 2012, p.266). Para figurar a metáfora desse autor, cabe retomar o exemplo das gambiarras. Contudo, o trabalho de luto, a elaboração do trauma, a clivagem, a *autotomia*, a profanação, a astúcia, o viver criativo, todos esses fenômenos trazem, de algum modo, uma reconfiguração.

A cooperação, tal como Sennett (2012, p.16) a defende, deve ser trabalhada formal ou informalmente para que todas partes se beneficiem. Ela pode vir acompanhada de um sentido de obrigação moral ou de prazer recíproco, mas sempre demanda algum nível de receptividade para que a ação em conjunto seja produtiva. Cabe lembrar que a cooperação nem sempre é movida por uma eticidade, já que pode apresentar resultados destrutivos para os outros. É o caso das parcerias em nome de algum tribalismo, em que se é solidário com seus pares e agressivo com os que parecem diferentes. Nesse sentido, o sentimento de solidariedade também não garante uma abordagem dialógica e, às vezes, reproduz o pensamento do “nós-contra-eles” ou do “eu sei o que é bom para você”. No entanto, essa cooperação de Sennett é ancorada na habilidade dialógica de ouvir com atenção, o que também pode ser descrito como um tato ou um “sentir com” ferencziano.

Na esteira de Winnicott e Bowlby, Sennett (ibid., p.17) aposta na postura empática e dialógica como o que “sustenta os grupos sociais nos infortúnios e reviravoltas do tempo” A cooperação torna-se mais difícil, e justamente mais necessária, não entre membros da mesma tribo, mas entre pessoas, culturas e saberes distantes entre si. Só o tempo do convívio ajuda no interesse por aquilo que diverge. Fazendo eco à fala de Felícia Knobloch (1996, p.67), assim como um dos fatores que esvazia a cooperação é o desmentido, independente da esfera em que ocorra, é o tempo do convívio que dá tempo ao encontro empático e permite “repensar e redimensionar as fronteiras do pensamento do impossível, para poder afinar nossos ouvidos, para escutar este tempo no qual aflora (disruptivamente) o

trauma”. A postura empática implica o reconhecimento da dor do outro e facilita as reconfigurações que tornam o sofrimento um pouco mais comunicável.

Sennett destaca a desigualdade social, mas também a aceleração do tempo como aspectos da atualidade que empobrecem a cooperação. Para que haja cooperação, é indispensável haver o tempo do encontro. Os trabalhos de curto prazo, a informatização do trabalho, as horas no trânsito, as horas em frente à televisão ou ao computador, enfim, o tempo da cidade grande dificulta o estabelecimento de vínculos e, portanto, de práticas cooperativas. É preciso investir em contratempos que abram esse espaço de convívio, seja no trabalho, na escola, na atividade extraescolar, nos espaços coletivos. Nunca se investiu tanto em tecnologias da comunicação - e como está precária a tal comunicação. Essa precariedade parece, de fato, estar diretamente ligada ao tempo. Se não há tempo suficiente para conviver, não há tempo suficiente para uma tentativa de compreensão do outro que será sempre alguém que, de algum modo, há de nos escapar. No pensamento de Sennett, o tempo é uma espécie de base segura a partir da qual o aprofundamento das relações e, portanto da solidariedade, pode se erguer.

Subir o morro é como entrar em uma máquina do tempo e ser levado a uma época que mistura fragmentos de, pelo menos, três séculos, o XIX, o XX e o XXI. Uma construção típica do século XIX facilmente divide o espaço com uma antena de satélite quase do tamanho da casa captando canais do mundo todo. Um barraco sem água encanada pode ter em seu interior uma tv led de 40”. No labirinto das passagens desordenadas e estreitas, das habitações amontoadas e inacabadas, não há fora, tudo fica à mostra: roupas secando, camas desfeitas, senhoras de camisola, segredos, brigas, brincadeiras, romances. Tudo é vivido nesse espaço sem fronteiras. Mas o que sempre me chama a atenção na favela Santa Marta não é esse tempo híbrido, e sim sua temporalidade. Seja nas biroscas, numa pausa porque a subida é cansativa, nos mutirões, nas decisões coletivas, no ócio conquistado ou imposto pelo desemprego, nas relações entre mães, toda a conjuntura geográfica parece facilitar o tempo dos encontros. O fato é que as pessoas param, se cumprimentam, conversam.

