



# MÚSICA E DESEJO: OS MÚSICOS DE RUA E BARES E A PRODUÇÃO DE SINGULARIDADES

Leanderson Luiz de Sá<sup>1</sup>

---

**RESUMO:** Artigo elaborado a partir de resultados de pesquisa de trabalho monográfico que teve como objetivo identificar modos de subjetivação gerados em músicos atuantes em bares e ruas da cidade de Belo Horizonte. Foram analisadas as relações dos músicos com algumas instituições, como a mídia e a Indústria Cultural, que de um modo ou de outro, influenciam diretamente na produção musical da atualidade. Autores como: Gregório Baremlitt, Suely Rolnik, Pedrinho Guareschi, José Carvalho dentre outros auxiliaram na composição do arranjo teórico. É problematizado o fato de que o músico, exposto a determinada hegemonia musical, teria seus modos de ver, ouvir e experimentar a música modificados e direcionados de tal forma a despoticizar e despolitizar essa manifestação artística. Tal fato produziria um estreitamento de possibilidades de produção de singularidades possíveis através da música – Equalização do Desejo - tendo em vista a infinita diversidade inerente à arte. A questão central do trabalho é justamente a noção de desejo da Esquizoanálise e como essa se relaciona com música e sujeito para produzir algo novo. A metodologia é baseada em pesquisa qualitativa pela perspectiva de Cartografia por incluir a noção de desejo como um eixo fundamental nas observações. A coleta de dados foi realizada através método História de Vida, foram entrevistados quatro músicos de bares e de rua, todos com mais de dez anos de experiência. O artigo focaliza três destes músicos integrantes do grupo “Faca Amolada”. Através do material coletado foi possível observar as estratégias usadas por esses músicos que possibilitam os processos de criação – manifestação do desejo - apesar da expressiva massificação de alguns estilos musicais em nossa época. Dentre essas estratégias destaco a utilização da rua como espaço cultural favorável ao desejo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processos de subjetivação; Música; Esquizoanálise; Desejo.

---

## 1 PRIMEIROS ACRODES – AUDIÇÃO/VISÃO DE SUJEITO

A elaboração deste artigo segue a mesma lógica proposta no trabalho monográfico do qual foi extraído. Logo de início peço licença ao leitor para utilizar um tom menos formal para expor o referencial teórico usado, pois este se relaciona em grande medida com vivências muito pessoais dentro do mundo da música, que foram resignificadas durante a graduação em Psicologia. Neste trabalho foi adotada a base melódica do Institucionalismo. Nesta base optei pelo campo harmônico da Esquizoanálise pelo maior afeto que me causa e maior afinidade com essa tonalidade. Vale lembrar que o *tom* dessa canção/artigo poderia ser qualquer outro a depender da área de alcance vocal do cantor. Os arranjos são distribuídos de forma a tentar acompanhar a melodia/filosofia que embala a Esquizoanálise, corrente de pensamento específica – da qual me interessei principalmente pelas noções de sujeito e de desejo – que está incluída dentro do Institucionalismo. Para iniciar esse concerto, é preciso introduzir a audição de homem e de mundo que foi utilizada.

O institucionalismo aborda um sujeito constituído por diversas conexões da trama social que envolve as instituições e o que os institucionalistas chamam de processos ou modos

---

<sup>1</sup> Graduado em Psicologia pela PUC Minas, pós-graduando em Antropologia Social; técnico assistente da Polícia Civil de Minas Gerais. lecodesa@gmail.com

de subjetivação. As instituições podem ser diversas como: a linguagem, educação, justiça, tecnologia, mídia, a arte e tantas outras. Elas são lógicas de funcionamento compartilhadas socialmente que regulam a atividade humana, dão características e valores a respeito de certo modo de viver e relacionar-se. Podem estar formalizadas em leis, decretos, normas ou apenas transmitidas verbalmente entre os membros da cultura (BAREMBLITT, 2002, p.25). Tais instituições são mutáveis, sendo que conseqüentemente transformam modos de ouvir/enxergar o mundo. A harmonia entre essas instancias atua sobre as pessoas compondo seu modo de pensar, de agir e de estar no mundo, constituindo um sujeito sempre em transformação. A esse movimento dá-se o nome de processos ou modos de subjetivação (BAREMBLITT, 2002). É importante ressaltar que este mesmo autor aponta que os sujeitos não são passivos diante dessas instituições, conseguem com certa variabilidade resistir e mesmo subverter os padrões por elas impostos. O que foi expresso até este ponto é uma visão mais ampla de sujeito adotada pelo institucionalismo. Uma perspectiva mais específica é explorada posteriormente dentro da Esquizoanálise.

