**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

FERNANDA K. PEREIRA

**A música, linguagem tradutora:
a Nota Azul e outros matizes**

São Paulo

2018

FERNANDA K. PEREIRA

**A música, linguagem tradutora:
a Nota Azul e outros matizes**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Psicologia e Educação.

Área de concentração: Psicologia e Educação

Orientadora: Profa. Dra. Elcie F. Salzano Masini

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

-
37.046
P436m | Pereira, Fernanda K.
A música, linguagem tradutora: a Nota Azul e outros matizes / Fernanda K. Pereira; orientação Elcie F. Salzano Masini. São Paulo: s.n., 2018.
137 p. ils.; anexos

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Psicologia e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Nota Azul 2. Música 3. Psicanálise 4. Didier-Weill, Alain (1939-2018)
5. Lacan, Jacques (1901-1981) 6. Arte I. Masini, Elcie F. Salzano, orient. |
|-----------------|---|
-

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

PEREIRA, Fernanda K. **A música, linguagem tradutora:** a Nota Azul e outros matizes. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Elcie F. Salzano Masini, orientadora deste trabalho e presente em tantas passagens da minha vida, com quem trabalho em pesquisa há cerca de quinze anos e que a cada passo me dá novas oportunidades de olhares, sensibilidades, percepções e delicadeza ao meu redor. E que novamente aqui dispôs-se a estar ao meu lado.

Ao Prof. Dr. Claudio César Montoto, membro presente na banca, que me orientou em uma pesquisa anterior, prenúncio desta – voltada à questão do amor na Psicanálise, ao entendimento da neurose obsessiva e da perda do objeto de amor, com análise de músicas de Chico Buarque –, inaugurando o princípio da pesquisa do conceito de Nota Azul e o desejo de me aprofundar neste estudo, e novamente aqui pelas ricas contribuições dadas no decorrer do presente trabalho.

Ao Prof. Dr. Walter Garcia, músico, pesquisador e crítico da canção popular-comercial brasileira, membro presente da banca, pelas importantes contribuições com olhares críticos e delicados sobre pontos cruciais para a continuidade e o esclarecimento desta pesquisa.

Aos membros suplentes da banca examinadora, por prontificarem-se a avaliar o presente trabalho, diante de qualquer necessidade, dispondo-se a conhecê-lo e a dar novas contribuições.

Aos demais professores com quem cursei disciplinas durante o Mestrado e que trouxeram contribuições distintas para a realização deste trabalho, colaborando com todo conhecimento que dividiram, e sobretudo com a curiosidade que despertaram e o incentivo à pesquisa constante: Leandro de Lajonquière, Marco Solinas, Nélcio Bizzo, Cyntia Ribeiro e Christian Dunker.

Aos músicos sujeitos da pesquisa, que prontamente participaram desta investigação do modo mais genuíno, dispostos a falar de suas experiências como ouvintes de música, de como se sentiam tocados por ela, de como elas falavam deles mesmos nas mais diversas possibilidades, e trazendo também seus conhecimentos e impressões musicais sobre

aquilo que a música pode fazer a seus ouvintes.

A todos os músicos que de algum modo incentivaram a produção deste trabalho por meio da arte musical que ofertam e que por inúmeras vezes me tocaram de modo profundo e despertaram o desejo de saber mais sobre o que está envolvido nessas experiências.

À minha família, ao meu amor e aos meus amigos por sempre estarem por perto e disponíveis para me ajudar em todas as minhas demandas, mesmo sem saber ao certo quais eram. Nunca sabemos! E isso é o amor.

“As coisas não querem mais ser vistas
por pessoas razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul”
(MANOEL DE BARROS, 2016 [1993], p. 20).

RESUMO

PEREIRA, Fernanda K. **A música, linguagem tradutora**: a Nota Azul e outros matizes. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta dissertação expõe uma investigação sobre como a música pode tocar o sujeito humano, sobretudo no Real da teoria lacaniana, em uma experiência denominada, pelo psicanalista francês Alain Didier-Weill, Nota Azul, e perscrutar elementos da música que atingem o sujeito ouvinte no que ele sente e pensa – o traduzir e mobilizar identificações da ordem racional e da ordem inconsciente. O trabalho constitui-se de um levantamento teórico sobre o entendimento da música como linguagem, a partir dos olhares da Linguística e da Psicanálise, expondo a forma como a música pode falar sobre os mais diversos afetos humanos – aquilo que se sabe dizer sobre o que se sente e também aquilo que escapa à linguagem. Até-m-se à teoria da Nota Azul, que vem falar desse lugar inapreensível pelo entendimento. Apresenta a pesquisa qualitativa realizada, composta de entrevista com cinco sujeitos músicos em escuta sobre suas experiências como ouvintes de música e sobre como se sentem tocados por ela. A análise de dados seguiu as diretrizes da *análise de conteúdo* de Bardin (2016). Os resultados obtidos trouxeram dados significativos sobre como a música é uma importante via da arte que tenta dar conta de questões profundas do sujeito humano.

Palavras-chave: Nota Azul. Música. Psicanálise. Alain Didier-Weill. Lacan. Arte.

ABSTRACT

PEREIRA, Fernanda K. **Music - translating language:** the Blue Note and other shades. 2018. 137 f. Dissertation (M.A. in Psychology and Education) – Faculty of Education, Universidade de São Paulo, 2018.

The present dissertation exposes an investigation about the way music can touch the human subject, especially in relation to the Real in lacanian theory, in an experience called the Blue Note by French psychoanalyst Alain Didier-Weill, and examines musical elements which touch the listener in what he/she feels and thinks – translating and mobilizing identifications in rational and unconscious level. The work is a theoretical research about music as language, from the Linguistics and Psychoanalysis perspective, showing the way music can talk to a variety of human affections – what it is possible to be said and also what escapes from language. The theory of Blue Note talks about this place which is inapprehensible. We use qualitative research, with interviews made with five musicians when they shared their experiences as music listeners and how they feel touched by it. The data analysis followed the content analysis guidelines by Bardin (2016). The results brought significant data about how music is an aspect of art that tries to understand deep issues about the human subject.

Keywords: Blue Note. Music. Psychoanalysis. Alain Didier-Weill. Lacan. Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - LINGUAGEM E MÚSICA.....	10
1.1 A linguagem	10
<i>1.1.1 A linguagem na Linguística saussuriana.....</i>	<i>10</i>
<i>1.1.2 A linguagem na Psicanálise lacaniana</i>	<i>13</i>
1.2 A música como tradutora do sujeito.....	16
CAPÍTULO 2 - A MÚSICA, A PSICANÁLISE E A NOTA AZUL.....	24
2.1 A Psicanálise lacaniana e a música	25
2.2 A Nota Azul.....	29
<i>2.2.1 Bases musicais para a teoria psicanalítica</i>	<i>29</i>
<i>2.2.2 A Nota Azul de Alain Didier-Weill.....</i>	<i>33</i>
CAPÍTULO 3 - PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	42
3.1 Sujeitos	42
3.2 Coleta de dados	43
3.3 Base teórica da análise dos dados.....	43
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DOS DADOS	45
4.1 Quadro de síntese das categorias	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82
ANEXO A – Modelo da Carta de informação ao sujeito da pesquisa e do Termo de consentimento livre e esclarecido	85
ANEXO B – Entrevistas.....	86
ENTREVISTA 1 - Ari Colares	87
ENTREVISTA 2 - Romulo Fróes.....	96
ENTREVISTA 3 - Mônica Salmaso.....	105
ENTREVISTA 4 - Kiko Dinucci.....	115
ENTREVISTA 5 - Ná Ozzetti	127

INTRODUÇÃO

Este estudo busca desvelar o que a arte pode suscitar do que se é e do que se sente – condições que propiciam ao sujeito ser tocado por ela, identificar-se e não se sentir só – sobretudo na música e naquilo que ela pode mobilizar.

Nesse sentido, a pergunta diretriz desta pesquisa é: Como a música pode tocar o sujeito?

Os objetivos deste trabalho são os que seguem.

Objetivo geral

Estudar como a música atinge o sujeito, sobretudo no Real da teoria lacaniana.

Objetivos específicos

- Investigar elementos e formas da música com os quais o sujeito humano se identifica e que o traduzem.
- Assinalar as evidências no sujeito humano – expressões de si próprio e de seus conteúdos, inclusive inconscientes – de que a música o afeta.
- Desvendar possíveis elementos da música que podem despertar as mais diversas experiências no sujeito, entre elas a Nota Azul.

Este tema de investigação **justifica-se** pela tentativa humana de buscar caminhos para compreender o que se expressa e que se sente, ultrapassando as interpretações racionais.

A música com frequência e desde outrora, como linguagem primordial, aparece como via de expressão dos afetos, inclusive dos mais difíceis de serem ditos e definidos. Uma pessoa tocada por uma melodia ou por uma letra, conscientemente ou não, cantarola-a como modo de expressão ou impressão de um sentimento.

A **problemática** deste estudo remete às possíveis interpretações da ordem do Imaginário e do Simbólico que a música é capaz de ecoar, e, sobretudo, da ordem do Real, isto é, aquilo que foge à palavra, quando um sujeito se vê tocado por algo e tenta sem êxito dar conta do seu significado, de saber onde foi atingido e do que se trata.

Para isso, foi realizado um levantamento teórico dos fundamentos deste trabalho – entendendo a música como uma linguagem que fala sobre o sujeito humano –, bem como estudos à luz da teoria psicanalítica que pudessem contribuir com o tema da música e de como ela pode atingir o sujeito no Real, seguidos de uma investigação com metodologia qualitativa com entrevistas a músicos que trouxeram contribuições para a exposição e compreensão deste tema.

CAPÍTULO 1

LINGUAGEM E MÚSICA

“Guimarães Rosa [...] nos persuade de como a linguagem é, em última análise, criação contínua, veredas singrando num horizonte imprevisto; de como a linguagem é traduzível, portanto, convencional, nas suas estruturas ossificadas, mas produtora do real humano na sua mais viva linha de avanço” (LOPES, 1966).

1.1 A linguagem

A compreensão da música como linguagem pode ser justificada, em primeiro lugar, pela noção de que a linguagem é um entendimento de coisas por concepções e significados em comum.

O objetivo deste tema é desvelar como a linguagem vem para dar conta do sujeito humano e, por suas diversas vias, falar de suas questões mais profundas, conscientes ou não.

1.1.1 A linguagem na *Linguística saussuriana*

A palavra *linguagem* vem do termo latino *lingua*, que remete ao órgão muscular, à capacidade de falar e a um sistema de signos usados para se expressar, e é essa última acepção que interessa a este estudo.

Signo, neste contexto, é algo que significa outra coisa que não a própria coisa. Magritte (1898-1967), na conhecida tela *A traição das imagens* (1928-1929), que hoje pertence ao Museu de Arte do Condado de Los Angeles, escreveu: “*Ceci n’est pas une pipe*”, isto é, “Isto não é um cachimbo”. O desenho de um cachimbo é signo de um cachimbo, mas não um cachimbo – era o que ele dizia com sua obra. O mesmo se dá com as palavras. Elas não são as coisas em si, mas significam algo. A palavra *cadeira* não é uma cadeira, mas significa uma cadeira. As palavras têm um sistema de signos próprio e essa compreensão é fundamental para a Linguística.

Quando se fala em linguagem, geralmente se refere à capacidade de se comunicar, e isso é feito por meio dos signos.

Agostinho de Hipona (354-430), filósofo e teólogo, conhecido como Santo Agostinho, em suas contribuições sobre a teoria dos signos, afirmou que: signo “é toda coisa que, além da impressão que produz em nossos sentidos, faz com que nos venha ao pensamento uma outra ideia distinta”. O autor dá exemplos como o de uma pegada, que, quando vista, pensa-se que ela foi feita por

algum animal; ou quando se vê fumaça e sabe-se do fogo que lhe deu origem – como se diz, “onde há fumaça, há fogo” (AGOSTINHO, 2002, p. 85).

O filósofo ainda esclarece que há dois tipos de signo: os naturais e os convencionais. Os naturais são aqueles que, sem intenção de significar, fazem algo ser conhecido, algo além de si mesmos. É o caso da fumaça, que dá a conhecer o fogo; ou mesmo da pegada, que dá o conhecimento de um animal que esteve ali.

Há também os signos convencionais, que são aqueles que os humanos trocam entre si a fim de dar a conhecer aquilo que pensam e que sentem, isto é, para comunicar.

Esses signos se apresentam por vias verbais e auditivas, também por vias visuais e olfativas, pelo corpo e suas expressões. As palavras, que chegam pela via auditiva, são os signos mais frequentes; às vezes elas chegam acompanhadas pelos sons, como os da música, mobilizando as mais diferentes sensações. Um som pode ser agradável, apaziguador, ou, ao contrário, pode ser extremamente incômodo, agressivo e doloroso.

Quinze séculos depois de Santo Agostinho, o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) apresentou importantes teorias para o conceito de signo. Em sua obra *Curso de linguística geral* (original em 1916), explicou que o *signo é composto de significante e significado*.

Segundo Saussure (2003 [1916]), o signo linguístico é aquilo que une um conceito a uma imagem acústica, e não meramente uma coisa a uma palavra. Essa imagem acústica não é material, é uma impressão psíquica do som, e é essa representação que dá conta de remeter ao que é determinada coisa para alguém. Essa característica psíquica pode ser exemplificada quando, sem fazer qualquer movimento ou enunciação, uma pessoa fala consigo mesma em seus pensamentos, justamente porque as palavras são imagens acústicas.

Ao tomar uma palavra e denominá-la signo linguístico, Saussure propôs como exemplo a palavra *árvore*, composta por uma imagem acústica, que é seu som, a partir do termo latino *arbor*, e daquilo que é seu conceito; fez o mesmo para a palavra *cavalo* (*equos*, em latim), representados por Saussure por meio de um desenho (Imagem 1). Explica assim que o signo linguístico (palavra) consiste em significado (conceito) e significante (imagem acústica). Quando se fala *arbor*, vem-se o que ela significa em seu som. Quando se fala *équos* (termo latino para cavalo), vem-se o que ela significa em seu som. No signo, a palavra vem indicar a coisa que ela representa.

Assim, quando se fala *árvore* ou *cavalo*, vem imediatamente a representação que se tem de alguma árvore ou de algum cavalo. Toda palavra, todo signo, tem seu som, chamado por Saussure de imagem acústica. A imagem acústica, o som desse significado, apenas o som em sua essência, é o significante.

Imagem 1 – Desenhos propostos por Ferdinand Saussure para explicar o signo linguístico.

Fonte: SAUSSURE, 2003 [1916], p. 79.

Segundo Saussure (2003 [1916]), na linguagem, cada signo tem seu valor dependente dos outros signos, isto é, quando a posição de um signo é alterada, é também alterada toda posição do sistema. Assim, entende-se que cada signo opera relações com outros signos.

Para o linguista, o signo é definido numa espécie de círculo (Imagem 2) com duas setas que ligam significado e significante, remetendo à unidade do signo.

Imagem 2 – Desenhos propostos por Ferdinand Saussure para explicar a unidade do signo.

Fonte: SAUSSURE, 2003 [1916], p. 80-81.

É possível entender signo, significante e significado relacionados da seguinte forma:

Propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte (SAUSSURE, 2003 [1916], p. 81).

Assim, pode-se entender *signo* como o conjunto, *significado* como o conceito ao qual o signo remete, e *significante* como a imagem acústica, aquilo que denomina o conceito, a evocação,

tendo, para Saussure, o signo como a primazia para esse entendimento do funcionamento da linguagem.

Outros importantes teóricos, como Schopenhauer (2005 [1819]) e Barthes (1971), debruçaram-se sobre questões da Semiótica em suas obras, mas, neste trabalho, o que interessa sobretudo é entender, a partir da teoria do signo na linguagem, como a Psicanálise, em especial, Lacan, fez uso dos conceitos de significante e significado.

1.1.2 A linguagem na Psicanálise lacaniana

Com a premissa de Lacan de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, a questão do significante e do significado dada na Linguística foi repensada pelo psicanalista. Lacan tirou o círculo e as flechas que envolviam e definiam a unidade do signo – exemplificados no desenho de Saussure (Imagem 2) – e introduziu a hipótese de que o significante tem primazia sobre o significado. É a cadeia de significantes que determinam os efeitos de significado e de significação. E pensando que o inconsciente se estrutura como linguagem, é dentro da linguagem que está a dimensão do significante representando o desejo inconsciente em seus movimentos.

Assim, para a Linguística de Saussure, o signo tem função ativa de dar significado total à imagem, e para Lacan, esse conceito é invertido, revelando que a imagem acústica é que tem função ativa sobre o conceito, isto é, significante sobre significado. Como uma fração em que o numerador é o significante (imagem acústica) e o denominador é o significado (conceito). O que era uma lógica de signos para Saussure, passa a significar uma lógica de significantes para Lacan.

O inconsciente construído por uma cadeia de significantes, isto é, cadeias sonoras de palavras, possibilita afirmar que o inconsciente é musical (QUINET, 2012). É como se o inconsciente tratasse as palavras como músicas, a partir de uma cadeia sonora.

O significante estar em múltiplas cadeias remete a uma propriedade fundamental: a equivocidade, por ter ambiguidade semântica, isto é, mais de um sentido. O inconsciente caracteriza-se por essa equivocidade, tendo no inconsciente enquanto linguagem o som das palavras como mais relevante do que seu sentido, e assim se caminha no sem-sentido de uma música do inconsciente, que permite escapar da força da palavra e colocar-se diante do musical e do evanescente. É um convite ao lugar do não sentido, afastado do excesso de significação para tudo, tão comum ao ser humano.

Assim, a fala que aparece na mediação humana, na comunicação, e introduz o registro do

Simbólico, tem função de comunicação, mas também comporta o mal-entendido. Falar o mesmo idioma não é sinônimo de compreensão. Embora se possa entender justamente por meio dela, por compartilhar significados comuns a determinados significantes, essa mesma língua e a multiplicidade do que o signo pode despertar podem levar a uma total confusão, uma espécie de Torre de Babel, conforme Quinet (2012). Além disso, vale incluir aqui o tema do inconsciente e seus conteúdos peculiares a cada sujeito.

Lacan, falando sobre a língua, criou o conceito de *lalangue* (em português: lalíngua) para remeter à anterioridade da articulação dos significantes, que precipita uma significação, como a lalação infantil (sons típicos da criança entre um ano e dois anos e meio, como se ela tivesse uma linguagem própria). Lacan usa o termo para explicar o efeito no sujeito da linguagem, desprovida de seu sentido.

Conforme a maneira como a língua foi falada e também ouvida por tal ou qual sujeito em sua particularidade, que algo em seguida sairá em seus sonhos, em todo tipo de tropeço, em todo tipo de dizer. Eis o materialismo em que reside a apreensão do inconsciente (QUINET, 2012, p. 8).

Pode-se distinguir nos estudos de Lacan linguagem e lalíngua. A linguagem, como citado, é o que se refere à relação de significante e significado articulado na individualidade do sujeito em seu inconsciente. A lalíngua é a língua fruto do sujeito e sua língua materna. O idioma é o que é próprio de cada um, de sua história, da sua criação, aquilo que ele recebe em sua existência como significantes próprios do espaço onde vive, é:

Aquilo da língua materna que o sujeito recebe como chuva, tormenta de significantes próprios àquela língua idiomática que se depositam para ele como material sonoro, ambíguo, equívoco, cheio de mal-entendidos, cheio de sentido e, ao mesmo tempo, sem sentido. É o “depósito, o aluvião, a petrificação, deixada como marca da experiência inconsciente por parte de um grupo”¹ (QUINET, 2012, p. 8).

O grupo linguístico familiar a um sujeito ou a um grupo tem em sua história suas próprias ambiguidades – é o conjunto do que foi depositado nele, inclusive os equívocos da sua língua. Cada língua tem, além de tudo, sua própria musicalidade semântica, seu próprio ritmo, sua sonoridade.

Para Lacan, ainda, a *lalíngua* também é efeito de gozo – prazer, dor, deleite, horror – e dos afetos enigmáticos, que fazem marcas em cada sujeito.

¹ LACAN, Jacques. La tercera. **Intervenciones y textos 2**. Buenos Aires: Ed. Manantial, 1985, p. 89.

Segundo Quinet (2012, p. 10):

O inconsciente real como “elucubração sobre lalíngua” (Lacan) é o inconsciente musical. Se ele privilegia o *nonsense* de cada língua, é porque aposta na sua musicalidade e em seus efeitos sonoros, que tocam o sujeito como *ser-para-a-arte* e fazem do corpo um corpo cantante e um corpo dançante. A interpretação poética é, portanto, aquela que leva em conta a musicalidade de lalíngua, ou seja, sua poesia.

Ainda, segundo esse autor, o ritmo musical, a maneira como as notas e como o silêncio se organizam no tempo, está na lalíngua, está antes da fala em si. Um ritmo regular é o que havia no *fort-da* do neto de Freud, análogo aos brasileiríssimos “cadêêê?” e “achooou” na brincadeira com uma criança, na ausência e na presença de algo. A escuta pode estar nas cadeias musicais, na equivocidade, na lalíngua, na musicalidade, no ritmo, nos sons e silêncios, na intensidade, na mudança de timbre.

Embora cada significante não tenha apenas um significado, o que interessa ao inconsciente está além dessa diversidade de possibilidades de entendimento de uma palavra. Diante da palavra *casa*, por exemplo, o que interessa não é a semântica do termo com suas definições formais, mas, sim, o que a sonoridade de *casa* remete ao sujeito inconsciente, como uma casa da sua infância, a casa da avó, ou qualquer cena que tenha sido fixada a determinado significante, isto é, “cada cena tem seu memorial presente como música, ou seja, o encadeamento de determinadas notas que se referem a determinadas palavras” (QUINET, 2012, p. 4).

Relembra ainda esse autor que o significado está, para Lacan, abaixo do significante, e não há significado fixo para nenhum significante, pois os significados podem remeter a outros, fazendo-se pensar em outros significantes, e assim sucessivamente. É exatamente assim que o inconsciente funciona, nessa sucessão sem fim de significantes com significados peculiares a cada sujeito. Esse encadeamento foi chamado por Freud de cadeia associativa, e por Lacan de cadeia de significantes: um significante que se articula a outro significante e a outro e a outro (QUINET, 2012).

Enquanto na linguística de Saussure os significantes são articulados entre si por meio de seus significados correspondentes, isto é, conforme uma frase é enunciada, as palavras apresentam seus significados e seus sons apresentam os significantes, no inconsciente não é essa a articulação que se dá, mas sim uma em que há uma cadeia de significantes e só ao final da frase o sentido dos significantes se mostram.

O enunciado é o que está relacionado ao enredo, ao que será falado, ao Imaginário, que supostamente tem objetividade, mas na verdade está submetido às crenças do sujeito. O sujeito

da enunciação está relacionado ao sujeito do inconsciente, aquele que fala nas brechas, no que escapa ao texto articulado, que se manifesta nas falhas da linguagem, e revela que há um outro campo envolvido (ROSSI, 2003).

Quinet (2012, p. 5), retomando o exemplo de Schreber, importante juiz que Freud estudou, afirma:

[...] “Eu agora vou me...”. O que significa esta frase? Só poderemos conhecer seu sentido se pudermos ir até o final da frase que, no caso, ele mesmo completava “...convencer de que sou louco”. Então o significante *louco*, que é o último termo da frase, é o que dá o sentido do que estava acontecendo com ele. A constituição do sentido, que a psicanálise nos desvela, se dá *a posteriori*, do final para diante. Trata-se do conceito de *Nachträglich* de Freud, o “a posteriori”. [...] Lacan representa a estrutura da significação, mostrando que o vetor do significado corta o do significante produzindo o sentido *a posteriori*.

Sobre o significante, continua esse autor, referindo-se a Lacan, tem-se que ele não se define pelo significado, mas sim por outro significante. Trata-se da repetição do inconsciente por meio de suas cadeias de significantes, que em suas amarras faz com que se retorne sempre ao mesmo lugar. Tem-se o mesmo modelo na música. As notas iniciais têm seu sentido adquirido apenas depois de uma sequência de notas (QUINET, 2012).

Conclui-se então que o inconsciente é constituído por cadeias de significantes ou cadeias musicais, articuladas entre si, de modo que uma cadeia faça parte da outra cadeia e da outra e da outra, por meio das conexões dos significantes que remetem a outros significantes, revelando a sobredeterminação da formação do inconsciente.

1.2 A música como tradutora do sujeito

O objetivo deste trabalho é investigar como a música pode atuar como tradutora dos sujeitos humanos em seus pensamentos e afetos e, sobretudo, ir além, anunciar aquilo que escapa, sobre o que não se sabe bem dizer.

O termo *música* vem do grego *mousiké*, que na Grécia antiga abrangia também a poesia e a dança. O denominador comum dessas três áreas era o ritmo. Os gregos também acreditavam que a força da música estava ligada ao fato de ela mobilizar o *ethos*, o sentimento.

Segundo Caznok (2008), Aristóteles, em sua *Poética*, atribui ao teatro o poder de agregar a poesia, a música e a dança, a fim de suscitar nos espectadores o caráter ético, os sentimentos e as ações práticas do ser humano. A música, em especial, tem o poder de animar diferentes *ethos*

no sujeito, por meio da melodia, do ritmo e do texto, e também por sua incrível capacidade de traduzir as relações do homem e do cosmo.

Para Platão, a música tinha um lugar de destaque entre todas as artes: contava com *harmonia*, *rhythmos* e *logos*.

A *Harmonia* era o espaço organizado e regular entre os tons; o *Rhythmos* era o tempo musical, que compreendia o movimento (a animação pela emoção) e a dança; o *Logos* ligava o *melos* (palavra e tonalidade) ao sistema das anotações musicais grega, mas também ao único ente capaz de fazer música, aquele que fala e, por esta razão, inscreve, no som físico, um pensamento e uma ética própria (MARTINHO, 2012, p. 7, itálico do autor).

Caznok (2008) afirma que JosquindesPrès (1440-1520), em seu moteto “Absalonfili mi”, descreve o movimento das lágrimas escorrendo dos olhos e o movimento da descida ao inferno por meio de linhas melódicas descendentes, ao cantar “*sed descendam in infernumplorans*” (mas deixa-me descer ao inferno, chorando), exaltando a hesitação e o choro por meio do ritmo sincopado.

Conforme Martinho (2012), é no século XVII que começa a surgir a ideia de uma música independente do *logos*, música instrumental e tonal, sem palavras ou conceitos, capaz de representar a si mesma. É, pois, na época em que nascem a ciência e a filosofia modernas que a música se emancipa e devém uma linguagem sem linguagem, pretensamente capaz de expressar e comunicar o que as palavras não conseguiriam. É a chamada música pré-verbal.

O primeiro pensador a propor uma teoria estética da música foi Schopenhauer (2005 [1819]) em *O mundo como vontade e representação*. Este pensador já falava de um não sabido, de uma espécie de inconsciente que fazia com que seu olhar sobre a arte, sua possibilidade de despertar sentimentos mais profundos, estivesse acima de qualquer ciência. Para ele, só por meio da arte as ideias essenciais, bem como a verdade, são atingidas. Na música, sobretudo, há uma imediata objetivação da vontade e das ideias.

Lopes (2005) explica:

[...] no sistema schopenhaueriano a música se distingue de todas as outras artes, carece do duplo movimento em direção à Verdade. A música: trata-se de uma imediata objetivação, de uma cópia direta de toda vontade. A música, portanto, de modo algum é semelhante às outras artes, ou seja, cópia de ideias, mas cópia da Vontade mesma, cuja objetividade também são as Ideias. Emanação direta da Vontade, Schopenhauer postula a música como uma linguagem universal anterior a toda outra linguagem, plástica ou verbal. Todas as manifestações artísticas possuem o dom de momentaneamente liberar o ser humano do individual, do querer, do desejar, que lhe é inato por também ser

um ente causado pela Vontade. Mas esse dom pertence muito mais à música que às outras formas de arte.

Esse estado que a arte desperta, ao olhar e penetrar o espectador, coloca cada um diante daquilo que parece ser a fonte da existência e a sua real intensidade, o que depois Freud também chamou de sentimento oceânico.

Segundo Lopes (2005), Nietzsche foi o maior leitor e discípulo de Schopenhauer. A partir da obra nietzschiana *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, mais conhecida como *A origem da tragédia*, o autor explica:

A música é [em Schopenhauer] a origem de todo existir, é ela que se objetivando em imagens, através do sonho, cria as figuras das quais nasceram os dois deuses gregos originais: Apolo e Dioniso. Corporificada por deuses que sintetizam forças antagônicas e contraditórias – um da forma e do equilíbrio perfeito, o outro do sentimento oceânico e do arrebatamento – a música desvela a diversidade e o conflito que se desdobra a partir do que Nietzsche denominou *Uno Primordial*. Do confronto entre Apolo e Dioniso ocorre não a soma, mas a multiplicação do *Trieb* originário (LOPES, 2005).

Ao teorizar a origem do teatro grego, Nietzsche contou que existia inicialmente um grande êxtase místico em honra a Dioniso, com a participação de toda a *polis* em festa. Depois esse êxtase virou uma espécie de procissão, e apenas alguns poucos cantavam e dançavam, enquanto a maioria assistia. Por fim, a procissão ficou confinada entre as montanhas, e nas encostas a plateia agora assistia a um ator, que representava cenas, e a um coro, que cantava, dançava e falava. Assim se deu o nascimento do teatro, com essa domesticação do espaço e com a dança e a música transformando-se também em palavra.

José Miguel Wisnik (1989), músico, compositor, ensaísta e professor, explica que o bater de um tambor é um pulso rítmico, e conforme a frequência rítmica é acelerada, a partir de dez ciclos por segundo, passa a um estado de granulação que é a chamada altura melódica. Além disso, o autor traz esclarecimentos sobre a organização da música, como ela atua no mundo, no tempo e no não tempo do sujeito humano e como ela está além do dizível.

Nos rituais que constituem as práticas da música modal, invoca-se o universo para que seja cosmos e não caos. Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos

remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p. 28).

Além disso, Fonterrada (1994) afirma, a partir de seu entendimento da Fenomenologia de Merleau-Ponty:

A experiência musical é fruto da prática, exercida por uma comunidade que compartilha das mesmas experiências, códigos e convenções, por estar imersa num mesmo contexto de significações. Pode-se afirmar, então, que a musicalidade é desenvolvida e a universalidade atingida a partir da prática, pelo uso da linguagem musical, e pela comunicação entre os sujeitos pertencentes à mesma tradição musical. O homem que domina a linguagem musical habita a música do mesmo modo que habita o mundo, e dela não pode prescindir.

Fonterrada (1994) salienta o aspecto fundamental ao assinalar que a experiência musical se dá em diálogo, tendo em vista um outro:

A questão da “transgressão intencional”, estudada por Merleau-Ponty, pode também ser transposta à experiência musical. [...] Há um movimento pelo qual a música se incorpora ao sujeito, e outro, em sentido contrário, em que o sujeito se coloca no lugar da experiência musical. Esse mesmo fenômeno ocorre também em relação aos sujeitos integrados à experiência de fazer música que, num certo momento, como que trocam de papéis, apresentando-se, então, como se fossem um só. Essa forma de estar na música e ter a música em si ocorre através do corpo, da voz, e do uso de instrumentos sonoros (aqui concebidos como extensões do corpo e da voz), e seu domínio não pode ser apreendido “a priori” pela consciência.

Entende-se, assim, que a música, como linguagem, é elemento que vem mediar a realidade para o sujeito. A música implica a presença de um outro a quem se transmite algo. É uma relação entre o autor-intérprete e o ouvinte ali presente e entregue a todas as possíveis significações.

A linguagem musical está presente no sujeito humano desde seus primórdios. Segundo Wisnik (1989, p. 30):

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou

aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que, no entanto, não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.

Martinho (2012, p. 11) traz importantes contribuições nesse sentido ao explicar sobre a sensibilidade humana em sua escuta e os efeitos da linguagem:

O feto humano é agredido por diversas espécies de sons independentes da sua genética. Por sua vez, o seu sistema auditivo é extremamente importante para a sobrevivência, encontrando-se, não por acaso, bastante próximo das zonas do cérebro que comandam a vida, em particular as emoções básicas (dor, prazer etc.). Não é, pois, surpreendente que o ouvido se desenvolva muito prematuramente, no quadragésimo quinto dia da gravidez, logo sete meses e meio antes do olho.

Quando os sons que afetam o *infans* são os elementos da língua que lá está antes mesmo da sua procriação, língua na qual passará a banhar-se, impõem-se como articulados numa estrutura que transcende a vida biológica. É o que acontece sempre que nasce esse Outro do indivíduo vivo que é o sujeito do significante.

É também o que se passa com as emoções básicas, ritmos somáticos, batimentos cardíacos, impulsos cinestésicos e outros, quando se alienam às notas musicais que os codificam, e desde logo lhes imprimem uma sintaxe própria, os armazenam numa memória específica, num reportório que vai muito além do fenômeno natural, que empurra para a repetição, a rememoração e a elaboração da diferença própria a toda criação.

Também, de acordo com Didier-Weill (1999), a música da sonata da mãe é transmitida ao bebê que a recebe como uma dupla vocação: ele escuta a continuidade musical das vogais da mãe e a descontinuidade significativa das consoantes, deixando a marca de um mundo contínuo e descontínuo, no qual a vida irá se dar. No descontínuo estará a lei, a discriminação das coisas, direita e esquerda, antes e depois, e no contínuo, no ressoar da música, a entrada para um mundo onde o espaço-tempo é colocado entre parênteses, onde é possível habitar para além dos limites da lei, do Simbólico, guiado pela chamada, por Lacan, pulsão invocante.

A outra face pela qual o significante se apossa da invocação musical é a face pela qual a linguagem, subtraindo-se à prosa, se faz poesia: a poesia não seria o que extrai o significante do código léxico para alçá-lo ao ponto de onde o não-sentido, próprio da música, dá a ouvir o que de inaudito? (DIDIER-WEILL, 1999, p. 11).

O músico, compositor ou intérprete, tal qual sujeito, busca com sua obra dar conta de sua existência, de suas questões, de seu vazio; ele vai por meio de sua música se haver consigo, porém, faz eco ao sujeito ouvinte, que, enquanto em escuta, pode ser tocado em suas questões.

Assim, a música escapa às intenções do compositor ou intérprete e vai dar conta dos afetos do ouvinte: “Se a linguagem não dá conta de dizer o amor em sua inteireza, se a palavra quer ser a coisa, a linguagem da canção [...] é aquela que ocupa lugar onde faltam palavras” (ROSSI, 2003, p. 30).

Em consonância, pode-se entender o que assegura Fonterrada (1994):

As funções de autor, intérprete e ouvinte podem ser desempenhadas por pessoas distintas, mas podem também sobrepor-se. Não haverá, então, autor, intérprete e ouvinte como sujeitos separados, mas um indivíduo ou uma comunidade que cria, faz e frui o evento sonoro, em momentos distintos ou simultâneos. [...] Para o músico, aqui compreendido como o sujeito que se utiliza da linguagem musical, quer como autor, intérprete ou ouvinte ativo e participativo, quer acumulando essas funções, a realidade sonora vai ser compreendida através da mediação do sistema musical utilizado.

Falando sobre como a música pode atingir o sujeito, Lederman² (2006 apud NOGUEIRA, 2013, p. 68-69) explica que:

A música, ao tocar na nossa sensibilidade e nos emocionar, resgata o ser humano que temos em nós, dando-nos uma identidade. Quando nos alienamos de nós mesmos, quando nos percebemos estranhos a nós próprios, ou quando nos sentimos por vezes desagregados, internamente, a música, em especial, e a arte em geral, possibilitam-nos uma integração, juntando nossos pedaços.

No prólogo de sua obra, Nogueira (2013) fala de um indizível da música, que só pode ser tocado por meio dela. Enquanto músico e compositor, essa tradução fica mais clara ao referir a possibilidade de dispensar as palavras, mas não o som, como um dizer: “Quem dera fosse possível escrever sobre música do mesmo modo que é possível praticá-la” (NOGUEIRA, 2013, p. 18).

O autor afirma que a linguagem racional, lógico-sintática, de fato auxilia na comunicação, porém, há experiências que escapam às suas possibilidades, e, para dar conta delas, outra linguagem precisa entrar em cena – a linguagem artística/poética/metafórica, por ser capaz de acolher conteúdos da ordem do indizível. Concorde que escrever sobre música é escrever sobre uma experiência do sem nome: “A linguagem parece não alcançar o material tangível na experiência de tocar um instrumento, de ver sair de suas mãos um som produzido por aquele magnífico objeto que você manje e que, de forma mágica, alcança as pessoas de maneira única”

² LEDERMAN, G. Escuta musical – escuta analítica: algumas reflexões. **Psicanálise em Revista**, 2006, v. 4, n. 1, p. 117-122.

(NOGUEIRA, 2013, p. 20). O autor prefigura o que logo adiante será chamado de Nota Azul, o recorte propulsor deste trabalho, o desejo de entrar em contato com esse algo que escapa e que, ainda assim, parece falar tanto.

Cabe acrescentar aqui o olhar de Mario de Andrade, em consonância com o tema deste trabalho. Em *O baile das quatro artes* (2005 [1941], p. 37), o poeta, escritor, crítico e musicólogo fala do poder da música sobre o sujeito e compreende a música como uma possibilidade de comunicar tal qual as palavras.

[...] a combinação sonora que pretende que os sons musicais sejam palavras..., a pretensão de atingir, por meio de sons inarticulados, o domínio da inteligência consciente, isto é, justamente o vaidoso domínio que só se manifesta por meio dos sons articulados, por meio das palavras.

O autor assegura que essa música – que ele chama de misteriosa, que se manifesta pelos mesmos princípios da palavra falada e que pode impelir nas profundidades – causa tanta comoção quanto um dado entusiástico do conhecimento.

A música não sabe nem conseguirá jamais saber quais os seus limites expressivos. É tão forte e de tal forma imprevisível o seu dinamismo encantatório e o seu poder associativo e metafórico, que ela [...] não consegue se realizar em juízos definidos dentro de nossa compreensão, no entanto, vaporosamente se divulga, se derrama por muitos escaninhos de nossa consciência e assume, não as formas, porém os fantasmas e os mais profundos avatares do juízo (ANDRADE, 2005 [1941], p. 39-40).

Mario de Andrade (2005 [1941], p. 42) cita Bonifácio Asioli, que em seu *Elementos da música*, de 1824, um dos primeiros livros de música do Brasil, afirma que: “A música é uma bela arte, que exprime qualquer sentimento mediante o som”.

Mario de Andrade (2005 [1941], p. 43) explica que os gênios sabem que não se trata de confundir a palavra falada com a palavra musical. A linguagem da música, já entendida tal qual, é uma linguagem muito especial, superior à falada, pois ela desvenda no homem o desconhecido, para além do mundo circundante e dos sentimentos conscientes, a música vai para o campo daquilo que a palavra não pode exprimir. Segundo ele: “A música é uma linguagem que vai além da linguagem, apta a exprimir o inexprimível, enfim, a linguagem do inexprimível, que nos torna apercebidos, embora não conscientes, de tudo quanto a palavra não sabe dizer”.

Eis aqui mais uma face que pode ser associada ao que Didier-Weill (1997a [1976]) chamará de Nota Azul, exposto adiante. Para Andrade (2005 [1941], p. 45), “é exatamente a linguagem do

inexprimível, com suas ‘nuanças particulares’, os seus pensamentos ‘sem conceitos’, capaz de tornar o homem, senão consciente, ao menos... ciente, mesmo daquilo de que ele ‘possua apenas uma ideia vaga’”.