Com o espaço aberto e o tempo necessário, o fluxo das relações naturalmente acontece, entre encontros e desencontros. Ainda que eu tenha escutado dos moradores que a cooperação já foi um traço mais forte na favela e que os mutirões diminuíram bastante nos últimos anos, percebo que a solidariedade entre os moradores do morro continua sendo muito maior do que aquela existente na maior parte da cidade. A cooperação, diz Sennett, é uma habilidade que precisa ser incentivada - e, eu acrescentaria, não atrapalhada, como o fazem algumas ONGs, empresas e programas de Estado, quando chegam com estratégias construídas a partir de uma lógica deficitária e aplicadas com uma abordagem monológica. Como mencionado anteriormente, tais ações, longe de incentivarem as iniciativas comunitárias já existentes, desarticulam o que vinha sendo construído e implantam iniciativas cuja tendência é não funcionar, justamente porque não são coerentes com as reais demandas comunitárias ou porque não potencializam a política da comunidade. A profusão dessas intervenções superficiais e de mão única é um problema grave nas favelas, em particular nas favelas da zona sul do Rio. A impressão que eu tinha quando conversava com gestores sociais de outras favelas, era a de que, nas áreas mais desprovidas, a mobilização da comunidade para a cooperação ainda era bem maior.

Sennett convoca para algo que se aproxima do que Agamben (2007, p.71) propõe como uma tarefa política para a próxima geração: a profanação do improfanável. Profanar o improfanável significa fazer frente à destruição de uma experiência que se distorce em puro espetáculo, significa fazer frente à generalização e absolutização das coisas e do que “a religião capitalista” produz na sua forma extrema. Agamben reanima e atualiza a crítica de Benjamin, ao alertar que o espetáculo e o consumo “são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular” (p.64). Profanar significa, então, restituir astuciosamente ao uso comum o que havia sido isolado na esfera do sagrado. Significa desfeticizar, liberando mercadorias e ideias para outros usos. Profanar, cooperar, reconfigurar constituem habilidades que vão se desenvolvendo a partir das interações precoces, nos primeiros encontros e separações, bem como na atividade lúdica do início da vida de um bebê, desde que lhe seja oferecida a



possibilidade de desfrutar do ambiente, fazer suas experiências com segurança e se frustrar na medida do que pode suportar.

A prática orquestral, com seus concertos e ensaios, faz trabalhar tais habilidades. A comunicação entre os músicos ali se dá menos pela palavra do que por olhares, gestos, resmungos. Mostram mais do que dizem e nem por isso a escuta se torna menos importante. Escutar não quer dizer concordar nem se identificar, por isso, Sennett frisa que uma comunicação não precisa ser dialética, mas sim dialógica; há uma compreensão mútua, mas não forçosamente uma síntese, um uníssono (Sennett, 2012, p.32). Se os rituais da orquestra podem, de início, parecer mais um elemento rococó pós-burguês fora do contexto estético dos núcleos orquestrais, e se as regras podem parecer rígidas demais ao lado de outras práticas musicais populares, nota-se que o ritual do concerto favorece o funcionamento da cooperação. No núcleo Dona Marta, pude perceber que tais rituais vão sendo internalizados ao longo de ensaios e apresentações e, pouco a pouco, ganham sentido na vida das crianças. É importante que tal orquestração não seja exercida com base na ameaça de exclusão para que possa sintetizar o conjunto de gestos de respeito que ajudam a estabelecer os vínculos interpessoais e assegurar confiança e solidariedade entre seus integrantes, isto é, para que possa ser regida conforme a ética do cuidado.

Os concertos e ensaios orquestrais não apresentam um resultado exato. Alguns oferecem mais sintonia e afinação, outros aceleram mais do que deviam. Alguns são engraçados, outros são mais tensos. Alguns bem barulhentos. É Sennett quem diz que, se a partitura parece impor o que será tocado,

aquelas manchas de tinta não bastam para nos dizer como a música de fato vai soar. (...) Em virtude da defasagem entre a partitura e o som, meu professor de regência, o grande Pierre Monteux, costumava ordenar aos alunos: “Ouçam, não leiam!” Isto só pode acontecer nos ensaios” (Sennett, ANO, p.27).

O conselho serviria aos clínicos. Ele foi violoncelista profissional e regente, mas sua carreira precisou ser interrompida precocemente por conta de uma lesão na mão esquerda, o que o levou para a sociologia. Assim, sua sociologia se constrói em torno da experiência prévia como instrumentista. Ele percebe que, pela via da cooperação e da reconfiguração, os ensaios orquestrais tornam-se modelos de sociabilidade alternativos ao isolamento entre as pessoas e

isso possibilita a construção de novos espaços de reconhecimento de si, individual e coletivamente.