Dentre as diversas instituições encontra-se a arte, e dentro da arte a música. Partimos do princípio de que a música é capaz de produzir modos de subjetivação e como produto sócio-histórico-cultural, também se transforma e é afetada ininterruptamente por outras instituições.

Existe uma associação relevante entre a composição de uma música e a constituição de sujeito. No processo de composição musical estão envolvidos vários elementos que se entrelaçam produzindo um arranjo sonoro perceptível e compreensível a um determinado grupo social. A música não é algo dado, pronto e acabado, é ao contrário construída e depende das conexões ou encontros realizados pelos diversos instrumentos. Conexões essas que são incalculáveis e que possibilitam singularidade inquestionável sendo ainda passível de reconstruções e de rearranjos futuros. Ela não é a mesma em todas as culturas e também não foi a mesma em todos os momentos históricos, a música e o fazer musical é mutante, assim como o sujeito do institucionalismo. Além de envolver conexão dos arranjos musicais teóricos e práticos, envolve ainda a percepção e sensibilidade dos músicos, cada um com sua contribuição partindo de seus sistemas de valores e experiências de vida, no encontro com o outro e com a arte, possibilita o nascimento de algo novo, único e diferenciado, mas que ainda sim traz elementos comuns por ser produzida dentro de um contexto. Música e sujeito são, portanto, históricos, fluxos em constante movimento. Esses fluxos são mais ou menos impulsionados pelo desejo, tal como proposto pela Esquizoanálise.

No que tange a Esquizoanálise primeiramente é importante destacar que não existe um conceito amplo o suficiente que a explique por completo. A delimitação precisa e rígida de qualquer conceito é incoerente com a própria perspectiva esquizonalítica. Essa complexa forma de pensamento problematiza determinadas classificações/estratificações, compreendidas como formas de redução de produção de singularidades. Entretanto, Baremlitt (2009) propõe um conceito transitório:

A Esquizoanálise é uma soma não totalizável de saberes e fazeres praticáveis por qualquer agente, em qualquer tempo ou lugar. Inventada por Gilles Deleuze e Felix Guatarri e exposta pela primeira vez de maneira singularmente sistemática no livro *O Anti-Édipo ... Qualquer tentativa de resumir essa amplíssima leitura de realidade seria estéril...* Esse conjunto não totalizável de práxis singulares configura a micropolítica, em cujo âmbito as inúmeras revoluções são feitas, não apenas por necessidade ou dever, mas pelo Desejo”. (BAREMLITT, 2002, p. 169).

A noção de desejo da Esquizoanálise, que será aprofundada posteriormente, mas que de forma reducionista pode-se dizer que está associada à produção de singularidades, é a ideia principal abordada neste trabalho. O desejo faz o elo entre o sujeito e a música, tendo em vista que a música como manifestação artística pode facilitar o movimento do desejo, ou mesmo paralisa-lo como pretendo mostrar a partir das entrevistas realizadas. Põe-se a questão: Como é possível produzir singularidades através da música diante de uma cultura baseada na massificação e produção em larga escala de tudo que é consumível, inclusive a música?

Na tentativa de investigar o problema foram entrevistados alguns músicos com o objetivo de indaga-los sobre suas histórias na música, com a música e a partir dela. Não há roteiro semiestruturado de perguntas, tendo em vista que foi utilizado o método de Cartografia, sendo a “História de Vida” o instrumento de coleta de dados. O foco na conversa com esses músicos está em cartografar a forma como o desejo se impõe, e para tanto, é necessário primeiro compreender melhor a noção de desejo proposta, suas possibilidades de manifestação e aprisionamento.