Para Andrade (2005 [1941]), quanto mais a música se confundir com imagens, pensamentos, poesia e manifestações plásticas daquilo que ele chama de *fantasia* do compositor – remetendo-se às questões da arte e daquilo de sublime que pode um artista – mais elevada será a música. Ele também afirma que quanto mais destruidora for a técnica musical, mais expansiva a música será. Explica que autores como Chopin, Beethoven, Wagner eram verdadeiros destruidores das técnicas musicais: lançando mão do profundo conhecimento que tinham das harmonias, dos instrumentos, da orquestração, podiam abrir as portas para a confusão técnica e fazerem audaciosas invenções musicais.

Além disso, o modo como o artista expressa sua arte, sua música, nunca será igual. O virtuose verdadeiro nunca o fará da mesma maneira. Haverá sempre um valor instantâneo, espontâneo, que culminará na improvisação, entregue às possibilidades técnicas e íntimas de sua fantasia, de seu sentimento, pois, como dito por Schumann, lembrado por Mario de Andrade (2005 [1941], p. 52): “A inteligência pode errar, mas o sentimento nunca”.

CAPÍTULO 2

A MÚSICA, A PSICANÁLISE E A NOTA AZUL

“A música, no seu namoro com o silêncio, o põe em evidência, e o preenche, é ambígua e assim o eleva à dignidade da Coisa sublime” (ANTELO, 2008, p. 93).

Sigmund Freud (1856-1939), apesar de ter vivido em um ambiente repleto de música erudita e durante um privilegiado período artístico em Viena, com Berg, Webern e Schoenberg, entre outros, pouco se manifestou sobre o assunto em sua obra. Afirmava não entender pela razão a emoção que a música provocava, embora reconhecesse nela uma importante via de invocação da memória, bem como a arte como elemento fundamental nos processos inconscientes. Sobre outras artes, como a pintura, a literatura e o teatro, há inúmeras referências em sua obra.

Em *Moisés e Michelangelo*, Freud (1996 [1914], p. 253) relata:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos com arte [...], não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito. Onde não consigo fazer isso como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta.

Tempos depois, Jacques Lacan (1901-1981) mostrou algum interesse pelo processo da criação musical e assistiu a muitos concertos de importantes compositores da época, como Boulez, Berio, Stockhausen. No entanto, são raras as referências à música em seus seminários. No Seminário 20, abordando a arte barroca, já no final do seu ensino, comentou: “seria preciso alguma vez – não sei se terei jamais tempo – falar da música, nas margens de [...] tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira” (LACAN, 2008 [1972-1973], p. 124).

Embora a obra de Lacan indique que não houve tempo para ele adentrar no tema da música, sua teoria trouxe importantes contribuições para que muitos de seus seguidores o fizessem, entre eles Alain Didier-Weill, inaugurando a partir da teoria lacaniana o tema central deste estudo, a Nota Azul.

Didier-Weill (1999, p. 11) comentou sobre o fato de Lacan realmente não ter se detido às questões da música, no entanto, para ele, a atenção de Lacan dada à poesia era “um caminho pelo qual se via manifestar sua não surdez para o real musical”.

2.1 A Psicanálise lacaniana e a música

Embora a música não seja descrita como objeto de estudo da Psicanálise, o que a música desperta no sujeito ouvinte é. A música, a arte, faz ouvir aquilo que dentro do sujeito pede licença para expressar-se.

Segundo Mario de Andrade (2005 [1941]), para além do não exprimível, a música também pretende ser capaz de dar a realidade de seu assunto, inundando o fundo do ser, revelando sentidos. Isto é, a música vem tocar sobre aquilo que não pode e aquilo que pode ser dito. Leva aos campos mais distintos do Real, do Simbólico e do Imaginário. Segundo o Andrade (2005 [1941]), Beethoven dizia em seus cadernos e notas que deveria deixar ao ouvinte o cuidado de se orientar, remetendo-se à possibilidade de cada um ser atingido a seu modo por uma obra musical.

De acordo com a teoria lacaniana, os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário são entrelaçados e constituem o sujeito humano. No recorte feito neste trabalho, esses registros lacanianos e também o *objeto a* são conceitos que dão base para a análise da escuta musical a fim de entender como a música toca o sujeito.

Como esclarece Azevedo (2011, p. 10):

Em Lacan, real, simbólico e imaginário são conceituados como os três registros psíquicos que, heterogêneos e não hierarquizados, constituem o sujeito. Em breves linhas, [...] o simbólico abarca o campo da linguagem, aquilo que é possível ser falado, escrito, representado, compartilhado. Juntamente com o imaginário, ao qual se referem tanto a imagem do corpo quanto o que dá consistência ao sujeito, tem-se a realidade psíquica, a fantasia, que confere ao sujeito uma posição singular face aos outros e que o determina. O real lacaniano deve ser situado, assim, como aquilo que é impossível de ser representado e imaginarizado, como o que escapa à simbolização. Tal conceito não se confunde com o de realidade, que na psicanálise é sempre psíquica e surge enquanto resposta ao real.

A concepção de cada um desses elementos (Real, Simbólico e Imaginário), aqui, começa pelo **Real**, fundante deste trabalho. É muito delicado conceituá-lo: o Real é o impossível, o total e é também o que sobra; não é penetrável, não pode ser falado, escapa à linguagem e à simbolização. O desejo é da ordem do Real, e, uma vez trazido à tona, manifesto, realizado, ele

deixa de ser desejo, e outras formulações se dão a partir do *objeto a* para novas cadeias de significantes; sendo assim, o desejo sempre é impossível de ser genuinamente representado. O Real é a força em si que anima e atravessa o corpo. Mas, como se trata do Real, é uma energia irrepresentável. Segundo Nasio (2007, p. 61), o Real é a “força imperiosa e desconhecida que dá corpo ao [...] nosso inconsciente”.

O **Simbólico** é a instância da linguagem, da cultura. Trata-se do sujeito e do Outro. Envolve o inconsciente enquanto manifestação e o consciente enquanto linguagem. Munido da linguagem, dos significantes, o sujeito refere-se a si e ao mundo. O ritmo, a cadência de subidas e descidas é da ordem do Simbólico. É a representação simbólica do desejo e da vida, a energia palpitante. Para Nasio (2007, p. 62), a presença do outro no inconsciente pode ser rítmica:

Um acorde harmonioso entre o seu poder excitante e a minha resposta, entre o seu papel de objeto e a insatisfação que eu sinto. Se considero o eleito insubstituível, é porque meu desejo se modelou progressivamente pelas sinuosidades do fluxo vibrante do seu próprio desejo. Ele é considerado insubstituível porque ninguém mais poderia acompanhar tão finitamente o ritmo do meu desejo. Como se o eleito fosse antes de tudo um corpo, que pouco a pouco se aproxima, se posiciona e se ajusta aos batimentos do meu ritmo. Como se as pulsações de sua sensibilidade dançassem na mesma cadência que as minhas próprias pulsações, e nossos corpos se excitassem mutuamente. Assim, a cadência do seu desejo se harmoniza com a minha própria cadência, e cada uma das variações da sua tensão responde um eco a cada uma das minhas.

O Outro é então um misto da pessoa real, de uma força, de um sujeito que desperta excitação, também objeto de insatisfação, condensado no ritmo de vida. Assim, segundo Nasio (2007, p. 63-64): “o outro simbólico é um ritmo, ou ainda um compasso, ou melhor, o metrônomo psíquico que fixa o tempo da minha cadência desejante”.

O **Imaginário** é o registro psíquico que corresponde ao eu e ao outro. Fruto da formação da fase do espelho, tem a questão especular do outro em sua base, afinal, como conta a Psicanálise, quando o bebê nasce, o eu ainda não se formou; esta formação se dá a partir da relação com o outro, que aparece como espelho. De modo que se pode entender que tanto na fase especular como na formação subjetiva da vida do sujeito, ele está sempre em relação imaginária com o outro.

Assim, o outro é também uma imagem interiorizada no inconsciente de uma identidade, na qual reflete as próprias imagens; é o Imaginário. Trata-se de imagens que, assim que percebidas, fazem nascer um sentimento.

A imagem inconsciente do outro é, segundo Nasio (2007), um espelho fragmentado em

pequenos pedaços sobre os quais imagens do outro e de si próprio são refletidas, o que significa dizer que ela é um espelho fragmentado e que as imagens refletidas sempre são parciais e móveis.

O outro é uma fantasia que habita e regula o desejo, estruturando cada um. Ele é:

uma fantasia construída com a sua imagem, espelho das nossas imagens (imaginário), atravessado pela força do desejo (real), enquadrado pelo ritmo dessa força (simbólico) e apoiado pelo seu corpo vivo (real, também), fonte de excitação do nosso desejo e objeto das nossas projeções imaginárias (NASIO, 2007, p. 68).

O **nó borromeano** é apresentado por Lacan (Imagem 3, e deve ser visto de maneira tridimensional) na forma de três elos que se entrelaçam em nó e se sustentam, mantidos juntos pela consistência do material de seu enlace, que revela que um não se dá sem o outro, estão sempre articulados. Cada elo representa um dos registros (Real, Imaginário e Simbólico), que juntos se sustentam nessa amarração. O nó borromeano foi a forma que Lacan encontrou para descrever a medida comum, homogênea e encadeada dos três registros, que não se sustentam sozinhos. No ponto central de encaixe dos três elos do nó está o *objeto a*, onde o buraco de um elo se conjuga com o buraco dos outros elos, refletindo o vazio de sua ausência, desse objeto que não é nenhum ser e que supõe o vazio.

O conceito de *objeto a*, entendido como “a causa do desejo”, é o que se passa a vida buscando, buscando reviver a primeira vez, a primeira grande satisfação para o corpo puro (a segunda satisfação já é a linguagem). Essa primeira grande satisfação é o *objeto a*, mas de fato o *objeto a* não existe, é só uma visão alucinada, tal qual fora a primeira grande satisfação.

Imagem 3 – Representação do nó borromeano de Lacan.

Fonte: Ilustração nossa.

O *objeto a* é só uma letra, mas também é alguma coisa; ele apresenta aspectos de estilhaços das pulsões parciais, mas também é objeto primeiro, objeto de que não se tem ideia (KAUFMANN, 1996).

Um outro aspecto do *objeto a* é o fato de ser resto, e é como resto que dinamiza os outros aspectos, de estilhaço e de vazio. O *objeto a* é um objeto que se faz sempre presente, embora sua conceituação se faça por ser uma ausência, desde sua constituição.

Segundo Teixeira (2005, p. 157):

Nossas relações, portanto, quer sejam com o outro, ou com os objetos manufaturados, são marcadas por essa tentativa de reencontrar o objeto perdido promovendo aqueles que alcançamos à categoria de seus *ersatz* [“substitutos”, tradução nossa]. Isso significa que os objetos, mesmo quando supostamente se destinam apenas a suprir uma necessidade, são investidos eroticamente pelo *fallasser*, como causa do seu desejo. [...] o objeto *a* é intangível, já que perdido e irrecuperável desde o início [...]. [itálico do autor.]

O conceito de *objeto a* é fundamental para o tópico seguinte deste trabalho, a Nota Azul, que fala sobre o sujeito profundamente atingido pela música no Real, com a hipótese de que nesse lugar atingido o *objeto a* é esbarrado, quiçá, encontrado; se essa apreensão não passasse de uma ilusão.

Além disso, o entendimento e a articulação desses conceitos são importantes para o desenvolvimento deste trabalho. Considerando que a música pode atingir os três registros lacanianos: Real, Simbólico e Imaginário, Rossi (2003, p. 90) explica:

No Real não temos nada, e um som aparece. Na sequência, o segundo som imprime no primeiro uma memória, e um rastro do primeiro se esgarça a partir do segundo. O som reconhecido e sequenciado vira ritmo e evoca o prazer. Situa-se no Imaginário tudo o que tem a ver com o agrado, com o prazer. Quando o ruído sequenciado de alguma maneira se organiza, estamos no Simbólico.

A arte em Lacan vem falar dessa possibilidade de se lidar com o Real por meio do Simbólico e do Imaginário. A arte é um modo de o sujeito se haver com o vazio que o constitui e de encontrar, ainda que parcialmente, o objeto perdido. Trata-se, porém, de uma busca sem fim, pois o encontro é apenas uma representação.

No seminário 7, Lacan (1997 [1959-1960], p. 146-150) esclarece que a arte é uma organização ao redor do vazio, uma tentativa de nomear aquilo que não se pode dizer. Tal qual um oleiro cria um vaso em torno de um furo, do vazio, “o homem é o artesão dos seus suportes”. Assim, o conceito de arte para Lacan está ligado a essa possibilidade de nomear o que não se deixa ver.

No seminário 23, Lacan (2007, [1975-1976]) aponta que o que há no vazio constitutivo do sujeito volta a partir do que nele ressoa, e o ouvido, a escuta, é uma importante via do corpo que pulsa um dizer:

[...] as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que consoe [...], é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é. Porque o corpo tem alguns orifícios, dos quais o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz (LACAN, 2007 [1975-1976], p. 18-19).

2.2 A Nota Azul

2.2.1 Bases musicais para a teoria psicanalítica

O conceito de Nota Azul foi enunciado por Alain Didier-Weill (1939-2018) e explanado em sua obra *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*, de 1976. O autor, que fez Medicina e se formou em Psicanálise com Jacques Lacan, foi muito atuante no movimento psicanalítico dos anos 1970. Foi membro da Escola Freudiana de Psicanálise de Paris e, com a dissolução desta por Lacan, Didier-Weill e outros psicanalistas fundaram a Le Coût Freudien. Participou também da fundação do Inter-Associatif, que hoje reúne mais de vinte associações europeias. Foi conferencista em alguns dos seminários de Lacan e é um premiado dramaturgo.

Em entrevista à psicanalista Betty Milan publicada em 1995 no jornal *O Estado de S. Paulo*, quando ela questiona o fato de Didier-Weill dedicar seu livro *Nota Azul* a Lacan, o autor esclarece:

Dediquei o livro ao meu mestre e à minha amante, a música. Achei interessante associá-los. A nota azul remete ao *blues*, claro, mas a ideia de associar a nota de música a uma cor me ocorreu lendo uma carta de Chopin, em que ele fala da nota azul como uma nota especial, porque ela propicia o máximo de surpresa.

Embora a carta citada não seja referenciada nessa entrevista, tampouco no livro de base deste conceito (o mencionado *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*) ou mesmo nos demais livros disponíveis no Brasil do mesmo autor, uma importante passagem da Nota Azul aparece em uma conversa relatada por George Sand (1804-1876) – pseudônimo de Amantine Aurore Lucile Dupin, escritora e feminista francesa – em seu livro *Impression et souvenirs*, de 1873, durante os anos em que manteve um relacionamento amoroso com Chopin (1838-1847). Trata-se de um

diálogo em que seu filho Maurice – aluno de seu amigo, o famoso pintor romântico Delacroix – questionava seu mestre sobre o “mistério dos reflexos”. Chopin os escutava com grande surpresa, e Delacroix fazia uma comparação entre os tons da pintura e os sons da música.

A harmonia na música, diz ele, não é só a constituição dos acordes, mas dentro de suas relações, na sua sucessão lógica, no seu encadeamento, dentro do que eu chamaria, se precisar, seus reflexos auditivos. [...] Olha! Me dê essa almofada azul e esse tapete vermelho. Vamos colocá-los lado a lado. Você vê que, onde os dois se tocam, se roubam um do outro. O vermelho fica em tons azuis; o azul fica lavado de vermelho e, no meio, o roxo acontece. Você pode colocar numa pintura os tons mais violentos; dê-lhes o reflexo que os conecte, e nunca será berrante. A natureza é mesmo de tons sóbrios? Ela não transborda de oposições ferozes que não destroem em nada a sua harmonia? É que tudo se vincula pelo reflexo. Pretendemos remover isso da pintura, podemos, mas depois teremos uma pequena desvantagem, é a pintura que acaba sendo removida (SAND, 2005 [1873], p. 81-82, tradução nossa³).

Maurice então afirma que a ciência dos reflexos é a mais difícil que tem no mundo, o que Delacroix nega, dizendo que é muito simples, que se trata de um reflexo de uma cor sobre outra, revelando uma terceira cor. Maurice concorda e pergunta: “Mas e o reflexo do reflexo?” (SAND, 2005 [1873], p. 82, tradução nossa⁴). Georg Sand segue o relato e comenta que o reflexo do reflexo nos leva até o infinito, e que Delacroix sabia disso; ela complementa: “Existem na cor mistérios insondáveis criados por relações que não têm nome e que não existem em nenhuma paleta” (SAND, 2005 [1873], p. 82, tradução nossa⁵).

A conversa entre eles segue discorrendo sobre os reflexos, os relevos, os contornos e as cores da natureza. Chopin segue tocando, improvisando, ao que Delacroix pergunta se ele não havia terminado, e Chopin responde:

– Não comecei ainda. Nada vem para mim... nada além de reflexos, sombras, relevos que não querem ficar. Estou procurando a cor, não encontro sequer o

³ Do original: “L’harmonie en musique, dit-il, ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leurs relations, dans leur succession logique, dans leur enchainement, dans ce que j’appellerais, au besoin, leurs reflets auditifs. Eh bien, la peinture ne peut pas procéder autrement! Tiens! donne-moi ce coussin bleu et ce tapis rouge. Plaçons-les côte à côte. Tu vois que là où les deux tons se touchent, ils se volent l’un l’autre. Le rouge devient teinté de bleu; le bleu devient lavé de rouge et, au milieu, le violet se produit. Tu peux fourrer dans un tableau les tons les plus violents; donne-leur le reflet qui les relie, tu ne seras jamais criard. Est-ce que la nature est sobre de tons? Est-ce qu’elle ne déborde pas d’oppositions féroces qui ne détruisent en rien son harmonie? C’est que tout s’enchaîne par le reflet. On prétend supprimer cela en peinture, on le peut, mais alors il y a un petit inconvénient, c’est que la peinture est supprimée du coup”.

⁴ Do original: “Mais le reflect du reflect?”.

⁵ Do original: “Il y a dans la couler des mystères insondables, des tons produits par relation, qui n’ont pas de nom et qui n’existent sur aucune palette”.

desenho.

– Você não vai encontrar um sem o outro, diz Delacroix, você vai encontrar ambos.

– Mas e se eu encontrar somente o luar? [pergunta Chopin]

– Você terá encontrado o reflexo de um reflexo, responde Maurice.

(SAND, 2005 [1873], p. 86, tradução nossa⁶.)

Chopin tocava imerso, buscava na música aquilo de que haviam falado a respeito da pintura, o que culminou na ali chamada Nota Azul, tal qual George Sand registra em suas impressões:

Nossos olhos se enchem pouco a pouco de tons suaves que correspondem às modulações capturadas pelo sentido auditivo. E então, a **nota azul** ressoa e nos leva ao azul da noite transparente. Nuvens claras tomam todas as formas da fantasia, preenchem o céu. [...] Sonhamos com uma noite de verão; estamos esperando pelo rouxinol. [...] Um canto sublime se eleva.

O mestre sabe bem o que está fazendo. [...] Sabe que a música é uma impressão humana e uma manifestação humana. É uma alma humana que pensa e uma voz humana que se expressa. É o homem presenciando as emoções que ele sente, traduzindo-as pela sensação que ele tem, sem tentar reproduzir as causas pela sonoridade. Essas causas, a música não pode especificá-las, não pode ter a pretensão de fazer isso. Aqui que reside sua grandeza, não saberia falar em prosa (SAND, 2005 [1873], p. 86, tradução nossa⁷, negrito nosso).

Sand prossegue falando sobre aquele momento e do que lhe ocorria com descrições que levam ao que mais tarde Didier-Weill irá teorizar sob o nome de Nota Azul – vivida ali na música – pelos olhares da Psicanálise.

Assim seriam todos os pensamentos musicais cujo o desenho se destaca sobre os efeitos da harmonia. *Precisamos da palavra cantada para especificar a intenção. Onde somente os instrumentos se encarregam de traduzi-la, o drama musical está voando com suas próprias asas e não tem a pretensão de*

⁶ Do original: “— Ce n'est pas commencé. Rien ne me vient... rien que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer. Je cherche la couleur, je ne trouve même pas le dessin.

— Vous ne trouverez pas l'un sans l'autre, reprend Delacroix, et vous allez les trouver tous deux.

— Mais si je ne trouve que le clair de lune?

— Vous aurez trouvé le reflet d'un reflet, répond Maurice”.

⁷ Do original: “Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie; ils remplissent le ciel [...] Nous rêvons d'une nuit d'été; nous attendons le rossignol. [...] Un chant sublime s'élève.

Le maitre sait bien ce qu'il fait. [...] Il sait que la musique est une impression humaine et une manifestation humaine. C'est une âme humaine qui pense, c'est une voix humaine qui s'exprime. C'est l'homme en présence des émotions qu'il éprouve, les traduisant par le sentiment qu'il en a, sans chercher à en reproduire les causes par la sonorité. Ces causes, la musique ne saurait les préciser; elle ne doit pas y prétendre. Là est sa grandeur, elle ne saurait parler en prose”.

*ser traduzido pelo ouvinte*⁸. Ele se expressa por um estado de espírito onde ela [a música] leva você pela força ou pela doçura. Quando Beethoven solta a tempestade, ele não quer pintar o brilho lívido do raio e o choque do relâmpago. Ele entrega o arrepio, o encadeamento, o aterrorizante do qual o homem tem consciência e compartilha, experimentando esse sentimento. As sinfonias de Mozart são obras-primas de sentimento de que toda alma emocionada interpreta do seu jeito sem arriscar se perder numa oposição formal com a natureza do sujeito. A beleza da linguagem musical consiste a se aproveitar do coração e da imaginação, sem ser condenado ao “cartesianismo” (terra a terra?) do raciocínio. Ele fica numa esfera ideal onde o ouvinte iletrado em música se agrada com o indefinido, enquanto a música saboreia essa grande lógica que preside nos grandes mestres da emissão magnífica do pensamento (SAND, 2005 [1873], p. 87-88, tradução nossa⁹, *itálico nosso*).

Esse encontro se encerra curiosamente com Chopin tocando a pedido de Delacroix, sentado em um canto da sala em escuta. Nesse ínterim, o quarto de Sand pega fogo e um dos empregados da casa percebe e corre até o local, seguido de Sand. Chopin e Delacroix permanecem no mesmo lugar sem perceber o ocorrido, apesar de todo barulho e movimento para conter o fogo. E assim termina esse dia, entre cores, reflexos, reflexões, harmonias e fogo.

Um dado interessante que antecede esse ocorrido está na biografia de George Sand, *História da minha vida* (2017), em que ela relata sua admiração por Delacroix. Em um trecho, ela cita frases de uma carta que ele lhe escreveu por volta de 1834, tempos antes do encontro do pintor com Chopin, na qual Delacroix fala sobre o poder da arte, que também muito faz lembrar o que é patente na Nota Azul, a arte falando daquilo que a linguagem não dá conta de dizer.

“O que faz a beleza dessa indústria [da pintura]”, dizia para mim o próprio Delacroix, cheio de alegria em uma de suas cartas, “consiste em coisas que a palavra não está apta a exprimir”. “Você me compreende, aliás”, acrescentou, “e uma frase de uma carta me diz bastante do quanto você tem consciência

⁸ Sand fala da música como esse lugar no qual o sujeito está diante do sem sentido, do intraduzível, enquanto que, com a palavra cantada, a intenção é direcionada. Conforme citado, a partir do olhar de Didier-Weill em sua obra, podemos ser atingidos por ambos, em Nota Azul, embora seja hipótese a força marcante da música nessa experiência.

⁹ Do original: “Il en sera ainsi de toutes les pensées musicales dont le dessin se détache sur les effets d'harmonie. Il faut la parole chantée pour en préciser l'intention. Là où les instruments seuls se chargent de la traduire, le drame musical vole de ses propres ailes et ne prétend pas être traduit par l'auditeur. Il s'exprime par un état de l'âme où il vous amène par la force ou la douceur. Quand Beethoven déchaîne la tempête, il ne tend pas à peindre la lueur livide de l'éclair et à faire entendre le fracas de la foudre. Il rend le frisson, l'éblouissement, l'épouvante de la nature dont l'homme a conscience et que l'homme fait partager en l'éprouvant. Les symphonies de Mozart sont des chefs d'œuvre de sentiment que toute âme émue interprète à sa guise sans risquer de s'égarer dans une opposition formelle avec la nature du sujet. La beauté du langage musical consiste à s'emparer du cœur ou de l'imagination, sans être condamné au terre à terre du raisonnement. Il se tient dans une sphère idéale où l'auditeur illettré en musique se complaît encore dans le vague, tandis que le musicien savoure cette grande logique qui préside chez les maîtres à l'émission magnifique de la pensée”.

dos limites necessários a cada uma das artes, limites que senhores seus confrades ultrapassam às vezes com uma liberdade admirável” (SAND, 2017, p. 476).

Didier-Weill (1997a [1976]) dirá que a experiência da música pode ser sublime, e é esse sublime que interessa ao presente trabalho, tal qual o tocar de Chopin que tomou aquela sala numa tarde do século XIX. Segundo o autor, nesse lugar azul é vivido outro tempo, um tempo suspenso, onde o sujeito é desconectado da lógica.

Segundo Arthur Nestrovski (2009) há três tempos na música. Um deles é o tempo no sentido da palavra, marcado pelo relógio, o tempo da escuta de cada compasso, cada frase, cada tema. Mas há um segundo tempo, o tempo de fundo ou por baixo do que se escuta, um tempo mais amplo, um que marca e rege as coisas de dentro. E um terceiro tempo, que está fora da música, que tira o sujeito das obrigações cotidianas e o coloca no encontro dele com o mundo. São sentimentos e sensações, iluminações de um outro tempo, que a música convida por vezes a sentir, para além do seu próprio encantamento. Trata-se de um tempo vivo que a música faz experimentar e, com ela, aprender a melhor viver. Esse terceiro tempo do autor parece semelhante à vivência da Nota Azul, que será discutida a seguir.

Embora o ser humano esteja todo o tempo tentando apreender o que se passa, dar sentido às coisas, ou mesmo fazer uma pesquisa acadêmica para dar conta de entender e explicar os mais diferentes fenômenos, ao que parece aqui pretende-se “falar” de algo indizível, da experiência de algo que acontece e não sabe ser dito. É inapreensível, misterioso, um ponto sublime, e uma tarefa inalcançável, hermética.

2.2.2 A Nota Azul de Alain Didier-Weill

De que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para um outro? Do ponto em que estávamos antes de pegar esse meio de transporte, eis-nos em outro ponto, após uma estranha viagem cujos meandros eu gostaria de tentar delinear (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 57-58).

Assim começa o capítulo “A Nota Azul: de quatro tempos subjetivantes na música”, do livro de Alain Didier-Weill (1997a [1976]) *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*. Nesta obra, base deste trabalho, o autor começa questionando o que se passa na emoção musical:

Vocês devem ter notado, quando ocorre de a emoção musical nos invadir, ela suscita dois movimentos, dois “estados de alma”, dos quais poderíamos provisoriamente dizer que realizam a conjugação de um estado de felicidade

e de nostalgia psíquica. [...] A Nota de música que em nós acertará na mosca e desenvolverá o estado de gozo será, sem jamais ser monótona, sempre a mesma, no sentido em que *será disparada tanto de uma simples cantiga quanto do piano de Mozart ou do sax de Lester Young* (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 57-58 [itálico nosso]¹⁰).

O autor batiza essa nota que acerta em cheio, “na mosca”, de azul, em uma metáfora colorida que remete à Nota Azul de Chopin, termo oriundo.

A Nota Azul, essa nota certa, escapa a toda e qualquer apreensão de sentido, enquanto azul. É uma experiência individual, uma sensação de ser tomado pela música, porém, ela é o inominável, e só resta ao sujeito render-se à sua força, ao seu chamado, e a ela responder.

Dessa nota direi que se não é simbolizável, no sentido em que não poderemos inscrevê-la, em que não poderemos reter em nós o efeito eminentemente fugaz que ela produz e cuja extinção é estritamente tributária do real das vibrações sonoras que a suportam, ela é em compensação simbolizante. Simbolizante no sentido em que nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha: efetivamente, sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco, as coisas a ter sentido: os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, assim causados pela Nota Azul, a nos contar casos (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 61).

Segundo o autor, assim como um apaixonado passa a ver todo significado em pequenos detalhes, como uma pequena folha que se mexe com o vento e isso passa a fazer sentido para ele, por conta do poder simbolizante do objeto de amor que o desperta para as mais diversas

¹⁰ Neste trecho final da introdução, Alain Didier-Weill revela que a Nota Azul pode vir tanto de uma música como de uma canção; canção entendida tal qual Tatit (2008) afirmou, em sua totalidade, como a união da letra e da melodia, o componente musical e o verbal.

Os mais diversos estudos buscam teorizar sobre as diferenças entre a música e a canção, bem como determinar qual delas está envolvida em cada fenômeno, ou mesmo o que prevalece naquilo que chega a um sujeito, tal qual o estudo de Sandroni (2008) sobre o “Xangô do Recife”, que propôs entender as semelhanças e as diferenças entre os cantos de Xangô gravados em 1938 e os mesmos cantos reproduzidos hoje em dia, e sobretudo como os povos de agora entendem essas semelhanças e diferenças daquilo que é cantado. Durante a pesquisa com os cantadores atuais, o pesquisador pôde avaliar até que ponto o povo que canta o xangô de Recife entende o que está sendo dito ou se faz uma reprodução daquilo que escuta, sem o sentido suposto da palavra, mas mobilizado pelo som. Sandroni questiona se, tal como Luiz Tatit sugere, o sentido das palavras é de fato muito importante. Para Tatit o *logos*, as *palavras*, está sobre o *melos*, a *música*. Ou se, como sugere Monclar Valverde, os sons produzidos são a prioridade e a palavra tem um papel subordinado, ou mesmo que a canção é composta não de palavras, mas de sons vocalizados.

Assim, deseja-se ressaltar que não é pretensão da presente pesquisa especificar se essa ou aquela música desperta determinada experiência, ou mesmo se a música ou a canção tem esse efeito, mas, sim, como a música e a canção, dos mais variados tipos, cada qual em sua especificidade, podem causar distintas e profundas experiências, como a Nota Azul.

minúcias e delicadezas, assim a Nota Azul também impulsiona o desencadeamento de processos inconscientes marcando a busca do sentido e da dimensão do mais-além do sentido. A Nota Azul é um ponto de explosão do sentido, de ruptura temporal; não pode ser esperada, não é previsível, ela surpreende o ouvinte, e essa surpresa, esse inesperado, pode ainda deixar mais potente o gozo da Nota Azul, quando ela se presentifica.

Em conversa com Betty Millan (1995), Didier-Weill fala da importância da surpresa na vida do sujeito. Explica que é muito importante que se encontre a possibilidade de se surpreender que se tinha na infância.

A surpresa é a irrupção na vida cotidiana de uma experiência que nos priva do que já sabíamos. [...] Nós que idolatramos o nosso saber descobrimos com a experiência da surpresa que gostamos de ficar despossuídos do saber. O homem tem a nostalgia da infância, da época em que se surpreendia com todas as coisas e se deparava com a novidade absoluta.

Segundo Didier-Weill (1997b [1995]) há na experiência da arte, e, portanto, da música, uma espécie de paralisia da inteligência, diante do espanto que ela pode causar. Nesse desamparo da inteligência está o chamado gozo estético.

Para o autor, a frigidez em relação à música, tal qual a sexual, é com frequência ligada à impossibilidade de parar de pensar.

A música, a arte em geral, age no ponto em que o homem se encontra dividido entre o que o toca e o que ele pensa. O fato de que “tocar” não seja “pensar” remete para essa dissociação entre intelecto e afetividade, através da qual o sujeito se sente separado do que ele sente ser a vida quando ele a pensa, e de que ela se apodera dele quando ele cessa de pensá-la para senti-la. A esse respeito, se uma música ou um quadro nos surpreendem, é que, tendo o poder de nos “tocar”, eles nos dão o sentimento de poder tocar o que chamamos “a vida”, e que deixamos, momentaneamente, de estar separados de sua “presença”, que nos era velada por essa re-presença que é a representação psíquica (DIDIER-WEILL, 1997b [1995], p. 23).

Didier-Weill compara a música ao brincar, no sentido de que ambos tendem a tirar o sujeito humano do chamado tédio. Ele questiona: “o que nos faz ouvir a música senão a presença do inaudível, até então banido da mesmice tagarela do cotidiano?” (DIDIER-WEILL, 1997b [1995], p. 24). Entretanto, há uma diferença fundamental entre os campos lúdico e musical: se na brincadeira o espanto geralmente é causado pelo desaparecimento do objeto (a bola que se chuta, por exemplo), na música, ao contrário, o que se dá é a presentificação do objeto, levado ao estado de aparecimento, assim como no teatro o ator sai dos bastidores e aparece no palco.

Também, o que mostra um quadro é a presença de algo visível, até então interdito no cotidiano, mas que pode ser presentificado diante dos olhos pela pintura.

Na experiência da Nota Azul há uma certa nota, efêmera e virtual, que se comporta como um ponto Real. Por ter a dimensão Real, irrepresentável, ela recebe um nome em uma tentativa de apreensão, mas ela pode ser de qualquer cor ou não ser de cor alguma. Essa nota é inconsciente. E ainda que se espere que ela se repita numa mesma melodia, o que pode ou não ocorrer, ela surpreende sempre. É um ínfimo, é uma explosão do eu, é um significante, mas que não fica retido no significante; não tem como ser inscrita, boia com o significante e termina com o final da música.

É um estado tal qual a primeiridade¹¹ de Peirce, e embora não se possa falar do que se trata essa sensação, esse espanto, essa experiência, dar palavras a isso, ela age como uma espécie de portal para o Real. Ela é como uma chave que abre portas para o inconsciente, deixando o sujeito sensível aos seus efeitos. São as primeiras impressões, as primeiras notas, o que se capta do fenômeno sem fazer nenhuma caracterização.

Didier-Weill (1997a [1976]) afirma que toda música que toca um sujeito traz em si a conjugação dos estados de felicidade e de nostalgia. O autor dá o seguinte exemplo: quando se escuta Billie Holiday e sente-se a nostalgia filtrada em sua voz e uma grande felicidade, não se sente desamparo, tampouco tristeza ou indiferença. Trata-se de um Outro presentificado por sua voz que chega como um Outro rasgado de um amor impossível para o Sujeito. E aqui fala-se não do amor impossível dela [Billie Holiday] pelo Outro, mas do amor impossível do Outro por ela. É por supor no Outro um amor impossível, que em seguida se tem no Sujeito, para além de um Sujeito amado, um Sujeito amante.

Pode-se ser tocado por algo que soa familiar nessa nostalgia musical:

[...] não é que *nós* a reconheçamos: é porque *nós somos* reconhecidos por ela. Como se, de repente, o ouvinte que havia em nós passasse para o outro lado e começasse a nos escutar. A escutar esse impossível amor que por ser cantado pelo Sujeito vai poder, por ser assim revelado a nós mesmos, alçar o vôo de um amor de transferência: uma vez que não somos mais nós que ouvimos a música, mas ela que começa a nos ouvir, nós a constituímos como Sujeito suposto saber sobre o qual transferimos nosso amor (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 75-76).

¹¹ O conceito de primeiridade é uma das três categorias da experiência (primeiridade, secundidade e terceiridade) apresentadas pelo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), matemático, cientista, filósofo e lógico. Essas categorias explicam sobre como os fenômenos aparecem em nossa mente, e a primeiridade está ligada às ideias de possibilidades, potencialidades em si, a qualidade dos sentimentos, a abstração pura, é da ordem da primeira sensação tida no instante presente e imediato (SANTAELLA, 2007).

Eis aqui um outro ponto crucial, segundo Didier-Weill (1997a [1976], p. 63), dessa experiência: “Ela é a realização da promessa da qual o discurso antecedente era portador; ela é a continuação, poderíamos dizer, do saber suposto da linha diacrônica”.

A música que se apodera do Sujeito é uma resposta a uma questão que o habita, e ela torna essa questão viva. A produção do músico torna evidente o desejo inconsciente, e diz ainda que o desejo não é angustiante. O “*che vuoi?*” freudiano, o “o que queres?”, angustiante e sem resposta, aqui tem outro lugar. Um lugar oposto. Nele, ao ter a resposta do músico, faz ecoar naquele que escuta uma questão fecunda que ele desconhecia, que estava perdida dentro dele, e que é insuflada pelo Sujeito da música. O músico testemunha o desejo do outro. É a fórmula do amor, segundo Lacan no Seminário 8 (1992 [1960-1961], p. 126): “o amor é dar o que não se tem”.

O sujeito que ama, o amador, busca no outro aquilo que lhe falta. Porém, o que falta não está no outro. O ser amado responde com sua própria falta ao que falta ao outro, o sujeito amador. Eis um intercâmbio de faltas. Assim, como citado por Lucia Santaella no prefácio de Rossi (2003, p. 15): “o amor se sustenta da ilusão sempre renovada de que o encontro de duas faltas pode obter êxito, de que, rompendo a fatalidade de suas órbitas, duas solidões possam engendrar uma nova harmonia”.

Se tal música se apodera de nós é porque, ao ouvir nela uma resposta, a questão que nos habita torna-se, por ter podido suscitar uma tal resposta, viva. Sua presença, que ignorávamos, é chamada de volta pelo fato de que uma outra pessoa, o Sujeito músico, prova que dela recebeu o chamado (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 71).

Diante da demanda que nunca pode ser saciada, a Nota Azul ecoa como resposta, não sendo nem sim, nem não, apenas um momento, um ato psíquico comemorativo: “é nisso que o renascimento para o qual a música nos convida deve ser compreendido como uma autêntica transmutação subjetiva” (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 74).

[...] É como se ela [a música] nos lembrasse o que nos faz falta. Em última instância, ela nos coloca cara a cara com a nossa verdade. Aqui há um reviramento na pulsão. Saímos da posição de Outro para sermos sujeito convocado para responder a ela. Responder é se posicionar diante da falta (ROSSI, 2003, p. 76).

Assim, ao escutar na música aquilo que se sente ou o que não se sabe traduzir de si, mas que

toca, a música é colocada em uma posição analítica que faz o sujeito ser capaz de ouvir algo sobre si. A música é capaz de traduzir o que não se é capaz de falar, dá consciência ao não saber, faz ouvir o não dito.

O conceito de Nota Azul diz de como a música toca o ser humano sem que este se dê conta de suas causas. Trata de cantar o que a linguagem não dá conta de dizer, de dar voz ao que não tem voz.

É o *objeto a* que está neste encontro do músico com o ouvinte. Essa é a hipótese da Nota Azul.

[...] É porque a magia desse instante parece depender de que ele concretiza o fato de que o único encontro possível entre o Outro e o Sujeito está em conjugar através desse instante de suspensão temporal seu único denominador comum: o *objeto a*, como se eles não pudessem encontrar-se senão para comemorar, no reconhecimento do dom do que não têm a impossibilidade de qualquer moeda de troca entre eles (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 73).

A Nota Azul é justamente esse ponto culminante da resposta. A magia que esse instante oferece concretiza um encontro genuíno entre o Outro e o Sujeito num instante de suspensão temporal, com um denominador comum: o *objeto a*.