No percurso desses quatro capítulos tentei caminhar *entre* noções que se articulam e permitem brechas para outras linhas de fuga: entre som e silêncio, presença e ausência, eu e outro, reconhecimento e invisibilidade, morro e asfalto. As aporias surgidas neste trajeto permitiram, ainda, caminhar *entre* a minha ignorância e a minha compreensão, *entre* o que tenderá a permanecer implícito e o que pôde ser aqui representado. Esse espaço intermediário não é lugar próprio, nem lugar comum e é os dois ao mesmo tempo. No fundo, é antes um tempo que aponta para novos modos de intervenção social sedimentados não na normatização, mas no processo contínuo das relações e dos afetos. O núcleo orquestral que tomei como base para este trabalho está no Pico desse não-lugar *entre* a sociologia, a musicologia e a psicanálise, campos de saber que foram naturalmente esfumaçados ao longo desses capítulos, mas que talvez mereçam um envelope ou um contorno membranáceo que lhes dê liga, o que pretendo fazer com a noção de “comum”.

Sennett, Agamben, Nancy, Jullien, Ehrenberg, são alguns dos pensadores que tematizam a crise do *comum* na atualidade. Como lembra Peter Pál Pelbart (2011), os consensos econômicos, as guerras, os pânicos, os debates políticos, os clichês, trazem a ilusão de se estar na dimensão do comum e nós somos vítimas ou cúmplices de um sequestro do comum.

Se de fato há hoje um sequestro do comum, uma expropriação do comum, ou uma manipulação do comum, sob formas consensuais, unitárias, espetacularizadas, totalizadas, transcendentalizadas, é preciso reconhecer que, ao mesmo tempo e, paradoxalmente, tais figurações do ‘comum’ começam a aparecer finalmente naquilo que são, puro espectro (Pelbart, 2011, p.28).

Os laços afetivo-sociais se afrouxam, enquanto o “lugar comum”, a moda, os ideais de desempenho se multiplicam pela uniformização serializada. Em *O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo*, Jullien (2010) desenvolve uma extensa e densa reflexão sobre *as noções de universal, uniforme e comum*. O universal foi durante um longo período da história da filosofia uma categoria que se buscava para firmar conceitos com o máximo de incontestabilidade. É uma categoria estática, na medida em que parte de um ponto

de vista tomado como verdade e tenta prever experiências futuras, de modo a não deixar brechas para o que está em transformação, para o que acontece entre um e outro, nos interstícios do conhecimento. O tempo do universal precede e prescreve a experiência; já o tempo uniformizante é o tempo da repetição estéril que, tentando homogeneizar, não permite criação e ainda embarreira os encontros dialógicos. O traço mais perverso da globalização parece estar nessa tentativa uniforme e universalizante de se anular as diferenças; o efeito maior disso é justamente o empobrecimento daquilo que há de mais humano, que é a cultura e sua diversa fecundidade, e do que há de mais vital no humano, que é seu gesto espontâneo e criativo. É na contracorrente desse movimento acachapante que Sennett e Agamben convocam às reconfigurações profanatórias e que François Jullien (2012) propõe uma reflexão sobre os conceitos de *comum* e *distância* [*écart*].

A experiência subjetiva, os gestos que compõem a diversidade das culturas, as profanações, as táticas astuciosas, a cooperação, tudo isso se dá nas linhas de fuga das evidências da razão que levam à dimensão do comum. Este é o espaço que se abre ao diálogo, à multiplicidade de combinações, às relações e aos afetos (Jullien, 2010 p.24). Enquanto o universal está na ordem do pensamento e a uniformização na ordem econômica, o comum evoca a dimensão política. A proposta desse filósofo, como a dos demais autores aqui endossados, extrapola uma defesa do “respeito pelas diferenças”, hoje clichê dos mais replicados, esvaziados e politicamente corretos. Segundo Jullien, a luta pelo direito à diferença é um movimento que mais isola e individualiza, do que propriamente facilita o diálogo e o dialógico. Seja cristalizando as diferenças, seja negando as diferenças, é como se houvesse nesse “respeito” um esforço para neutralizar ou domesticar as diferenças e, quem sabe assim, dar conta das angústias em relação à diferença (Sennett, 2012, p.19).

Por isso, em *L'écart et l'entre*, Jullien (2012, p.32) propõe que a noção de distância [*écart*] substitua a noção da diferença. Pensar em termos da distância entre pessoas ou culturas pressupõe um espaço intermediário que permite a reciprocidade, a partilha, que remete a uma separação, logo a uma comunicação entre os polos. Há mobilidade, pois a distância sugere um caminho a ser

percorrido. Já a diferença fica restrita à pura distinção e não abre esse espaço *entre*. É nesse sentido que a teorização de Jullien se aproxima da transicionalidade de Winnicott e de uma lógica que ajuda a não cair nas armadilhas, empobrecedoras para a experiência humana, das bifurcações.