## **2 O DESEJO E OS MODOS DE EQUALIZAÇÃO**

É justamente neste palco da vida e da arte, montado sobre um momento sócio histórico cultural que as diversas instituições fomentam elementos constitutivos de subjetividades e de músicas. Por estarmos todos inseridos, vivenciando e assistindo o mesmo espetáculo da vida que é possível observar semelhanças nos modos de pensar e ouvir o mundo dos sujeitos, assim como é possível também observar semelhanças na produção musical de uma mesma épo-

ca. Contudo, o que importa neste artigo, não é a produção dessas semelhanças e sim das diferenças, da peculiaridade, singularidade do novo e as formas de afeto envolvidas nesse processo, esse movimento passa necessariamente pelo desejo. Os modos de expressão artística podem potencializar as pessoas ou reduzi-las a tipos de existência padronizados. Neste aspecto observamos que a sociedade contemporânea disponibiliza os elementos constitutivos de subjetividade – através das instituições - sob uma lógica capitalista, e isso traz enormes implicações à análise proposta. Dependendo da relação que é estabelecida com esses elementos a música é composta ou reproduzida e o processo de subjetivação gera um sujeito livre e/ou assujeitado.

Antes de falar sobre o desejo é importante destacar alguns conceitos sobre a visão de sujeito dentro da Esquizoanálise estão intimamente relacionadas a essa dinâmica de assujeitamento e resistência que têm como eixo central o desejo. São produzidos assujeitamentos quando as potencialidades, a capacidade de síntese singular e criação do novo são abafadas e forçadas em uma determinada direção. Em termos da Esquizoanálise podemos dizer de uma demasiada estratificação da vida<sup>2</sup> (CASSIANO, 2013). Esses sujeitos, que têm a capacidade de criação suprimida, tendem, portanto, a serem mais manipuláveis aos interesses dominantes. No que tange ao músico trata-se, em certa medida a uma submissão a hegemonia musical da atualidade. Contudo é importante frisar que essa estratificação, também chamada de linhas de segmentaridade duras, também são importantes para a manutenção de uma ordem mínima na vivência psíquica do sujeito, o problema delas está no estancamento, engessamento do sujeito em figuras padrão. Todavia, existe a possibilidade de resistências aos padrões musicais midiaticamente impostos e a consequente de criação de singularidades através daquilo que em Esquizoanálise chamamos de linhas de fuga. Essas possibilitam “escapar” das estratificações impostas na sociedade capitalista em direção a um processo de singularização. Segundo Guattari e Rolnik:

O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir a afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI; ROLNIK apud MANSANO, 2009).

---

<sup>2</sup> Essa estratificação demasiada da vida é relativa ao que na Esquizoanálise chama-se de Linhas de segmentaridade duras. Essas linhas são caracterizadas pela formação de estratos, classificações estanques. Segundo Cassiano (2013), “as linhas duras são as linhas de controle, normatização e enquadramento, e através de seus atravessamentos se busca manter a ordem e evitar o que é considerado inadequado a determinado contexto social instituído”. Elas estão associadas a modos de subjetivação, fomentados pelas instituições, que geram “sujeitos padrão”. O problema dessas linhas é justamente seu princípio de fixação ou estancamento do Desejo em certas formas de vida (CASSIANO, 2013, p. 373).

Nesta visão, qualquer sujeito está obviamente envolvido nessa dinâmica de esforço de estratificação imposto pelas instituições e resistência que emerge pelas linhas de fuga. Contudo, a ênfase neste trabalho recai sobre sujeito-músico, por estar envolvido em uma atividade inerentemente criativa e que a priori proporcionaria produção de singularidades por uma manifestação do desejo pela via da arte. Neste ponto é importante trabalhar em maior profundidade a noção Esquizoanalítica de Desejo e como instituições como a mídia, a indústria cultural e a própria arte, podem, a depender da relação que é estabelecida entre os sujeitos e estas instituições, reduzir a possibilidade dos processos de singularização ou fomentá-los.