Segundo Didier-Weill (1997a [1976]), há uma passagem do significante zero para o significante lógico da linguagem; é o intraduzível e o traduzível. A diferença está no tempo. No significante da linguagem, o tempo psíquico é o da latência, do aturdido, o tempo do zero é o mesmo tempo da música, do subjetivo de um sujeito colocado em continuidade com o Outro.

De acordo com a teoria freudiana, o inconsciente é atemporal, já a temporalidade é da ordem do ego, do consciente. O encontro do temporal e do atemporal coloca cada sujeito diante de um ponto evanescente. O resto que sobra desse encontro, dessa evanescência, é o *objeto a*. A música é nesse contexto uma arte do tempo, que trabalha no tempo, no ritmo e na regulação dos elementos que a compõem.

A experiência da Nota Azul é algo que se passa na dialética do Sujeito e do Outro, e no momento de sua eclosão, enquanto ouvintes que experienciam, pode-se perguntar se nesse momento se é Um ou Outro.

Para Didier-Weill, no momento da música, o Ouvinte, em Nota Azul, é Um e Outro, definidos em determinados tempos lógicos. A música coloca o sujeito diante do intraduzível, do para- além do som, onde ele pode habitar para além do racional.

Segundo Didier-Weill (1997a [1976]) há quatro tempos fundamentais para entender como isso se dá.

No **primeiro tempo** está esse momento inicial no qual o Sujeito, músico, traz ao Outro, ouvinte, uma resposta que antecede a própria questão, que é desconhecida pelo Outro e ocupa um lugar de desejo ou de amor impossível.

A música revela uma questão marcada pela falta, pelo *objeto a*, nostálgico.

Didier-Weill (1997a [1976]) explica que, ao se escutar uma música, é como ouvinte que se tem essa experiência, primeiramente. Embora pareça uma informação óbvia, o autor relata que nesse primeiro tempo, entendendo o tempo como lógico e não cronológico, é como se a música trouxesse a resposta a uma pergunta que o habitava como Outro, sem que se soubesse. Descobre-se nesse tempo um Sujeito que teria escutado essa questão do Outro, que teria sido inspirado por ela à medida que a música desse Sujeito vem dar resposta a essa pergunta. Há então no Outro um desejo e uma falta inconsciente, e o Sujeito, músico, recebe essa falta e não é paralisado por ela (*che vuoi?*), mas sim inspirado, e a música dá evidência dessa inspiração, dá a resposta (DIDIER-WEILL, 1997a [1976]).

O Outro, porém, não sabe que falta é essa que o habita, da qual o Sujeito da música lhe diz. Trata-se da sua própria falta, do Sujeito, que também a evoca, sem saber.

Há nesse primeiro tempo, como ouvinte, um grande Outro barrado por uma falta em comum com o Sujeito, que é o *objeto a*. O Outro nada sabe dessa falta, mas algo do Sujeito (que também fala algo da falta) retorna a ele.

Aqui o autor articula essa relação com o conceito de pulsão, justamente por haver essa tentativa de articulação da falta, do tentar agarrar esse nada ou alguma coisa dele, saber algo. O Outro se deixa puxar por ele e espera que dele haja como presente esse *objeto a*. No entanto, a descoberta que será feita é que nem o Outro nem o Sujeito têm acesso a ele, mas o contornam. O *objeto a* está dentro do anel, é inatingível (DIDIER-WEILL, 1997a [1976]).

Em um **segundo tempo**, a resposta se inverte e constitui-se uma questão ao ouvinte, que se torna Sujeito dessa nova indagação. Aqui a música convoca o Outro a respondê-la como Sujeito, como Sujeito suposto ouvir.

Nesse tempo temos o ponto de vista do Sujeito sobre a falta do Outro. Quando uma música toca uma pessoa, a impressão é que se trata sempre de uma música de demanda de amor, de uma música que canta um amor. Contudo, há aí uma torção na música, não tendo um Sujeito que fala de seu amor ao Outro, mas sim responde ao Outro; sua música de amor é a resposta que ele dá ao Outro.

O autor lembra a questão do desejo ao falar do efeito da música sobre o humano em seu poder de transmutar, de metamorfosear a tristeza em nostalgia. Usualmente, se alguém está triste, pode-se dizer que é a falta de determinado objeto que causa esse sentimento e isso não provoca

gozo, ou supostamente não. Mas considerando a definição de Victor Hugo citada por Didier-Weill (1997a [1976]) de que nostalgia é a felicidade de estar triste, na nostalgia há uma falta da qual não se sabe bem do que se trata e, mesmo sendo falta, ama-se ela. Nessa transmutação causada pela música é como se esse objeto que falta dissipasse. E nessa falta há um gozo; essa felicidade em estar triste. O autor toma aqui o conceito da Física, sublimação, que fala que toda substância em estado sólido passa para o estado gasoso, e faz uma analogia à teoria freudiana, que ensina que a sublimação é esse estado no qual pela dessexualização tem-se acesso ao gozo. Diante na Nota Azul o sujeito é lembrado do que falta, é colocado frente ao vazio. A posição do ouvinte muda de Outro para Sujeito, sujeito convocado a responder, a tomar uma posição diante da falta.

A música chega como uma promessa, à medida que ela chega fazendo borda ao vazio, ao objeto faltante. É como se o encontro fosse possível, e se é tomado pelo desejo e a possibilidade de amar. E, ao girar ao redor do que falta, dá-se a criação.

No **terceiro tempo**, bem sincrônico ao segundo, o músico vai dirigir-se ao Outro, um novo Outro, e com ele o Sujeito vai também se identificar.

Há uma torção da posição da pulsão, na qual há um novo Sujeito e um novo objeto. O novo Sujeito é o que de ouvinte se torna falante, musicante, é como se tudo que se passa na música, suas notas que atravessam, fossem produzidas por esse sujeito outrora ouvinte. Agora ele é o autor da música. É a sensação (bastante frequente) de que aquela música é para ele, ou que é dele.

O impacto sobre o Ouvinte desse ponto de báscula está em realizar esta inverossímil conjunção entre o que ele pode ouvir e o que pode dizer: ponto de conjunção de onde a Palavra do mundo que lhe fala torna-se *ao mesmo tempo* sua palavra de Sujeito (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 78).

Assim, a música “fala” em um duplo sentido, tanto topológico quanto significante. Segundo Didier-Weill (1997a [1976]), a significância explode com seu “cortejo de gozo”, e não somente um gozo de ouvinte, mas também um de Sujeito criador, visto que ele se apossa do significante que ouve.

Depois do segundo e do terceiro tempo, Sujeito e Outro seguem lado a lado, porém, separados pelo *objeto a*, apenas girando ao seu redor, pois ele é volatizado.

Há a possibilidade, e não a garantia, de se vivenciar um **quarto tempo**, tempo final da pulsão, que se encerra aqui, pois não há retorno ao primeiro tempo, ao ponto de partida e ao início de um novo processo; a experiência da Nota Azul é pontual. Esse quarto momento tem um salto

do Sujeito, que não se contenta em estar separado do Outro pelo *objeto a* e tenta a travessia do fantasma.

Será um salto, segundo o autor, para trás ou para a frente do *objeto a*, atravessando esse lugar, comemorando a possibilidade do sujeito inconsciente de partilhar as faltas mais radicais que o constituem.

Segundo Didier-Weill (1997a [1976], p. 103):

no último tempo o Real como impossível é posto em brasa, é levado à incandescência; nesse momento, indicarei que a pulsão para, no sentido em que os músicos e os ouvintes de música sabem que em certos momentos de perturbação pela música, como se diz, o tempo para. Efetivamente há uma suspensão do tempo nesse nível. E nessa suspensão do tempo, pode-se fazer a hipótese de que o que se passa é uma espécie de comemoração do ato fundador do inconsciente na separação mais primordial, a hiância mais primordial que foi arrancada do Real e introduzida no Sujeito [...].

Este é o ponto alto da sublimação e do sublime. Na Nota Azul o sujeito é habitado pela música sem qualquer assombro ou dominância. É um instante no qual a alteridade é absoluta e as notas do Outro ressoam com as do Sujeito, como se fossem dele, ou pudessem ser.

É a música que toma o sujeito pela mão e o faz passar de uma nota a outra e saltar o intervalo das notas com a segurança de que não haverá nenhuma queda, de que não será abandonado. Em cada salto e de salto em salto o sujeito é sustentado, levado, transportado ao longo da música.

Observem que esses saltos, que não são aliás todos iguais – alguns são de pulga, outros de gafanhoto –, que eles não nos fazem tanto saltar “dentro” do tempo quanto fazem saltar o tempo “em” nós: o fluxo temporal cujo escoamento então sentimos nos habita de tal modo que é ele, mais do que nós, que responde “Presente”, e nisso nos outorga o mais belo dos “presentes”: “o” Presente (DIDIER-WEILL, 1997a [1976], p. 80).

CAPÍTULO 3

PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

A pesquisa realizada nesta dissertação foi essencialmente qualitativa, por entender que os aspectos trazidos nos discursos dos sujeitos poderiam enriquecer e elucidar o tema e os conceitos estudados.

Para isso, foi usada a *análise de conteúdo* de Laurence Bardin (2016), na qual, por meio de procedimentos metodológicos aplicados aos discursos, busca-se examinar as comunicações, em uma espécie de hermenêutica controlada, um exercício constante de interpretação e inferência. Segundo a autora, a análise de conteúdo oscila entre dois polos: o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade.

A descrição analítica funciona segundo procedimentos sistemáticos e objetos de descrição do conteúdo das mensagens. [...] A análise de conteúdo pode ser uma análise dos “significados” (exemplo: a análise temática), embora possa ser também uma análise dos “significantes” (análise lexical, análise dos procedimentos) (BARDIN, 2016, p. 41).

De modo que a análise feita nesta pesquisa levou em consideração a fala, o aspecto atual e individual da linguagem, as significações (conteúdo), bem como a forma e a distribuição desses conteúdos.

Segundo Bardin (2016), o analista é um arqueólogo, ele trabalha com vestígios, isto é, com o que os documentos podem revelar.

3.1 Sujeitos

Foram selecionados como sujeitos da pesquisa cinco músicos, com presente atuação na área, envolvidos em composições musicais, interpretação ou atuação docente, a fim de ater-se ao tema de estudo e tê-los como – emprestando a expressão de Umberto Eco (1968), *leitor empírico*, que é aquele que faz uso da obra; neste caso, como a obra em estudo é musical – *ouvintes empíricos*. O músico aqui é um sujeito que pode falar da sua experiência, de como é atingido pela música e que possíveis questões podem haver na música que despertem as experiências sentidas. Supôs-se que conversar com os criadores, intérpretes e estudiosos da música trouxesse ricas contribuições acerca de como a música pode tocar o sujeito humano, de como é a vivência de uma Nota Azul, e também sobre o que há nela, o que “faz” uma Nota

Azul, entre outras experiências.

Os músicos entrevistados, com identidade revelada, conforme Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (modelo no *Anexo A*), foram: *Ari Colares, Romulo Fróes, Mônica Salmaso, Kiko Dinucci e Ná Ozzetti*. Uma breve apresentação de cada um dos sujeitos e as entrevistas completas com a riqueza de informações e de dados trazidos, constam no *Anexo B* deste trabalho, e alguns trechos fundamentais foram explanados durante a análise de dados, indicando-se as respectivas categorias levantadas.

3.2 Coleta de dados

As entrevistas foram não diretivas e gravadas em áudio com autorização prévia dos sujeitos, a fim de colher depoimentos acerca de suas vivências musicais, como se sentiam tocados por elas e quais elementos da música estavam presentes nessas experiências.

Os sujeitos puderam discorrer livremente sobre sua relação com a música e as mais diversas experiências vividas.

A pesquisadora se ateve especialmente em entender como a música estava presente na vida de cada sujeito, como algumas sensações foram despertadas em diferentes experiências e quais significados foram atribuídos a elas e se eram passíveis de significação.

3.3 Base teórica da análise dos dados

A análise foi realizada levando em consideração os dados das entrevistas e da literatura específica de base da dissertação. Tratou-se sobretudo de uma escuta de como a música é experienciada pelos sujeitos individualmente e de como ela os atinge, sobretudo no Real, da teoria de Lacan, naquilo que a linguagem não dá conta de dizer, isto é, nas experiências de Nota Azul; também atentou-se para o desencadear da comunicação acerca de si, os elementos inconscientes, simbólicos, da história de vida e os fenômenos envolvidos na música que podem despertar essas experiências.

A partir da teoria de Bardin (2016) da *análise de conteúdo*, buscou-se estabelecer os critérios para a organização e realização das análises. Um olhar inicial foi direcionado sobre os dados a partir de uma *leitura flutuante* de cada entrevista para tomar conhecimento mais profundo de cada uma delas, deixando-se invadir pelas impressões e orientações, formulando olhares e hipóteses mais precisas a partir dessa imersão.

Em seguida, analisou-se quais dados de cada documento abarcavam os critérios de: *exaustividade* – analisando todo e qualquer conteúdo que pudesse se relacionar com os temas propostos da análise; *representatividade* – analisando como cada mostra dos documentos pode representar os elementos de análise; *homogeneidade* – entendendo a singularidade de cada dado dentro de determinado critério preciso de análise; *pertinência*, entendendo como os dados das entrevistas realizadas correspondiam aos objetos da análise. Considerando isso, pensou-se como esses critérios poderiam ser organizados e analisados a partir de hipóteses e objetivos que fizessem parte do corpo desta pesquisa.

No momento seguinte, partiu-se para a organização dos dados com a criação de categorias: “espécie de gavetas ou rubricas significativas que permitem a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem” (BARDIN, 2016, p. 43), que comporiam a análise dessa pesquisa, a partir dos critérios acima descritos. Seguindo diretriz de Bardin (2016), neste caso de entrevistas, com riquíssimos e extensos conteúdos, deve-se usar a técnica de decifração de cada documento, no qual busca-se ler e compreender profundamente o que está dito, o modo que foi dito, que outro modo poderia ser exposto e qual a lógica discursiva, fazendo uma leitura *sintagmática* que analisa o encadeamento de cada fala com palavras, frases, sequência, e também uma leitura *paradigmática*, analisando as possibilidades não ditas e que poderiam ser abarcadas.

Buscou-se agrupar o texto de cada entrevista nessas unidades de reflexão: as *categorias*, que ficaram envoltas na música como linguagem tradutora do sujeito humano, a maneira como ela toca cada um dos entrevistados, suas histórias, como a música é presente em suas vidas, o que significa para eles, seus afetos, suas memórias e como algumas questões inconscientes puderam ser notadas de diferentes maneiras. As categorias foram nomeadas do seguinte modo: **aparecimento da música em sua vida; os repertórios que escutam; modo de expressão, de comportamento, de manifestação social; música e intenção; Simbólico; Imaginário e Nota Azul (Real).**

Por fim, buscou-se fazer o tratamento dos resultados, com inferências, isto é, indução a partir de fatos, dos conteúdos predispostos de cada sujeito, colocando em evidência a finalidade de uma análise de conteúdo, e interpretações à luz da teoria sobre os dados trazidos em cada entrevista e no conjunto delas.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DOS DADOS

As categorias de análise foram marcadas com destaque **negrito** no decorrer do texto e com transcrição de trechos das entrevistas que compunham cada uma delas, com eventuais pontuações específicas sobre cada entrevista, seguidas, ao final de cada categoria, de uma nova descrição dos pontos altos dos dados com o olhar sobre o conjunto das entrevistas. Por fim, foi elaborado um quadro de síntese dos dados trazidos por cada sujeito, com recortes da essência de suas falas.

Todos os entrevistados, em algum momento contaram sobre o **aparecimento da música em sua vida**. *Ari Colares* relatou:

[...] era algo a partir dos 6 anos, 5, 6, assim, antes disso não lembro. Não sou de uma família de músicos; se tinha algo em casa ligado era televisão e rádio. O rádio me pegou. Lembro que a partir dos 9 anos a coisa me pegou. A década de 1970, quando você tinha MPB, assim: Elis Regina, Alcione, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro; e o samba da década de 1970... e o Chico Buarque. Eu me via bastante ouvinte. Essas melodias começaram a colar também em mim, e eu me vi batuqueiro [...].

Segundo *Romulo Fróes*:

A música da minha vida é meu pai, que é um sujeito do sertão da Bahia, estudou só até a terceira série, trabalhava na fazenda do avô. Não teve nenhuma formação acadêmica, se alfabetizou, mas é um dos sujeitos mais cultos e com gosto que eu conheço, por causa da música, eu acredito nisso. Ele é um cara muito ligado em música, e em música pré-bossa nova. Ele acha que a bossa nova acabou com a música brasileira. Ele é da época dos grandes cantores, do Francisco Alves, do Orlando Silva, das vozes de dó de peito, chamados cantores de “dó de peito”, [...] minha ligação é com meu pai. A ligação mais antiga da minha vida em qualquer lembrança não é só musical, mas ela coincide com a música, que é meu pai cantando “Santa Cruz”, do repertório do Orlando Silva, lavando louça. Essa é uma imagem muito forte pra mim. [...] Ele quer o que foi produzido antes dos anos 1960. Esse é um negócio que eu ouvi em casa, mas, quando eu saí do *rock’n’roll*, os meus amigos, todos filhos de intelectuais de esquerda, ouviam a MPB, e eu não ouvia em casa Caetano, Chico, Gil. Não tinha isso em casa. Achava curioso. Fui descobrir na rua essa geração. E, quando eu me tornei um artista e fui pesquisar a música brasileira, ir pra trás da Tropicália foi uma revelação na minha vida, vi que eu já conhecia aquelas coisas, uma memória ancestral que eu já tinha, do que meu pai ouvia. Lavava a louça e cantava [cantarola imitando o pai]. [...] Só mais tarde fui me tocar do que ele tinha me ensinado sem nunca ter ido num *show*, porque não tínhamos uma vida social, éramos bem pobres. Não tinha *show*, tinha vitrola.

Para o artista, essa influência é totalmente presente no trabalho que ele faz, no pesquisador que se tornou: “A música que produzo tem muito a ver com a história da música brasileira”.

Mônica Salmaso contou como a música apareceu em sua infância.

[...] muito pequena, pequena mesmo, 5, 6 anos, eu tinha interesse por música, era uma coisa... tinha coisas na minha casa, ouvia-se música, mas não era uma coisa que todo mundo investia. Eu me interessei por isso. Na verdade, eu acho que comecei a me interessar por música quando eu ouvi aqueles disquinhos coloridos, sabe? Aquilo ali, ali tem música, além de ter um português maravilhoso, sem facilitar, tem música muito boa, arranjo, orquestração, e eu bebia muito esse negócio. E essas histórias musicadas entravam em mim muito fortemente, muito fortemente. [...] Eu queria ouvir milhares de vezes, eu sabia de cor todas as músicas, eu cantava aquelas melodias, aquilo ali me mexeu; eu ficava parada ouvindo aquelas historinhas, pequena, bastante, bastante mesmo. Aquilo ali é uma tatuagem na minha escuta.

Kiko Dinucci falou de como o disco de vinil sempre foi presente em sua história e de como a frequência¹² era algo importante: “A vida inteira ouvi disco de vinil e me acostumei com essa frequência. Acho que o que me pega mesmo é a frequência, não a música em si”. O músico relatou algumas lembranças primordiais ligadas à presença da música em sua vida, na infância e na juventude.

Quando eu via um cara tocando violão, eu via os caras no bairro tocando violão, Nirvana, Ira, “Envelheço na cidade”, e eu me perguntava como uma música que eu ouvia no rádio pode caber na mão de uma pessoa, sabe? Eu fiquei com isso, a música caber na mão de uma pessoa e ela falar que era aquilo, ela reter aquilo. Eu fiquei muito impressionado e queria fazer aquilo também. Nunca consegui aprender direito, afinando do meu jeito, aprendendo com outros, e sempre gostei disso. Quando eu via o João Gilberto que regia não só uma música, mas uma orquestra inteira no violão, você ouve o violão dele e vão surgindo vozes... [...]. As lembranças mais remotas vêm dos discos do Michael Jackson deitado no chão, com a capa na mão, pensando nele fazendo um *show*. Não ia em *show*, não sabia que tinha contrabaixo. A primeira musiquinha que peguei no violão era uma frase de baixo do Michael Jackson do *Bad* [cantarola], e daí eu só fui saber o que era baixo muito tempo depois. Eu ouvia banda de metal... é muito louco meu interesse por música. Meu pai ouvia música caipira e assistia Rolando Boldrin todo domingo de manhã; minha mãe escutava de Alcione a Queen, Edith Veiga, Maria Bethânia, Beth Carvalho, Simone, teve essa influência... e depois minha irmã começou a se interessar por *rock* nacional, Ira!, Legião Urbana, Titãs, começou a trazer esses discos pra casa. Aí era já a música que minha irmã, da minha geração, ouvia. Comecei a ouvir daquele jeito, a dos meus pais, geração anterior, mais velha, menos, e minha irmã trazia essa coisa rebelde. [...] Minha irmã continuou trazendo disco pra casa. Ela trouxe Ramones, trouxe o New Order, fase eletrônica, essas coisas que a gente chamava de *techno pop* na época, daí Kraftwerk, 100% eletrônica. Só que Kraftwerk tinha influência da

¹² Grandeza física medida em hertz.

música erudita. [...]. Ouvir o Michael Jackson... eu imaginava ele dançando aquela música na minha frente, na sala. Escutava o disco do Titãs e ficava imaginando como seria o *show*, com a caixa de som. [...] Tinha muito essa imagem dos caras tocando dentro da caixa. [...] Então a música sempre me trouxe imagens muito fortes. [...] Eu estava entrando na adolescência, o *rock* pesado cai como uma luva. Não tinha pai em casa. A maioria dos roqueiros não tinha pai em casa ou tinha problema com o pai. Eu não tinha problema com o meu pai. Eu o via toda semana, mas era ausente, entendeu? Acho que o *rock* pesado, aquela coisa da presença masculina, uma presença mais bruta, num desenho, o filho de caçador, o caçador mostra que é valente e vai matar um leão na minha frente. O *rock* pesado tem uma força assim, paternal, masculina. É totalmente masculino o *rock* pesado. Depois fui vendo que não era bem assim, mas, para um moleque descobrindo, ver o Sepultura a primeira vez... aquela voz, uma coisa agressiva, caiu como uma luva. Não era só a música.

Ná Ozzetti trouxe relatos de seu tempo de criança e de como a música se fez presente:

[...] quando eu era bem pequenininha, sempre se escutou muita música na minha casa, meu pai escutava muito rádio. A primeira vez que eu ouvi Beatles na vitrola do meu primo, eu era bem criança mesmo, eu tinha dois anos e meio... Nem sabia quem eram esses Beatles, mas aquele som que eles faziam me envolvia de tal forma que realmente era um aconchego, eu me sentia muito bem, e isso permaneceu, vem até os dias de hoje. É difícil explicar o que ela tem, o que certas [músicas] têm e outras não têm... [...] Eu me apaixonei desde criança pelos cantores. A música cantada, a voz humana, então imediatamente eu já tive aquele desejo de cantar. Eu queria cantar também. Desde sempre, é uma coisa muito natural, impulsiva, de ver alguém cantando e sair cantando igual. Eu acho que, de tanto sentir essa coisa de me sentir em casa, pra mim foi natural que eu escolhesse esse caminho. Era a coisa com que eu mais me identificava em tudo. Quando chega aquela época no ginásio, tinha teste vocacional na escola, me dava muita angústia pensar numa profissão, encarar uma profissão, e me lembro que pensar em música era uma coisa mais natural, e eu fui indo... seguindo minhas necessidades.

Os artistas trouxeram esses relatos de modo espontâneo. Todos contaram da infância como um ponto de partida marcante em suas vidas musicais, de como se sentiram tomados pelo rádio, como citado por *Ari Colares*, que, escutando a melodia, logo viu-se batuqueiro. Falaram das influências familiares sobre suas escutas e escolhas e sobre os caminhos que tomaram, inclusive em seu próprio trabalho, como pontuou *Romulo Fróes*. Contaram de como os detalhes e a riqueza daquilo que ouviam foram marcantes, como dito por *Mônica Salmaso*, características essas que também aparecem no trabalho que ela desenvolve. *Kiko Dinucci* falou de suas influências familiares e muito de um mundo mental onde via as bandas tocando dentro da caixa de som, ou mesmo colocando nas próprias mãos as músicas que ele escutava, tal qual João Gilberto; paralelo também encontrado no trabalho deste músico que em suas composições costuma propor semelhante sensação de que há uma orquestra inteira ali, enquanto se tem

apenas as mãos e um instrumento de corda. Bem como a escuta de *Ná Ozzetti* que desde menina encontrava nos Beatles bastante acolhimento, aconchego, bem-estar, isto é, algo similar ao que a cantora passa em seu trabalho, com seu canto e sua presença.

Os músicos também contaram sobre **os repertórios que escutam**, que fazem parte de seus gostos, influências etc., e buscou-se compreender como esses gostos estão vinculados àquilo que a música desperta em cada sujeito.

Ari Colares relatou:

Eu fico tentando buscar... é meio subjetivo o que vou falar... mas tento buscar, identificar músicas como se estivessem sendo feitas desse jeito que gosto de fazer. E músicas que, sim, toquem. Que chamem para dentro. O “chamar para dentro” que estou dizendo não é música que angustie, mesmo que sejam solares, que abram uma grande paisagem aberta na minha cabeça, mas músicas que tenham esse apelo, que tenham uma melodia bonita. Melodia bonita é o que mais amo. E pode ser uma melodia simples das Caixeiros do Divino, pode ser um... Egberto Gismonti. Eu lembro da emoção ouvindo no rádio “O palhaço”, do Egberto. E, pra mim, aquilo [cantarola a melodia] me falava: “Mano, me bota nesse tapete e me levanta”, e aí o que me pega muito é isso: melodia. E quando isso, em outro momento, vem com suingue [cantarola em tom de batuque leve], flutuante, vou junto. Você vê que quando fui falar de ritmo, eu botei uma melodia [cantarola de novo]. A música já veio com um apelo corporal, mas melodia. Eu preciso da melodia.

Romulo Fróes contou que escuta muita música como pesquisador:

[...] Eu sempre fui muito interessado na música dos meus contemporâneos, queria saber o meio em que eu estava. Tinha algo como avalizar a minha geração, se ela era à altura da música brasileira, era isso. Nesse meio de ouvir música desse jeito, pintava um Djavan. [...] Começa tocar o Djavan, aquilo me dá um prazer, começa assim [cantarola]. Às vezes eu canto na rua assim, e me dá um prazer, um prazer intelectual. Em mim a música bate na cabeça. Nelson Cavaquinho me fazia enlouquecer... [...] Eu ouço *Clube da Esquina*, eu ouço *Matita Perê*, muito, quase toda semana, Luiz Melodia, foi a grande perda artística da minha vida, nunca achei que fosse sentir tanto. [...] Eu sou Caetano, eu sou Caetano, só que – tadinho, né? – eu sou a unha do Caetano [risos], que é o cara que tem pouca habilidade no instrumento, mas que tem uma cabeça, uma antena, uma coisa de organizar o movimento: “Eu organizo o movimento” [canta trecho da música “Tropicália”, do Caetano], ele organizou a vida do Gilberto Gil, que é um monstro infinitamente maior que ele no sentido técnico [...].

Mônica Salmaso relatou que, no momento em que foi feita a entrevista para este trabalho, estava escutando Wilson Batista:

[...] Meu problema é esse, eu trabalho com isso e muitas vezes fica direcionado ao trabalho, e aí vira pesquisinha. Eu adoro. Eu adoro! Mas aí é uma coisa mental, que me abre para descobertas afetivas, mas parte de um princípio mental. Eu tenho umas paixões afetivas, puramente afetivas, no sentido de que não apareceram pra mim por causa de trabalho nenhum, que sempre ecoa, assim. Uma delas é o duo da Maria João com o Mário Laginha. É um divisor pra mim.

Ela contou que foi ao *show* que recentemente a cantora fez no Brasil, e que ficaram amigas:

[...] porque a gente fez um disco do Guinga e tal, e eu sou muito, muito fã dessa parceria, especialmente com o Mário, porque eles têm um troço assim muito incrível, porque ela é muito livre, muito doida, muito sem filtro, e muito sem rede, salto mortal sem rede. E ele é uma rede, muito criativa, e de algum jeito ela bombardeia a estrutura dele, e ele bombardeia a falta de estrutura dela, a não estrutura dela. E esse ponto de equilíbrio que os dois fizeram é uma coisa muito assim. Uns 8 CDs, ou mais, eu tenho todos eles, e muitas vezes eu volto a isso, porque esse puxa-puxa, essa relação entre as duas coisas, essa estrutura e essa liberdade, que acontece no *jazz* que a pessoa improvisa e tal, mas nesse caso é junto, está tudo [lá no trabalho deles], as fronteiras se separaram e o risco está lá o tempo todo, ao mesmo tempo dentro da estrutura. E isso me pegou.

Kiko Dinucci disse que ouve música de modos distintos:

[...] Tem a maneira clássica que eu pego o vinil e coloco na vitrola, mas que talvez seja o jeito mais limitado, porque eu vou sempre ouvir os mesmos discos. Vinil não é uma coisa que você compra todo dia. E quando você compra um disco de vinil, você vai atrás de um disco que você já gosta naturalmente, não vai arriscar pagar 100 paus, 120 paus num vinil meia-boca. Antigamente era sempre isso. Hoje em dia, com o MP3, quando eu já quero um disco, quero muito ter ele, eu já pego, sei lá, um disco do Erasmo Carlos que eu gosto, já ouvi quinhentas mil vezes, daí paro e pego e: “Vou ouvir de novo esse disco?”, “Vou”. Então, por ano, eu não ouço muitos discos. Tem cerca de uns 10 discos que fico ouvindo o ano inteiro. Porque eles preenchem alguma coisa na minha vida, que não é só uma experiência de novidade. Você vai criando afeto com esses discos e não é um som só... a capa que você joga no sofá, tem a frequência do vinil que é muito interessante pra mim, tem uma felicidade ali que eu encontro na frequência do vinil, não encontro em nenhum outro formato [...].

No decorrer da entrevista, o artista citou alguns músicos que são frequentes em sua escuta: “Eu tenho um disco do Beastie Boys que eu escuto direto, o *Check Your Head*, ouço desde os 13 anos de idade, acho”, citou também o músico, Danny Brown, Negro Leo, entre outros que fizeram parte de sua escuta musical.

Ná Ozzetti também contou das músicas que lhe são presentes. Comentou que:

A gente está vivendo um momento geral que tem muita coisa, às vezes fico até tonta. [...] falando do universo que eu frequento –, eu escuto muito as produções de pessoas chegadas a mim, mas eu continuo escutando coisas que me formaram muito musicalmente, por exemplo os Jobins da vida, e me emocionando muito, Caymmi, esses cancionistas, grandes cancionistas brasileiros [pensa]. Eu gosto de escutar Bach, adoro escutar gravações de piano de Bach, escuto com muita frequência. E Bach tem essa coisa, é uma música assim... Bom, nosso sistema tonal todo, ocidental, a gente deve ao Bach, acho ele o cara que chegou à perfeição, tinha um domínio absoluto, e a gente sente isso ouvindo essas composições dele [...].

Interessante ouvir as referências e os caminhos percorridos pelos artistas. *Ari Colares* relatou como busca fazer música semelhante à que gosta de escutar, as músicas que “chamam pra dentro”, que tenham melodia bonita – que pode ser uma simples melodia das Caixeiros do Divino até uma melodia mais elaborada de Egberto Gismonti. Isso faz lembrar o texto de Didier-Weill (1997a [1976]) falando de como um sujeito pode ser tocado em uma experiência de Nota Azul nos mais distintos lugares, como num piano de Mozart ou numa simples cantiga, e por isso a dificuldade, quiçá impossibilidade, de determinar se há algum tipo específico de música que pode mobilizar tal experiência. *Romulo Fróes* falou de sua escuta como pesquisador, da escuta também da música de seus contemporâneos, de suas referências mais antigas que lhe causam prazer, de como elas chegam para ele de um modo mais intelectualizado e de como ele se identifica com algumas dessas referências no trabalho que faz e no modo como o organiza. *Mônica Salmaso* falou algo semelhante, que também escuta como pesquisadora e contou como isso se dá ao construir seus trabalhos, primeiramente por uma via mais racional e em seguida tomada por descobertas afetivas, bem como aquelas paixões pelas quais ela já é tomada e a mobilizam fortemente. *Kiko Dinucci* contou de sua predileção por vinis e da relação de afeto que cria com eles pelo som, pela capa, pela frequência. *Ná Ozzetti* relatou sua escuta ao trabalho dos músicos que a rodeiam, bem como de repertórios clássicos de sua vida que mobilizam fortes emoções.

A música como **modo de expressão, de comportamento, de manifestação social** foi um tema presente em algumas falas. Segundo *Romulo Fróes*, a música lhe possibilitou falar de arte de modo amplo e de política:

[...] meu lance é mais abstrato. O *Barulho feio* é um lance absolutamente político [...]. Fazer música autoral é político. Fazer um *show* no dia que matam a Marielle [...]. Eu nunca fiz um disco supérfluo, é um orgulho da minha vida. Sempre tem um desejo, vem comunicar, falar com o mundo. O disco novo que vou lançar agora supostamente é um disco de amor, mas ele está cheio de...

fazer política com a canção. Eu querer fazer canção é fazer política. [...] Estética também.

Essa categoria que trata de como a música aparece como um modo de expressão, como um comportamento, uma manifestação social foi uma das mais presentes na fala de *Kiko Dinucci*:

O *rock* não era só música, trazia comportamento, moda, de eu conseguir ser aceito num grupo porque eu ouvia aquele disco. Lembro do Cecap. O cara que ouvia o disco de *rock*, tinha dois estilos: o cara que curti função e o cara que curti *rock*. Função era som de preto, dos bailes, e o cara que gostava de *rock* era meio metido a *playboy*, motinho. Vivi esses dois universos, mas gostava mais do *rock*, embora gostasse também do Michael Jackson. A música fazia eu sonhar em ser aceito no grupo, de alguma menina gostar de mim. [...] Eu perdi todos meus amigos porque ninguém gostava de *rock* pesado, perdi todos. Todo mundo se afastou de mim e eu me afastei de todo mundo. Meu rolê era ir na Galeria do Rock sozinho, com medo de apanhar, porque rolava muito isso. Os metaleiros te paravam, podiam confiscar seus discos, os caras te paravam e, se você estava com camiseta de banda, eles perguntavam qual era a terceira faixa do disco tal, e se você não sabia, os caras arrancavam sua camiseta, voltava sem camiseta pra casa [risos]. Era selvagem! Eu ia com medo. Entrava numa loja de disco, pegava o disco que estava querendo, da banda que gostava, e voltava pra Guarulhos sem nenhum prejuízo. Daí você voltava pra casa olhando aquele disco, aquelas capas com caveira, e você chegava em casa e ouvia aquilo muitas, muitas vezes, não ia comprar outro tão cedo. Daqui a quatro meses você ia comprar outro. Então é isso, o fato de ouvir música, ela traz em anexo imagens, estruturas sociais, tudo isso...

Kiko Dinucci contou sobre a primeira vez que viu o músico contemporâneo Negro Leo se apresentar e de sua evidente identificação com esse artista, inicialmente sob a forma de um estranhamento, e logo em seguida como uma admiração. Ele contou como esse artista trazia fortes e importantes críticas políticas com aquilo que cantava, falando de um mundo presente:

Tem várias pessoas que eu vi a primeira vez ao vivo. O Negro Leo, foi lá no Audio Rebel, que ele abriu um *show* do Passo Torto, com uma banda esquisita, [...] mas a figura dele tocando violão desafinado, faltando corda, cantando umas canções por cima: “Meu, que porra é essa!?”. Me deixou inquieto, a figura dele, descabelado, de chinelo, tocando violão sem corda, as letras, uns textos estranhos, meio enigmáticos. Eu pensei: “Quero ver de novo”. Daí no outro dia fui ouvir o disco, fui ouvir o *Tara*. Quem é o Negro Leo cantando “Príncipe besta”? Essa música encaixa com um monte de gente, um monte de político. Logo depois do “Príncipe besta”, foi a ascensão do Eduardo Cunha. Parecia isso, um príncipe besta, um moleque mimado, destruindo o país inteiro porque ele queria brincar disso. Pode ser o Aécio [Neves] o príncipe besta. Primeiro foi o texto do Leo, o jeito dele, a postura dele, como ele era desprendido, sem a mínima preocupação daquilo ser um *show* de carreira, sabe? Até um jeito meio suicida de boicotar o próprio *show*, [e isso] me deixou meio inquieto, me transformou num fã dele na mesma hora.

Kiko Dinucci também contou sobre sua formação profissional e alguns impasses sentidos e como a música foi uma via de acesso à cultura, à sociedade e, como ele mesmo diz, ao respeito. Ele revelou que em sua formação numa escola técnica passou por uma série de impasses:

[...] pra uma mãe de Guarulhos, um filho fazer Senai, era a mesma coisa que entrar na USP. Aí, com uma bolsa eu ia fazer Senai, aprender uma profissão, provavelmente eu ia sair [...] empregado, subir de cargo até virar presidente, era a promessa que se vendia. Eu passei; nada fazia sentido. Tive que cortar o cabelo, cortei. Era meio militar, Fiesp, essas coisas, ditadura. Os caras viram que eu não estava a fim, que eu estava com exames atrasados, aí chamaram a minha mãe e falaram: “Leva o seu filho embora que ele é uma laranja podre”. Ele falou: “Seu filho vai ser um lixo pra sociedade e isso a gente não quer aqui”. Ele falou que eu era uma fruta podre pra instituição. Hoje eu vejo o Scaff e penso: “Ainda bem que eu não sou assim, que eu não tinha mesmo nada a ver”; e ainda hoje eu sou um lixo pra esses caras. E é engraçado... Fui ver o primeiro *show* do Itamar Assumpção, e eu vi na Fiesp. Não sei se tinha dimensão. Eu passei muito tempo indo na biblioteca da Fiesp antes de eles mandarem pra puta que pariu pra ninguém mais ir. Assisti *show* do Itamar, do Arrigo, do Tom Zé, tudo na mesma época. A mesma instituição que falou que eu ia ser um lixo pra sociedade, ladrão, não sei o quê. Isso eu ouvi muitas, muitas vezes, que eu ia ser imprestável, que eu ia ser ladrão, que ia ser inútil, ouvi a vida inteira, em todas as escolas que eu passei. Então eu acho que eu virei artista porque eu não ia conseguir ser ladrão [risos]. Não teria coragem de ser ladrão, dar um tiro em alguém, sabe. Até tentei andar com ladrão, meu coração disparava quando os caras falavam pra fazer tal coisa, eu falava que não, não posso, nem vandalismo eu conseguia, pichar à noite, eu ia ter que sair escondido, imaginava eu preso, minha mãe chorando, aí eu falei: “Eu sou covarde, não posso ser desse mundo marginal”. Talvez a arte fosse outro jeito de eu ser marginal, que eu fui atrás. O Lima Barreto que fala: “Eu tenho alma de bandido tímido”, né? Eu acho que era isso, eu era um bandido tímido. Todo mundo falou que eu era bandido, mas eu... “marginal”... eu fui ver que era muito amplo. Era muito amplo. A música é fundamental no sentido que deu um caminho pra minha vida, pra eu ser uma pessoa respeitada. As pessoas passaram a me olhar de um jeito estranho. Comecei a ser aceito por causa da música. Vou preencher a ficha da imigração lá fora, é *musician*. A música me deu dignidade. Mas é uma sensação de que tudo é uma piada. Eu pago minhas contas, tenho muita gente que depende de mim, minha família, meu filho, meus pais. Meus pais sofreram muito de não ver futuro, de entregar pra deus mesmo, e eu fui atrás. Hoje eles veem que não é vagabundo, trabalha, viaja, não dorme.