A favela é cheia de bifurcações, de modo que para mim fica quase impossível fazer o mesmo trajeto de um ponto a outro. Ao longo deste trabalho, demorou muito tempo para eu perceber que, ao surgirem bifurcações que aparentemente obrigam a escolher pelo lado de dentro ou de fora, de cima ou de baixo, do igual ou do diferente, existe a possibilidade de não desperdiçar um ou outro caminho e, com isso, desconstruir o impasse da bifurcação. Essa possibilidade quem oferece é o pensamento paradoxal. Na clínica psicanalítica da atualidade essa lógica é a que mais aparece: os afetos são paradoxais, o que costumamos entender por inconsciente é paradoxal, os sonhos são paradoxais, tudo tem sentido e quando os sentidos se juntam nem sempre chegam a uma síntese. Um psicanalista costuma estar habituado a isso.

Contudo, parece que, quando o exercício é teórico, somos atraídos por um tipo de racionalismo metafísico que só deixa pensar em termos de binarismos hierarquizantes, de diferenças que universalizam, que etnocentizam. É com a presença sensível de pensadores, professores, orientadores que ajudam a botar abaixo a verdade, que deixa de ser obrigatório escolher um *ou* outro caminho para poder escolher um *e* outro. Assim, não só o campo de visão se amplia consideravelmente, como se amplia o espaço para o outro, qualquer um. Ferramentas conceituais como o paradoxo, o dialogismo, o transicional, facilitaram bastante a aproximação entre a experiência que eu tive na orquestra do Santa Marta e a teorização aqui apresentada.

Para um sujeito criado no asfalto, trabalhar em favela é se confrontar com uma distância particular. Distância imposta, já de saída, pela geografia, pela economia e pelo social. Distância também reiterada nas falas e comportamentos dos bons amigos que lá se faz. Para que essa distância não se torne distinção estática, é preciso, com alguma frequência, tomar uma viela inesperada, saber desviar de alguns obstáculos, encarar outros, que também foi a melhor forma de conhecer cada aluno e família daquela orquestra, ou seja, caminhando sem muito

destino e sem pressa, reconhecendo a mim e ao outro, em nossas exterioridades, a cada novo encontro. Também foi importante saber desviar, encaminhar e lidar com a impotência diante de zonas de maior risco. Mas não é só no terreno do sujeito e da favela que existem zonas de risco, no terreno da experiência musical, da regressão talássica, de todo tipo de gambiarra, por mais astuciosa que seja, é possível esbarrarmos numa espécie de *umbigo de sonho* que impede a passagem. Esbarra-se no insondável, no impensável que é, também, a partir de onde se pode começar a refletir.

A palavra “comum” deriva do grego *koinos*, que tem o mesmo sentido que em português, ou seja, o que se partilha. No entanto, tomando a raiz etimológica do termo em latim, *communis*, se tem *com*: que se partilha, se explora em conjunto e *munis*: tarefa, doação, obrigação (Jullien, 2010, p.46). Assim, o latim ajuda a pensar a natureza política do comum. Longe de ser a busca pelos pares identitários, o comum se refere àquilo que se deve com-partilhar mutuamente. Caminhar pela via do comum é, nesse sentido, tentar explorar o espaço *entre* os sujeitos. Como lembra Jullien, uma vasta corrente de pensadores tomou essa via, na esteira de Marcel Mauss, como Derrida, Nancy, Marion, Esposito (ibid., p. 48) para debater a noção de comunidade.

A noção de comunidade parece querer evocar alguma homogeneidade e ao mesmo tempo alguma pluralidade, mas, “na contramão do sonho fusional, [a comunidade] é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros” (Pelbart, 2011, p.33). Assim, se concordamos em chamar a favela de comunidade, que não seja por eufemismo, e sim porque ali é também esse lugar retalhado de encontros, do impróprio, do outro, da cooperação que garante a possibilidade de viver verdadeiramente junto e encontrando prazeres que incentivem esse comum. A música tem especialmente esse poder agregador. A orquestra é um modelo de comunidade. Em seus concertos e ensaios, modos diversos de cooperação vão se reconfigurando e a dimensão do comum vai sendo vivida nas divergências e convergências de sala de aula, nas dissonâncias e ressonâncias de que participam todos, no erudito e no “proibidão”. O processo produz alteração e interação conforme circulam os afetos. Não é preciso predominar a identificação com o outro para que um grupo vibre na frequência do

comum, mas é preciso reconhecer o outro. Não é preciso neutralizar as diferenças nem os conflitos, mas reconhecer que há o ponto de vista do outro que, eventualmente, será um outro mais vulnerável.

Os ensaios exigem muitos concertos do concertista: a coluna reclama, o braço dói, os movimentos precisam ser ágeis e repetitivos, é preciso saber conter. Algo de fundamental se passa no corpo e entre os corpos em concerto. Cada aluno tem seu modo de subjetivar, de compreender seu papel dentro e fora da comunidade. Alguns seguiram internalizando uma norma que os exterioriza e se alienando, outros puderam ampliar o comunicável da experiência, mas certamente todos ali se afetaram pela e com a música. Assim, a prática musical em grupo desempenhou, para aquele grupo que pude acompanhar, o papel afetivo-político fundamental de produzir um contexto sonoro extático pela afinação do coletivo, o que significou trabalhar ao mesmo tempo na dimensão ética e estética do *comum*. A música fez trabalhar as reciprocidades, a reflexividade e, com isso, ela pôde se (em)prestar às demandas mais sensoriais, bem como aquelas de reconhecimento. E como a música produz e é produzida por um espaço transicional, um *entre* que encena e subverte a ordem social e tem como aliada fiel a criatividade primária e astuciosa que clama pela alteridade, ela é em si e, em vez disso, além de si.

A orquestra de cordas da favela Santa Marta não era apenas um programa artístico, mas um programa de transformação social pela comunidade (musical). Essa noção de que “orquestra e coro são muito mais do que estruturas artísticas, são modelos e escolas de vida social porque cantar e tocar junto significa conviver intimamente<sup>39</sup>” é reiterada pelo Maestro Abreu e encampada por Fiorella Soares e Júlio Camargo nos núcleos orquestrais que eles formaram. No Ocidente, em especial no Brasil, e em particular nas favelas brasileiras, estamos acostumados à polifonia. Já a África especializou-se na polirritmia, uma sutileza rítmica que os ouvidos ocidentais não reconhecem, no máximo percebem um ritmo diferente, estranho, indescritível (Wolff, 2015). Mal notamos que nesses ritmos há música. Este trabalho da tese reverencia não apenas o núcleo orquestral cuja comunidade

---

<sup>39</sup> Ver o discurso de Abreu para a ocasião do recebimento do prêmio TED 2009. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/jose\\_abreu\\_on\\_kids\\_transformed\\_by\\_music?language=es#t-365787](https://www.ted.com/talks/jose_abreu_on_kids_transformed_by_music?language=es#t-365787)>. Acesso em 26/01/2016.

eu tive o prazer de compartilhar por um tempo e a proposta do Sistema. Ele reverencia todas as atividades que devolvam às formas de viver o que é criativo, ao distante o que pode ser comum, que ofereçam às gambiarras psíquicas e materiais um pouco mais de poesia e, com isso, que incentivem o encontro entre vozes e ritmos distintos, mas porosos, para que os afetos se afinem. Assim, nos aproximamos da proposta de Zé Miguel Wisnik de nos disponibilizar para o senso de escuta e de tentar pensar em várias claves. Acredito que seja esse o grande concerto para o sofrimento, seja ele de que ordem for.

## 6

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 96p.

ANZIEU, D. **O grupo e o inconsciente**: o imaginário grupal. Tradução de Anette Fuks e Hélio Gurowitz; revisão técnica Jair Fuks. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1993. 258p.

\_\_\_\_\_. **Le Moi-peau**. Paris: Dunod, 1985. 291p.

\_\_\_\_\_. L'enveloppe sonore du Soi. **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, n.13, p. 161-180, 1976.

ARENDDT, H. **Du mensonge à la violence**: essais de politique contemporaine. Traduzido por Guy Durand. 4. ed. Paris: Calmann-Lévy, 1972. 256p.

ARNAUD, A. Mais les errants. In: GIARD, L. "Michel de Certeau". **Cahier pour un temps**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 51-60.

ARVELO, A. **Tocar y luchar**. Explorart Films. 2006. DVD (70 min).

ATTALI, J. **Bruits**: essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Fayard, 2001. 281p.

BALINT, M. **A falha básica**: aspectos terapêuticos da regressão. Tradução de Francisco Franke Settineri. 2. ed. São Paulo: Zagodoni, 2014. 192p.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas v.1. Magia e Técnica, Arte e Política**. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 36-49.