Ná Ozzetti contou também de como a música desde menina inaugurou caminhos, comportamentos, escolhas, expressões:

[...] Beatles mexia comigo de uma forma que eu não entendia, eu era muito criança, anos 1960, o que estava acontecendo com o mundo, mas com a música dos Beatles eu sentia, a própria música vinha com uma atitude, propondo novas coisas, comportamentos, aquilo me fascinou, me deu o tom do que eu procuraria na minha vida, começando ali. Eu me identifiquei de

imediatamente com aquele som e fui buscar aquilo. Não só Beatles, foi um exemplo. Mas tem várias coisas, vários sons que fazem isso.

Os artistas trouxeram interessantes falas sobre o papel da música em diferentes modos de expressão e de atuação social. *Romulo Fróes* contou como a música foi importante para sua vida política, social e estética. Relatou, no decorrer da entrevista, como ela abriu portas para o caminho que rumou, além das artes plásticas, e enfatizou o modo como ela possibilitou que ele comunicasse sobre si para o mundo. Segundo *Kiko Dinucci*, a música traz consigo um repertório social e de comportamentos muito fortes, que permite a identificação entre os mais diversos sujeitos e grupos, abarcando condutas, imagens, relações, estilo, de maneira muito marcante. Ele relatou também como a música era vista com maus olhos em sua juventude, pairavam estigmas sobre ela, mas que, ao seguir e desenvolver sua carreira, ele tem hoje justamente na música o lugar de reconhecimento como artista nos mais diversos lugares, inclusive em instituições que outrora fecharam suas portas pelo mesmo motivo. O que antes era visto como marginal, dá agora dignidade e condições de trabalho reconhecidas pelo mundo. *Ná Ozzetti* também contou como desde pequena percebia na música algo que ia para além da escuta, que trazia consigo modelo de comportamentos, atitudes, estilos de vida.

Uma questão levantada no decorrer das entrevistas foi chamada aqui, enquanto categoria, de **música e intenção**, pensando nos momentos em que os sujeitos relataram que a música pode propositalmente despertar as mais variadas emoções, sensações, estados de espírito. Segundo *Ari Colares*:

[...] A música tem isso... as tensões, quer dizer, as emoções que a música causa, o compositor consegue... Tem compositor que tem plena consciência de que emoção ele quer buscar e provocar. Lembro do Gustavo Finkler, que faz muita trilha musical, ele é de Porto Alegre, e ele comenta que, dada a distância, às vezes ele fala para o diretor da peça [...]: “Precisa de 30 segundos de felicidade, um minuto e 45 da emoção X”. A partir da emoção ele vai buscar as notas para poder chegar lá. [...] O que é mais prático é a gente pensar assim: a gente tem um acorde maior e um acorde menor. O acorde maior, ele é mais alegre, aí, com a terceira nota do acorde, a terça menor, ele já fecha, fica um pouco mais fechado [gesticula com a mão aproximando-a do peito]. Se você pega a terceira nota e também reduz meio tom, aí provoca uma mais “ahhnnnr” [faz som grave], uma coisa mais tenebrosa. Você pega, por exemplo, tons sempre em segundas maiores, parece que fica uma coisa flutuante... aí vai. O compositor busca isso e você tem como mensurar algumas coisas. Hoje em dia, não precisa nem do compositor, em alguns ritmos se faz isso. Pegam uma combinação de notas que sabem que vai dar certo, que o público vai gostar, e fazem: combinam aí uma melodia tal com tal e o computador já vai dizer a composição que vai fazer sucesso, coloca umas palavrinhas doces, fala de amor, fala de traição, dor de cotovelo... E tem coisa

que hoje em dia está muito mais mensurável, esse tipo de emoção barata que a música *pop* já sabe o que vender, se quer fazer pular, quer fazer correr, que tipo de emoção quer manipular.

Para *Romulo Fróes*, há um processo de criação diferente das regras formais da música, no qual é possível ligar o trabalho musical diretamente a uma *performance*, e por meio da música atingir as pessoas em diferentes lugares, em conversa com diversas formas de arte:

Era uma coisa [...] de juntar uma coisa com outra que não faz sentido. Você faz uma harmonia e canta uma melodia, que supostamente, pela regra mundial da música, não caberia, só que eu faço caber, porque na minha cabeça tem que caber, a minha métrica é essa. Isso era muito no começo, e depois eu fui estudando canção, e fui querendo transformar a canção. Então, dentro dos meus desejos, eu chamava o cara para tocar cuíca e eu pedia pra fazer um cachorro. [...] O *Barulho feio* é um comportamento totalmente de artes plásticas. Eu fiz uma *performance*. Eu peguei o gravador, desci na estação República, fui andando; sabia que tinha que andar 42 minutos e meio, fui cronometrando, e aí chegou na praça da Sé, entrei na igreja e acabou. Foi um comportamento totalmente artes plásticas, de *performance*. Então eu fui relacionando o meio intelectual, a música, as artes plásticas, o cinema, aplicando à música. Por isso que virei diretor artístico, porque eu vi que tinha condições de manipular coisas, de organizar coisas. [...] Foi isso que eu vi na música, eu via coisas que as pessoas não sabiam... e passava muito além da harmonia... tem algo diferente, tem um desejo, e tem isso, eu enxerguei na música que eu poderia fazer a diferença, mesmo eu não tendo as ferramentas clássicas da música. [...] a música já me transformou 20 mil vezes; histórias amorosas 714 mil. [...] ela foi o meu veículo de comunicação com o mundo, “olha, eu tenho coisas a dizer”. Quando eu pinto, eu não digo nada, mas quando eu faço um samba eu falo alguma coisa. É um clichê o que eu tô falando agora, mas era a minha voz. Tento falar muitas coisas sobre o mundo, como a gente vive.

O artista acrescentou que as músicas sempre têm uma intenção: “Acho que sim, tem a música pra dançar, pra esquecer, pra pirar. Acho que sim”.

Mônica Salmaso falou da música como um alimento emocional, como aquilo que vem trazer elementos de como é viver e experimentar sentimentos por meio da música:

[...] eu não preciso viver todas as coisas, a música me ensina todas elas. Ela tem essa função que eu falo, que eu tenho essa sensação de alimento, ela traz coisas, e você não precisa passar por tudo isso pra ver como é. A música pode te transmitir isso. Às vezes a experiência que tá escrita numa música feita por alguém que viveu aquela experiência vai chegar até mim não por identidade, porque eu também tive essa experiência (também pode, mas não só isso), às vezes eu não tenho nada a ver com essa experiência, mas ela chega até mim porque é um ser humano falando com outro ser humano, e este aqui vai aprender daquele um através da linguagem musical.

A intérprete ainda falou sobre o que pensa que a música pode causar intencionalmente em um ouvinte, o que ela pode despertar em alguém:

Então, isso é difícil. Há quem prove... os engenheiros da música vão dizer que isso é codificável em funções harmônicas, em timbres... Ontem mesmo eu revi um conceito, fazendo uma remixagem, que é o seguinte: teoricamente, todos os sons de quaisquer instrumentos, quando você dá uma nota fundamental qualquer, um ré, um dó, qualquer uma, que é a nota fundamental daquele som, que é a nota principal, se não tiver os harmônicos, que são as notas que naquele timbre vêm por simpatia, que são a oitava, depois a quinta etc., se fosse puramente só a primeira nota fundamental, todos os sons seriam iguais. Isso é muito estranho. Mas como assim você falar que um instrumento de madeira faz um dó, um instrumento de metal faz um dó, a voz humana faz um dó, tudo na mesma oitava, e se você tirasse tudo ia ser o mesmo som? Teoricamente ia, porque o que faz as diferenças dos sons são os harmônicos que aquele timbre tem. A voz humana tem x harmônicos, aparece mais um do que outro, o instrumento x mais outro do que um, e de madeira... Então isso cria a diferença do som. Então vai ter um cara que vai dizer pra você que isso é provável, como é que faz, mas isso não é verdade!!! [...] Não é [risos]! Pode ter até uma amostragem gigante. Pode até [ser] o contrário, dizer assim: “Quando acontecem determinadas características, a mágica acontece”. Mas ele nunca vai poder dizer: “Pra acontecer a mágica é preciso ter... é só fazer essas características”. Isso não vai acontecer. Eu não sei por quê. Porque tem qualquer coisa de... de quê? [pensa e ri], de deus, tem qualquer coisa de... verdade... tem qualquer coisa de humano, acho que sobretudo de humano.

Essa categoria foi importante para analisar como a música pode despertar as mais diferentes reações nos sujeitos, em como ela atua a partir de sua composição nas diversas emoções, que elementos podem estar presentes nesse sentido. E, sobretudo, levanta-se aqui uma pergunta que almeja ser respondida sobre a Nota Azul: se ela é passível de “controle” em uma composição, isto é, se uma música pode despertar tal experiência propositalmente em alguém – pergunta essa que começa a ser pensada neste trabalho e que merece novas investigações à luz da música e da Psicanálise. Segundo *Ari Colares*, a música tem a capacidade de se propor a causar determinadas emoções. Ele conta que, por exemplo, os acordes maiores são mais alegres, mais elativos, enquanto os acordes menores são mais fechados, mais densos, e que a partir de combinações desses acordes é possível prever as possibilidades de sensações. *Romulo Fróes* explicou como a música, mesmo fora dos padrões convencionais e formais, pode chegar de modo absolutamente exato aos seus ouvidos; como um instrumento com um fim pode ser transformado em outro som; como um trabalho musical pode ser também uma *performance*; como além da própria harmonia há também um outro elemento que vai além das formas: o desejo e o poder de transformação e comunicação da música, questionando novamente as suas intenções, se vão além do prescrito, do pensado, do composto formalmente, ou seja, de

intenções e possibilidades de alcance muito mais subjetivas. *Mônica Salmaso* também contou que entende a música como um alimento emocional, de experiência e comunicação entre pessoas. Sobre a possibilidade de a música intencionalmente causar alguma emoção no ouvinte, a cantora afirmou que, apesar dos inúmeros experimentos musicais, das diversas teorias, das codificações harmônicas e de timbres dizendo que é provável ocasionar determinadas sensações pela estrutura da música, há algo que vai além, há uma verdade que ultrapassa as dimensões técnicas, há o que ela chama de “mágica” para algo desse nível de emoção acontecer, algo que ela conclui ser sobretudo humano.

Outra categoria criada foi denominada **Simbólico** e remete àquilo que abarca a linguagem e o que pode ser falado, escrito, representado, compartilhado. É a instância da cultura, do sujeito e do Outro. O inconsciente enquanto manifestação e o consciente enquanto linguagem. O sujeito refere-se a si e ao mundo. O desejo, a vida, a energia palpitante. Os registros Simbólico, Imaginário e Real estão, contudo, sempre entrelaçados, de modo que o recorte priorizando exemplos e falas de um deles, enquanto categoria, tem a ressalva de sempre tê-los emaranhados entre si – eis o *nó borromeano*, que fala de como esses registros sempre estão articulados e se sustentam mutuamente.

Ari Colares trouxe o tema da música como linguagem e com uma lógica muito semelhante à verbal:

[...] do mesmo jeito que estou aqui construindo um discurso com você, eu falo uma palavra que se liga ao pensamento e vou procurando dar sentido ao que eu estou falando, com inflexões, com pausas. Toda essa estrutura de linguagem, de todo tipo de linguagem, na música a gente também precisa disso, se não o discurso musical também fica caótico. E o caos também pode ser uma opção para comunicar alguma coisa. A minha comunicação aqui, na fala verbal, tem que ter um sentido, tem que dizer algo objetivamente, e na música a gente nunca vai dizer – se é canção a gente pode dizer a mesma coisa, mas quando é instrumental, tem alguns recursos que são muito semelhantes aos da palavra, aos da oração; a gente fala: *texto musical, frase, período*; só *palavra* que não, a gente usa *motivo* e *som*. A maior parte das músicas tem uma organização, seja da orquestra sinfônica, seja do folclore brasileiro, seja a música mais espontânea de qualquer lugar do mundo, tem as funções, a maneira de organizar o discurso. E aí tem a música que é pra ser ruído, e não pra comunicar. Ela não demanda uma organização prévia, a desorganização pode ser o discurso [...].

Romulo Fróes falou de como a música pode emocionar e até mesmo mudar a vida das pessoas:

A música é só prazer, só fruição, só, por exemplo, aguentar os dias ruins, ouvir Milton Nascimento: “Vento, vela, sentinela eu sou” [cantarola]. Você esquece da parada, você cai na voz dele e ainda que a música esteja falando de coisas, de problemas, transcende o problema e dá uma experiência estética. Eu acredito muito em arte. Eu acho que arte muda a vida das pessoas, a arte serve pra isso. Eu já me emocionei tanto com trabalho de arte, de ver uma escultura e me emocionar. Cara, o ferro em cima de outro ferro, e eu abismado. [...] É o momento de acreditar na vida, assim. Ferreira Gullar dizia: “A arte existe porque a vida não basta”. É pouco quando a arte serve de panfleto, quando ela é absolutamente literal, quando ela não quer transcender, não quer ampliar significados. Uma vez escrevi um texto um pouco parafraseando o Ferreira Gullar: “Eu não quero que a arte me diga como a vida é, eu quero que a arte me diga como a vida poderia ser”. É isso que eu espero.

Mônica Salmaso citou o que ela entende como um encontro com a arte, com a música e a gama de possibilidades humanas que ela desperta.

Então, é a expressão que a arte tem, que na música, especialmente na canção, ela vem além do verbo, da história que está sendo contada, ela tem uma entrada afetiva da música que é abstrata. Há quem não ache abstrata, há quem vá explicar funcionalmente o que uma melodia, uma harmonia faz. Existem “trocentas” linhas de explicação: “Não, isso não tem nada de abstrato. Vou botar essa linha aqui, que nesse momento vai acontecer isso ou aquilo com a pessoa”, mas é abstrato no sentido de que a música instrumental te dá uma gama de sensações, mas ela não direciona a imagem. Pode até chegar muito perto, mas ela não direciona. Ela conversa com o repertório imagético individual de cada um. No máximo ela vai chegar, ela vai bater em tristeza, saudade, raiva, mas a história imagética que a música instrumental faz em cada um depende mais do repertório de vida de cada um, de personalidade e história.

Kiko Dinucci falou sobre como se sentia quando sabia que sua música tocava outras pessoas:

Eu acho estranho. Lógico que eu me emociono... a pessoa falar assim: “Você me fez sair do hospital com sua música”, você vai achar massa, mas ao mesmo tempo você... sei lá, se isso é de verdade... Essa coisa abstrata da arte de você não conseguir tocar ou achar uma utilidade pública à primeira vista me dá essa sensação de charlatanismo. Mas eu sei que a arte é necessária, é genuína, a arte me salvou. Mas eu lembro que quando era criança eu não sabia o que era arte, vim saber na adolescência já tocando em banda, com todo o universo falando que banda era coisa de vagabundo, com minha mãe mandando eu arrumar emprego todo dia [...].

Ná Ozzetti discorreu sobre o poder da música e como ela vem traduzir e despertar sensações:

[...] a música, ela é poderosa. [...] fico lembrando de filmes, do cinema. O que é o cinema sem a trilha sonora? O cinema é a imagem, o visual, o enredo, mas quando vem a trilha sonora, a sonoplastia, é isso que vai dando tudo que você

tem que sentir em relação à história, à imagem, vai te levando para aquilo. Eu sinto isso na vida, eu sou muito regida [em direção] ao que o ambiente musical está me conduzindo. Acho que a música também tem uma coisa da tua atitude pra vida. Não só de me sentir em casa. Não é só aconchegante, suave, ela pode ser forte, mas o forte também é uma forma de se sentir em casa. Tem várias coisas que mexem comigo de formas diferentes, vários tipos de manifestações musicais.

A cantora ainda comentou sobre como a música a toca e a leva para diferentes lugares e lembranças, retomando emoções vividas:

[...] Não me lembro de nenhuma música me fazer chorar, mas ela me faz lembrar de coisas que me fazem chorar. Então assim: ela me leva pra um lugar em que eu lembro de uma situação, por estar ouvindo aquela música eu me emociono, e talvez, se não estivesse ouvindo aquela música, eu não me emocionasse com aquele pensamento, sabe? É por aí....

Nessa categoria, *Ari Colares* falou sobre como a música é uma linguagem com toda sua estrutura e como ela vem comunicar os discursos mais elaborados e mais caóticos, nas mais diversas possibilidades. *Romulo Fróes* contou das sensações que a música desperta, a fruição, a fala, a representação da fala, em como uma questão vira na música uma experiência estética e de como a arte abarca aquilo que a vida não dá conta e aquilo que se deseja. Nota-se no relato desse artista o nó borromeano fazendo a articulação dos registros lacanianos, ao trazer questões do prazer, da linguagem e do Real. *Mônica Salmaso* também trouxe importantes elementos da linguagem na música e afirmou que há elementos além dos verbais envolvidos numa experiência que é sobretudo abstrata. Experiência essa muito clara na música instrumental, que, livre de palavras, não direciona a imagem, ainda que possa sugeri-la dos mais diversos modos, mas, por fim, a imagem é do sujeito. A sensação que ela pode querer despertar intencionalmente ainda assim vai depender de cada sujeito e de sua história no mundo. Essa fala da artista faz retomar o ponto acima citado da intenção da música, ao seguir contando que há questões da ordem do Simbólico, do inconsciente e das peculiaridades de cada sujeito. *Kiko Dinucci*, de modo semelhante, falou sobre as abstrações da arte e sobre como ela pode tocar as pessoas significativamente. *Ná Ozzetti* explicou que a música faz enredo, faz imagem, direciona sensações, atitudes e emoções, que talvez sem ela teriam sido de outra maneira experimentadas, trazendo elementos do Simbólico e do Imaginário em sua fala, em consonância com sua afirmação: “a música, ela é poderosa”.

É justamente a linguagem e suas possibilidades que vêm mediar a comunicação, a relação humana e os significados do sujeito sobre si e sobre o mundo. Ainda que por vezes a

comunicação seja o mal-entendido, é nele que se estabelece o suposto entendimento. Junto a isso, está o inconsciente, aquele que verdadeiramente fala do sujeito, do que ele é, dando no registro do Simbólico a cadência, o ritmo dos compassos.

A instância do **Imaginário** corresponde ao eu e ao outro, aquilo que é formado na relação especular com o outro. As imagens, assim que percebidas, fazem nascer um outro. Às vezes é a imagem de si refletida no outro, visto que o outro é o lugar onde pendura-se a própria fantasia. Alguns relatos abarcaram esse registro e aquilo que vivenciamos nele. *Mônica Salmaso* narrou momentos em que se viu falada pela música e alimentada por ela, numa troca direta com o outro. Ela contou de um disco do Chico Buarque que ouvia na infância:

[...] um disco super denso, que tem “Cálice”, tem “Pedaço de mim”, que é uma música desgraçada de triste, que fala “a saudade é o revés de um parto”, “é arrumar o quarto do filho que já morreu...”; das coisas mais cruas e doloridas que existem. Eu ouvia essa música e eu achava triste, mas aquilo era um alimento. Eu achava bonito. Eu não entendia o que era aquilo, a dimensão, mas eu entendia que aquilo ali tinha algo de alimento emocional, que eu não sabia identificar como experiências que tivesse ouvido ou que soubesse... [...] Mas eu tinha uma sensação, eu ouvia músicas adultas, né, e aquilo ali era bom. Era uma sensação de prazer e de alimento, era uma coisa boa, me trazia prazer. Imediatamente prazer. Passava tardes ouvindo os vinis que tinha lá e cantando junto e tal. Passou um tempo e minha mãe foi fazer um pouco de aula de violão, totalmente diletante assim, mas a gente morava numa casinha, num sobradinho, e tinha umas noitadas que o professor e uns amigos alunos também iam lá e ficavam cantando a noite inteira. E eu descia pra ir cantar com eles. E era meio um acontecimento, porque eu era afinada, cantava direitinho, conhecia aquelas músicas, repertório de bossa nova, e eu cantava, abria vozes, e aí isso ampliava o prazer. Aquilo que eu sentia em escutar se ampliava com uma facilidade que eu tinha de fazer. Então, a minha relação com música sempre foi de identidade, de alimento, de fazer uma conexão. Acho que por isso eu nunca compus. Eu sempre me alimentei de coisas que outros fizeram. E essa liga entre – sei lá de onde, sei lá de que ano, que classe social, que lugar geográfico – aquela pessoa ali escreveu isso aqui, que tem tudo a ver com o que eu acho, que bate direto em mim.

Kiko Dinucci, ao contar sobre suas lembranças de quando era menino, de ver outros músicos tocando, elucubrava sobre como aquilo era possível:

Quando eu via um cara tocando violão, eu via os caras no bairro tocando violão, Nirvana, Ira!, “Envelheço na cidade”, e eu me perguntava como uma música que eu ouvia no rádio pode caber na mão de uma pessoa, sabe? Eu fiquei com isso, a música caber na mão de uma pessoa e ela falar que era aquilo, ela reter aquilo. Eu fiquei muito impressionado e queria fazer aquilo também. Nunca consegui aprender direito, afinando do meu jeito, aprendendo com outros, e sempre gostei disso. Quando eu via o João Gilberto que regia

não só uma música, mas uma orquestra inteira no violão, você ouve o violão dele e vão surgindo vozes...

Ná Ozzetti relatou a música aparecendo em caminhos que não lhe soavam óbvios, e explicou como era seu percurso de criação e como se dava sua relação com o outro:

[...] Independente de cantar músicas minhas ou de outro compositor, também, eu canto para a música, e não para a plateia, [mas] claro que não me isolo da plateia. Mas eu me sinto muito como um ator, o ator tem que sair do seu próprio ego para entrar no personagem. Pra mim as canções são as personagens. Gosto de mergulhar naquela canção e me travestir, me apropriar. Mas se eu penso em mim atuando, eu, a Ná, acho que fica muito pobre, muito cotidiano. A última coisa que eu penso é em mim. É a música! Tento entrar naquilo e aquilo lá que vai valer. E, claro, a comunicação se dá por ali.

Nessa categoria do Imaginário, *Mônica Salmaso* contou que se sentia alimentada pelas músicas, elas lhe chegavam como algo belo e que nutria sua alma, traziam sensações de prazer e por vezes ela se via refletida nas canções e em conexão com elas, remetendo à questão do reflexo e da ligação que se faz com um outro no Imaginário. *Kiko Dinucci* disse que via outros (seus amigos do bairro ou o próprio João Gilberto) colocarem em sua própria mão uma música de grandes artistas e desejava fazer o mesmo, e a partir do que via, em reflexo, criou seus próprios caminhos. *Ná Ozzetti* contou como seu trabalho se relaciona com a música e como imerge em cada uma delas como se ela fosse uma atriz e as músicas as personagens na qual mergulha e apresenta, um corpo refletido na obra.

A **Nota Azul** (experiência da ordem do Real) foi o ponto de maior atenção no decorrer das entrevistas. Embora ela não tenha sido nomeada em nenhum momento, buscou-se identificar nas falas as experiências de cada sujeito com a música e sua possível ocorrência. Buscou-se também entender quais eram as sensações despertadas nesses momentos, os sentimentos, se eram passíveis de locução, bem como quais elementos poderiam estar envolvidos nessa experiência. Esse conceito de Nota Azul, conforme vimos, está diretamente vinculado ao conceito de **Real** lacaniano, ao que escapa à simbolização, à imagem, à linguagem. O Real é a força que anima o corpo e que também o atravessa, mas não é apreensível, tampouco representável; e a Nota Azul é uma, entre tantas, de suas possibilidades.

Ari Colares falou em diferentes momentos de passagens musicais que estavam diretamente vinculadas à teoria da Nota Azul. Revelou grande sensibilidade em sua escuta e atuação,

mobilizado por algo muitas vezes inominável que a arte pode provocar. Comentou que tem lembranças de infância de uma forte emoção que sentia ao escutar música:

[...] de você ouvir um negócio e sentir uma coisa diferente, ser transportado. Você está numa situação, e de repente vem uma melodia que te levanta, sabe? Que te tira do chão e leva pra outro lugar, e era exatamente essa sensação [...], eu me pegava muito na coisa dos voos.

Ao ser estimulado a falar dessa sensação, explicar do que se tratava, o percussionista disse que lhe soava inominável: “Não. Menor ideia. Mas lembro disso, de uma emoção, de melodias me emocionarem mesmo, a melodia me causar angústia, mas uma angústia que eu queria sentir; é como se a melodia me acolhesse naquela angústia”.

Ele também relatou uma experiência numa Folia de Reis, no interior do Rio de Janeiro:

[...] Eu vi aquela música ritualizada ali, de uma religiosidade popular, que não é a da Igreja Católica Apostólica Romana, é uma mais espontânea, aquela que você tem um diálogo direto com os santos, no caso, os Santos Reis. A fé nos Santos Reis e o tipo de melodia, aquele ambiente, aquelas pessoas concentradas num foco que era os Santos Reis num presépio, aquilo me tocou: “Meu, esse ambiente é lindo!”. Gostei da música, da *performance* musical num ambiente ritualizado, que as pessoas estavam todas ligadas a um lugar.

Segundo *Ari Colares*, as emoções despertadas naquele momento eram fruto de uma música ritualizada, num ato de fé, de um grupo e de um ambiente onde o interesse partia de dentro de cada sujeito e não de fora. Essas impressões foram tidas depois da vivência: “[...] eu fui elaborando isso depois... Fui sentindo isso em lugares diferentes, e mesmo na música instrumental [...]. Aquilo ficava muito mais comigo quando era uma música mais pra dentro do que pra fora”. Ainda falou sobre como a experiência de roda é rica no que pode despertar, e pode-se aqui falar de experiência em grupo, tal como a diluição do ego entre os membros de um grupo e como as mais distintas percepções têm uma fenda maior para ficarem expostas, com o ego diluído nesses contextos. Para ele:

Quando a plateia entra na roda e tá dentro, junto. O som é o que tá na frente, e a gente está aqui produzindo essa coisa, é como se a produção fosse na roda, [...] a gente faz um semicírculo e a roda se completava com a plateia [...], mas sempre roda, o presencial [...]. E aí eu fui na minha vida topando mais quando eu percebia essa coisa de mãos dadas mesmo, os músicos concentrados naquele rito, a música como um rito mesmo, não religioso, como se a música fosse a religião, o *religare* em grupo, e a mobilização que aquilo causa.

Esse relato trouxe questões significativas que abarcam uma experiência de Nota Azul, um momento primeiro no qual o sujeito é tocado, e contém ricas representações da ordem do Simbólico, no qual busca-se posteriormente significados para abarcar um sentido.

Depois, perguntou-se sobre o que era aquilo que ele chamava de “dentro”, e *Ari Colares* respondeu:

É uma sensação, uma sensação de prazer. Primeiro, tem uma coisa assim: você sai totalmente da realidade. E que eu não sentia no teatro. Quando eu comecei a lidar com teatro, teatro mais denso [teatro foi a primeira formação do artista, num grupo de teatro, bonecos e música, e com o tempo ele se direcionou para a música], por mais que um personagem pudesse me levar para um outro lugar, me libertava muito menos de mim mesmo, tentando ser ator, do que a música. A música, ela consegue me tirar desse lugar que eu estou pra levar para outros lugares muito mais facilmente. E foi a música instrumental que me deu esse barato. [...] É difícil descrever esses outros lugares... Me parece que é como você num lugar que ora tem muito sol, ora tem um pouco mais de sombra, ora é amarelo, ora é cinza [...].

Quando perguntado se era possível falar desse lugar, a resposta foi enfática:

Não dá, não dá, não dá! Pode ser que seja algum lugar que a criança habita quando ela está brincando, e eu lembro que, quando estava estudando teatro, tinha autores que falavam que a criança, quando está brincando de soldadinho, de polícia e ladrão, ela *é* o polícia, o outro *é* o ladrão. Ela não está fazendo de conta que é um ladrão, ela *é*. Está brincando que ele é um cavalinho? Ele *é* o cavalinho. A criança mergulha no personagem e no jogo. Agora, eu encontrei um jogo paralelo que me dá muito mais prazer que é o jogo da música, não é o do personagem. [...] que de certa maneira também tem personagens, comunica de certa maneira determinados textos e emoções e tal, mas é... faço esse paralelo do lugar que a criança brinca, do lugar que ela está jogando. Nunca pensei muito em falar disso... [pensa bastante e batuca com os dedos na mesa]. É assim, é um mergulho muito profundo quando você tá no meio de um som, e... se você, sei lá... se eu estou no meio de um som – tem alguns sons, especialmente na música instrumental – que eu gosto de ficar de olho fechado, porque aí é só o som, o seu corpo tá seguindo, vai dizendo o que vai fazer, e quando você está com plateia, você joga com quem está ali, e quando ela está dançando, você joga com mais um elemento, a plateia está também jogando, na prática mesmo, ativamente. [...] Ali alimenta.

Romulo Fróes citou Nelson Cavaquinho como um músico que o ensandecia por sua estranheza, intensidade, ranhuras, e essa experiência estética foi arrebatadora, trouxe momentos de alegria, repleta de densidade, e em seguida foi traduzida com elementos Simbólicos.

A estranheza. Quem é esse [Nelson Cavaquinho], [...] quando eu descobri, o Nuno me apresentou, eu enlouqueci. Era de uma violência, uma voz do demônio, esse violão tosco, tocando tudo arranhado, e o cara só fala de morte.

Aquilo não me deixou mal, aquilo me deixou numa alegria. Ele foi uma porta de entrada pro samba. Meu pai ouvia samba, [mas] antes dos anos 1960, era outro jeito de fazer samba. Abriu um mundo por causa do Nelson, o samba do morro. Fui ouvir Paulinho da Viola de novo, toda a poética do morro. [...] Eu tive uma experiência estética arrebatadora que foi escutar Nelson Cavaquinho... e o momento seguinte é o da organização. O meu tesão passa por isso, pela cabeça [...].

A Nota Azul aparece aqui nos elementos descritivos de uma alegria nostálgica, em meio a questões simbólicas. Revela também elementos de identificação com o outro, a forma como somos tomados, tal qual o Imaginário.

O artista falou sobre como se sente arrebatado pela música, como vivencia o que chama de experiência estética:

[...] ouvir algo que nunca ouvi. É como eu ouvir *Matita Perê* [álbum de Tom Jobim, de 1973], quando eu ouvi *Clube da Esquina*, que nem quando eu ouvi a voz do Milton, que nem quando eu ouvi o *Transa* [álbum de Caetano Veloso, de 1972], tem esses capítulos. [...] É um mundo novo se abrindo. [...] Passei a querer que quem me ouvisse tivesse isso que eu tive quando eu ouvi Nelson Cavaquinho. [...] quando eu escutei Jorge Ben e Tim Maia. Batia no coração, eu tinha um troço. Eles nem estão no meu *top five* de artistas, nem de longe, mas cai ali [cantarola introdução de “Que beleza”, de Tim Maia], a vida se abre. Adoro ouvir música na rua, mal escuto música em casa, e aí fonezinho, e vem essa música, eu abro os braços, às vezes eu fico assim [faz gesto de braços abertos] e começo a cantar, e tem gente que passa por mim e sorri. Olha só que força isso!

Mônica Salmaso falou de uma sensação de que a arte a fazia sair de si. Contou que viveu algumas dessas experiências em momentos especiais e raros em que se viu tomada: “Quando hoje eu sou arrebatada, é uma puta cacetada porque passa por cima de todas as... O Sapopemba [músico, pesquisador de música brasileira e caminhoneiro] é capaz de fazer isso em mim”.

A cantora citou em seguida uma delicada experiência na qual se viu profundamente tocada:

Uma vez a Teresa Cristina, nem era o *show* dela, era um *show* da Cristina Buarque em que ela cantava uma música. O *show* estava todo lindo, era como uma roda de samba, os meninos do Rio que vieram tocando, tudo lindo, tudo bem, e a Cristina cantando um puta repertório do Wilson Batista, sensacional, legal pra caramba, tudo bem escolhido, de repente, entrou a Teresa Cristina, e aí ela cantou uma música do Nelson Cavaquinho, “Eu e as flores” [canta trecho], e a Teresa Cristina estava começando, estava assim piquitita, assim, lembro que ela estava com um cardigã, um casaquinho, pequeninho, tudo era pequeninho. Ela chegou meio dura ao microfone e começou a cantar daquele jeito de quem oferece aquele samba. Não era “Vejam como eu canto samba, eu vim para brilhar, entendo tudo do samba”. Nada. Era tipo: “Eu não tenho a menor importância, mas olha esse samba do Nelson Cavaquinho!”. O olho molhado, como quem estivesse rezando. Entrou no lugar da reza, no sentido

da... da... comunicação afetiva mesmo. Não da devoção, mas daquilo que nos une, daquilo que importa, daquilo que você deseja, daquilo que você oferece, todas essas coisas bonitas entraram naquele momento ali. E o que aconteceu foi que eu desmontei, mas desmontei que eu não conseguia parar de chorar. Fui dar um beijo nelas no camarim, ainda chorando, entrei no carro chorando, voltei pra casa, cheguei em casa chorando, cho-ran-do. Parecia que ela chorava: “Quando eu passo” [cantarola], aquele “passo” fazia assim “tum” [indica uma pontada no peito] no meu coração [sorrindo]. Eu não sei o que que é! O que que é? Eu acho que talvez seja uma chave, uma chave que quebra as suas resistências, sabe? Um negocinho ali que achou um furinho e entra, e molha tudo. Eu acho que é isso, é um canal que se abre ali e que faz uma ligação que comunica tudo, uma coisa física, uma coisa... provavelmente se tivesse eletrodos, o coração deve bater diferente, a respiração muda. Aquilo ali muda a sua fisiologia como o riso muda, né? Aquelas coisas tipo Doutores da Alegria, que você ali triste, chateado, infeliz e vem alguém e faz um negócio e “fulfi!”, sua pressão melhora, seu sangue não sei o quê... eu acho meio isso, que tem uns canais que a gente não controla tanto, graças a deus, e que, quando a arte passa por eles, ela dá uma tomada de conta fisiológica.

A emoção de *Mônica Salmaso* durante esse momento e nos momentos ainda seguintes remete à experiência da Nota Azul e ao gozo nostálgico implicado nela, a sensação da nostalgia e da felicidade presentes nesse momento em que se é tocado no Real. A cantora ainda relacionou a sensação despertada naquele show com a sensação que tinha quando menina ouvindo Chico Buarque, de se sentir alegre, alimentada e viva com a música. Ela ainda afirmou, numa evidente descrição de Nota Azul: “Eu experimentei uma coisa que eu não sei que nome tem e que muda. Eu no mesmo carro, na mesma rua, indo pra mesma casa, totalmente transformada por uma coisa sem controle, isso é um alimento, é uma puta felicidade”.

Essa sensação de ser traduzido pela música, como ouvinte, sentir que alguém fala exatamente aquilo que se sente, e na Nota Azul responder no Outro a uma pergunta que nem se sabe que se tem, e ali ver-se escutado, é como chamar o sujeito para uma relação de amor com aquele que canta.

A troca de duas faltas, que é a bela ilusão do amor, é vista nessa relação em que o músico testemunha o desejo do Outro e dá, a partir da sua própria falta, aquilo que falta ao Outro, mesmo sem saber do que se trata.

Essa comunhão, também possibilitada por esse encontro na música, pode ser notada na fala dos sujeitos da pesquisa, que mencionaram sensações causadas pela música – intensas como a Nota Azul – de identificação com o outro, de vida e de amor.

Nesse sentido, o relato de *Mônica Salmaso* é significativo ao citar sua admiração por Maria João e mostrar como é tomada pela beleza do trabalho dessa outra cantora. Ao ser questionada sobre suas sensações, *Mônica Salmaso* disse que via na cantora algo oposto a si própria, remetendo aqui ao tema da falta e da busca da completude no outro, que lhe devolve sua própria

falta em forma de arte, fazendo borda ao vazio. A cantora contou sobre esse encontro com algo da ordem do que lhe falta e também descreveu como tudo parecia surpreendente. Sua descrição se relaciona com aquilo que Didier-Weill (MILAN, 1995) considera de grande importância: poder se deparar com a surpresa, com o novo, tal qual quando éramos pequenos.

Eu sinto essa sensação de... de... encantamento, de... que é possível a pessoa se colocar, fazer a arte nesse limite, que é muito diferente de onde eu vou. Eu tenho um risco, mas é um risco muito mais controlado. Não sou uma improvisadora, eu crio uma situação de conforto e que promova algo que eu considere uma beleza através da qual aquela música vai ser comunicada. Mas não tem essa sensação de risco iminente, de que ela vai se esborrachar. Não tem isso, absolutamente. Ali, eu ouvir esse risco, é um encantamento pra mim, é uma coisa muito distante, então talvez seja a coisa mais próxima que eu tenha com a sensação de ouvir música antes de eu fazer. Porque é outro negócio! Fico bebendo aquilo ali, aquele limite de fazer sons. Na boca de outras pessoas, e sem aquela verdade que ela tem, ficaria ridículo. E na dela não fica. Se eu fizer isso, vai ficar ridículo, porque não tem sentido, não vem com nada atrás, mas ali tem e é incrível. Fico ali igual [diante do] papai noel, criança no Natal.

A artista também falou de sua aproximação com a cantora Teresa Cristina após o show no relato mencionado acima, que a emocionou fortemente. Ao ser questionada se ela também sentia esse desejo de aproximação de seu público diante daquilo que ela pudesse despertar, sobre um desejo de amar e de estar perto que essa sensação desperta, justamente por falar de uma identificação, por se sentir escutado, respondido e até mesmo autor da música que lhe chega aos ouvidos, que parece ser o caminho da Nota Azul, *Mônica Salmaso* comentou:

[...] naquele momento ali, aconteceu uma comunicação humana de grande densidade. Isso daí ninguém tira. Pode ser que conscientemente essas duas pessoas não consigam trocar um telefonema que preste, mas naquele momento o que saiu de uma e chegou na outra é de grande densidade. É de intimidade [...].