\_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **In: Obras escolhidas v.1. Magia e Técnica, Arte e Política**. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197-221

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas v.1. Magia e Técnica, Arte e Política**. 6. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.222-234.

BERCHERIE P. L'Oculaire quadrifocal (II): Épistémologie de l'héritage freudien: les quatres courants fondamentaux de la psychanalyse. In: **Ornicar – Revue du Champs Freudien**. Paris: Navarin, 1984, p. 94-125.

BIRMAN, J. Criatividade e sublimação em Psicanálise. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 11-26, 2008.



BOURDIEU, P. A demissão do estado. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **A Miséria do mundo**. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. P.215-224.

BOWLBY, J. **Cuidados maternos e saúde mental**. Colaboração de Mary Ainsworth. Tradução de Vera Lúcia Baptistas de Souza e Irene Rizzini. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 256p.

BRUNO, F. Conferência de abertura do simpósio internacional “A Vida Secreta dos Objetos”, 2012. Disponível em: <<http://youtu.be/tWwwNuYpbTM>>. Acesso em: 03 de junho de 2013.

CAMPO, A. **Do quilombo à favela: a produção do "espaço criminalizado"** no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 208p.

CANGUILHEM, G. [1943] **O normal e o patológico**. Tradução de Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas e Luiz Octávio F. B. Leite. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 288p.

CARRETEIRO, T. C. Sofrimentos sociais em debate. **Psicologia USP**, v. 14, n. 3, p.57-72, 2003.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. 8. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002. 352p.

CHARTIER, R. L’histoire ou le savoir de l’autre. In: GIARD, L. “Michel de Certeau”. **Cahier pour un temps**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 155-168.

CORDEIRO, C. C. **A experiência musical como narrativa na clínica da musicoterapia**. Rio de Janeiro: Novas Edições Acadêmicas, 2015. 104p.

DEBORD, G. [1967] **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 3. ed. 1992. 208p.

DOSSE, F. **Michel de Certeau: un historien de l’altérité**. 2003. Disponível em: <[http://www.culturahistorica.es/dosse/dosse\\_certeau\\_historien.pdf](http://www.culturahistorica.es/dosse/dosse_certeau_historien.pdf)>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

DOWDNEY, L. **Crianças do tráfico: um estudo de caso de crianças em violência armada organizada na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. 270p.

EHRENBERG, A. **La Fatigue d’être soi: dépression et société**. Poche. Paris: Odile Jacob, 2000. 414p.

FELSTEIN, J. J. **Dans l’orchestre d’Auschwitz: le secret de ma mère**. Paris: Imago, 2010. 180p.

FERENCZI, S. \_\_\_\_\_. (1928) A adaptação da família à criança. In: \_\_\_\_\_. **Psicanálise IV**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1992, p. 1-14.

\_\_\_\_\_. (1931) Análises de crianças com adultos. In: \_\_\_\_\_. **Psicanálise IV**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1992, p.69-84.

\_\_\_\_\_. (1933) Confusão de língua entre adultos e crianças (A linguagem da ternura e da paixão). In: \_\_\_\_\_. **Psicanálise IV**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1992, p.97-108.

\_\_\_\_\_. (1932) **Diário Clínico**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 374p.

\_\_\_\_\_. (1928) Elasticidade da técnica psicanalítica. In: \_\_\_\_\_. **Psicanálise IV**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes: 1992, p.25-36.

\_\_\_\_\_. (1912). O conceito de introjeção. In: \_\_\_\_\_. **Escritos Psicanalíticos: 1909-1933**. Rio de Janeiro: Taurus, 1988, p.61-63.

\_\_\_\_\_. (1913) O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios. In: In: BIRMAN, J. (Org) **Escritos Psicanalíticos: 1909-1933**. Rio de Janeiro: Taurus, 1988, p. 74-88.

\_\_\_\_\_. (1924) Thalassa: ensaio sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Psicanálise III**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 255-326.

FIGUEIREDO, L. C. A tradição ferencziana de Donald Winnicott. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 36, n. 4, p.909-928, 2002.

\_\_\_\_\_. **Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi**. São Paulo: Escuta, 1999. 214p.

FRASER, N. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. Tradução Júlio Assis Simões. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 14/15, p. 231-239, 2006.

FREUD, S. [1914] O Moisés de Michelangelo. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**, volume II: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.373-412.

\_\_\_\_\_. [1921] Psicologia das Massas. In: \_\_\_\_\_. **Psicologia das Massas e análise do eu e outros textos** (1920-1923). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.13-113.

\_\_\_\_\_. [1939] **Moisés e o Monoteísmo**. In: \_\_\_\_\_. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.13-123.

\_\_\_\_\_. [1930] Mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. **O mal estar-na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.13-123.

\_\_\_\_\_. [1920] Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.161-239.

\_\_\_\_\_. [1917] Complemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.140-169.

\_\_\_\_\_. [1900] Interpretação dos Sonhos. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. In: \_\_\_\_\_. 2. ed. **Obras Completas**, ESB, v. V (1900-1901). Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GAULEJAC, V.; LÉONETTI, I. T. **La lutte des places**. Paris: Desclée de Brouer, 1994. 150p.

GONDAR, J. Ferenczi e o sonho. **Cadernos de Psicanálise – CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 29, 2013, p.227-39.

\_\_\_\_\_. Ferenczi como pensador político. **Cadernos de Psicanálise – CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, 2012, p.193-210.

GRODDECK, G. Musique et inconscient. **Musique en jeu**. Paris: Seuil, 1972, n.9. p.3-6.

GUERRA, A.; POCHMAN, M.; SILVA, R. A. **Atlas da exclusão social no Brasil: dez anos depois**. Vol. 1. São Paulo: Cortez, 2014. 224p.

HERVIEU-LÉGER, D. La figure presente du christianisme. In: GIARD, L. Michel de Certeau. **Cahier pour un temps**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, p. 75-80.

HONNETH, A. **A luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Tradução de Luiz Repa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 296p.

IBGE – **Censo Demográfico 2000**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/censo/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

JAMIN, J. **Histoire de la musique**. Paris: Alphonse Leduc, 1966. 207p.

JANKÉLÉVITCH, V. **La musique et l'ineffable**. Paris: Seuil, 1983.175p.

JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 320p.

JULLIEN, F. **L'écart et l'entre**: leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité 8 décembre 2011. Paris: Editions Galilée, 2012. 90p.

\_\_\_\_\_. **O diálogo entre as culturas**: do universal ao multiculturalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 224p.

KAËS, R. **L'appareil psychique groupal**. 3. ed. Paris: Dunod, 2010. ISBN 97821005548590.

\_\_\_\_\_. O intermediário na abordagem psicanalítica da cultura. **Psicologia USP**, 2003, v. 14, n. 3, p.15-33.

KNOBLOCH, F. Ferenczi e "a clínica do trauma". **Percursos**, 1996, n.16-1. p.59-67.

KREMER, J. F. **Une expérience musicale et sociale au Vénézuéla**: vue de l'Ancien Monde. Paris: L'Harmattan, 2003. 170p.

LECOURT, E. **La musicothérapie**. 3. ed. Paris: Eyrolles, 2011. 214p.

\_\_\_\_\_. **Introduction à la psychanalyse de groupe**: *rencontre psychanalytique de l'individuel et du social*. Paris : Érés, 2008. 352p.

\_\_\_\_\_. **Le sonore et la figurabilité**. Paris: L'Harmattan, 2006. 376p.

\_\_\_\_\_. **Freud et le sonore**: le tic-tac du désir. Paris: Harmattan, 2003. 232p.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 256p.

LEVI-STRAUSS, C. **Mythologiques**: Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964. 404p.

LUBART, T. **Psychologie de la créativité**. Collection Cursus. Paris : Armand Colin, 2013. 186p.

MEIRELES, R.; ATHAYDE, C. **Um país chamado favela**: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira. São Paulo: Gente, 2014. 186p.

NANCY, J. L. **La communauté désœuvrée**. 4. ed. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2004. 168p.

PAUTROT, J. L. La musique de Pascal Quignard. In: **Études françaises**, v. 40, n. 2, 2004, p.55-76. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/008809ar>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016. 292p.

PELBART, P. A comunidade dos sem comunidade. In: \_\_\_\_\_. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 28-41.

PENNA, J. C. Prefácio: comunidades sem fim. In: PENNA, J. C.; DIAS, A. M. (Orgs.) *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 13-30.

PERLMAN, J. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. 378p.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**: O tempo recuperado, v. VII. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. 352p.

QUIGNARD, P. **Ódio à música**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 180p.

\_\_\_\_\_. **Todas as manhãs do mundo**. Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 94p.

\_\_\_\_\_. **La leçon de musique**. Paris: Hachette, 1987. 121p.

RENAULT, E. **Souffrances sociales**: sociologie, psychologie et politique. Paris: La Découverte, 2008. 408p.

ROCHA, A. **Cidade Cerzida**: a costura da cidadania no morro Santa Marta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 192p.