Comentou que em seu ofício de cantora busca também ter uma relação de muita humanidade, e o fruto disso é por vezes poder alimentar o outro:

[...] A minha relação de oferecimento do trabalho é muito humana, ela não é especial, não é extraterrestre, ou da televisão, ou desse mundo incrível, ela é absolutamente humana. Esse público que é criado assim, na base do tijolinho, ele sente isso. Já teve gente, algumas situações pontuais, que já tentou ver em mim uma coisa *celebrity*, e eu naturalmente frustro, porque eu não vivo uma coisa desse jeito. A pessoa: “Nossa, você não tem *glamour*”. Não, não tenho! [risos]. Isso que as pessoas esperam ver em pessoas exóticas e diferentes não vão ver em mim. Eu não alimento, eu não gosto, eu não sou, nada vai

acontecer. Então, quem precisa disso, desencana e vai procurar outra pessoa para se pendurar nessa ideia aí. O meu caso é outro, mas na hora que eu estou fazendo o *show*, eu sinto, e na hora que as pessoas vêm falar depois e tal, eu sinto o retorno dessa recepção da música, da recepção daquilo... aí a sensação é a melhor do mundo. É a sensação de uma boa cozinheira, de uma pessoa que faz um pão super cheiroso e quentinho e aquela pessoa na sua frente se delicia. Não é pela pessoa, é pelo pão. Mas o pão demorou tantos anos pra chegar naquela receita. Dá um gosto na cozinheira: “Arrasei, demorei pra chegar, mas agora ele tá bom”. Dá uma boa sensação, mas o lance mesmo é o pão e a chegada do pão. Acho que isso que é transformador. Não acho que toda vez você consegue provocar essa sensação. Com todo custo, você faz o melhor possível, se acontecer essa maguinha num momento ali, já está muito bom. Ela independe da sua... Aquilo, você não está num bom dia, e aquilo ali te atravessa de um jeito! Nem você que está fazendo é dona do que tá fazendo, é tomada por aquilo.

Essa pontuação final de que nem sempre isso é possível remete a esse estado especial da Nota Azul, o que a artista de modo doce chama de “maguinha”, parece ser justamente esse encontro possível de faltas que se alimentam mutuamente.

Kiko Dinucci falou da sua experiência com aquilo de mais profundo que a música pode despertar: “A música sempre me trouxe uma sensação afetiva, de felicidade, de sensações abstratas, de sensações que eu não sei descrever o que são até hoje. Não sei se tristeza, felicidade... bem-estar, mal-estar. Mas eu sempre gostei”. Ele descreveu com exatidão a nostalgia e felicidade presentes na Nota Azul, e a essa sensação de ser tocado no Real, isto é, naquilo que foge à linguagem.

O músico ainda falou de um importante aspecto da Nota Azul, que é o elemento da surpresa e a importância de ser surpreendido por algo tal qual na infância, a sensação de viver algo inédito. Ao ser questionado sobre o que o tocava hoje em dia ao ouvir uma música, ele respondeu:

Coisas que me trazem surpresa. Se você tem 13 anos e descobre o Ramones vai ser uma surpresa bombástica. Muita gente começou a tocar com eles, faz qualquer moleque pegar uma guitarra e achar que pode tocar, mas eu acho que... Agora, algum disco que me surpreenda. É isso. Tem que me surpreender. [...] São novas sensações, poucas ligadas à nostalgia ou ao passado [...], mas uma música de hoje tem que me causar surpresas, vou ouvir esse disco várias vezes e vou descobrir coisas diferentes. É um disco que piro hoje em dia. Quanto mais vezes você escuta, e mais surpresas ele te dá, mais ele me pega [cita como exemplo o *rapper* Danny Brown]. Pra mim o melhor elogio é: “Seu disco é original, me leva a algum lugar de algo que eu nunca senti antes”.

Kiko Dinucci explicou assim esse “sentir algo que nunca sentiu antes”:

Pode ser algo ligado à nostalgia. É mais fácil eu te mostrar. Esse disco que eu falei que eu gosto, quando eu vi a capa já me deu um negócio. Eu escuto ele direto. Essa capa que causa uma sensação bem estranha. O artista é o Danny Brown e a música “Atrocity Exhibition”, que é o nome de uma música do Joy Division, outra banda que eu gosto, com essa capa, com esse nome, vou ouvir, vou experimentar. Ouvi a primeira música, olha a voz do cara [coloca pra tocar], essa música tem uma base meio abstrata, é fora do tempo, ele tem essa voz esganiçada. Fui ouvindo o disco, daí achei que não ia conseguir ouvir porque a voz do cara estava me incomodando, aí fui achando estranho, quando chegou nessa música... [coloca pra tocar]. Olha essa música e olha a capa! Fala se não é coerente! Deu muito certo. Aí acho que mistura, tinha ficado chocado com a capa, o som *linkado* com a capa, lembrou o Michael Jackson, e aí fui ver o *sample* e não tinha nada a ver com ele; é o disco solo do guitarrista do Pink Floyd, outros caminhos. Eu nunca ia ouvir o disco do guitarrista do Pink Floyd, nunca, não gosto do disco dele, gosto do jeito que esse cara copiou o *sample* dele, do jeito que colocou na música dele, essa capa com essa cor... Pode ser nostálgico esse sentimento, que me lembrou *Thriller*, dos anos 1980. Talvez seja assim. Será que senti a sensação de novidade que senti quando ouvi o *Thriller* no Fantástico? Pode ser. Essa coisa *pop*, meio de terror, não sei. Tá vendo como é abstrato? É muito difícil! Acho que quando uma música te pega, ela... ela... ela tá de alguma maneira ligada ao passado. Nunca tinha pensado nisso, mas fui citar uma coisa nova que eu gosto, mas ela... sei lá... talvez seja uma perseguição a algo do passado. E acho que a gente, o jeito... se eu for regredir isso ao máximo, eu vou parar na barriga da minha mãe, né? E a música da barriga da nossa mãe é um super *noise* extremo, *noise* grave. Você coloca lá [no Google, por exemplo] “som da barriga da mãe” [faz barulho forte e grave]. Como a gente desaprende a gostar desse som, né? Tem muita mãe que acalma a criança botando esse som aí pra dormir. Super grave. É muito curioso. Acho que a gente fica... Talvez seja isso, a música preenche lembranças remotas nossas, auditivas, daí tem todo um conjunto de coisa, da capa, da estética, o que esse artista faz no palco.

O artista ainda contou que a música é uma entre tantas possibilidades tocantes da vida:

[...] a música é só um pezinho, tem um monte de coisa que acho tão importante quanto a música. A arte, a espiritualidade, a família mesmo, de parar para amar. Às vezes quando algum parente meu fica doente, ou mesmo eu fico doente, vejo que nada disso importa. Legal, faço arte, minha vida social, material gira em torno da arte, mas você ter saúde, estar com alguém que ama e ser feliz junto, e na hora que tá gargalhando sacar isso na hora, é um momento muito feliz, nunca esquecer disso.

Ao ser questionado se a arte era a base fundamental dessa sensibilidade, Kiko Dinucci concluiu com uma fala mais uma vez permeada de Nota Azul:

E esse sentimento abstrato, né? De ouvir uma música e chorar sem saber por quê... São coisas abstratas que emocionam a gente e causam alguma coisa. A arte é assim e a música é assim também pra mim. Todos esses exemplos que dei, o cara que carregou o sofá comigo, a capa do disco que me impressionou, um sentimento remoto que não sei explicar de onde vem, mas que eu sinto que

aquilo me causou alguma coisa, algum prazer que não sinto faz tempo, que pode estar no passado ou não. O passado pode ser uma ilusão nossa, a nostalgia é uma ilusão. A própria memória é ilusória. A gente tem tanta certeza da memória [...]. É tudo muito abstrato, a gente não entende porra nenhuma, essa é a verdade.

Em chiste, esse poderia ser o melhor final e conclusão deste trabalho.

Ná Ozzetti contou de músicas que a tocavam e listou os componentes envolvidos nessa experiência.

Sei lá, quando o Tom Jobim lançou “Passarim”. Essa música, [...] me causou, assim, uma curiosidade. Eu gosto muito de ser surpreendida pela composição, e o “Passarim” primeiro que tem uma luminosidade, como a maior parte das coisas do Tom, são composições muito bem elaboradas, é óbvio, mas ao mesmo tempo elas tem uma luminosidade, são solares pra mim, e o “Passarim” tinha essa coisa de uma canção super solar, mas um caminho melódico e uma resolução na letra que me causaram o mesmo impacto de quando ele lançou “Águas de março”, por exemplo. Então, eu gosto muito quando mexe. Fora a coisa assim, como o Bach, o próprio Tom e outros compositores, que têm uma composição, que tenha um domínio harmônico, sabe, que entram já as notas que se combinam e te levam a certas... te elevam... a coisa física...

Ao ser questionada sobre o que essas músicas despertaram, a cantora comentou que é difícil falar, dada a dificuldade de traduzir algo que escapa às palavras. Uma forte sensação foi também citada:

[...] uma coisa de você pertencer a algo. É difícil falar! É um pertencimento mesmo, é uma atração, é como um ímã. Eu estava falando do Tom, do Itamar, [...] o Itamar também causou fascínio. Ouvir aquele primeiro disco *Beleléu*, vê-lo no palco, não só ele, como a concepção musical, aquele *reggae* desconstruído, um *reggae* meio cubista, uma coisa toda meio... eu sou atraída como um ímã, eu quero pertencer àquilo, não que eu queira fazer parte da banda, mas eu quero estar junto, me levar pra junto daquilo. Você entende? Uma coisa de... uma sensação de que eu pertença àquilo.

Ná Ozzetti ainda falou de sua forte ligação com os Beatles desde menina e como suas canções mexiam com ela, faziam-na sentir algo grandioso:

[...] Eu tô voltando aos Beatles porque foi uma coisa de criança, forte, eu gosto de lembrar das coisas de criança porque eu acho que a criança ainda não tem a coisa muito formatada, racional, tudo é pura sensação, e por outro lado é muito verdadeiro. É a verdade, é o teu lugar. Acho que lembrar de como a gente sentia as coisas no início da vida é a gente ir pra um lugar que é mesmo verdadeiro pra gente, é aquilo, aquilo é você, por isso eu sempre fico pensando nos Beatles, era tão grande pra mim, era uma sensação enorme pra mim, uma

emoção muito grande, era um negócio que até perdia a respiração, grandioso mesmo, e aí eu queria pertencer àquilo, a Nazinha lá atrás. Por isso que hoje, quando eu sou atraída por certas coisas, eu vou sem problema nenhum, eu me deixo atrair.

A cantora ainda explicou que teve semelhante sensação quando conheceu alguns artistas contemporâneos que mais tarde tornaram-se seus parceiros musicais.

[...] Alguns anos atrás, [ao ver] o Kiko, o pessoal do Passo Torto, eu tive a mesma sensação de quando eu vi o Itamar. Eu não os conhecia e de repente apareceu pra mim o *Bahia fantástica*, que é um disco... é um disco que me tira do sério, até hoje eu me emociono, quando eu ouço lá a faixa “Ribeirão”, o Criolo cantando aquilo, cada detalhe daquele arranjo, aquele sax. São coisas que se harmonizam ali, que eu acho que eles chegaram num ápice, os meninos que gravaram aquilo chegaram no ápice de uma produção que depois deu no que deu, estamos vendo aí. Ali, pra quem desconhecia eles... eu já conhecia o primeiro do Rodrigo, o Romulo que eu mais conhecia, o Metá Metá eu estava começando a conhecer na ocasião. Você, sabendo do meu histórico de me sentir em casa na música, eu não podia me sentir melhor, [mais] em casa, do que estando junto com eles. Eu tive essa mesma atração que eu tive com o Itamar [...].

A cantora revelou como foi tomada pela emoção e sobretudo pela surpresa ao ouvir a música deles:

Do “Ribeirão”, por exemplo... O disco inteiro é lindo, a primeira música, quando começa – nossa, meu coração até bate mais forte! Primeiro que acho que a frase dessa música, “Cinco doces”, né? Então, essa frase eu acho já um achado. O Rodrigo tem um jeito de frasear, e toda música que depois é gravada sai daquele violão dele, então eu já acho uma coisa que te instiga, não é o óbvio [...]. E quando vem alguém que está propondo outros caminhos, outro olhar, você é pego. No caso desse disco, esses fraseados já mexem comigo. Essa mesma frase que ele começa no violão, depois entra o sax... e aquela frase ganha um peso, uma coisa “timbrística”, o jeito que fizeram essa combinação é uma coisa impactante.... [...] É um impacto físico, de dar uma taquicardia. [...] Eu fico emocionada. É emoção, é emoção!

Ná Ozzetti falou novamente da surpresa, ponto este também comum em outras falas, em consonância com a Nota Azul e o elemento da surpresa como algo que fascina tal qual na infância, quando tudo era novidade, onde se sente despossuído do saber, conforme a citação também outrora apontada de Alain Didier-Weill:

A surpresa é a irrupção na vida cotidiana de uma experiência que nos priva do que já sabíamos. [...] Nós, que idolatramos o nosso saber, descobrimos com a experiência da surpresa que gostamos de ficar despossuídos do saber. O homem tem a nostalgia da infância, da época em que se surpreendia com todas

as coisas e se deparava com a novidade absoluta (MILAN, 1995, entrevista com ALAIN DIDIER-WEILL).

A cantora contou:

[...] tem o lado da inventividade. Isso é uma outra coisa, a música de invenção. São artistas, como se reinventa a linguagem. Então, Tom Jobim quando cria “Águas de março”, “Passarim” – estou citando duas, mas várias coisas na obra dele são assim – causa um impacto. É um jeito de pensar que a gente não estava acostumado. [...] Eu fico curiosa: “Opa! Que caminho ele está fazendo?”. Me causa surpresa. É a coisa que mais me interessa na obra dos artistas, eu vou muito por esse lado. Itamar Assumpção é outro universo que o Tom Jobim. Primeira vez que ouvi o Itamar, eu também tive esse impacto. Ele estava se inventando. Ele inventou tudo ali, não existia nada parecido antes. A pessoa te pega pelo intelecto. Dá pra entender? É muito abstrato, tenho muita dificuldade.

Ao ser questionada mais a fundo sobre o que poderia ser essa emoção, como explicá-la, *Ná Ozzetti* relatou algo que é fora da ordem do racional. Falou da sensação física de pertencer a algo, em uma bonita descrição do arrebatamento pela Nota Azul:

Não tem, não é pelo racional, é uma coisa que é física. É uma emoção física, ela funciona, matemática, coisa física mesmo, natureza. Acho que ela bate em mim dessa forma e tem também a coisa de pertencer a esse mundo. Tem o pertencer a um mundo que tem suas questões todas, existenciais e tal. Tem uma mágica aí. Não me sinto capacitada pra explicar, mas eu acho que tem uma coisa que não se explica mesmo. Por exemplo, o jeito de você se colocar no mundo com as pessoas, [...] aquilo faz com que você também produza uma música que vai mexer com as pessoas pela mesma fórmula física da música. Entende? Como a pessoa chega nisso? Não é pelo racional. A não ser o cara que era o Bach, mas era música instrumental, mas o Bach realmente era um matemático, duvido que fosse só intuição, mas eu sinto... a intuição fala muito; e esse lugar da intuição, o que explica isso?

Ao ser novamente questionada sobre essa sensação e incitada a encontrar as palavras que poderiam falar sobre isso, *Ná Ozzetti* disse: “foco, de fotografia, de focar naquilo, e [...] como se fosse uma vibração comum”. Essa sensação remete à explosão da Nota Azul, um momento de suspensão de qualquer tempo cronológico, e a vivência de um outro tempo, fora, um estar apenas na música e ser tomado por ela, naquilo que *Ná Ozzetti* chamou de “vibração comum”, na comunicação das faltas e na resposta que a arte vem dar aquilo que não se sabe.

Os músicos entrevistados trouxeram ricas experiências de Nota Azul. Ainda que sem dizer esse nome, é notável que a sensação do sem-nome que os atinge esteve presente no discurso de cada sujeito.

Ari Colares falou de ouvir algo e sentir uma coisa diferente, ser transportado, sair do chão e ir para outro lugar. Falou que não saberia nomear essa experiência e que percebia uma espécie de angústia que desejava sentir, como se fosse acolhido nela, na melodia. Relatou uma sensação de prazer, de escape da realidade, o que coincide com as características da Nota Azul, que inclui a possibilidade de sair da lógica do pensamento, a suspensão do intelecto para um outro tempo fora e o transporte para um lugar indescritível. Contou de algumas dessas experiências e de como ocorriam sem qualquer possibilidade de compreensão, e em seguida partia-se para a busca de sentido, do Simbólico. *Romulo Fróes* trouxe relatos que remetem à alegria nostálgica vivida na Nota Azul, diante de uma experiência em que se é transportado; trouxe também o elemento da surpresa, que causa tamanho impacto que surgem sintomas físicos, o coração chega a bater de modo distinto, e contou que pode ficar tão feliz com uma experiência musical e ver-se acessível ao mundo, com seus braços efetivamente abertos e seu canto junto àquilo que escuta. *Mônica Salmaso* falou de uma experiência na qual se sentia arrebatada por algo que passava por cima de todas as outras coisas, que chegava a fazê-la chorar em alguns momentos, algo fora do controle e cujo nome não sabia dizer, e que transformava, descrita como felicidade, e comunicação humana de grande densidade. *Kiko Dinucci* falou da música trazendo sensações de felicidade e de tristeza, abstrações, afetos, surpresa, de algo que parece estar ligado ao passado, de emocionar sem saber a razão. *Ná Ozzetti* usou as seguintes expressões para descrever essa experiência causada por algumas músicas: surpresa, curiosidade, sensações solares, impacto, elevação, sensação de pertencimento àquele mundo, dificuldade de falar do que se trata, atração (o desejo de estar junto daquilo), emoção, taquicardia, abstração, uma coisa física e não racional, ter uma vibração comum.

As descrições acima levam ao que o presente trabalho buscou perscrutar: como a música atinge o sujeito, sobretudo no Real da teoria lacaniana – essa força irrepresentável e inapreensível que anima e atravessa o corpo –, bem como lançar luz sobre alguns elementos da música e compreender o que há nela que pode mobilizar a experiência de Nota Azul.

É disso que a arte também vem dar conta: do Real, de fazer algo ao seu redor, com a ajuda do Simbólico e do Imaginário, fazer borda ao vazio na tentativa de dar nome e corpo àquilo que não se pode dizer ou representar.

A Nota Azul – esse tocar de raspão no objeto perdido, no *objeto a*, dar a generosa ilusão de apreendê-lo – parece estar ligada às sensações (diversas vezes apontadas) de pertencimento, de felicidade nostálgica, de novamente encontrar-se com nada mais que o objeto perdido, com essa deliciosa ilusão.

4.1 Quadro de síntese das categorias

A fim de possibilitar olhares finais ainda mais claros sobre os dados obtidos em cada uma das categorias de análise, elaborou-se o quadro a seguir, com a síntese do que foi trazido por cada sujeito em sua entrevista.

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Aparecimento da música em sua vida	A partir dos 6 anos, antes disso não lembro. Não sou de família de músicos; década de 1970, a coisa me pegou: Elis, Alcione, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, e o samba... e o Chico Buarque. Essas melodias colaram também em mim, me vi batuqueiro.	A música da minha vida é meu pai. Ele é um cara muito ligado em música, e em música pré-bossa nova. Ele quer o que foi produzido antes dos anos 1960. Esse é um negócio que eu ouvi em casa, mas, quando eu saí do <i>rock'n'roll</i> , os meus amigos, todos filhos de intelectuais de esquerda, ouviam MPB, e eu não ouvia em casa Caetano, Chico, Gil. Não tinha isso em casa. Achava curioso. Fui descobrir na rua essa geração.	Eu, pequena, 5, 6 anos, tinha interesse por música... na minha casa, ouvia-se música, mas não era uma coisa que todo mundo investia. Comecei a me interessar quando ouvi aqueles disquinhos coloridos; tem música muito boa, arranjo, orquestração.	Na infância e juventude me perguntava como a música pode caber na mão de uma pessoa e ela reter aquilo. Impressionado, queria fazer aquilo também. As lembranças mais remotas vêm da musiquinha que peguei no violão de uma frase do Michael Jackson. Meio que imaginava os caras tocando dentro da caixa [de som].	Sempre se escutou música na minha casa. Eu bem criança, tinha dois anos e meio. Nem sabia quem eram esses Beatles, eu me sentia muito bem, e isso permaneceu até os dias de hoje. Eu queria cantar também. Pensar em música era mais natural.
Os repertórios que escutam	Músicas que toquem. Que chamem para dentro. Que tenham uma melodia bonita. Pode ser uma melodia simples das Caixeiras do Divino, pode ser um Egberto Gismonti. Em outro momento, vem com suingue, flutuante. Quando fui falar de ritmo, botei uma melodia, já veio com um apelo corporal, mas preciso da melodia.	Como pesquisador, sempre fui muito interessado na música dos meus contemporâneos; algo como avalizar a minha geração, se ela era à altura da música brasileira [que] me dá um prazer intelectual. Em mim a música bate na cabeça: Djavan, Nelson Cavaquinho, <i>Clube da Esquina</i> , Luiz Melodia, Caetano, Gilberto Gil.	Wilson Batista, direcionado ao trabalho, vira pesquisinha. Eu adoro! Eu tenho paixões afetivas, puramente afetivas. Uma delas é o duo da Maria João com o Mário Laginha.	Eu pego o vinil e coloco na vitrola. Tem cerca de uns 10 discos que fico ouvindo o ano inteiro, porque eles preenchem alguma coisa na minha vida: Beastie Boys; Danny Brown; Negro Leo.	Eu escuto muito as produções de pessoas chegadas a mim, mas eu continuo escutando coisas que me formaram muito musicalmente, por exemplo os Jobins da vida, me emocionando muito, Caymmi, e cancionistas. Eu gosto de escutar Bach.

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Modo de expressão, de comportamento, de manifestação social		Sou um cara complexo, e quero ser um cara complexo. Meu lance é mais abstrato. O <i>Barulho feio</i> é um lance absolutamente político. Fazer música autoral é político. Eu nunca fiz um disco supérfluo, é um orgulho da minha vida. Sempre tem um desejo, vem comunicar, falar com o mundo. Eu querer fazer canção é fazer política. Estética também.		O <i>rock</i> não era só música, trazia comportamento, moda, de eu conseguir ser aceito num grupo porque eu ouvia aquele disco. A música fazia eu sonhar em ser aceito no grupo, em alguma menina gostar de mim. Eu perdi todos meus amigos porque ninguém gostava de <i>rock</i> pesado e eu me afastei de todo mundo. O fato de ouvir música, traz em anexo imagens, estruturas sociais, tudo isso. A mesma instituição que falou que eu ia ser um lixo pra sociedade, ladrão, que eu ia ser imprestável, que eu ia ser ladrão, que ia ser inútil, ouvi a vida inteira, em todas as escolas que eu passei. A música é fundamental no sentido que deu um caminho pra minha vida, pra eu ser uma pessoa respeitada.	Beatles [...], a própria música vinha com uma atitude, propondo novas coisas, comportamentos, aquilo me fascinou, me deu o tom do que eu procuraria na minha vida, começando ali.

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Música e intenção	A música tem isso... as tensões, quer dizer, as emoções que a música causa. Tem compositor que tem plena consciência de que emoção ele quer buscar e provocar. O acorde maior, ele é mais alegre, com a terceira nota do acorde, a terça menor, ele já fecha, fica um pouco mais fechado.	Então, dentro dos meus desejos, eu chamava o cara para tocar cuíca e eu pedia pra fazer um cachorro. [...] O <i>Barulho feio</i> é um comportamento totalmente de artes plásticas; uma <i>performance</i> . Eu fui relacionando o meio intelectual, as artes plásticas, o cinema, aplicando à música. A música já me transformou 20 mil vezes; ela foi o meu veículo de comunicação com o mundo. A música tem intenção; tem a música pra dançar, pra esquecer, pra pirar.	Eu não preciso viver todas as coisas, a música me ensina todas elas. Ela tem essa função que eu falo, que eu tenho essa sensação de alimento, ela traz coisas, e você não precisa passar por tudo isso pra ver como é. Há quem prove... os engenheiros da música vão dizer que isso é codificável em funções harmônicas, em timbres... Pode ter até uma amostragem gigante. Mas ele nunca vai poder dizer: “Pra acontecer a mágica, é só fazer essas características”. Isso não vai acontecer. Eu não sei por quê. Porque tem qualquer coisa de deus, de verdade, de humano, acho que sobretudo de humano.		

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Simbólico	A música como linguagem, toda essa estrutura de todo tipo de linguagem, na música a gente também precisa disso, se não o discurso musical também fica caótico. [...] Tem alguns recursos que são muito semelhantes aos da palavra, aos da oração; a gente fala: <i>texto musical, frase, período</i> ; só <i>palavra</i> que não, a gente usa <i>motivo</i> e <i>som</i> .	Acho que arte muda a vida das pessoas, a arte serve pra isso. Eu já me emocionei tanto com trabalho de arte, de ver uma escultura e me emocionar. “Eu não quero que a arte me diga como a vida é, eu quero que a arte me diga como a vida poderia ser”. É isso que eu espero.	A expressão que a arte tem, que na música, especialmente na canção, ela vem além do verbo, da história que está sendo contada, ela tem uma entrada afetiva da música que é abstrata. Ela vai chegar, ela vai bater em tristeza, saudade, raiva, mas a história imagética que a música instrumental faz em cada um depende mais do repertório de vida de cada um, de personalidade e história.	Eu acho estranho. Lógico que eu me emociono... a pessoa falar assim: “Você me fez sair do hospital com sua música”. Essa coisa abstrata da arte de você não conseguir tocar ou achar uma utilidade pública à primeira vista me dá essa sensação de charlatanismo. Mas eu sei que a arte é necessária, é genuína, a arte me salvou.	A música, ela é poderosa. Eu sinto isso na vida, eu sou muito regida [em direção] ao que o ambiente musical está me conduzindo. Acho que a música também tem uma coisa da tua atitude pra vida. Tem várias coisas que mexem comigo de formas diferentes, vários tipos de manifestações musicais.

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Imaginário			Eu ouvia essa música e achava triste, mas aquilo era um alimento. Eu achava bonito. Não entendia o que era aquilo, a dimensão, mas eu entendia que aquilo ali tinha algo de alimento emocional, que eu não sabia identificar com experiências que tivesse ouvido ou que soubesse. Era uma sensação de prazer e de alimento, era uma coisa boa, me trazia prazer. Imediatamente prazer.	Quando eu via um cara tocando violão, e eu me perguntava como uma música que eu ouvia no rádio pode caber na mão de uma pessoa, sabe? Eu fiquei com isso, a música caber na mão de uma pessoa e ela falar que era aquilo, ela reter aquilo. Eu fiquei muito impressionado e queria fazer aquilo também. Quando eu via o João Gilberto que regia não só uma música, mas uma orquestra inteira no violão, você ouve o violão dele e vão surgindo vozes.	Eu canto para a música. Mas eu me sinto muito como um ator que sai do seu próprio ego para entrar na personagem. Pra mim as canções são as personagens. Gosto de mergulhar naquela canção e me travestir, me apropriar. A última coisa que eu penso é em mim. É a música! Tento entrar naquilo e é aquilo lá que vai valer. E, claro, a comunicação se dá por ali.

CATEGORIAS	SUJEITOS				
	Ari Colares	Romulo Fróes	Mônica Salmaso	Kiko Dinucci	Ná Ozzetti
Nota Azul (Real)	<p>Você ouvir um negócio e sentir uma coisa diferente, ser transportado. Você está numa situação, e de repente vem uma melodia que te levanta, sabe? Que te tira do chão e leva pra outro lugar, e era exatamente essa sensação. Lembro disso, de uma emoção, de melodias me emocionarem mesmo, a melodia me causar angústia, mas uma angústia que eu queria sentir; é como se a melodia me acolhesse naquela angústia. Aquilo ficava muito mais comigo quando era uma música mais pra dentro do que pra fora. O <i>relegare</i> em grupo, e a mobilização que aquilo causa. É uma sensação de prazer. Você sai totalmente da realidade. A música, ela consegue me tirar desse lugar que eu estou e levar para</p>	<p>Eu tive uma experiência estética arrebatadora que foi escutar Nelson Cavaquinho... e o momento seguinte é o da organização. Ouvir algo que nunca ouvi. É como eu ouvir <i>Matita Perê, Clube da Esquina</i>, a voz do Milton, o <i>Transa</i> [álbum de Caetano Veloso, de 1972]. É um mundo novo se abrindo. Quando eu escutei Jorge Ben e Tim Maia. Batia no coração, eu tinha um troço; a vida se abre. Adoro ouvir música na rua, e vem essa música, eu abro os braços, às vezes eu fico assim [faz gesto de braços abertos] e começo a cantar, e tem gente que passa por mim e sorri. Olha só que força isso!</p>	<p>Quando hoje eu sou arrebatada, é uma puta cacetada porque passa por cima. Eu desmonte, não conseguia parar de chorar. Aquele “passo” fazia assim “tum” [indica uma pontada no peito] no meu coração [sorrindo]. Eu não sei o que que é! O que que é? Eu acho que talvez seja uma chave, uma chave que quebra as suas resistências, sabe? Um negocinho ali que achou um furinho e entra, e molha tudo. Eu acho que é isso, é um canal que se abre ali e que faz uma ligação que comunica tudo, uma coisa física, uma coisa... provavelmente se tivesse eletrodos, o coração deve bater diferente, a respiração muda. Aquilo ali muda a sua fisiologia.</p>	<p>A música sempre me trouxe uma sensação afetiva, de felicidade, de sensações abstratas, de sensações que eu não sei descrever o que é até hoje. Não sei se tristeza, felicidade... bem-estar, mal-estar. Mas eu sempre gostei. Coisas que me trazem surpresa. Pode ser algo ligado à nostalgia. Tá vendo como é abstrato? É muito difícil! Acho que quando uma música te pega, ela... ela... ela tá de alguma maneira ligada ao passado. Nunca tinha pensado nisso, mas fui citar uma coisa nova que eu gosto, mas ela... sei lá... talvez seja uma perseguição a algo do passado. E esse sentimento abstrato, né? De ouvir uma música e chorar sem saber por quê... São coisas abstratas que emocionam a gente e causam alguma coisa. A arte é assim e a música é</p>	<p>Eu gosto muito de ser surpreendida. Eu gosto muito quando mexe. Uma coisa de você pertencer a algo. É difícil falar! É um pertencimento mesmo, é uma atração, é como um ímã. Eu sou atraída como um ímã, eu quero pertencer àquilo, não que eu queira fazer parte da banda, mas eu quero estar junto, me levar pra junto daquilo. Você entende? Uma coisa de... uma sensação de que eu pertença àquilo. Eu gosto de lembrar das coisas de criança porque eu acho que a criança ainda não tem a coisa muito formatada, racional, tudo é pura sensação, e por outro lado é muito verdadeiro. É a verdade, é o teu lugar. Uma emoção muito grande, era um negócio que até perdia a respiração, grandioso mesmo, e aí eu queria pertencer àquilo. É um impacto físico, de dar uma taquicardia. [...] Eu fico emocionada. É emoção, é emoção!</p>

	<p>outros lugares muito mais facilmente. É difícil descrever esses outros lugares... Me parece que é como você num lugar que ora tem muito sol, ora tem um pouco mais de sombra.</p>		<p>Eu experimentei uma coisa que eu não sei que nome tem e que muda. Totalmente transformada por uma coisa sem controle, isso é um alimento, é uma puta felicidade. Naquele momento ali, aconteceu uma comunicação humana de grande densidade. Isso daí ninguém tira. Naquele momento o que saiu de uma e chegou na outra é de grande densidade. É de intimidade.</p>	<p>assim também pra mim. Um sentimento remoto que não sei explicar de onde vem, mas que eu sinto que aquilo me causou alguma coisa, algum prazer que não sinto faz tempo, que pode estar no passado ou não. O passado pode ser uma ilusão nossa, a nostalgia é uma ilusão. A própria memória é ilusória. A gente tem tanta certeza da memória. É tudo muito abstrato, a gente não entende porra nenhuma, essa é a verdade.</p>	<p>Tem o pertencer a um mundo que tem suas questões todas, existenciais e tal. Tem uma mágica aí. Não me sinto capacitada pra explicar, mas eu acho que tem uma coisa que não se explica mesmo.</p>
--	--	--	---	--	---

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] a função significante da música mostra-se irredutível a tudo o que seria possível dela expressar ou traduzir em forma verbal. Ela se exerce abaixo da língua e nenhum discurso, ainda que proferido pelo mais inspirado dos comentadores, jamais será suficientemente profundo para explicá-la” (LÉVI-STRAUSS, 2014 [1971], p. 626).

O presente trabalho buscou investigar como a música pode tocar o sujeito das mais diversas formas, como ela o traduz, isto é, fala sobre esse sujeito, seus afetos, seus pensamentos, suas identificações, suas questões inconscientes e, sobretudo, como atinge o sujeito no Real, na experiência de Nota Azul – teoria do psicanalista de base lacaniana Alain Didier-Weill.

Estruturou-se no entendimento da música como linguagem e como objeto de estudo da Psicanálise, e teve como recorte de pesquisa a Nota Azul. Como procedimento metodológico, foram realizadas entrevistas com cinco músicos atuantes nos mais diversos trabalhos, em escuta de suas experiências como sujeitos ouvintes de música. A escolha destes sujeitos músicos, aqui escutados como ouvintes, deu-se em virtude da possibilidade de entender aquilo que os tocava musicalmente e o que poderia haver por trás dessa experiência. Entendidos como ouvintes empíricos, puderam falar de sua escuta permeada de alguns ricos elementos de sua formação musical.

O resultado foi, conforme hipótese, precioso, visto que revelou como a música é presente e atuante na vida de cada sujeito, desde suas primeiras escutas musicais e suas preferências no decorrer da vida, até como ela aparece no estilo de vida adotado por cada um, como a música atinge o sujeito nos registros do Simbólico e do Imaginário tocando sobre diversas emoções, lembranças, afetos, dos quais o sujeito sabe falar e propor significados; da mesma forma, as entrevistas mostraram que esses sujeitos por vezes são tocados no Real, na experiência sublime que é a Nota Azul, na qual são profundamente tomados pela música e fogem as palavras para descrever as sensações tidas. Tal qual aponta Didier-Weill, autor que funda esse conceito, a partir de Chopin e do que ele chamou de Nota Azul – na música, como uma nota especial –, na Psicanálise essa experiência fala de uma “estranha metamorfose” que se apodera do sujeito e o coloca em outro tempo e em distinta relação com o Outro. Trata-se de uma relação do Sujeito inconsciente com a música, em que o Sujeito sente-se em casa e é arrebatado do mundo racional e colocado nesse lugar que Lacan indica que somos onde não pensamos, onde se ignora ser. Há uma espécie de suspensão do intelecto nesse tempo vivido na Nota Azul, na qual a música acolhe uma questão que é inaudita ao sujeito, e naquele momento é apresentada tirando-o dessa

latência.

É como a arte é pensada por Lacan, nessa potência de vir nomear aquilo que não se deixa ver e que se é. A música, aqui, como uma das artes que vem fazer borda ao furo do Real, vem criar e propor um encontro sublime ao ser dominado pela música e sua potência na Nota Azul. É um suposto encontro com o *objeto a*, esse objeto da ilusão, perdido.

Os sujeitos entrevistados trouxeram as mais diversas vivências, relacionadas a músicas e canções, nas quais viram-se numa experiência com a música que coincide com a descrição da Nota Azul. As experiências eram de um sem-nome que ecoava no corpo e nos afetos, em sensações de surpresa, de comunicação humana profunda, de angústia e de felicidade, entre outras. Cada sujeito tentou dar conta de dizer isso que os atingia e que escapava à linguagem. A análise dos dados mostrou as experiências pessoais de cada sujeito em que a Nota Azul foi vivida, bem como revelou que eles foram atingidos por tantas outras vias pela música, que tem uma marcante capacidade de impactar o sujeito humano. O modo como ela é composta pode intencionalmente causar determinados efeitos: acordes de tensão, acordes de repouso, harmonias, melodias, cada elemento pensado numa composição atua diretamente nos efeitos que ela pode provocar.

Não se sabe, porém, se há um método ou mesmo uma partitura de como mobilizar a experiência de Nota Azul, tema para estudos seguintes. É possível que uma combinação de elementos musicais cause determinadas sensações, porém, é também patente que o sujeito, seu inconsciente, e o modo como cada um se coloca na escuta são diretamente atuantes no encontro que cada um poderá ter com a música, tal qual exposto por Alain Didier-Weill.

Tem-se assim a música como importante via da arte que toca o sujeito humano a ponto de abrir as portas do inconsciente, de atingi-lo até mesmo num lugar do qual não se sabe falar, e esse sem-nome tem o nome de Nota Azul.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **A doutrina cristã**. Tradução Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.
- ANDRADE, Mario de. **O baile das quatro artes**. 4 ed. Editora Itatiaia: Belo Horizonte, 2005. (Original em 1941.)
- ANTELO, Marcela. Psicanálise e música. **Cógito**, Salvador, n. 9, p. 91-93, out. 2008.
- AZEVEDO, Renata Mattos de. **A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise**. 2011. 173 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) - Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Ed. rev. e amp. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARROS, Manuel, de. **O livro das ignoranças**. São Paulo: Ed. Alfagarra Brasil, 2016. (Original em 1993.)
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 2. ed. São Paulo: Ed. UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. (Coleção Arte e Educação.)
- DIDIER-WEILL, Alain. **Nota azul**. Freud, Lacan e a arte. Tradução: Cristina Lacerda; Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997a. (Original em 1976).
- _____. **Os três tempos da lei**: O mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997b. (Original em 1995.)
- _____. **Invocações**: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud . Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 1999.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Vol. XIII. (Versão eletrônica). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Original em 1914.)
- FONTERRADA, Marisa T. de Oliveira. Linguagem verbal e linguagem musical. **Cadernos de Estudo: Educação Musical 4/5**. São Paulo: Atravez - Associação Artístico Cultural. Novembro, 1994. Não paginado. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/linguagem_verbal.htm>. Acesso em 27 dez. 2014.
- KAUFMANN, Pierre. (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. (Original em 1960-1961.)

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. (Original em 1959-1960.)

_____. **O seminário, livro 23: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Original em 1975-1976.)

_____. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Original em 1972-1973.)

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Homem Nu**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (Original em 1971.)

LOPES, Óscar. Novos mundos. **O comércio do Porto**, Portual, 10 maio 1966.

LOPES, Anchyses Jobim. **Afinal, que Quer a Música?** Trabalho parcialmente apresentado na IV Jornada Centro-Sul do Círculo Brasileiro de Psicanálise - XXIII Jornada do Fórum do Círculo Psicanalítico de Minas Gerais - I Jornada de Psicanálise e Arte do Círculo Brasileiro de Psicanálise-Seção RJ, Belo Horizonte 22 a 24 de setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.cbp.org.br/rev2973.htm>>. Acesso em: set. 2016. (Não paginado.)

MARTINHO, José. A intersecção Música-Psicanálise. **Afreudite**, ano VIII, 2012, n. 15/16 p. 1-16. Recil, Portugal. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/4350/1/A%20intersecção%20musica.pdf>>. Acesso em: ago. 2016.

MILAN, Betty. Entrevista com Alain Didier-Weil, publicada no **Jornal Estado de S.Paulo**, de 23 dez. 1995. [Não paginado.] Disponível em: <www.bettymilan.com.br/alain-didier-weil-a-psicanalise-e-a-musica>. Acesso em: 29 maio 2018.

NASIO, Juan-David. **A dor de amar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

NESTROVSKI, Arthur. **Outras notas musicais: Da Idade Média à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Publifolha, 2009.

NOGUEIRA, Tiago Sanches. **Ensaio sobre um infinito: música e psicanálise**. São Paulo: Zagodoni, 2013.

QUINET, Antonio. Psicanálise e música: reflexões sobre o inconsciente equívoco. **Música e Linguagem** – Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo. n. 1, v. 1, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3597/3298>>. Acesso em: ago. 2016.

ROSSI, Deise Mirian. **O amor na canção: uma leitura semiótico-psicanalítica**. São Paulo: Casa do Psicólogo; FAPESP; EDUC, 2003.

SAND, George. **Impressions et souvenirs** [Impressions and memories]. Paris: Des Femmes, 2005. (Original em francês, 1873.)

_____. **História da minha vida**. Magali Oliveira Fernandes (Org.); Tradução de: Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

SANDRONI, Carlos. Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife. MATOS; Cláudia Nelva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Teixeira de. **Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 79-84. (Original em 1916.)

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005. (Original em 1819.)

TATIT, Luiz; LOPES, Carlos. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar. MATOS; Cláudia Nelva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Teixeira de. **Palavra Cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

TEIXEIRA, Marcus do Rio. **Vicissitudes do objeto**. Bahia: Ed. Ágalma, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – Modelo da Carta de informação ao sujeito da pesquisa e do Termo de consentimento livre e esclarecido¹³

CARTA DE INFORMAÇÃO AO SUJEITO DA PESQUISA

Com o objetivo de estudar como a experiência da música pode estar presente na vida das pessoas, como elas podem ser tocadas por ela dos mais distintos modos, vimos solicitar sua autorização para participar desta pesquisa.

As informações serão coletadas a partir de uma entrevista não diretiva.

Os dados coletados e analisados farão parte da Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, sob a orientação da Profa. Dra. Elcie F. Salzano Masini.

Esclarecemos que a identidade dos participantes será mantida em sigilo e estes poderão abandonar a pesquisa e retirar sua participação a qualquer momento.

São Paulo, ____ de _____ de 2018.

Fernanda K. Pereira
Mestranda / Pesquisadora
fernandapera@usp.br

Prof. Dra. Elcie A. F. Salzano Masini
Universidade de São Paulo
delcie66@yahoo.com.br

COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pelo presente instrumento que atende as exigências legais, eu _____, sujeito de pesquisa, após leitura da **CARTA DE INFORMAÇÃO AO SUJEITO DA PESQUISA**, ciente dos procedimentos aos quais será submetido, não restando qualquer dúvida a respeito do lido e do explicado, firma seu **CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO** de concordância em autorizar sua participação na pesquisa e ter sua identidade apresentada.

Cabe lembrar que toda pesquisa com seres humanos envolve risco, comprometendo o indivíduo ou a coletividade. Fica claro que o sujeito de pesquisa pode a qualquer momento retirar seu **CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO** e deixar de participar do estudo alvo da pesquisa.

São Paulo, ____ de _____ de 2018.

Assinatura

¹³ Os originais assinados por cada sujeito encontram-se com a pesquisadora.

ANEXO B – Entrevistas

Legenda

Itálico: Pesquisadora

Fonte padrão: Sujeito de pesquisa

ENTREVISTA 1 - Ari Colares

(Data da entrevista: 10/3/2018)

Biografia

Ari Colares, 53 anos, percussionista, pesquisador e professor

Bacharel em Música pela ECA-USP e mestrando em educação musical pela mesma instituição. Músico e educador especializado em percussão e ritmos brasileiros. Atuante no Brasil e no exterior, leciona ou toca com importantes nomes da música instrumental, como Naná Vasconcelos, Yamandu Costa, Ivan Vilela, André Mehmari, Toninho Ferragutti, Egberto Gismonti, Cesar Camargo Mariano, Wynton Marsalis, entre outros. Colaborou na gravação de CDs de artistas como Mônica Salmaso, Zizi Possi, Ceumar, André Abujamra, Fabiana Cozza, Virgínia Rosa, Anelis Assumpção. Participa de inúmeros projetos com o pianista Benjamim Taubkin – com quem tem viajado para diversos países –, destacando-se os projetos Clareira (Repertório de Cultura Popular Brasileira), Al Qantara (colaboração entre músicos homens e mulheres de Brasil e Marrocos) e Co-Bra Projetc (colaboração entre músicos homens e mulheres de Brasil e Coreia), todos com CDs gravados. Com Taubkin, também atuou por muitos anos nas extintas Orquestra Popular de Câmara e América Contemporânea – coletivo de músicos de diversos países da América Latina. Lecionou percussão popular na Escola de Música Tom Jobim, em São Paulo, de 1993 a 2017. Atualmente é gerente artístico do Projeto Guri, ministra aulas regulares em seu estúdio e cursos e oficinas em diversas instituições no Brasil e no exterior.

Entrevista

O objetivo desse trabalho é falar sobre como a música atinge um sujeito, uma pessoa, e estou conversando com músicos, músicos ouvintes, sobre como é essa experiência, como você se sente atingido pela música...

O músico... a principal ferramenta do músico para poder exercer a atividade de músico é a escuta. [...] Se você não escutar, você não toca, nem sozinho, nem com ninguém, muito menos com ninguém. A escuta é o principal componente, a principal ferramenta para se produzir alguma coisa. Primeiro, entendendo a música como linguagem, do mesmo jeito que estou aqui construindo um discurso com você, eu falo uma palavra que se liga ao pensamento e vou procurando dar sentido ao que eu estou falando, com inflexões, com pausas. Toda essa estrutura

de linguagem, de todo tipo de linguagem, na música a gente também precisa disso, se não o discurso musical também fica caótico. E o caos também pode ser uma opção para comunicar alguma coisa. A minha comunicação aqui, na fala verbal, tem que ter um sentido, tem que dizer algo objetivamente, e na música a gente nunca vai dizer – se é canção a gente pode dizer a mesma coisa, mas quando é instrumental, tem alguns recursos que são muito semelhantes aos da palavra, aos da oração; a gente fala: *texto musical, frase, período*; só *palavra* que não, a gente usa *motivo* e *som*. A maior parte das músicas tem uma organização, seja da orquestra sinfônica, seja do folclore brasileiro, seja a música mais espontânea de qualquer lugar do mundo, tem as funções, a maneira de organizar o discurso. E aí tem a música que é pra ser ruído, e não pra comunicar. Ela não demanda uma organização prévia, a desorganização pode ser o discurso. Na música, em qualquer arte, você pode ter a coisa mais figurativa e a coisa gestual. Para comunicar qualquer coisa, porém, você precisa de algo que começa e termina, tem uma escuta que te apoia.

Você fala de uma coisa que comunica e de uma coisa que é caos...

É uma que comunica de uma maneira mais ordenada e uma que comunica de outro jeito.

Então, queria que falasse mais como é esse outro jeito... Em sua experiência, como é receber a música nesses diferentes lugares?

Engraçado! Isso pra mim foi uma construção a vida inteira, mas o que me pegou primeiro foi a canção, não, desculpa, a melodia, seja instrumental, seja canção. Eu lembro que, pequeno, eu entendia uma música instrumental qualquer como uma introdução de uma canção *pop*, aquela introdução, a curva melódica dela me vinha como se fosse uma canção, mesmo sem palavras. Eu lembro que eu me peguei... era como se fosse um discurso. O que me pegou primeiro, o que me atentou primeiro para a música foi a própria música e a coisa da melodia, e os voos melódicos [faz gesto com a mão em formato tênue de ondas], uma coisa que você percebe que tem uma curva, uma frase... frase..., eu ficava viajando muito com a coisa da frase... melódica.

Esse “quando eu era pequeno” que você fala era quando?

Que eu me lembre assim, que consiga trazer na memória alguma situação, era algo a partir dos 6 anos, 5, 6, assim, antes disso não lembro. Não sou de uma família de músicos; se tinha algo

em casa ligado era televisão e rádio. O rádio me pegou. Lembro que a partir dos 9 anos a coisa me pegou. A década de 1970, quando você tinha MPB, assim: Elis Regina, Alcione, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro; e o samba da década de 1970... e o Chico Buarque. Eu me via bastante ouvinte. Essas melodias começaram a colar também em mim, e eu me vi batuqueiro... porque eu sou percussionista, mas sou um percussionista muito mais da melodia, sou do ritmo, mas a melodia me toca demais. O ritmo me toca em contraponto com a melodia, principalmente. É como se tudo que faço ritmicamente estivesse a serviço da melodia.

E o que você chama de “te toca”? Me fala mais.

Isso que te falei que me pegou na infância e que consigo me lembrar era emoção mesmo, de você ouvir um negócio e sentir uma coisa diferente, ser transportado. Você está numa situação, e de repente vem uma melodia que te levanta, sabe? Que te tira do chão e leva pra outro lugar, e era exatamente essa sensação... [...], de uma coisa flutuando, e ouvindo muito rádio, e minha formação musical primeira é muito rádio, eu me pegava muito na coisa dos voos.

Você sabia falar sobre isso que você sentia? Sabia do que se tratava?

Não. Menor ideia. Mas lembro disso, de uma emoção, de melodias me emocionarem mesmo, a melodia me causar angústia, mas uma angústia que eu queria sentir; é como se a melodia me acolhesse naquela angústia. A música tem isso... as tensões, quer dizer, as emoções que a música causa, o compositor consegue... Tem compositor que tem plena consciência de que emoção ele quer buscar e provocar. Lembro do Gustavo Finkler, que faz muita trilha musical, é de Porto Alegre, e ele comenta que, dada a distância, às vezes ele fala para o diretor da peça, do que ele estiver fazendo, ele diz assim: “Precisa de 30 segundos de felicidade, um minuto e 45 da emoção X”. A partir da emoção ele vai buscar as notas para poder chegar lá.

Dá alguns exemplos disso. O que o músico faz para passar isso?

O que é mais prático é a gente pensar assim: a gente tem um acorde maior e um acorde menor. O acorde maior, ele é mais alegre, aí, com a terceira nota do acorde, a terça menor, ele já fecha, fica um pouco mais fechado [gesticula com a mão aproximando-a do peito]. Se você pega a terceira nota e também reduz meio tom, aí provoca uma mais “ahhnnnnr” [faz som grave], uma coisa mais tenebrosa. Você pega, por exemplo, tons sempre em segundas maiores, parece que

fica uma coisa flutuante... aí vai. O compositor busca isso e você tem como mensurar algumas coisas. Hoje em dia, não precisa nem do compositor, em alguns ritmos se faz isso. Pegam uma combinação de notas que sabem que vai dar certo, que o público vai gostar, e fazem: combinam aí uma melodia tal com tal e o computador já vai dizer a composição que vai fazer sucesso, coloca umas palavrinhas doces, fala de amor, fala de traição, dor de cotovelo... E tem coisa que hoje em dia está muito mais mensurável, esse tipo de emoção barata que a música *pop* já sabe o que vender, se quer fazer pular, quer fazer correr, que tipo de emoção quer manipular.

E quando eu fui virando músico profissional, antes disso, o ritmo me pegou, a coisa da música popular, das tradições. O primeiro *insight* que eu tive, emocionante, que me tocou, foi seguindo a Folia de Reis, no interior do Rio com o Toninho do Abaçaí. Eu vi aquela música ritualizada ali, de uma religiosidade popular, que não é a da Igreja Católica Apostólica Romana, é uma mais espontânea, aquela que você tem um diálogo direto com os santos, no caso, os Santos Reis. A fé nos Santos Reis e o tipo de melodia, aquele ambiente, aquelas pessoas concentradas num foco que era os Santos Reis num presépio, aquilo me tocou: “Meu, esse ambiente é lindo!”. Gostei da música, da *performance* musical num ambiente ritualizado, que as pessoas estavam todas ligadas a um lugar.

E você acha que essa emoção veio disso?

Das melodias sim, [mas] não só... da música ritualizada. Num ambiente em que o interesse não era fora, era dentro [gesticula com mãos para perto do peito]. Era o próprio rito, com seu grupo, sua fé.

É uma conclusão que você teve imediatamente quando você sentiu isso?

Não, eu fui elaborando isso depois... Fui sentindo isso em lugares diferentes, e mesmo na música instrumental [...]. Aquilo ficava muito mais comigo quando era uma música mais pra dentro do que pra fora. E quando a plateia entra na roda e tá dentro, junto. O som é o que tá na frente, e a gente está aqui produzindo essa coisa, é como se a produção fosse na roda, [...] a gente faz um semicírculo e a roda se completava com a plateia [...], mas sempre roda, o presencial, e que na música mecânica, quando você grava isso, também se realiza em outra escala. A pessoa está ali escutando e tal, entrando no jogo, nem que seja ela sozinha com o fone de ouvido, mas uma música que leva pra dentro. Mesmo quando ela é explosiva, ela é uma explosão, é alegre, é pra causar emoções ou um sentido mais solar, também tem um acolhimento

assim... sempre uma coisa de acolhimento. E aí eu fui na minha vida topando mais quando eu percebia essa coisa de mãos dadas mesmo, os músicos concentrados naquele rito, a música como um rito mesmo, não religioso, como se a música fosse a religião, o *religare* em grupo, e a mobilização que aquilo causa [batuca com a mão].

E você acha que sempre a música é feita com alguma intenção... isso de direcionar para algum lugar, para alguma emoção? Como você entende isso do lado de quem está fazendo a música, do jeito que ela é pensada?

Nas rodas com que eu me identifiquei, e me mantive nessas rodas, sim. As pessoas que estão fazendo, estão porque gostam de fazer, porque aquilo faz muito sentido pra elas, e o produto, no melhor dos sentidos da palavra, começa a ter interesse das pessoas que entram numa onda também que a gente provoca. A música está em primeiro lugar. Você vê o que a Música com M maiúsculo move com aquelas pessoas que estão produzindo e as pessoas que somam, é como se somassem à grande roda. A música está primeiro, o mercado não está primeiro. Mas tem muita gente, sim, que faz pensando em vender, o que é válido...

Para além da venda, a emoção... a intenção... A música sempre tem uma intenção? É possível ter uma resposta para isso?

Olha, às vezes, a música, mesmo quando o compositor ou quando você está improvisando – e eu tenho muita identificação também com a música feita na hora, e sem intenção nenhuma –, nesse ambiente de sem intenção nenhuma a música guia, porque uma nota puxa a outra e você tá fazendo uma coisa em conjunto, que o outro já acrescentou uma coisa, e aquilo vai indo num caminho que você não prevê, você não está conduzindo, não diz: “Vou sair daqui e chegar ali”, “Eu vou provocar uma intenção x”. Quando você está nesse ambiente, você cai num vácuo, num vazio cheio de significados e com risco inclusive de ficar bom ou não, de você sair feliz ou não, mas que uma coisa puxa a outra, que você vai num compartilhar de ideias que de repente você até pensou numa coisa e ia num caminho, mas que o outro fez um caminho inverso e aí você comprou. Nessa hora a intenção é um jogo, é jogar. A melhor palavra é essa, é jogo, que pode estar delimitado dentro de um campo, tipo jogar futebol, você não pode passar da linha se não é lateral, tem um gol, e esse tipo de música não tem uma quadra delimitada e não tem gol. O jogo é o que é importante, não é o gol. [...] Como disse uma vez o Proveta [músico], o mais legal é passar a bola e ficar jogando, não fazer gol. Porque você faz gol e para a bola, para tudo,

você tem que voltar lá pro centro, começar de novo. E o legal não é começar de novo, é jogar a bola. [...] É um jogo de escuta e compartilhamento, pode ser a [música] totalmente improvisada. E a música, mesmo dentro de uma forma, essa é a música mais legal de fazer, quando você joga, quando está jogando. [...]

É legal que, ao mesmo tempo em que você fala da música de que gosta, fala de um lugar de quem faz e constrói a música.

Sim, que é meu ofício.

O que é o seu encontro com a música? O que é o Ari e a música? O que ela representa pra você? O que ela vem fazer?

Quando eu descobri que a música é meu ofício, “é isso que quero fazer da vida”, ainda fiquei anos procurando conquistar isso [...]. A música foi minha meta. [...] Quando eu já estava podendo pagar minhas contas com aula... e aos poucos fui fechando mais o ciclo... e a música instrumental foi a pancada mais forte. Na música instrumental foi onde eu senti essa mesma pancada de rito que eu senti na cultura tradicional, numa roda, que as pessoas estão fazendo ali a música pela música. Não é pra agradar, ou pra vender disco e ficar rico... E não era essa música que eu queria pra mim....

Parece então que você fez essa escolha pelo que você sentia...

Sim... sim!!!

...E que tinha a ver com o que chamou de dentro. O que é esse dentro?

É uma sensação, uma sensação de prazer. Primeiro, tem uma coisa assim: você sai totalmente da realidade. E que eu não sentia no teatro. Quando eu comecei a lidar com teatro, teatro mais denso [teatro foi a primeira formação do artista, num grupo de teatro, bonecos e música, e com o tempo ele se direcionou para a música], por mais que um personagem pudesse me levar para um outro lugar, me libertava muito menos de mim mesmo, tentando ser ator, do que a música. A música, ela consegue me tirar desse lugar que eu estou pra levar para outros lugares muito mais facilmente. E foi a música instrumental que me deu esse barato.

Me fala desses outros lugares a que a música te leva.

É difícil descrever esses outros lugares... Me parece que é como você num lugar que ora tem muito sol, ora tem um pouco mais de sombra, ora é amarelo, ora é cinza, ora é... [pensa].

A pergunta melhor é: dá pra falar desses lugares? Dá sempre pra falar?

Não dá, não dá, não dá! Pode ser que seja algum lugar que a criança habita quando ela está brincando, e eu lembro que, quando estava estudando teatro, tinha autores que falavam que a criança, quando está brincando de soldadinho, de polícia e ladrão, ela é o polícia, o outro é o ladrão. Ela não está fazendo de conta que é um ladrão, ela é. Está brincando que ele é um cavalinho? Ele é o cavalinho. A criança mergulha no personagem e no jogo. Agora, eu encontrei um jogo paralelo que me dá muito mais prazer que é o jogo da música, não é o do personagem; que de certa maneira também tem personagens, comunica de certa maneira determinados textos e emoções e tal, mas é... faço esse paralelo do lugar que a criança brinca, do lugar que ela está jogando. Nunca pensei muito em falar disso... [pensa bastante e faz batucque com os dedos na mesa]. É assim, é um mergulho muito profundo quando você tá no meio de um som, e... se você, sei lá... se eu estou no meio de um som – tem alguns sons, especialmente na música instrumental – que eu gosto de ficar de olho fechado, porque aí é só o som, o seu corpo tá seguindo, vai dizendo o que vai fazer, e quando você está com plateia, você joga com quem está ali, e quando ela está dançando, você joga com mais um elemento, a plateia está também jogando, na prática mesmo, ativamente. [...] Ali alimenta. [...] Eu tenho uma identificação muito grande com o Benjamim [B. Taubkin, pianista, compositor e arranjador], eu estou com ele há 18 anos já, e ele muitas vezes chama de canção, ele chama de canção uma coisa que muitas vezes é instrumental... Tanto que é como se ele estivesse, sim, fazendo uma canção, só que é instrumental, como canção instrumental. E não é necessariamente você tocando instrumentalmente uma canção, tirando a letra. Não. É compondo pensando em canção, só que canção sem palavras... É... [batuca na mesa]. [...] É engraçado quando eu tive certeza: “Meu, é a música”. Primeiro ficou a música como um dos elementos de linguagens artísticas cênicas, eu estava ali compondo, mas as experiências que eu fui tendo, a música me deu certeza. Eu lembro exatamente o dia e onde eu estava quando eu falei: “É isto aqui que quero da vida”.

Conta desse dia...

Era um som que eu tocava num grupo – foi o primeiro grupo instrumental com que eu toquei –, e quem era o cabeça do grupo era o João Cristal, um pianista de Santo André, e eles tinham um grupo musical chamado Fruto da Terra. Na década de 1980 tocava na TV, na novela. [...] E era uma banda de baile. [...] E tinham um trabalho instrumental e o João Cristal era o cara. Aí eu estava com o Dino Barione... éramos os dois únicos que não éramos da família, os outros eram da família Fruto da Terra [...], tocávamos música instrumental do João Cristal, do Dino, de outros componentes do grupo e tal, e eu já tinha uma coisa de levar o atabaque, não levar a conga, de levar o repinique, não levar os timbales. [...]. Ali eu já saquei que eu queria fazer experimentação e levar batucada brasileira, isso era 1989, por aí. Eu ainda trabalhava na Manchete, já estava dando umas aulinhas, já estava com o pé meio fora dos bonecos [trabalho que fazia na rede Manchete], mas ainda estava meio considerando a coisa do teatro e tal... E fizemos um *show* num parque na av. Dom Pedro, em Santo André ou São Caetano, não lembro, num parque... O François foi tocar com a gente, da Banda Mantiqueira. Daí, numa parte de solo, o François mandando bala, a gente tocando junto, era um domingo de manhã, um sol bonito, na praça, a galera ali, nem tinha muita gente vendo, mas aquele som, aquele lugar, aquele solo do François, e o Dino, e o João Cristal tocando piano, e eu conga, eu falei: “Meu, é isso aqui que eu quero fazer”. Ali, foi uma certeza *absoluta, absoluta!*

Pela sensação?

Pela sensação, pela liberdade. Primeiro, a música instrumental, jazzista, o choro também tem isso, mas o jogo que está sendo jogado, o campo, você pode pegar o gol e mudar de lugar, pode tirar o gol e ficar só passando, é... A sensação que aquilo me deu foi *muito* forte. Foi muito assim... iluminador, eu falei: “Mano, isso é demais, é isso que quero fazer na minha vida, não tenho a menor dúvida”. Foi muito forte a sensação daquele momento [batuca com os dedos na mesa e pensa]. Foi assim: “Beleza, é isso aqui, e como faço pra viver disso?”.

Você teve isso tocando?

Tocando, com a mão no couro ali, sentindo.

E o que você escuta?

Eu fico tentando buscar... é meio subjetivo o que vou falar... mas tento buscar, identificar músicas como se estivessem sendo feitas desse jeito que gosto de fazer. E músicas que, sim, toquem. Que chamem para dentro. O “chamar para dentro” que estou dizendo não é música que angustie, mesmo que sejam solares, que abram uma grande paisagem aberta na minha cabeça, mas músicas que tenham esse apelo, que tenham uma melodia bonita. Melodia bonita é o que mais amo. E pode ser uma melodia simples das Caixeiros do Divino, pode ser um... Egberto Gismonti. Eu lembro da emoção ouvindo no rádio “O palhaço”, do Egberto. E, pra mim, aquilo [cantarola a melodia] me falava: “Mano, me bota nesse tapete e me levanta”, e aí o que me pega muito é isso: melodia. E quando isso, em outro momento, vem com suingue [cantarola em tom de batuque leve], flutuante, vou junto. Você vê que quando fui falar de ritmo, eu botei uma melodia [cantarola de novo]. A música já veio com um apelo corporal, mas melodia. Eu preciso da melodia.

ENTREVISTA 2 - Romulo Fróes

(Data da entrevista: 17/3/2018)

Biografia

Romulo Fróes, 47 anos, cantor, compositor, crítico e diretor musical

Cantor e compositor paulistano, Romulo Fróes tem oito discos solos lançados. Com o grupo Passo Torto lançou três discos – um deles ao lado da cantora Ná Ozzetti –, além de um disco em parceria com o compositor César Lacerda. Atuante na cena musical independente, publica textos críticos sobre música brasileira em diversos veículos da imprensa, realiza documentários, trilhas sonoras, curadorias, além de dirigir discos e *shows* de outros artistas, como Jards Macalé, Elza Soares e Rodrigo Campos. Suas composições já foram gravadas por diversas cantoras, como Elza Soares, Ná Ozzetti, Juçara Marçal, Juliana Perdigão, Nina Becker, entre outras.

Entrevista

Como é a sua experiência como músico, sobretudo como sujeito que escuta música, um sujeito ouvinte? Como ela chega em você?

A música da minha vida é meu pai, que é um sujeito do sertão da Bahia, estudou só até a terceira série, trabalhava na fazenda do avô. Não teve nenhuma formação acadêmica, se alfabetizou, mas é um dos sujeitos mais cultos e com gosto que eu conheço, por causa da música, eu acredito nisso. Ele é um cara muito ligado em música, e em música pré-bossa nova. Ele acha que a bossa nova acabou com a música brasileira. Ele é da época dos grandes cantores, do Francisco Alves, do Orlando Silva, das vozes de dó de peito, chamados cantores de “dó de peito”, Jamelão... ele só admite o João Gilberto, porque o João Gilberto é baiano e todo mundo fala que ele é o maior gênio da música, e ele acha legal que o maior gênio seja baiano. Mas a minha ligação é com meu pai. A ligação mais antiga da minha vida em qualquer lembrança não é só musical, mas ela coincide com a música, que é meu pai cantando “Santa Cruz”, do repertório do Orlando Silva, lavando louça. Essa é uma imagem muito forte pra mim.

O que vem junto a essa imagem?

Primeiro a voz dele, que ele canta super bem. E uma coisa do gosto assim... Pra ele é uma coisa assim: meia é Lupo, cueca é Zorba, TV é [...]; “o que é bom custa caro” é outra frase fundamental do meu pai. E é isso: “Bossa nova acabou com a música brasileira”. Meu pai nunca ouviu minha música. Ele foi uma vez no meu *show*, o Nuno [N. Ramos, artista plástico, amigo e compositor] encheu o saco dele: “E aí, gostou?”. “É, gostei, nota 6.” Me deu uma nota 6! É um sujeito que tem gosto, não importa se é o filho dele. Então, eu tenho essa relação com meu pai, de um cara que criou uma cultura própria, é articulado do jeito que ele é. Nunca conversei com ele direito... [...] Mas é um cara que tem repertório, que tem gosto, que tem opinião, que ele conquistou ouvindo a rádio Nacional e as rádios do interior da Bahia.

Ele vive onde agora?

Ele vive em Itu, interior de São Paulo, acho que continua ouvindo as mesmas músicas de sempre. Acho que as músicas que ele mesmo está cantando, tem lá poucos discos [...]. O meu disco novo é absolutamente inspirado na Orquestra Tabajara, nesse repertório do grande cantor e das canções de amor do Lupicínio Rodrigues. A santíssima trindade do meu pai é o Jamelão cantando Lupicínio Rodrigues acompanhado da Orquestra Tabajara. Esse é o grande lance dele. Mas é obvio que isso não pegou em mim quando eu era criança. Ah, ouvi muito choro em casa. Ele era louco pelo Jacob do Bandolim, o Valdir Azevedo, Pixinguinha e tal. Então meu repertório era esse. Era alta música brasileira. A minha mãe era mais democrática, no sentido que ela não tem gostos. Ela ouve o que rádio e a TV dão pra ela. Ela ouvia antes Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, hoje em dia ela ouve quem? Ela não tem esse filtro, sabe? Meu pai não, meu pai me ensinou o que é bom e o que não é bom. Claro que eu sou muito mais generoso. Até por ser artista, eu me interessei por muito mais coisas do que ele, meu pai é só ouvinte, e ele sabe o que quer. Ele quer o que foi produzido antes dos anos 1960. Esse é um negócio que eu ouvi em casa, mas, quando eu saí do *rock’n’roll*, os meus amigos, todos filhos de intelectuais de esquerda, ouviam a MPB, e eu não ouvia em casa Caetano, Chico, Gil. Não tinha isso em casa. Achava curioso. Fui descobrir na rua essa geração. E, quando eu me tornei um artista e fui pesquisar a música brasileira, ir pra trás da Tropicália foi uma revelação na minha vida, vi que eu já conhecia aquelas coisas, uma memória ancestral que eu já tinha, do que meu pai ouvia. Lavava a louça e cantava [cantarola imitando o pai]. [...] Só mais tarde fui me tocar do que ele

tinha me ensinado sem nunca ter ido num *show*, porque não tínhamos uma vida social, éramos bem pobres. Não tinha *show*, tinha vitrola [...].

E isso é presente na sua vida, no que você faz?

Total, total. Presente no sentido do pesquisador que me tornei. A música que produzo tem muito a ver com a história da música brasileira. Fiz disco em homenagem ao Nelson Cavaquinho... Meu pai não ouvia, curioso, era depois dos anos 1960, mas tinha muito a ver sim. [...]

E por que você acha que foi para a música? Entre tantas influências do seu pai, que também tinha outros costumes, por que você acha que, entre os gostos dele, você foi pra música?

Mais do que para a música, eu fui para as artes. Fui para as artes porque meu pai tinha essa relação com a arte, ainda que ele não fosse ao museu, a um *show*. Eu tenho um dom que eu não exerci, sou um grande desenhista. Eu, por exemplo, sou péssimo músico, péssimo instrumentista. Eu aprendi e dei meu jeito. A coisa do dom, do talento, eu desenhava. Isso me fez ir pras artes, primeiro pros quadrinhos. Eu tenho que dizer uma coisa: eu vim de uma família muito humilde, eu não tinha meios, eu tive que fazer os meus meios. Também não tinha na música. Mas como eu tinha talento pras artes plásticas, eu fui me metendo nelas, e aos trancos e barrancos eu encontro o Nuno [Ramos], que é o grande encontro da minha vida; eu mudei a minha vida inteira. Fiquei com ele 16 anos [...]. Aí eu tive um meio, um meio nas artes plásticas. Fui fazer curso com o Rodrigo Naves, com Lorenzo Mammi, com Alberto Tassinari, fiquei amigo do Fabio Miguez, da Casa 7, amigo do Nuno, a convivência. E, nessa convivência, fazendo arte, ainda fazia meu trabalho, eu pintava... estava pensando isso agora. Tem um pouco a ver com o meu pai, [...] o que eu fazia não tinha relevância assim, eu desenhava muito bem, eu pintava muito bem, mas era isso, e isso não é arte. Arte é outro assunto. Paralelo a isso eu estava lá com minha bandinha adolescente, pra ficar com as meninas, eu era muito tímido. Eu fui aprender a tocar violão para namorar as garotas do colégio. Desde o começo, eu fazia coisas estranhas, não usuais, pela ignorância, e os músicos que tocavam comigo na época achavam tudo esquisito. O que eu era vocacionado, que eu tinha técnica, que eu estudei, fiz faculdade de artes plásticas, cursos, não tinha uma voz, e o que eu não estudei, que foi música, tinha uma originalidade, pela ignorância. O Nuno tem uma frase que eu gosto muito, que é: “ignorância pode ser rica, ela não é rica em si mesma, mas pode ser rica”. Então, acabou que o meio que eu consegui, que foi o meio das artes plásticas, me deu esse meio... as pessoas, os botecos, o Clima

[Paulo Climachauska, artista plástico e compositor], com essas pessoas eu tive o meio e a formação intelectual, coisas que eu nunca teria se continuasse lá no Imirim. Eu tinha um negócio esquisito, assim...

O que era esse negócio esquisito?

Era uma coisa da ignorância, de juntar uma coisa com outra que não faz sentido. Você faz uma harmonia e canta uma melodia, que supostamente, pela regra mundial da música, não caberia, só que eu faço caber, porque na minha cabeça tem que caber, a minha métrica é essa. Isso era muito no começo, e depois eu fui estudando canção, e fui querendo transformar a canção. Então, dentro dos meus desejos, eu chamava o cara para tocar cuíca e eu pedia pra fazer um cachorro. [...] O *Barulho feio* é um comportamento totalmente de artes plásticas. Eu fiz uma *performance*. Eu peguei o gravador, desci na estação República, fui andando; sabia que tinha que andar 42 minutos e meio, fui cronometrando, e aí chegou na praça da Sé, entrei na igreja e acabou. Foi um comportamento totalmente artes plásticas, de *performance*. Então eu fui relacionando o meio intelectual, a música, as artes plásticas, o cinema, aplicando à música. Por isso que virei diretor artístico, porque eu vi que tinha condições de manipular coisas, de organizar coisas. Quando o Cabral me chama pra produzir o disco dele, é muito maluco. Imagina, o Cabral é maestro, só que ele vê em mim uma pessoa que vai falar coisas que ele não sabe. Foi isso que eu vi na música, eu via coisas que as pessoas não sabiam... e passava muito além da harmonia... tem algo diferente, tem um desejo, e tem isso, eu enxerguei na música que eu poderia fazer a diferença, mesmo eu não tendo as ferramentas clássicas da música.

E o que a música tem que pode fazer diferença?

Muita coisa, né? Na vida das pessoas, pra caramba...

Como a música pode fazer diferença pra você, como ouvinte?

Quando a gente vai ficando mais velho, a gente vai ficando mais cético, mas a música já me transformou 20 mil vezes; histórias amorosas 714 mil. Mas [...] a música, ela foi o meu veículo de comunicação com o mundo, “olha, eu tenho coisas a dizer”. Quando eu pinto, eu não digo nada, mas quando eu faço um samba eu falo alguma coisa. É um clichê o que eu tô falando agora, mas era a minha voz. Tento falar muitas coisas sobre o mundo, como a gente vive. Mas

como sou um cara complexo, e quero ser um cara complexo [...], meu lance é mais abstrato. O *Barulho feio* é um lance absolutamente político [...]. Fazer música autoral é político. Fazer um *show* no dia que matam a Marielle [...]. Eu nunca fiz um disco supérfluo, é um orgulho da minha vida. Sempre tem um desejo, vem comunicar, falar com o mundo. O disco novo que vou lançar agora supostamente é um disco de amor, mas ele está cheio de... fazer política com a canção. Eu querer fazer canção é fazer política.

Você fala de um lugar da música de uma maneira mais intelectualizada, mais racionalizada, pensada com uma intenção política...

Estética também.

Exato, e também em questões mais existenciais, mais íntimas...

“Olha vai chover, é verão...” [cantarola trecho de uma música dele].

Que é muito além das questões da natureza, dependendo do que se estiver disposto a escutar. E exatamente para além dessa questão intelectualizada, que é fundamental e evidente na música que você faz... você falou de comunicar, de ter uma intenção. Você acha que a música sempre tem uma intenção, e sempre dá pra traduzir do que se trata essa intenção?

Qualquer música? Acho que sim, tem a música pra dançar, pra esquecer, pra pirar. Acho que sim.

E você, como ouvinte, quando escuta uma música, o que sente, o que escuta?

Eu, como artista, escuto muita música, como pesquisador. Eu sempre fui muito interessado na música dos meus contemporâneos, queria saber o meio em que eu estava. Tinha algo como avalizar a minha geração, se ela era à altura da música brasileira, era isso. Nesse meio de ouvir música desse jeito, pintava um Djavan. No momento estou enlouquecido com Djavan. Isso pra mim vai além. Claro que fico pensando no papel do Djavan na música brasileira, quanto ele foi negligenciado, como as pessoas diminuíram o Djavan, a intelectualidade sobretudo, não a população. Começa tocar o Djavan, aquilo me dá um prazer, começa assim [cantarola]. Às

vezes eu canto na rua assim, e me dá um prazer, um prazer intelectual. Em mim a música bate na cabeça. Nelson Cavaquinho me fazia enlouquecer...

O que te fazia enlouquecer com ele?

A estranheza. Quem é esse [...], quando eu descobri, o Nuno me apresentou, eu enlouqueci. Era de uma violência, uma voz do demônio, esse violão tosco, tocando tudo arranhado, e o cara só fala de morte. Aquilo não me deixou mal, aquilo me deixou numa alegria. Ele foi uma porta de entrada pro samba. Meu pai ouvia samba, [mas] antes dos anos 1960, era outro jeito de fazer samba. Abriu um mundo por causa do Nelson, o samba do morro. Fui ouvir Paulinho da Viola de novo, toda a poética do morro. [...] Eu tive uma experiência estética arrebatadora que foi escutar Nelson Cavaquinho... e o momento seguinte é o da organização. O meu tesão passa por isso, pela cabeça. [...]

Anterior à cabeça, você conta que teve uma experiência estética. O que você está chamando de experiência estética? O que você chama de “ser arrebatado” por essa música?

Eu ouvir algo que nunca ouvi. É como eu ouvir *Matita Perê* (álbum de Tom Jobim, de 1973), quando eu ouvi *Clube da Esquina*, que nem quando eu ouvi a voz do Milton, que nem quando eu ouvi o *Transa* (álbum de Caetano Veloso, de 1972), tem esses capítulos.

O que você sente quando escuta?

É um mundo novo se abrindo. [...] Passei a querer que quem me ouvisse tivesse isso que eu tive quando eu ouvi Nelson Cavaquinho.

E o que a sua música faz pra causar isso?

Ela é muito incomum. Ela não é classificável, ela não é agradável no sentido óbvio do termo. Ela tem arestas, ela provoca, ela incomoda, e mesmo quando é uma canção linda, da arte lírica, a letra é incomum, é estranha. Eu canto de um jeito que não é tão populista, os arranjos são atrapalhados. A grande experiência da minha vida foi a Elza Soares, eu e meus amigos fizemos tudo isso, mas na voz da Elza Soares, que é outra esquisita, louca, mas como é uma voz que as pessoas reconhecem, nunca minha música alcançou tanta gente. [...] A minha mãe ouvia Dalva

de Oliveira e Emilinha Borba, hoje ela escuta Paula Fernandes, e – sem querer fazer juízo de valor, mas já fazendo – é um abismo. O meu pai sabe que é um abismo, a minha mãe não, ela continua ouvindo rádio, se tocar Dalva ela vai ouvir, se tocar outra ela vai ouvir. Isso eu aprendi com meu pai, eu nunca fui um ouvinte passivo... Agora, eu como sou mais jovem, ampliei os meus gostos, mas continuo com isso na cabeça. Detesto quem fala de música de qualidade, odeio, acho um discurso fascista. Agora, você pode ter uma atitude em relação, mas não pode ser preconceituosa, isso é ridículo. Agora, eu posso dizer que o Tom Jobim é maior que a Anitta. Mas não tô dizendo isso porque eu sou um sujeito erudito, estou dizendo porque eu, enquanto Romulo, na minha experiência, eu acho aquilo maior, mas eu não desprezo a Anitta. Mas eu tenho a distinção. A minha mãe não tem, ela é ouvinte passiva. [...]

Você falou que sua música é estranha, é torta... Que você faz ela de um jeito diferente, que quer que ela chegue de um jeito diferente, que ressoe no sujeito ouvinte, que é pra ser diferente do que está acontecendo. Quando essa música chega no outro sujeito, no que escuta, como você acha que chega nele? Ele entende – aliás, entender não é a palavra aqui, disso você falou bem –, você acha que quando aquilo toca, ele sempre entende, ou aquilo só chega também e incomoda?

Ela chega esquisita pra todo mundo, e tem os esquisitos que acham massa. Ela chega...

O que ela causa?

Ela causa incômodo, mas é um incômodo que faz bem. É uma experiência sonora, física, né. Aquele monte de guitarra polifônica... [...] A minha música é péssima para o flerte, mas para amores profundos ela é boa, para amores perenes e tal [risos]. [...] E aí, *Barulho Feio*, por exemplo, é que as pessoas não estavam ouvindo mais música, escutam música quando estão com o Facebook aberto, elas estão dispersas, e eu vou fazer um disco que elas vão ter que prestar atenção [...].

O que você está chamando de canção?

A forma canção mesmo. Música e melodia. Luiz Tatit.

Então, essa é a grande fé que eu tenho, que meus discos durarão para sempre. Tenho fé no meu trabalho. E aí, voltando a falar do que eu ouço, eu tenho ouvido muita coisa querendo ouvir

coisas pra não pensar, e aí Milton Nascimento, porque eu já pensei muito sobre ele... O Djavan eu tô pensando, ele ficou de lado [...]. Eu ouço *Clube da Esquina*, eu ouço *Matita Perê*, muito, quase toda semana, Luiz Melodia, foi a grande perda artística da minha vida, nunca achei que fosse sentir tanto. [...] Eu sou Caetano, eu sou Caetano, só que – tadinho, né? – eu sou a unha do Caetano [risos], que é o cara que tem pouca habilidade no instrumento, mas que tem uma cabeça, uma antena, uma coisa de organizar o movimento: “Eu organizo o movimento” [canta trecho da música “Tropicália”, do Caetano], ele organizou a vida do Gilberto Gil, que é um monstro infinitamente maior que ele no sentido técnico, formal...