ROUGET, G. **La musique et la transe** : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession. Paris: Gallimard, 1990. 630p.

RUSSOLO, L. (1913) **A arte dos ruídos**. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1373>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 695p.

SÈVE, B. **L'altération musicale**. Paris: Editions du Seuil, 2002. 358p.

SENNETT, R. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 3. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2012. 364p.

\_\_\_\_\_. **Juntos**. Tradução de Clóvis marques. Rio de Janeiro: Record, 2015. 378p.

SILVA, J. de S.; BARBOSA, J. L. **Favela**: alegria e dor na cidade. Rio de Janeiro: Editora Senac-Rio, 2005. 232p.

SILVA, L.A.M. A política na favela. **Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 4, n. 4, 2011, p.699-716.

\_\_\_\_\_. (2010). Afinal, qual é das UPPs? **Observatório das Metrôpoles**. Disponível em: <<http://web.observatoriodasmetrosoles.net>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

SOUZA, J. **A ralé brasileira: quem é e como vive.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 15-71.

\_\_\_\_\_. Uma teoria crítica do reconhecimento. In: **Lua Nova**, n. 50, p. 133-241, 2000.

SOUZA, O. Defesa e criatividade em Klein, Lacan e Winnicott. In: BEZERRA JR, B.; ORTEGA, F. (Orgs) **Winnicott e seus interlocutores.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p.315-344.

STRAVINSKY, I. **Chroniques de ma vie.** Paris: Denoël, 2000. 240p.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self.** São Paulo: Edições Loyola, 1997. 672p.

\_\_\_\_\_. A política do reconhecimento. In: **Argumentos Filosóficos.** São Paulo: Edições Loyola, 1995, p.241-274.

TUNSTALL, T. **Changer des vies par la pratiques de l'orchestre : Gustavo Dudamel et l'histoire d'El Sistema.** Tradução de Cécile Roure. Lyon: Symétrie, 2015. 304p.

TÜRCKE, C. De volta ao ruído. Tradução de Zé Pedro Antunes. In: GARCIA, A. L. M.; ANGIONI, L. (Orgs.) **Labirintos da filosofia: Festschrift aos 60 anos de Oswaldo Giacoia Jr.** Campinas: PHI, 2014.

WINNICOTT, D. W. Evacuação de crianças pequenas. In: \_\_\_\_\_. **Privação e Delinquência.** 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 9-18.

\_\_\_\_\_. Crianças na guerra. In: \_\_\_\_\_. **Privação e Delinquência.** 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.23-30.

\_\_\_\_\_. O primeiro ano de vida. Concepções modernas do desenvolvimento emocional. In: \_\_\_\_\_. **A família e o desenvolvimento emocional.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993a, p.3-20.

\_\_\_\_\_. Crescimento e desenvolvimento na fase imatura. In: \_\_\_\_\_. **A família e o desenvolvimento emocional.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993a, p. 29-42.

\_\_\_\_\_. Segurança. In: \_\_\_\_\_. **A família e o desenvolvimento emocional.** São Paulo: Martins Fontes, 1993a, p. 43-48.

\_\_\_\_\_. Desenvolvimento Emocional Primitivo. In: \_\_\_\_\_. **Da pediatria à psicanálise.** 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993b, p.269-286.

\_\_\_\_\_. A tendência antissocial. In: \_\_\_\_\_. **Da pediatria à psicanálise.** 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993b. p.499-512.

\_\_\_\_\_. [1962] A integração do ego no desenvolvimento da criança. In: \_\_\_\_\_. **O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional.** 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983. p.55-61.

\_\_\_\_\_. Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo. In: \_\_\_\_\_. **O ambiente e os processos de maturação:** estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. 3.ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983. 268p. p.79-87.

\_\_\_\_\_. Localização da experiência cultural. In: \_\_\_\_\_. **O brincar e a realidade.** Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.133-144.

\_\_\_\_\_. Objetos transicionais e Fenômenos transicionais. In: \_\_\_\_\_. **O brincar e a realidade.** Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.13-44.

\_\_\_\_\_. O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. In: \_\_\_\_\_. **O brincar e a realidade.** Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.153-163.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 256p.

WOLFF, F. La musica. In: **Radio France Culture**, entrevistado por Laure Adler. 2015. Disponível em: <<http://www.franceculture.fr/personne-francis-wolff.html>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

\_\_\_\_\_. Comprendre la musique. In: **Radio France Culture.** Conferência proferida por ocasião do programa Lundis de la philosophie. 2014. <Disponível em: <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=1860>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.