Quando eu perguntei o que você está ouvindo, você falou: “Eu tô ouvindo música pra não pensar”. Você consegue não pensar?

Não que elas não façam pensar, podem fazer pensar, mas já pensei muito sobre elas.

Mas você consegue não pensar, enquanto ouvinte, por exemplo?

Consigo.

E, nesse momento, o que é a música pra você?

A música é só prazer, só fruição, só, por exemplo, aguentar os dias ruins, ouvir Milton Nascimento: “Vento, vela, sentinela eu sou” [cantarola]. Você esquece da parada, você cai na voz dele e ainda que a música esteja falando de coisas, de problemas, transcende o problema e dá uma experiência estética. Eu acredito muito em arte. Eu acho que arte muda a vida das pessoas, a arte serve pra isso. Eu já me emocionei tanto com trabalho de arte, de ver uma escultura e me emocionar. Cara, o ferro em cima de outro ferro, e eu abismado.

E o que é esse momento?

É o momento de acreditar na vida, assim. Ferreira Gullar dizia: “a arte existe porque a vida não basta”. É pouco quando a arte serve de panfleto, quando ela é absolutamente literal, quando ela não quer transcender, não quer ampliar significados. Uma vez escrevi um texto um pouco parafraseando o Ferreira Gullar: “Eu não quero que a arte me diga como a vida é, eu quero que a arte me diga como a vida poderia ser”. É isso que eu espero.

Por exemplo, pra falar de coisas que não necessariamente são intelectuais e pegaram em mim, quando eu escutei Jorge Ben e Tim Maia. Batia no coração, eu tinha um troço. Eles nem estão no meu *top five* de artistas, nem de longe, mas cai ali [cantarola introdução de “Que beleza”, de Tim Maia], a vida se abre. Adoro ouvir música na rua, mal escuto música em casa, e aí fonezinho, e vem essa música, eu abro os braços, às vezes eu fico assim [faz gesto de braços abertos] e começo a cantar, e tem gente que passa por mim e sorri. Olha só que força isso!

ENTREVISTA 3 - Mônica Salmaso

(Data da entrevista: 4/4/2018)

Biografia

Mônica Salmaso, 47 anos, intérprete

Nascida em São Paulo em 1971, começou sua carreira na peça *O concílio do amor*, dirigida por Gabriel Villela, em 1989. Em 1995, gravou o CD *Afro-sambas*, um duo de voz e violão arranjado e produzido pelo violonista Paulo Bellinati, contendo todos os afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinicius de Moraes. Foi indicada para o prêmio Sharp de 1997 como Revelação na categoria MPB. Lançou, em 1998, seu segundo CD, *Trampolim*, pelo selo Pau Brasil. Foi vencedora do Segundo prêmio Visa MPB – Edição Vocal, pelo júri e aclamação popular, em 1999. No mesmo ano lançou pela gravadora Eldorado seu terceiro CD, *Voadeira*. Foi ganhadora do prestigioso prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de 1999. Foi a convidada especial de uma das noites do Heineken Concerts, em 2000. Tendo assinado um contrato com a gravadora Biscoito Fino, lançou seu quarto CD, *Iaiá*, em 2004. Participou com destaque cantando no filme *Vinicius*, sobre a vida e a obra de Vinicius de Moraes, dirigido por Miguel Faria Jr. Em 2007, gravou o CD *Osesp, Mônica Salmaso e Banda Mantiqueira*, sob regência do maestro John Neschling. Em 2009, foi lançado o DVD *Osesp, Mônica Salmaso e Banda Mantiqueira – São Paulo samba*, sob regência do maestro John Neschling, com o registro da apresentação realizada em dezembro de 2008, na Sala São Paulo, para a emissora de televisão franco-alemã ARTE, que transmitiu o concerto ao vivo para França, Alemanha, Bélgica, Suíça, Espanha, Áustria, Polônia, Finlândia, Portugal, Dinamarca, Hungria, Suécia, Itália e Holanda. Em 2006, participou do CD *Carioca*, de Chico Buarque, cantando a música "Imagina", de Chico Buarque e Tom Jobim. Lançou em 2007 seu quinto CD, *Noites de gala, samba na rua*, com músicas de Chico Buarque e participação especial do grupo Pau Brasil; e o mesmo trabalho, em DVD e CD ao vivo, em 2008/09. Nesses dois anos, realizou a turnê Noites de Gala por 25 cidades do Brasil, com patrocínio do Bradesco Prime. Participou em 2010 do CD *Tantas marés*, de Edu Lobo, cantando a música "Primeira cantiga". Participou das trilhas sonoras do Grupo Corpo nas coreografias "Ocorpo", composta por Arnaldo Antunes, em 2000, e "Sem mim", composta por José Miguel Wisnik e Carlos Nuñez, em 2011. Lançou em 2011 o CD *Alma lírica brasileira* pela gravadora Biscoito Fino. Com este concerto, se apresentou em Lisboa, Paris e Bruxelas (as duas últimas cidades a convite das embaixadas brasileiras), além das principais capitais do Brasil. Em 2012, ganhou o 23º Prêmio

da Música Brasileira como melhor cantora de MPB. No mesmo ano, foi gravado no teatro Alfa, em São Paulo, o DVD *Alma lírica brasileira*, dirigido por Walter Carvalho, ganhador do 24º Prêmio da Música Brasileira, em 2013 como melhor DVD de música.

Em 2014, lançou o CD *Corpo de baile*, somente sobre a parceria dos compositores Guinga e Paulo César Pinheiro. Com este trabalho foi indicada para quatro categorias do 26º Prêmio da Música Brasileira: melhor cantora, melhor canção, melhor arranjador e melhor CD; e venceu as duas primeiras categorias. Em 2015 e 2016 realizou a turnê Corpo de Baile, em 25 apresentações por 11 capitais brasileiras com patrocínio do Bradesco. Em 2017 lançou o CD *Caipira* também pela gravadora Biscoito Fino.

Entrevista

Vou pedir pra você me contar um pouco sobre o que é a música pra você... o que a música desperta, o que você sente quando escuta... Por que você fez esse caminho da música? O que há por trás dela que causa essas sensações? Quero que me conte um pouco disso: o que é a música pra você, como ela chega pra você?

Tem uma diferença na escuta antes e depois de trabalhar com música, não tem como. Eu tenho até saudade do antes. Eu tenho. Se bem que eu acho que o antes não tinha a profundidade de conhecimento que tem agora, mas tinha um interesse, uma chegada, cabia mais coisa, e agora é mais profundo, mas é mais selecionado. Então, assim, eu muito pequena, pequena mesmo, 5, 6 anos, eu tinha interesse por música, era uma coisa... tinha coisas na minha casa, ouvia-se música, mas não era uma coisa que todo mundo investia. Eu me interessei por isso. Na verdade, eu acho que comecei a me interessar por música quando eu ouvi aqueles disquinhos coloridos, sabe? Aquilo ali, ali tem música, além de ter um português maravilhoso, sem facilitar, tem música muito boa, arranjo, orquestração, e eu bebia muito esse negócio. E essas histórias musicadas entravam em mim muito fortemente, muito fortemente.

O que era esse “entrar”?

Eu queria ouvir milhares de vezes, eu sabia de cor todas as músicas, eu cantava aquelas melodias, aquilo ali me mexeu; eu ficava parada ouvindo aquelas historinhas, pequena, bastante, bastante mesmo. Aquilo ali é uma tatuagem na minha escuta. Depois eu cresci e comecei a ouvir o que tinha de música em casa. E eu tinha em casa, era um interesse, e eu entendia. Tinha um disco do Chico que eu acho que ele fez em 1985, que é um disco super

denso, que tem “Cálice”, tem “Pedaço de mim”, que é uma música desgraçada de triste, que fala “a saudade é o revés de um parto”, “é arrumar o quarto do filho que já morreu...”; das coisas mais cruas e doloridas que existem. Eu ouvia essa música e eu achava triste, mas aquilo era um alimento. Eu achava bonito. Eu não entendia o que era aquilo, a dimensão, mas eu entendia que aquilo ali tinha algo de alimento emocional, que eu não sabia identificar como experiências que tivesse ouvido ou que soubesse...

Tinha quantos anos, mais ou menos?

Pequena, acho que menor que meu filho, menos de 10 anos. Esse disco é de 85, eu nasci em 71. Não... esse disco deve ser de antes, eu lembro isso de antes [...]. Mas eu tinha uma sensação, eu ouvia músicas adultas, né, e aquilo ali era bom. Era uma sensação de prazer e de alimento, era uma coisa boa, me trazia prazer. Imediatamente prazer. Passava tardes ouvindo os vinis que tinha lá e cantando junto e tal. Passou um tempo e minha mãe foi fazer um pouco de aula de violão, totalmente diletante assim, mas a gente morava numa casinha, num sobradinho, e tinha umas noitadas que o professor e uns amigos alunos também iam lá e ficavam cantando a noite inteira. E eu descia pra ir cantar com eles. E era meio um acontecimento, porque eu era afinada, cantava direitinho, conhecia aquelas músicas, repertório de bossa nova, e eu cantava, abria vozes, e aí isso ampliava o prazer. Aquilo que eu sentia em escutar se ampliava com uma facilidade que eu tinha de fazer. Então, a minha relação com música sempre foi de identidade, de alimento, de fazer uma conexão. Acho que por isso eu nunca compus. Eu sempre me alimentei de coisas que outros fizeram. E essa liga entre – sei lá de onde, sei lá de que ano, que classe social, que lugar geográfico – aquela pessoa ali escreveu isso aqui, que tem tudo a ver com o que eu acho, que bate direto em mim.

E o que é esse encontro?

Então, é a expressão que a arte tem, que na música, especialmente na canção, ela vem além do verbo, da história que está sendo contada, ela tem uma entrada afetiva da música que é abstrata. Há quem não ache abstrata, há quem vá explicar funcionalmente o que uma melodia, uma harmonia faz. Existem “trocentas” linhas de explicação: “Não, isso não tem nada de abstrato. Vou botar essa linha aqui, que nesse momento vai acontecer isso ou aquilo com a pessoa”, mas é abstrato no sentido de que a música instrumental te dá uma gama de sensações, mas ela não direciona a imagem. Pode até chegar muito perto, mas ela não direciona. Ela conversa com o

repertório imagético individual de cada um. No máximo ela vai chegar, ela vai bater em tristeza, saudade, raiva, mas a história imagética que a música instrumental faz em cada um depende mais do repertório de vida de cada um, de personalidade e história.

E quando você escuta essas músicas, tanto a instrumental quanto a canção, que experiências marcantes você pode contar, de ter se sentido muito atingida por uma música? Tem algum episódio, tanto de antes como de agora, que te faça lembrar por ter sido marcante?

Então, eu lembro dessa história do “Pedaço de mim”, eu lembro de perguntar pra minha mãe o que era isso, do que estava falando, o que era um “revés de um parto”, como é revés, e ao mesmo tempo eu entender que aquilo ali era uma coisa muito séria, era dor. E assim: não é que eu vivia aquilo de uma forma catártica, eu só me alimentava disso. Nossa, tem isso. É como se eu estivesse construindo, até te falei disso uma vez, que o Chico Buarque fazia parte não da minha formação musical, mas da minha formação emocional. Porque era como se, através dessas coisas, eu experimentasse emoções que eu não precisasse viver, graças a deus! Então, isso ela já fez por mim muitas vezes. Eu acho que eu tenho uma posição na escuta da música, de ouvinte, [...] eu não preciso viver todas as coisas, a música me ensina todas elas. Ela tem essa função que eu falo, que eu tenho essa sensação de alimento, ela traz coisas, e você não precisa passar por tudo isso pra ver como é. A música pode te transmitir isso. Às vezes a experiência que tá escrita numa música feita por alguém que viveu aquela experiência vai chegar até mim não por identidade, porque eu também tive essa experiência (também pode, mas não só isso), às vezes eu não tenho nada a ver com essa experiência, mas ela chega até mim porque é um ser humano falando com outro ser humano, e este aqui vai aprender daquele um através da linguagem musical. Tem uma coisa nas artes, eu acho, que é uma coisa que a gente fez no *Corpo de baile*, que é um disco que a gente fez, uma turnê que a gente fez, era uma música mais densa, música do Guinga e do Paulo Cesar Pinheiro, de 40 anos atrás, tinha muita densidade na letra, na melodia e na harmonia, eram histórias complexas. Inclusive algumas coisas nas letras localizadas em tempos outros, blocos de rua da década de 1930, coisa que não tá no conhecimento geral. E aí eu gravei esse disco com músicas inéditas. Eu pensei que ia ser demais pro público desse *show* receber tudo de uma vez em uma hora e meia de *show*. É pedir muita atenção, uma receptividade, uma disponibilidade que as pessoas não estão... É quase assistir um concerto de música clássica!

Você pensa nisso sempre quando monta um show?

Nesse caso pra mim era claro. Não tem uma música de alívio, de conforto, de “eu conheço, oba, vou cantar junto”. É tudo novo, tudo denso e tudo forte. [Pensei:] “Vai ser pesado, acho que vou sobrecarregar esses caras”, e eu não queria. E aí a saída que a gente encontrou, e isso tudo foi um *insight* que acabou rolando... – eu acho, eu acho interessante que é uma pororoca artística. O Waltinho Carvalho fez, a gente inventou um troço que eu vi num concerto da Orquestra Sinfônica e Fura dels Baus, que era um tule, o Gerald Thomas usava esse tule. Na frente, entre a plateia e os músicos, entre o palco e a plateia há um tule, e nesse tule ele projetou coisas que ele produziu, que ele inventou pra cada uma das músicas. Às vezes coisas maiores, às vezes com menos informação, às vezes mais abstratas, às vezes não abstratas, mas ele foi desenhando, e essas projeções aconteciam no tule que tem transparência. É como se fossem tatuagens [gesticula com a mão no peito, como se a tatuagem fosse no corpo da artista]. A ideia era essa, como eu tinha visto isso acontecer no Theatro Municipal com o Fura dels Baus, eu pensei: a orquestra estava tocando e a gente foi levado, uma hora pega fogo, a orquestra no meio do fogo, depois tem as árvores, depois tem um exército marchando, depois a fonte, isso daí virou em mim, como público, um encantamento visual que abriu a porta pra música entrar, e foi isso que eu falei pro Waltinho, que eu precisava oferecer alguma coisa, uma experiência sensorial que a pessoa não ficasse ali [faz cara de quem está se esforçando para pensar, para entender], ou com o coração ali convidado a uma hora e meia de atenção. [A ideia] é que ele possa, quando ele via uma imagem que remete a uma coisa poética, ele não sabe, mas atrás dela vem uma música com uma letra que vai atravessar aquela dificuldade, aquilo ali disponibiliza a pessoa a ouvir. E eu, parece que isso aconteceu, eu vi e ouvi as pessoas depois falarem isso. Então é engraçado, assim, porque a música, com todo seu poder de entrada, precisou de uma forcinha das artes visuais pra ela conseguir tirar as resistências e fazer a sua comunicação. Mas a comunicação é a mesma, de uma expressão artística, de uma fonte que não necessariamente tem a ver com você, mas que produz um negócio de captura e te bota num lugar que sai do tempo, sai até você, aquilo que te movimenta. Isso todas as artes fazem. A música tem esse negócio bonito, que na canção ela já é dupla, palavra e som, literal e sensível, então, [o ouvinte] é duplamente atingido.

Como é esse “negócio” que a música causa?

[risos]

Você falou que sai do tempo, que sai de si. Você já teve esse experiência?

Muitas vezes. Na verdade cada vez eu tenho menos vezes, mas mais intensamente. Porque a partir do momento que eu passei a trabalhar com a música, eu passei a entrar nos meus critérios de escuta, que eu não tinha antes. Era só ouvido e coração [risos], depois não: “Olha, usou a voz assim, escolheu assim, escolheu assado, usa a voz assim”, aí você já pensa: “Isso aqui é muito legal, isso aqui quero usar”. Quando hoje eu sou arrebatada, é uma puta cacetada porque passa por cima de todas as... O Sapopemba [músico, pesquisador de música brasileira e caminhoneiro] é capaz de fazer isso em mim. Uma vez a Teresa Cristina, nem era o *show* dela, era um *show* da Cristina Buarque em que ela cantava uma música. O *show* estava todo lindo, era como uma roda de samba, os meninos do Rio que vieram tocando, tudo lindo, tudo bem, e a Cristina cantando um puta repertório do Wilson Batista, sensacional, legal pra caramba, tudo bem escolhido, de repente, entrou a Teresa Cristina, e aí ela cantou uma música do Nelson Cavaquinho, “Eu e as flores” [canta trecho], e a Teresa Cristina estava começando, estava assim piquititita, assim, lembro que ela estava com um cardigã, um casaquinho, pequenininho, tudo era pequenininho. Ela chegou meio dura ao microfone e começou a cantar daquele jeito de quem oferece aquele samba. Não era “Vejam como eu canto samba, eu vim para brilhar, entendo tudo do samba”. Nada. Era tipo: “Eu não tenho a menor importância, mas olha esse samba do Nelson Cavaquinho!”. O olho molhado, como quem estivesse rezando. Entrou no lugar da reza, no sentido da... da... comunicação afetiva mesmo. Não da devoção, mas daquilo que nos une, daquilo que importa, daquilo que você deseja, daquilo que você oferece, todas essas coisas bonitas entraram naquele momento ali. E o que aconteceu foi que eu desmontei, mas desmontei que eu não conseguia parar de chorar. Fui dar um beijo nelas no camarim, ainda chorando, entrei no carro chorando, voltei pra casa, cheguei em casa chorando, cho-ran-do. Parecia que ela chorava: “Quando eu passo” [cantarola], aquele “passo” fazia assim “tum” [indica uma pontada no peito] no meu coração [sorrindo]. Eu não sei o que que é! O que que é? Eu acho que talvez seja uma chave, uma chave que quebra as suas resistências, sabe? Um negocinho ali que achou um furinho e entra, e molha tudo. Eu acho que é isso, é um canal que se abre ali e que faz uma ligação que comunica tudo, uma coisa física, uma coisa... provavelmente se tivesse eletrodos, o coração deve bater diferente, a respiração muda. Aquilo ali muda a sua fisiologia como o riso muda, né? Aquelas coisas tipo Doutores da Alegria, que você ali triste, chateado, infeliz e vem alguém e faz um negócio e “fulfi!”, sua pressão melhora, seu sangue não sei o

quê... eu acho meio isso, que tem uns canais que a gente não controla tanto, graças a deus, e que, quando a arte passa por eles, ela dá uma tomada de conta fisiológica.

Engraçado que você fala que chorou durante, chorou depois, chorou no carro, no camarim, em casa... mas você fala isso...

Feliz! [risos].

...com alegria...

Exatamente, porque não era... como eu acho que quando pequena ouvindo “Pedaço de mim”, tinha uma alegria, um alimento mesmo, uma sensação de “tô viva”, não é uma coisa, não sou uma funcional, me diferencio dos bichos. Eu experimentei uma coisa que eu não sei que nome tem e que muda. Eu no mesmo carro, na mesma rua, indo pra mesma casa, totalmente transformada por uma coisa sem controle, isso é um alimento, é uma puta felicidade.

E você conta como uma possibilidade de isso ter sido causado em você pelo jeito como ela canta, o jeito como ela apresenta... Você consegue descrever, não só nesse caso, mas nos casos em que essa sensação chega, o que uma música pode fazer pra despertar isso em alguém?

Então, isso é difícil. Há quem prove... os engenheiros da música vão dizer que isso é codificável em funções harmônicas, em timbres... Ontem mesmo eu revi um conceito, fazendo uma remixagem, que é o seguinte: teoricamente, todos os sons de quaisquer instrumentos, quando você dá uma nota fundamental qualquer, um ré, um dó, qualquer uma, que é a nota fundamental daquele som, que é a nota principal, se não tiver os harmônicos, que são as notas que naquele timbre vêm por simpatia, que são a oitava, depois a quinta etc., se fosse puramente só a primeira nota fundamental, todos os sons seriam iguais. Isso é muito estranho. Mas como assim você falar que um instrumento de madeira faz um dó, um instrumento de metal faz um dó, a voz humana faz um dó, tudo na mesma oitava, e se você tirasse tudo ia ser o mesmo som? Teoricamente ia, porque o que faz as diferenças dos sons são os harmônicos que aquele timbre tem. A voz humana tem x harmônicos, aparece mais um do que outro, o instrumento x mais outro do que um, e de madeira... Então isso cria a diferença do som. Então vai ter um cara que vai dizer pra você que isso é provável, como é que faz, mas isso não é verdade!!!

Não é verdade?

Não é [risos]! Pode ter até uma amostragem gigante. Pode até [ser] o contrário, dizer assim: “Quando acontecem determinadas características, a mágica acontece”. Mas ele nunca vai poder dizer: “Pra acontecer a mágica é preciso ter... é só fazer essas características”. Isso não vai acontecer. Eu não sei por quê. Porque tem qualquer coisa de... de quê? [pensa e ri], de deus, tem qualquer coisa de... verdade... tem qualquer coisa de humano, acho que sobretudo de humano. Eu poderia dizer assim: “Ah, foi a voz da Teresa, foi o jeito que ela fez aquela nota”, ou “Era o olho dela que estava brilhando”, mas era tudo isso e era fundamentalmente porque aquilo nela tinha um sentido, entendeu? Saía um sentido, e em mim bateu, mas saiu um sentido. Se ela estivesse ali friamente, “Vou fazer aquele truque de fazer aquela voz assim”, não sei se teria funcionado. Talvez. Muito interessante isso, muito bonito, mas dificilmente acho que causaria o mesmo efeito. É como se eu estivesse dizendo que, no ponto de saída, tem que ter uma verdade humana, genuína, que vai se comunicar com uma verdade genuína no ponto de chegada.

O que você escuta, Mônica?

Agora eu estou escutando Wilson Batista. Meu problema é esse, eu trabalho com isso e muitas vezes fica direcionado ao trabalho, e aí vira pesquisinha. Eu adoro. Eu adoro! Mas aí é uma coisa mental, que me abre para descobertas afetivas, mas parte de um princípio mental. Eu tenho umas paixões afetivas, puramente afetivas, no sentido de que não apareceram pra mim por causa de trabalho nenhum, que sempre ecoa, assim. Uma delas é o duo da Maria João com o Mário Laginha. É um divisor pra mim.

Você veio ao show?

Vim, vim... A gente ficou meio amiga, porque a gente fez um disco do Guinga e tal, e eu sou muito, muito fã dessa parceria, especialmente com o Mário, porque eles têm um troço assim muito incrível, porque ela é muito livre, muito doida, muito sem filtro, e muito sem rede, salto mortal sem rede. E ele é uma rede, muito criativa, e de algum jeito ela bombardeia a estrutura dele, e ele bombardeia a falta de estrutura dela, a não estrutura dela. E esse ponto de equilíbrio que os dois fizeram é uma coisa muito assim. Uns 8 CDs, ou mais, eu tenho todos eles, e muitas vezes eu volto a isso, porque esse puxa-puxa, essa relação entre as duas coisas, essa estrutura e

essa liberdade, que acontece no *jazz* que a pessoa improvisa e tal, mas nesse caso é junto, está tudo [lá no trabalho deles], as fronteiras se separaram e o risco está lá o tempo todo, ao mesmo tempo dentro da estrutura. E isso me pegou.

E o que você sente com tudo isso?

Eu sinto essa sensação de... de... encantamento, de... que é possível a pessoa se colocar, fazer a arte nesse limite, que é muito diferente de onde eu vou. Eu tenho um risco, mas é um risco muito mais controlado. Não sou uma improvisadora, eu crio uma situação de conforto e que promova algo que eu considere uma beleza através da qual aquela música vai ser comunicada. Mas não tem essa sensação de risco iminente, de que ela vai se esborrachar. Não tem isso, absolutamente. Ali, eu ouvir esse risco, é um encantamento pra mim, é uma coisa muito distante, então talvez seja a coisa mais próxima que eu tenha com a sensação de ouvir música antes de eu fazer. Porque é outro negócio! Fico bebendo aquilo ali, aquele limite de fazer sons. Na boca de outras pessoas, e sem aquela verdade que ela tem, ficaria ridículo. E na dela não fica. Se eu fizer isso, vai ficar ridículo, porque não tem sentido, não vem com nada atrás, mas ali tem e é incrível. Fico ali igual [diante do] papai noel, criança no Natal.

Você contou de dois episódios, entre outros que devem ter existido, de duas pessoas que te colocaram num lugar de encantamento, de mágica, de um lugar que é difícil falar... e com as duas, você se aproximou, tanto da Teresa, que foi lá falar, ficar por perto, falar... e agora falou da Maria João, uma personalidade outra...

Totalmente oposta...

Isso... e você comentou que ficaram amigas, se aproximaram... Acho que quando as pessoas também te escutam, sentem algo semelhante, até tentam se aproximar... Minha pergunta é: será que isso que se sente faz você “amar” essas pessoas, esse querer estar perto delas?

Acho que sim... Já tive decepções de conhecer pessoas que faziam isso e depois falar: “Putz, se ele soubesse como ele é mais legal de longe”. Tem um monte disso. Mas de qualquer jeito, naquele momento ali, aconteceu uma comunicação humana de grande densidade. Isso daí ninguém tira. Pode ser que conscientemente essas duas pessoas não consigam trocar um telefonema que preste, mas naquele momento o que saiu de uma e chegou na outra é de grande

densidade. É de intimidade. Não sei se é intimidade de quem recebe em relação a quem faz. Não é intimidade de quem faz pra quem recebe.

As pessoas devem chegar em você, devem tentar... você sente algo?

Eu sinto a melhor demanda possível, porque não tenho... a minha relação com o meu trabalho é do meu ofício. A minha relação de oferecimento do trabalho é muito humana, ela não é especial, não é extraterrestre, ou da televisão, ou desse mundo incrível, ela é absolutamente humana. Esse público que é criado assim, na base do tijolinho, ele sente isso. Já teve gente, algumas situações pontuais, que já tentou ver em mim uma coisa *celebrity*, e eu naturalmente frustro, porque eu não vivo uma coisa desse jeito. A pessoa: “Nossa, você não tem *glamour*”. Não, não tenho! [risos]. Isso que as pessoas esperam ver em pessoas exóticas e diferentes não vão ver em mim. Eu não alimento, eu não gosto, eu não sou, nada vai acontecer. Então, quem precisa disso, desencana e vai procurar outra pessoa para se pendurar nessa ideia aí. O meu caso é outro, mas na hora que eu estou fazendo o *show*, eu sinto, e na hora que as pessoas vêm falar depois e tal, eu sinto o retorno dessa recepção da música, da recepção daquilo... aí a sensação é a melhor do mundo. É a sensação de uma boa cozinheira, de uma pessoa que faz um pão super cheiroso e quentinho e aquela pessoa na sua frente se delicia. Não é pela pessoa, é pelo pão. Mas o pão demorou tantos anos pra chegar naquela receita. Dá um gosto na cozinheira: “Arrasei, demorei pra chegar, mas agora ele tá bom”. Dá uma boa sensação, mas o lance mesmo é o pão e a chegada do pão. Acho que isso que é transformador. Não acho que toda vez você consegue provocar essa sensação. Com todo custo, você faz o melhor possível, se acontecer essa magiquinha num momento ali, já está muito bom. Ela independe da sua... Aquilo, você não está num bom dia, e aquilo ali te atravessa de um jeito! Nem você que está fazendo é dona do que tá fazendo, é tomada por aquilo.

ENTREVISTA 4 - Kiko Dinucci

(Data da entrevista: 19/4/2018)

Biografia

Kiko Dinucci, 40 anos, músico, compositor, cantor, artista plástico e cineasta

Compositor, cantor. Sua trajetória profissional é paralela à de artista plástico e músico. Cresce na cidade de Guarulhos, São Paulo, e lá participa de diversas bandas de *rock*, como a banda de hardcore Personal Choice. Sua carreira como compositor popular é marcada pelo lançamento do álbum *Padê* (2007), em parceria com a cantora Juçara Marçal, projeto contemplado com o prêmio Ney Mesquita, da Cooperativa de Música de São Paulo. Na sequência, lança o disco *Pastiche Nagô*, em 2008, ao lado do Bando AfroMacarrônico. O ano seguinte é marcado por dois lançamentos: com Douglas Germano, com quem forma o Duo Moviola, o *Retrato do artista quando pede* e *Na boca dos outros*, com vocais de diversos artistas, como Fabiana Cozza e Marcelo Pretto. Retoma a parceria com Juçara Marçal, e, com Thiago França, lança *Metá Metá*, em 2011. Nesse mesmo ano lança *Passo torto*, ao lado dos compositores Romulo Fróes, Rodrigo Campos e do baixista e produtor Marcelo Cabral. Ainda como músico participa da peça teatral *Zumbi*, de Paulo Fabiano, e do longa-metragem *Carandiru*, de Hector Babenco. Como artista plástico, desenvolve gravuras e ilustrações com temáticas da cultura popular afro-brasileira. Cinéfilo assumido e roteirista, realiza o videodocumentário *Dança das cabaças: Exu no Brasil*, 2006, projeto contemplado pelo FunCultura de Guarulhos. Dinucci participa do álbum e do *show* de lançamento de *Pretobrás II: maldito vírgula*, 2010, álbum póstumo de Itamar Assumpção. Em 2017 faz trilha Sonora junto ao *Metá Metá* do Grupo Corpo, no espetáculo *Gira*. Lança nesse mesmo ano o álbum *Cortes curtos*. (Fonte de base: *Enciclopédia Itaú Cultural*.)

Entrevista

Essencialmente, nesta pesquisa estou conversando um pouco com as pessoas de suas experiências com a música e de como são tocadas por ela, das mais diferentes maneiras, em que situações, como é essa experiência de ouvinte...

Eu acho que eu ouço música de maneiras diferentes, não é só de uma maneira. Tem a maneira clássica que eu pego o vinil e coloco na vitrola, mas que talvez seja o jeito mais limitado, porque eu vou sempre ouvir os mesmos discos. Vinil não é uma coisa que você compra todo dia. E

quando você compra um disco de vinil, você vai atrás de um disco que você já gosta naturalmente, não vai arriscar pagar 100 paus, 120 paus num vinil meia-boca. Antigamente era sempre isso. Hoje em dia, com o MP3, quando eu já quero um disco, quero muito ter ele, eu já pego, sei lá, um disco do Erasmo Carlos que eu gosto, já ouvi quinhentas mil vezes, daí paro e pego e: “Vou ouvir de novo esse disco?”, “Vou”. Então, por ano, eu não ouço muitos discos. Tem cerca de uns 10 discos que fico ouvindo o ano inteiro. Porque eles preenchem alguma coisa na minha vida, que não é só uma experiência de novidade. Você vai criando afeto com esses discos e não é um som só... a capa que você joga no sofá, tem a frequência do vinil que é muito interessante pra mim, tem uma felicidade ali que eu encontro na frequência do vinil, não encontro em nenhum outro formato, nem no CD...

Tem alguma hipótese pra isso?

Acho que é científica mesmo, de frequências que te agradam e se for digital não vai agradar tanto. Não consigo ouvir música digital muitas horas por dia. Eu escuto às vezes, aí quero ver como ficou esse disco. Mas no geral eu escuto vinil. E é isso, nem sempre é a novidade, é um disco que já ouvi quinhentas mil vezes, e aí vou ouvir, porque eu tô com saudade, vou me lembrar dos meus 14 anos. É uma experiência meio repetitiva, parece que você casou com o disco, é meio estranho, vai fazer parte da sua vida sempre. Mas daí tem o outro lado da música que é escutar os sons reais da vida, que vinil não é o som real, ele é sujo, ele tem muita presença de agudo e de grave. Não é um som real, é um som meio sujo. Quando apareceu o CD a impressão que tinha é que era tudo mais limpo, mais cristalino. Mas com o tempo viu-se que pelo fato de ser compacto muita coisa se perdia. Eu tenho um disco do Beastie Boys que eu escuto direto, o *Check Your Head*, ouço desde os 13 anos de idade, acho, acho que ele foi lançado depois, por aí. Eu tinha uma fita na adolescência, tenho saudade do som da fita, mas como não tenho mais fita, aí eu escuto disco. Eu fico escutando esse disco, aí um dia eu experimentei escutar ele numa plataforma musical. Botei um puta fone bom, não veio. E eu tinha configurado para ter a melhor qualidade de *play*, mas não veio. Não era o mesmo som. Tinha uma qualidade boa, mas eu me acostumei. A vida inteira ouvi disco de vinil e me acostumei com essa frequência. Acho que o que me pega mesmo é a frequência, não a música em si. Isso é um lado, uma ponta. E outra ponta são os sons da vida: a sua voz, o canto do passarinho, a batida do carro, a buzina, a construção, gente conversando, campainha, liquidificador, eu preciso desses sons e eu percebo muito. É muito comum eu estar num ambiente e estar ligado nos sons que estão compondo aquele ambiente. Não é algo que eu tô

nervoso, e não sei o porquê; não, eu percebi. Estou nervoso porque tem o alarme que está tocando sem parar, a mulher aqui não cala a boca atrás no ônibus falando do emprego dela, esse cara chato falando não sei o quê, por isso eu tô nervoso. Então, eu tenho uma percepção... É louco isso, porque o som que eu faço pode ser um som de mentira, porque vai estar amplificado, o som de verdade seria o João Gilberto tocando no meu quarto, [mas] como eu nunca vou ouvir o João Gilberto tocando no meu quarto, vou ouvir ele de mentira, no vinil ou em outro formato. Tem um lado de ouvinte que me obriga a fazer música também...

Como é isso?

A música me entendia, tenho uma relação de amor e ódio com ela. Não consigo ouvir música muito tempo, eu prefiro escutar os sons reais, o que chamo de som real.

É uma nomeação sua?

É, eu que nomeio assim, tô nomeando agora, nunca falei assim, mas eu tenho esses sons reais que fazem parte do mundo e eu não vou conseguir me desvencilhar, nem se eu estiver no lugar mais silencioso do mundo, eu vou sentir o som do meu coração, da minha respiração, desse não dá pra se isolar, mas o som de aparelhos elétricos... sempre ligo os aparelhos em casa, mas é o lado A de um disco e tiro e escuto outra coisa. Vou escutar só amanhã, ou daqui a cinco horas. E daí, a partir desse tédio que a música me causa, eu me sinto na obrigação de criar música, pra continuar ouvindo música. Teve várias vezes que eu fiz música porque eu estava enjoado de todos os meus discos. Você entra na plataforma e tem um mundo todo pra ouvir, você não consegue ouvir tudo e é tudo tão fácil que te entendia do mesmo jeito. Tem tudo, música do mundo inteiro na sua mão e não tem o que fazer, não vou escutar, deixa tudo aí no mundo, não vou conseguir escutar!

Será que é por isso que você faz tudo sempre tão diferente, inclusive em cada show as mesmas músicas que vêm diferentes?

Pode ser. É um tédio mesmo, uma relação de amor e ódio. Tanto que eu não me sinto músico.

Como você se sente?

Me sinto estranho no mundo da música, me sinto um... como chama como a pessoa aplica golpe?... É quase um impostor. Não acho que eu toco bem, não sou músico no sentido de ter domínio da linguagem musical, entendeu? Um exemplo: o Thiago França tem domínio da técnica, da teoria, da linguagem musical. Ele desconstrói isso, eu só desconstruo.

Qual é sua formação musical?

Eu estudei um ano no que chamavam Universidade Livre de Música, que agora é Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, uma escola do Estado... Uma espécie de... eu ia falar reformatório [risos], mas é conservatório, mas pra mim foi uma espécie de reformatório, por isso deixei de ir. Porque eu aprendi muita coisa de teoria, mas essa teoria, embora me ajudasse, do jeito que era mostrada na escola me prejudicava. Eu tinha que gostar de um estilo de música: ou tinha que ser erudito, ou choro, ou MPB, ou *jazz*. Era só essas quatro coisas, e tudo era ensinado sempre dentro de um conceito já fechado. “A gente vai aprender harmonia pela óptica do *jazz* ou da bossa nova. Vai aprender técnica pela óptica da música erudita e do choro”. E isso começou a me prender na criação. Na época eu era sambista, e o sambista ele é solto, no sentido de que ele faz música na rua, na moeda do bolso, na mesa do bar, na caixinha de fósforo, e aí eu comecei a sacar que eu criava muito mais canção batendo na caixinha de fósforo do que pegando o violão e pensando que escala eu iria usar, qual tom... pensei que isso ia me prejudicar. Ao mesmo tempo, tocando o violão, eu fui e meti a cara nas rodas de samba, e daí na roda de samba não tem tempo pra teoria. O cara pede mi menor, você bate o mi menor e o cara sai cantando, e pra onde eu vou agora? Aí você começa a aprender a cadência, os caminhos harmônicos que uma música pode ter. Você aprende essas cadências na prática, olha o que o cara do cavaquinho tá fazendo, de repente você vai vendo que naquela cadência cabem várias músicas, uma cadência de uma música do Martinho da Vila, você consegue tocar vários partidos-altos de outros artistas ou do próprio Martinho [...]. Comecei a aprender isso na prática, um sambinha quadrado, 1, 2, 5, aí eu sabia que era essa a sequência. Até como sambista. Sempre escutava coisa de gente que já tinha morrido, não queria só isso; quero fazer também, comecei a fazer. A música me dá um tédio que me obriga a fazer música de vários estilos. Mas sempre com uma sensação de que sou um impostor: “agora eu enganei!”.

E o que te levou a querer fazer música? O que ela te causava a ponto de querer fazer?

Quando eu via um cara tocando violão, eu via os caras no bairro tocando violão, Nirvana, Ira!, “Envelheço na cidade”, e eu me perguntava como uma música que eu ouvia no rádio pode caber na mão de uma pessoa, sabe? Eu fiquei com isso, a música caber na mão de uma pessoa e ela falar que era aquilo, ela reter aquilo. Eu fiquei muito impressionado e queria fazer aquilo também. Nunca consegui aprender direito, afinando do meu jeito, aprendendo com outros, e sempre gostei disso. Quando eu via o João Gilberto que regia não só uma música, mas uma orquestra inteira no violão, você ouve o violão dele e vão surgindo vozes...

E o que você sentia quando ouvia isso?

A música sempre me trouxe uma sensação afetiva, de felicidade, de sensações abstratas, de sensações que eu não sei descrever o que é até hoje. Não sei se tristeza, felicidade... bem-estar, mal-estar. Mas eu sempre gostei. As lembranças mais remotas vêm dos discos do Michael Jackson deitado no chão, com a capa na mão, pensando nele fazendo um *show*. Não ia em *show*, não sabia que tinha contrabaixo. A primeira musiquinha que peguei no violão era uma frase de baixo do Michael Jackson do *Bad* [cantarola], e daí eu só fui saber o que era baixo muito tempo depois. Eu ouvia banda de metal... é muito louco meu interesse por música. Meu pai ouvia música caipira e assistia Rolando Boldrin todo domingo de manhã; minha mãe escutava de Alcione a Queen, Edith Veiga, Maria Bethânia, Beth Carvalho, Simone, teve essa influência... e depois minha irmã começou a se interessar por *rock* nacional, Ira!, Legião Urbana, Titãs, começou a trazer esses discos pra casa. Aí era já a música que minha irmã, da minha geração, ouvia. Comecei a ouvir daquele jeito, a dos meus pais, geração anterior, mais velha, menos, e minha irmã trazia essa coisa rebelde. O *rock* não era só música, trazia comportamento, moda, de eu conseguir ser aceito num grupo porque eu ouvia aquele disco. Lembro do Cecap. O cara que ouvia o disco de *rock*, tinha dois estilos: o cara que curtia função e o cara que curtia *rock*. Função era som de preto, dos bailes, e o cara que gostava de *rock* era meio metido a *playboy*, motinho. Vivi esses dois universos, mas gostava mais do *rock*, embora gostasse também do Michael Jackson. A música fazia eu sonhar em ser aceito no grupo, de alguma menina gostar de mim. Teve essa fase. Minha irmã continuou trazendo disco pra casa. Ela trouxe Ramones, trouxe o New Order, fase eletrônica, essas coisas que a gente chamava de *techno pop* na época, daí Kraftwerk, 100% eletrônica. Só que Kraftwerk tinha influência da música erudita. Tudo era meio erudito neles, um robozinho, mas era melódico, tinha harmonia, tinha ritmo, uma estrutura

muito musical. Não era som de robô feio, era bonito, e isso me passava um noção de futuro. Sempre teve essa coisa imagética na música. Era isso, de imagens mesmo. Ouvir o Michael Jackson... eu imaginava ele dançando aquela música na minha frente, na sala. Escutava o disco dos Titãs e ficava imaginando como seria o *show*, com a caixa de som. Meio que imaginava os caras tocando dentro da caixa. Tinha muito essa imagem dos caras tocando dentro da caixa. Aí sentava e ficava olhando pra banda dentro da caixa, num salão lá dentro. Então a música sempre me trouxe imagens muito fortes. O Kraftwerk eu imaginava uma coisa de estrada do futuro, com os caras flutuando. Houve um tempo em que me desinteressei um pouco por música e voltei com o *rock* pesado. Quando eu voltei, aquela música que minha irmã escutava já não me pegava tanto, estava fraquinha. Eu estava entrando na adolescência, o *rock* pesado cai como uma luva. Não tinha pai em casa. A maioria dos roqueiros não tinha pai em casa ou tinha problema com o pai. Eu não tinha problema com o meu pai. Eu o via toda semana, mas era ausente, entendeu? Acho que o *rock* pesado, aquela coisa da presença masculina, uma presença mais bruta, num desenho, o filho de caçador, o caçador mostra que é valente e vai matar um leão na minha frente. O *rock* pesado tem uma força assim, paternal, masculina. É totalmente masculino o *rock* pesado. Depois fui vendo que não era bem assim, mas, para um moleque descobrindo, ver o Sepultura a primeira vez... aquela voz, uma coisa agressiva, caiu como uma luva. Não era só a música. Eu comecei a gostar de comprar disco, ir na loja. Eu perdi todos meus amigos porque ninguém gostava de *rock* pesado, perdi todos. Todo mundo se afastou de mim e eu me afastei de todo mundo. Meu rolê era ir na Galeria do Rock sozinho, com medo de apanhar, porque rolava muito isso. Os metaleiros te paravam, podiam confiscar seus discos, os caras te paravam e, se você estava com camiseta de banda, eles perguntavam qual era a terceira faixa do disco tal, e se você não sabia, os caras arrancavam sua camiseta, voltava sem camiseta pra casa [risos]. Era selvagem! Eu ia com medo. Entrava numa loja de disco, pegava o disco que estava querendo, da banda que gostava, e voltava pra Guarulhos sem nenhum prejuízo. Daí você voltava pra casa olhando aquele disco, aquelas capas com caveira, e você chegava em casa e ouvia aquilo muitas, muitas vezes, não ia comprar outro tão cedo. Daqui a quatro meses você ia comprar outro. Então é isso, o fato de ouvir música, ela traz em anexo imagens, estruturas sociais, tudo isso...

Você falou de sentir coisas muito imagéticas, de um mundo imaginário muito forte, e também de sentir coisas abstratas, das quais não dá pra falar... Que coisas são essas? O que você pode contar sobre isso, ou sobre situações em que viveu isso?

Acho que todas elas estão ligadas ao bem-estar, mesmo quando eu ouvia *rock* metal extremo. Eu deitava na cama e dormia ouvindo isso. Todo mundo em casa enlouquecido pedindo pra tirar e eu deitava na cama e dormia, como se fosse música de ninar. Então, embora aquela música pudesse me trazer inquietação até social – “Ah, eu vou deixar meu cabelo crescer, quero chocar todo mundo na escola”, “Ah, todo mundo tem nojo de mim, tenho nojo de todo mundo; então, vou ouvir música pior ainda, vou me vestir ainda pior” –, mas acho que dentro dessa inquietação tinha bem-estar, era um puta bem-estar você comprar um disco, olhar aquela capa, ouvir; acho que em volta da música tinha muita coisa que eu te falei, ligada a sensações abstratas, ligadas a sensações de prazer; não ouvia nenhum disco pra sofrer, eu sofria com os discos da minha mãe, uma música de velho, se minha mãe tirasse música do Sepultura pra ouvir Roberto Carlos, eu ficava puto.

Falando da música e de você como uma pessoa que ouve música, você trouxe mais questões do passado, da sua história. E como é agora pra você ouvir música? O que te toca? O que você escuta e como é isso?

Coisas que me trazem surpresa. Se você tem 13 anos e descobre o Ramones vai ser uma surpresa bombástica. Muita gente começou a tocar com eles, faz qualquer moleque pegar uma guitarra e achar que pode tocar, mas eu acho que... Agora, algum disco que me surpreenda. É isso. Tem que me surpreender.

O que é essa surpresa? O que você sente?

São novas sensações, poucas ligadas à nostalgia ou ao passado [...], mas uma música de hoje tem que me causar surpresas, vou ouvir esse disco várias vezes e vou descobrir coisas diferentes. É um disco que piro hoje em dia. Quanto mais vezes você escuta, e mais surpresas ele te dá, mais ele me pega [cita como exemplo o *rapper* Danny Brown]. Pra mim o melhor elogio é: “Seu disco é original, me leva a algum lugar de algo que eu nunca senti antes”.

O que é isso de você sentir algo que nunca sentiu antes?

Pode ser algo ligado à nostalgia. É mais fácil eu te mostrar. Esse disco que eu falei que eu gosto, quando eu vi a capa já me deu um negócio. Eu escuto ele direto. Essa capa que causa uma sensação bem estranha. O artista é o Danny Brown e a música “Atrocity Exhibition”, que é o

nome de uma música do Joy Division, outra banda que eu gosto, com essa capa, com esse nome, vou ouvir, vou experimentar. Ouvi a primeira música, olha a voz do cara [coloca pra tocar], essa música tem uma base meio abstrata, é fora do tempo, ele tem essa voz esganiçada. Fui ouvindo o disco, daí achei que não ia conseguir ouvir porque a voz do cara estava me incomodando, aí fui achando estranho, quando chegou nessa música... [coloca pra tocar]. Olha essa música e olha a capa! Fala se não é coerente! Deu muito certo. Aí acho que mistura, tinha ficado chocado com a capa, o som *linkado* com a capa, lembrou o Michael Jackson, e aí fui ver o *sample* e não tinha nada a ver com ele; é o disco solo do guitarrista do Pink Floyd, outros caminhos. Eu nunca ia ouvir o disco do guitarrista do Pink Floyd, nunca, não gosto do disco dele, gosto do jeito que esse cara copiou o *sample* dele, do jeito que colocou na música dele, essa capa com essa cor... Pode ser nostálgico esse sentimento, que me lembrou *Thriller*, dos anos 1980. Talvez seja assim. Será que senti a sensação de novidade que senti quando ouvi o *Thriller* no Fantástico? Pode ser. Essa coisa *pop*, meio de terror, não sei. Tá vendo como é abstrato? É muito difícil! Acho que quando uma música te pega, ela... ela... ela tá de alguma maneira ligada ao passado. Nunca tinha pensado nisso, mas fui citar uma coisa nova que eu gosto, mas ela... sei lá... talvez seja uma perseguição a algo do passado. E acho que a gente, o jeito... se eu for regredir isso ao máximo, eu vou parar na barriga da minha mãe, né? E a música da barriga da nossa mãe é um super *noise* extremo, *noise* grave. Você coloca lá [no Google, por exemplo] “som da barriga da mãe” [faz barulho forte e grave]. Como a gente desaprende a gostar desse som, né? Tem muita mãe que acalma a criança botando esse som aí pra dormir. Super grave. É muito curioso. Acho que a gente fica... Talvez seja isso, a música preenche lembranças remotas nossas, auditivas, daí tem todo um conjunto de coisa, da capa, da estética, o que esse artista faz no palco. [...]

E shows, você vai à shows? Como é a experiência? Tem alguma peculiaridade?

Eu gosto mais de *show* hoje em dia. Para descobrir coisas novas... Escutar CD e achar interessante, não vou ter tanta paciência... O *show* me abre a porta pra escutar uma pessoa que o disco não abriria, porque eu tô vendo a pessoa no palco. Não quer dizer que a *performance* tem que ser incrível, a pessoa pode ser mais tranquila, parada, mas tem que emocionar de alguma maneira.

Você sabe contar de alguns shows que você assistiu e se sentiu emocionado de alguma maneira? E mesmo de alguma maneira que você não soubesse nomear...

Tem várias pessoas que eu vi a primeira vez ao vivo. O Negro Leo, foi lá no Audio Rebel, que ele abriu um *show* do Passo Torto, com uma banda esquisita, que não deu tão certo, não foi bom, mas a figura dele tocando violão desafinado, faltando corda, cantando umas canções por cima: “Meu, que porra é essa!?”. Me deixou inquieto, a figura dele, descabelado, de chinelo, tocando violão sem corda, as letras, uns textos estranhos, meio enigmáticos. Eu pensei: “Quero ver de novo”. Daí no outro dia fui ouvir o disco, fui ouvir o *Tara*. Quem é o Negro Leo cantando “Príncipe besta”? Essa música encaixa com um monte de gente, um monte de político. Logo depois do “Príncipe besta”, foi a ascensão do Eduardo Cunha. Parecia isso, um príncipe besta, um moleque mimado, destruindo o país inteiro porque ele queria brincar disso. Pode ser o Aécio [Neves] o príncipe besta. Primeiro foi o texto do Leo, o jeito dele, a postura dele, como ele era desprendido, sem a mínima preocupação daquilo ser um *show* de carreira, sabe? Até um jeito meio suicida de boicotar o próprio *show*, [e isso] me deixou meio inquieto, me transformou num fã dele na mesma hora.

Vários *shows* que eu já vi. Gosto de conhecer coisas ao vivo. O Teste, que é uma banda de metal, eles estacionavam a Kombi onde ia ter *show*, montavam um tapete e faziam um *show* em frente de onde ia ter um *show* do Slayer, por exemplo. Daí não tem baixo, só um batera e guitarra, um *metal* misturado com *punk*, mistura extrema, *rock* pesado extremo. Não foi descobrindo um disco, foi vendo esses caras na calçada, nunca é só a música, eram os caras, o baterista todo fodido, o prato entortava e ele arrumava no joelho e colocava de volta, de tão forte que o cara tocava. Descobri essa banda com um carro que eu chamei pra fazer de [transportar] umas coisas que eu tinha ganhado, aí chegou um cabeludo, metaleiro, era muita coisa, mais pesada do que a gente imaginava. Ele estava com a camiseta do Carcass, uma banda que fala de nojeiras, doenças etc. Eu dei um disco do Carcass pra ele e uma grana a mais porque o cara trabalhou muito mais que o combinado, e o disco do Carcass que ele ia gostar. E descobri que ele tinha uma banda, carregando sofá com ele. Hoje em dia a música pra mim é isso, é viva, que está ao meu alcance, no *underground* de São Paulo. Eu gosto muito mais de ver o *show*, de descobrir aquilo, de frequentar... um porão, descobrir um negócio ali, e hoje o porão é muito mais amplo, e ver um cara de MPB começando [...]. São pequenos guetos que podem fazer você ouvir uma música que nem tem disco ainda. Quando sai na internet, já está meio velho. A gente descobre essas coisas meio sem querer... gosto disso. [...]

E o que é a música pra você, como aquele que escuta? O que ela vem trazer pra você?

Ela é fundamental na minha vida, mas não é a mais fundamental. Tenho que ouvir disco, ver um filme, ler um livro. Pra mim o campo sagrado não é a música, tanto que me sinto charlatão fazendo música. Fazendo cinema me sinto menos charlatão. [...] Tem um exercício do caos do cinema que me deixa mais à vontade. [...] E na música, quando vem gente e diz: “Você mudou minha vida”, “Eu toco porque você me mostrou isso”, ou “Minha visão de mundo é espelhada em sua obra”, eu fico meio: “Acho que você está exagerando, vai com calma”.

Você sente muito isso de as pessoas ficarem absurdamente tocadas?

Eu acho estranho. Lógico que eu me emociono... a pessoa falar assim: “Você me fez sair do hospital com sua música”, você vai achar massa, mas ao mesmo tempo você... sei lá, se isso é de verdade... Essa coisa abstrata da arte de você não conseguir tocar ou achar uma utilidade pública à primeira vista me dá essa sensação de charlatanismo. Mas eu sei que a arte é necessária, é genuína, a arte me salvou. Mas eu lembro que quando era criança eu não sabia o que era arte, vim saber na adolescência já tocando em banda, com todo o universo falando que banda era coisa de vagabundo, com minha mãe mandando eu arrumar emprego todo dia. [...]

E você insistiu na música por quê?

Porque era a única coisa que eu sabia fazer. No Cecap, ou eu fazia Senai..., tentei fazer e fui expulso...

Como foi?

O cara olhou pra minha cara... e eu passei com uma nota super boa..., mas totalmente forçado...

O que ia fazer?

Eletrônica Industrial, trabalhar de peão. Mas era minha mãe... pra uma mãe de Guarulhos, um filho fazer Senai, era a mesma coisa que entrar na USP. Aí, com uma bolsa eu ia fazer Senai, aprender uma profissão, provavelmente eu ia sair já na Siemens, empregado, subir de cargo até virar presidente, era a promessa que se vendia. Eu passei; nada fazia sentido. Tive que cortar o

cabelo, cortei. Era meio militar, Fiesp, essas coisas, ditadura. Os caras viram que eu não estava a fim, que eu estava com exames atrasados, aí chamaram a minha mãe e falaram: “Leva o seu filho embora que ele é uma laranja podre”. Ele falou: “Seu filho vai ser um lixo pra sociedade e isso a gente não quer aqui”. Ele falou que eu era uma fruta podre pra instituição. Hoje eu vejo o Scaff e penso: “Ainda bem que eu não sou assim, que eu não tinha mesmo nada a ver”; e ainda hoje eu sou um lixo pra esses caras. E é engraçado... Fui ver o primeiro *show* do Itamar Assumpção, e eu vi na Fiesp. Não sei se tinha dimensão. Eu passei muito tempo indo na biblioteca da Fiesp antes de eles mandarem pra puta que pariu pra ninguém mais ir. Assisti *show* do Itamar, do Arrigo, do Tom Zé, tudo na mesma época. A mesma instituição que falou que eu ia ser um lixo pra sociedade, ladrão, não sei o quê. Isso eu ouvi muitas, muitas vezes, que eu ia ser imprestável, que eu ia ser ladrão, que ia ser inútil, ouvi a vida inteira, em todas as escolas que eu passei. Então eu acho que eu virei artista porque eu não ia conseguir ser ladrão [risos]. Não teria coragem de ser ladrão, dar um tiro em alguém, sabe. Até tentei andar com ladrão, meu coração disparava quando os caras falavam pra fazer tal coisa, eu falava que não, não posso, nem vandalismo eu conseguia, pichar à noite, eu ia ter que sair escondido, imaginava eu preso, minha mãe chorando, aí eu falei: “Eu sou covarde, não posso ser desse mundo marginal”. Talvez a arte fosse outro jeito de eu ser marginal, que eu fui atrás. O Lima Barreto que fala: “Eu tenho alma de bandido tímido”, né? Eu acho que era isso, eu era um bandido tímido. Todo mundo falou que eu era bandido, mas eu... “marginal”... eu fui ver que era muito amplo. Era muito amplo. A música é fundamental no sentido que deu um caminho pra minha vida, pra eu ser uma pessoa respeitada. As pessoas passaram a me olhar de um jeito estranho. Comecei a ser aceito por causa da música. Vou preencher a ficha da imigração lá fora, é *musician*. A música me deu dignidade. Mas é uma sensação de que tudo é uma piada. Eu pago minhas contas, tenho muita gente que depende de mim, minha família, meu filho, meus pais. Meus pais sofreram muito de não ver futuro, de entregar pra deus mesmo, e eu fui atrás. Hoje eles veem que não é vagabundo, trabalha, viaja, não dorme. [...]

Mas a música é só um pezinho, tem um monte de coisa que acho tão importante quanto a música. A arte, a espiritualidade, a família mesmo, de parar para amar. Às vezes quando algum parente meu fica doente, ou mesmo eu fico doente, vejo que nada disso importa. Legal, faço arte, minha vida social, material gira em torno da arte, mas você ter saúde, estar com alguém que ama e ser feliz junto, e na hora que tá gargalhando sacar isso na hora, é um momento muito feliz, nunca esquecer disso.

Talvez a arte seja fundamental pra ter essa sensibilidade...

E esse sentimento abstrato, né? De ouvir uma música e chorar sem saber por quê... São coisas abstratas que emocionam a gente e causam alguma coisa. A arte é assim e a música é assim também pra mim. Todos esses exemplos que dei, o cara que carregou o sofá comigo, a capa do disco que me impressionou, um sentimento remoto que não sei explicar de onde vem, mas que eu sinto que aquilo me causou alguma coisa, algum prazer que não sinto faz tempo, que pode estar no passado ou não. O passado pode ser uma ilusão nossa, a nostalgia é uma ilusão. A própria memória é ilusória. A gente tem tanta certeza da memória [...]. É tudo muito abstrato, a gente não entende porra nenhuma, essa é a verdade.

É isso.

ENTREVISTA 5 - Ná Ozzetti

(Data da entrevista: 25/4/2018)

Biografia

Ná Ozzetti, 59 anos, cantora e compositora

Maria Cristina Ozzetti, nas artes Ná Ozzetti, nasceu em São Paulo no dia 12 de dezembro de 1958. A cantora e compositora iniciou sua carreira em 1979 ao ingressar no grupo Rumo, um dos principais representantes da vanguarda paulista. Com ele gravou seis discos, recentemente relançados em uma caixa, em edição especial. Com o seu primeiro disco solo *Ná Ozzetti* (Warner/Continental), de 1988, ganhou os prêmios Sharp e Lei Sarney, na categoria Cantora Revelação. Seu segundo álbum, *Ná* (1994), recebeu dois prêmios Sharp, na categoria *Pop/Rock*, Melhor Disco e Melhor Arranjador (Dante Ozzetti). Dois anos depois, a convite da gravadora Dabliú, lançou *Love Lee Rita*, homenageando a cantora e compositora Rita Lee. Em 1999, pelo seu próprio selo Ná Records, lançou o elogiado *Estopim*, reforçando o elo com seus parceiros mais constantes: Luiz Tatit, seu irmão Dante Ozzetti, José Miguel Wisnik e Itamar Assumpção. No ano seguinte, participou do Festival da Música Brasileira, promovido pela TV Globo, ganhando o prêmio de melhor intérprete. Por conta disto, gravou no ano seguinte, pela Som Livre, o disco *Show*, gravando clássicos da música brasileira das décadas de 1940 e 50. Em 2005, em parceria com o pianista André Mehmari, lançou *Piano e voz* (MDC), gravando em 2006 o DVD homônimo, contendo novo repertório. Em *Balangandãs* (Ná Records/MCD), lançado em 2009, a cantora revisitou alguns clássicos do repertório de Carmen Miranda, ganhando com ele o 5º prêmio Bravo! Prime de Cultura. Para comemorar seus trinta anos de carreira, Ná lançou, em 2011, seu disco mais autoral, *Meu quintal*. Deste álbum, sua parceria com Luiz Tatit, “Equilíbrio”, foi indicada na categoria Melhor Canção Brasileira no Latin Grammy Awards. Em 2013, após iniciar um produtivo diálogo com alguns nomes da nova cena paulistana, Ná lançou seu décimo álbum *Embalar* (Ná Records/Circus), contando com diversos colaboradores e parceiros, entre eles Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Tulipa Ruiz. Em 2015 lançou dois discos em parcerias e projetos distintos, *Ná e Zé* (com o compositor Zé Miguel Wisnik – Circus) e *Thiago França* (com o grupo paulistano Passo Torto – YB). Desde 2008 tem trabalhado com os músicos Dante Ozzetti, Mário Manga, Sérgio Reze e Zé Alexandre Carvalho, os quais conceberam e gravaram os discos *Balangandãs* (2009), *Meu quintal* (2011) e *Embalar* (2013). Participou de importantes projetos em parceria com outros artistas, em apresentações com Zé Miguel Wisnik, Itamar Assumpção, Luiz Tatit, Zélia Duncan, Mônica

Salmaso, Jaques Morelembaum, Pena Branca e Xavantinho, Arnaldo Antunes, Orquestra Jazz Sinfônica de SP, Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro (RS), Orquestra Sinfônica do Paraná, entre outros, participações em diversos discos, trilhas para cinema, ballet, etc.

Entrevista

Gostaria de escutar a sua experiência como pessoa que escuta música. O fato de você também trabalhar com música, de ser o seu ofício, deve trazer algumas contribuições para a forma como a música chega até você e para a percepção do que ela tem que faz sentir certas coisas. Estou interessada em ouvir o que você escuta, o que a música é pra você enquanto ouvinte, que experiências acha interessante contar... Você vai me contando e vou te perguntando algumas coisas. Pode começar contando o que você escuta e como se sente tocada pela música.

Então, música pra mim é uma coisa muito séria. Engraçado, eu sinto como se a música fosse a minha verdadeira casa, é o lugar onde eu me sinto mais à vontade, quando tem música, desde sempre. E ela é séria no sentido de que se eu estou ouvindo algo que não me bate bem, eu fico profundamente irritada. Então, não é... assim... qualquer música. Pra mim, a coisa que mais me faz sentir em casa nesse planeta [risos] é a música.

E o que ela te desperta que te faz sentir isso?

Então, faz sentir... O que ela desperta... É uma coisa da própria harmonia, é uma coisa física mesmo, de estar vibrando junto, do que fisicamente a música provoca mesmo. Se você pensar na questão física de harmônicos, acho que te leva a um estado de espírito.

E como são esses estados de espírito nesses momentos? O que você sente?

Vou te contar desde a minha infância, lá atrás. Então, quando eu era bem pequenininha, sempre se escutou muita música na minha casa, meu pai escutava muito rádio. A primeira vez que eu ouvi Beatles na vitrola do meu primo, eu era bem criança mesmo, eu tinha dois anos e meio... Nem sabia quem eram esses Beatles, mas aquele som que eles faziam me envolvia de tal forma que realmente era um aconchego, eu me sentia muito bem, e isso permaneceu, vem até os dias de hoje. É difícil explicar o que ela tem, o que certas [músicas] têm e outras não têm...

As que te atingem, né? Você falou que isso vem desde pequena. E como isso vem de trabalhar com música, de fazer disso sua prática? O que ela fez pra te colocar nesse lugar?

Eu me apaixonei desde criança pelos cantores. A música cantada, a voz humana, então imediatamente eu já tive aquele desejo de cantar. Eu queria cantar também. Desde sempre, é uma coisa muito natural, impulsiva, de ver alguém cantando e sair cantando igual. Eu acho que, de tanto sentir essa coisa de me sentir em casa, pra mim foi natural que eu escolhesse esse caminho. Era a coisa com que eu mais me identificava em tudo. Quando chega aquela época no ginásio, tinha teste vocacional na escola, me dava muita angústia pensar numa profissão, encarar uma profissão, e me lembro que pensar em música era uma coisa mais natural, e eu fui indo... seguindo minhas necessidades.

Você fala de encontrar muito conforto na música. Quando você escuta alguma música, que te toca de alguma maneira, além do conforto, que sensações vêm quando você fala dessas músicas que te emocionam, que te tocam de um modo mais forte?

Essas perguntas são difíceis [risos].

Você tem alguma experiência que se recorda...

Ah, muitas. Engraçado, a música, ela é poderosa. Você falou isso de emoções fortes, fico lembrando de filmes, do cinema. O que é o cinema sem a trilha sonora? O cinema é a imagem, o visual, o enredo, mas quando vem a trilha sonora, a sonoplastia, é isso que vai dando tudo que você tem que sentir em relação à história, à imagem, vai te levando para aquilo. Eu sinto isso na vida, eu sou muito regida [em direção] ao que o ambiente musical está me conduzindo. Acho que a música também tem uma coisa da tua atitude pra vida. Não só de me sentir em casa. Não é só aconchegante, suave, ela pode ser forte, mas o forte também é uma forma de se sentir em casa. Tem várias coisas que mexem comigo de formas diferentes, vários tipos de manifestações musicais. Beatles mexia comigo de uma forma que eu não entendia, eu era muito criança, anos 1960, o que estava acontecendo com o mundo, mas com a música dos Beatles eu sentia, a própria música vinha com uma atitude, propondo novas coisas, comportamentos, aquilo me fascinou, me deu o tom do que eu procuraria na minha vida, começando ali. Eu me identifiquei de imediato com aquele som e fui buscar aquilo. Não só Beatles, foi um exemplo. Mas tem várias coisas, vários sons que fazem isso.

O que você escuta hoje em dia?

Eu escuto de tudo. A gente está vivendo um momento geral que tem muita coisa, às vezes fico até tonta.

Do que você escuta, o que te toca?

Posso falar nomes e coisas assim?

Claro, o que vier.

Ah, eu escuto – falando do universo que eu frequento –, eu escuto muito as produções de pessoas chegadas a mim, mas eu continuo escutando coisas que me formaram muito musicalmente, por exemplo os Jobins da vida, e me emocionando muito, Caymmi, esses cancionistas, grandes cancionistas brasileiros [pensa]. Eu gosto de escutar Bach, adoro escutar gravações de piano de Bach, escuto com muita frequência. E Bach tem essa coisa, é uma música assim... Bom, nosso sistema tonal todo, ocidental, a gente deve ao Bach, acho ele o cara que chegou à perfeição, tinha um domínio absoluto, e a gente sente isso ouvindo essas composições dele, e... sei lá...

Você falou que escuta muito esses músicos, que são parte da história e que te emocionam muito... Me fala dessas emoções. O que você sente, o que a música te causa?

Depende da música [risos]. Ah, bom, posso citar uma música, depois a outra? É...

Claro.

Sei lá, quando o Tom Jobim lançou “Passarim”. Essa música, [...] me causou, assim, uma curiosidade. Eu gosto muito de ser surpreendida pela composição, e o “Passarim” primeiro que tem uma luminosidade, como a maior parte das coisas do Tom, são composições muito bem elaboradas, é óbvio, mas ao mesmo tempo elas tem uma luminosidade, são solares pra mim, e o “Passarim” tinha essa coisa de uma canção super solar, mas um caminho melódico e uma resolução na letra que me causaram o mesmo impacto de quando ele lançou “Águas de março”,

por exemplo. Então, eu gosto muito quando mexe. Fora a coisa assim, como o Bach, o próprio Tom e outros compositores, que têm uma composição, que tenha um domínio harmônico, sabe, que entram já as notas que se combinam e te levam a certas... te elevam... a coisa física...

Você está falando de algo que intencionalmente a música pode fazer?

Sim, sim.

Um compositor que pensa que emoções ou que caminhos quer trilhar. Quando você fala do solar, geralmente são as músicas mais expansivas, com as notas mais abertas... maiores...

É...

Você está falando desse lugar, dessa intenção que a música tem propositalmente?

É, isso, a coisa física que a música tem mesmo, dos batimentos harmônicos que vão se combinar, isso mexe com a gente, porque vibra. Tem esse lado, mas tem o lado da inventividade. Isso é uma outra coisa, a música de invenção. São artistas, como se reinventa a linguagem. Então, Tom Jobim quando cria “Águas de março”, “Passarim” – estou citando duas, mas várias coisas na obra dele são assim – causa um impacto. É um jeito de pensar que a gente não estava acostumado.

E como é esse impacto, essa surpresa?

Eu fico curiosa: “Opa! Que caminho ele está fazendo?”. Me causa surpresa. É a coisa que mais me interessa na obra dos artistas, eu vou muito por esse lado. Itamar Assumpção é outro universo que o Tom Jobim. Primeira vez que ouvi o Itamar, eu também tive esse impacto. Ele estava se inventando. Ele inventou tudo ali, não existia nada parecido antes. A pessoa te pega pelo intelecto. Dá pra entender? É muito abstrato, tenho muita dificuldade.

Sim, você tem falado de uma maneira bastante elaborada, mas você pode falar exatamente como as coisas vêm. Realmente é difícil falar dessas coisas mais abstratas...

É difícil.

E essa é também uma pergunta: a música desperta coisas que você não sabe falar? Que sensação é essa?

Totalmente. Aí sim! [risos]

Desse lugar, o que você consegue falar? O que ela desperta?

Bom, disso que ela desperta... uma coisa de você pertencer a algo. É difícil falar! É um pertencimento mesmo, é uma atração, é como um ímã. Eu estava falando do Tom, do Itamar, só contando coisas pontuais... posso tentar responder melhor, mas tem a ver. Assim, o Itamar também causou fascínio. Ouvir aquele primeiro disco *Beleléu*, vê-lo no palco, não só ele, como a concepção musical, aquele *reggae* desconstruído, um *reggae* meio cubista, uma coisa toda meio... eu sou atraída como um ímã, eu quero pertencer àquilo, não que eu queira fazer parte da banda, mas eu quero estar junto, me levar pra junto daquilo. Você entende? Uma coisa de... uma sensação de que eu pertença àquilo. Eu tô voltando aos Beatles porque foi uma coisa de criança, forte, eu gosto de lembrar das coisas de criança porque eu acho que a criança ainda não tem a coisa muito formatada, racional, tudo é pura sensação, e por outro lado é muito verdadeiro. É a verdade, é o teu lugar. Acho que lembrar de como a gente sentia as coisas no início da vida é a gente ir pra um lugar que é mesmo verdadeiro pra gente, é aquilo, aquilo é você, por isso eu sempre fico pensando nos Beatles, era tão grande pra mim, era uma sensação enorme pra mim, uma emoção muito grande, era um negócio que até perdia a respiração, grandioso mesmo, e aí eu queria pertencer àquilo, a Nazinha lá atrás. Por isso que hoje, quando eu sou atraída por certas coisas, eu vou sem problema nenhum, eu me deixo atrair. Alguns anos atrás, [ao ver] o Kiko, o pessoal do Passo Torto, eu tive a mesma sensação de quando eu vi o Itamar. Eu não os conhecia e de repente apareceu pra mim o *Bahia fantástica*, que é um disco... é um disco que me tira do sério, até hoje eu me emociono, quando eu ouço lá a faixa “Ribeirão”, o Criolo cantando aquilo, cada detalhe daquele arranjo, aquele sax. São coisas que se harmonizam ali, que eu acho que eles chegaram num ápice, os meninos que gravaram aquilo chegaram no ápice de uma produção que depois deu no que deu, estamos vendo aí. Ali, pra quem desconhecia eles... eu já conhecia o primeiro do Rodrigo, o Romulo que eu mais conhecia, o Metá Metá eu estava começando a conhecer na ocasião. Você, sabendo do meu histórico de me sentir em casa na música, eu não podia me sentir melhor, [mais] em casa, do que estando

junto com eles. Eu tive essa mesma atração que eu tive com o Itamar. E quando eu era criança eu queria encontrar os Beatles na rua.

Encontrou? [risos]

Não, eles moravam na Inglaterra, eu nem sabia que eles eram ingleses [risos].

Gostoso isso, né? E você cita essa emoção que “Ribeirão” causou em você; você consegue falar dessa emoção... Quando você fala do “Passarim”, dessa surpresa, desse impacto... você consegue descrever essas sensações?

Do “Ribeirão”, por exemplo... O disco inteiro é lindo, a primeira música, quando começa – nossa, meu coração até bate mais forte! Primeiro que acho que a frase dessa música, “Cinco doces”, né? Então, essa frase eu acho já um achado. O Rodrigo tem um jeito de frasear, e toda música que depois é gravada sai daquele violão dele, então eu já acho uma coisa que te instiga, não é o óbvio [...]. E quando vem alguém que está propondo outros caminhos, outro olhar, você é pego. No caso desse disco, esses fraseados já mexem comigo. Essa mesma frase que ele começa no violão, depois entra o sax... e aquela frase ganha um peso, uma coisa “timbrística”, o jeito que fizeram essa combinação é uma coisa impactante....

E o que você sente? Que impacto é esse em você?

Ai! É um impacto físico, de dar uma taquicardia.

E você consegue explicar o que está sentindo essa hora?

Eu fico emocionada. É emoção, é emoção!

Não tem uma tradução? Uma lembrança de algo?

Não tem, não é pelo racional, é uma coisa que é física. É uma emoção física, ela funciona, matemática, coisa física mesmo, natureza. Acho que ela bate em mim dessa forma e tem também a coisa de pertencer a esse mundo. Tem o pertencer a um mundo que tem suas questões todas, existenciais e tal. Tem uma mágica aí. Não me sinto capacitada pra explicar, mas eu acho

que tem uma coisa que não se explica mesmo. Por exemplo, o jeito de você se colocar no mundo com as pessoas, [...] aquilo faz com que você também produza uma música que vai mexer com as pessoas pela mesma fórmula física da música. Entende? Como a pessoa chega nisso? Não é pelo racional. A não ser o cara que era o Bach, mas era música instrumental, mas o Bach realmente era um matemático, duvido que fosse só intuição, mas eu sinto... a intuição fala muito; e esse lugar da intuição, o que explica isso?

Você está falando de um lugar de que gosta e com que se identifica; também que faz música para despertar algo semelhante nas pessoas?

É, estou analisando trabalhos que me tocam...

E, quando você faz a música, faz isso também?

Eu não sei fazer pro público, eu faço pra mim.

E como é isso?

Eu faço pra causar surpresa pra mim mesma, quando eu estou compondo eu sempre tento achar caminhos que não são óbvios pra mim. Isso é a compositora criando um trabalho, sempre os caminhos são assim. A interprete é uma outra coisa. Independente de cantar músicas minhas ou de outro compositor, também, eu canto para a música, e não para a plateia, [mas] claro que não me isolo da plateia. Mas eu me sinto muito como um ator, o ator tem que sair do seu próprio ego para entrar no personagem. Pra mim as canções são as personagens. Gosto de mergulhar naquela canção e me travestir, me apropriar. Mas se eu penso em mim atuando, eu, a Ná, acho que fica muito pobre, muito cotidiano. A última coisa que eu penso é em mim. É a música! Tento entrar naquilo e aquilo lá que vai valer. E, claro, a comunicação se dá por ali.

O que é essa comunicação?

A comunicação é fazer vibrar [pensa]... de trazer pra plateia aquilo que está vibrando em mim.

E essa sensação que você descreveu de quando vê o Itamar, o Rodrigo, esse imã, esse desejo de pertencer, você sente essa sensação do seu público com você? Isso chega em você?

Quando eu tô cantando, né? Eu sinto. Vem.

Como é isso?

Tem momentos em que eu tô cantando e é uma coisa de focar tanto naquilo que você está fazendo, que eu sinto quando a plateia chega no mesmo foco. A gente vira uma coisa só. É muito legal. Às vezes eu olho a plateia, e às vezes nem vejo, eu sinto. Às vezes você nem enxerga a plateia, eu sinto aquela sensação mesmo naquilo, não é uma atenção em mim, mas naquilo que está sendo feito, criado ali.

Que palavras vêm para falar dessa sensação?

Duas palavras: foco, de fotografia, de focar naquilo, e a outra é aquilo que falei, como se fosse uma vibração comum.

Quando escuta música, você consegue ser só ouvinte? É possível se desvencilhar de todos os conceitos, conhecimentos teóricos, ser a Ná que ouvia Beatles quando pequenininha, sem todos os elementos racionais, técnicos?

Pra mim é, super. Porque a gente sente necessidade de ser ouvinte, de relaxar um pouco. Ficar o tempo todo pensando... Ter aquele distanciamento... [...] Inevitavelmente a gente tem um ouvido treinado. A gente consegue perceber mais detalhes imediatamente... Pra quem já trabalha com aquilo, você já tem aquela escuta treinada, mas o prazer de você também ouvir sem interagir, porque é uma coisa que relaxa... Você ouvir...

A primeira vez que você ouviu “Passarim”, por exemplo?

Então, ouvinte total. Itamar... agora mais perto teve vários, o Rodrigo, o Metá Metá a primeira vez, nossa!, eu estava na condição de ouvinte. Depois você começa a pensar por que aquele negócio tá mexendo tanto, depois você começa a analisar.

Esse “mexendo tanto” chega a te causar algum impacto? Como é esse “mexer tanto”?

Chega mais pelo emocional mesmo. Algumas músicas me emocionam mesmo, de chorar e tal. Não é o caso do Itamar, ou Rodrigo. É mais uma coisa do impacto, de gostar muito de estar ouvindo aquilo. Esses três exemplos que eu dei. Sabe quando você... como se me revirasse por dentro e me renovasse. Coisas que mexem e te renovam. São trabalhos que me renovam!

[...] Não me lembro de nenhuma música me fazer chorar, mas ela me faz lembrar de coisas que me fazem chorar. Então assim: ela me leva pra um lugar em que eu lembro de uma situação, por estar ouvindo aquela música eu me emociono, e talvez, se não estivesse ouvindo aquela música, eu não me emocionasse com aquele pensamento, sabe? É por aí...

É como se fosse a trilha do filme...

O filme sem trilha... ou a trilha sem história...

Algo mais que acha bacana contar...

Eu fiquei muito curiosa com esse seu trabalho. Como você vai conseguir... É muito interessante, não sei como os outros estão falando...

Cada um tem um modo... cada um, um caminho. Mas é isso mesmo... Como que a música chega, como somos atingidos...

Você falando agora eu lembrei de algumas coisas. Uma delas: eu faço aula de dança desde sempre, muitos anos já. Toda aula tem um momento de improvisação, com um tema do corpo e você improvisa em cima daquela proposta técnica. Fiquei lembrando de como a trilha que o professor coloca, como ela mexe com a minha *performance*. Tem músicas que eu fico super inspirada, eu viro uma “bailarina”, faço movimentos que eu nunca imaginei, meu corpo responde imediatamente, da coisa mesmo física da música fazendo vibrar no corpo. Eu acho que a música vibra no corpo da gente. E quando a trilha não agrada muito, não adianta, fico tentando fazer algum movimento interessante e não sai nada [risos]. Eu sou muito em função mesmo... Ainda com essa coisa física, eu notei, faço muitos trabalhos, trabalhos diferentes, mas a própria natureza de cada trabalho faz a voz responder de diferentes maneiras. Tem trabalhos que a voz vai pra lugares muito confortáveis pra mim, e outros são muito mais sofridos... Me toca fisicamente a música, mesma coisa a dança, tem isso. A música mexe. Não sei se para as

peessoas em geral, mas acho que sim. Sou tão humana quanto os outros. Acho que tem alguma coisa assim, que a música facilita algumas aberturas, ou não.