O conceito de desejo para o referencial Esquizonalítico assume tonalidades que seguem o compasso do processo de criação, produção do novo absoluto. O que a Esquizonálise faz na elaboração deste conceito é lançar mão de aspectos da teoria psicanalítica associados ao inconsciente para falar de desejo. A contribuição Esquizoanalítica está no fato de que essa corrente de pensamento compreende o desejo como uma força/energia que busca criação de novos mundos e que precede ontologicamente tudo que, através da nossa racionalização e habilidade de classificação, entendemos como “real” como: sociedade, linguagem, natureza, pessoas e tudo mais que se possa classificar (BAREMBLITT, 2003). Contudo ela vai além, extrai a noção de desejo do sujeito e o lança para o mundo social e natural. Por tanto, o desejo não é uma posse, não pertence exclusivamente ao sujeito inconsciente, conforme aponta o próprio Barembritt referenciado pelas concepções de Deleuze e Guatarri:

Deleuze e Guatarri, também apoiados na literatura, na arte, e ainda no discurso delirante, constroem uma definição de desejo como sendo não apenas a força que anima o psiquismo, mas uma força essencialmente *produtiva criativa* buscadora de encontros, que além de tudo, é imanente a outras forças animadoras do social, do histórico, do natural. O desejo não tem caráter restitutivo – tem caráter essencialmente produtivo-revolucionário – e não é uma força separada das que animam a via social e natural. (BAREMBLITT, 2002, p. 48).

O discurso da Esquizoanálise sobre o desejo é uma proposta diferente em relação ao que está difundido no senso comum, não é um desejo baseado na falta de algo. Por essa razão passo a escrevê-lo com inicial maiúscula, devido a enorme importância deste conceito na problemática proposta, e para diferencia-lo de qualquer outra percepção dessa palavra.

Na audição/visão explicada o Desejo é algo positivo, está vivo, em movimento e pede passagem, ele é criador de novas paisagens. Contudo, música e sujeitos estão expostos cotidianamente a pressões das mais diversas que dificultam a produção do novo. Lembrando que a questão principal é saber como é possível produzir singularidades através da música em uma

cultura massificada. No que tange a música denominei Equalização do Desejo um fenômeno que ocorre e que prejudica os processos de singularização. O conceito Equalização do Desejo é explicado a partir deste ponto.

O verbo *equalizar*, em qualquer dicionário que se pesquise, aparece como sinônimo de tornar igual, tornar uniforme, semelhante e no que tange à esfera da música não destoa disto. Obviamente já se opõe ao Desejo da Esquizoanálise. Já equalização musical é uma técnica muito utilizada por especialistas e produtores musicais para alterar alguns parâmetros que irão aumentar ou diminuir a intensidade das diferentes frequências sonoras com objetivo de:

Construir um equilíbrio sonoro dos vários instrumentos e sua relação com as vozes, compensando sons agudos com sons médios e graves e a dinâmica específica no interior de cada canal gravado e entre os vários canais, com a finalidade de que tudo se ouça com facilidade e que a massa sonora resultante seja agradável, segundo o gosto do produtor da gravação. (CARVALHO, 1999, p. 59).

A equalização permite ainda eliminação de ruídos e outras falhas, que em uma performance ao vivo seriam menos passíveis de correção. Muitos *softwares* atuais dedicados à música possuem *presets* de equalização que são basicamente configurações pré-estabelecidas, ou seja, configurações padrão de parâmetros de equalização. Contudo, no contemporâneo a equalização musical tem sido alvo de críticas por assumir características distintas em relação ha décadas passadas, a saber:

A equalização de gravações deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio ...torna-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares estilos musicais do mundo a um princípio único. Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras. (CARVALHO, 1999, p. 59).

Assim o que chamo de Equalização do Desejo é a pratica consciente e intencional de eliminação dos “ruídos” e nuances do Desejo associada especificamente ao músico, é a tentativa de homogeneizar, eliminar singularidades e possibilidades infinitas de criação do novo no campo da música. É uma obstrução auditiva que prejudica a capacidade do músico de ouvir outras perspectivas de fazer musical, colocá-las em prática, permitindo o fluxo do Desejo. Esse processo cumpre interesses diversos, sejam ideológicos, políticos, religiosos ou econômicos. A Equalização do Desejo ocorre principalmente pela produção e veiculação massiva de determinados estilos musicais acríticos, despolitizados e exclusivamente vinculados ao

entretenimento. Ela faz emergir, uma verdadeira hegemonia musical que estanca toda possibilidade de criação. A mídia como instituição é uma das fontes deste processo, pois de certa forma, na hora do *show* é ela quem escolhe e toca o repertório.

O que se tem visto no Brasil atualmente é um monopólio escancarado de estabelecimentos como as rádios e as emissoras de TV, sendo que um grupo minoritário se apodera destes e conseqüentemente do que é veiculado ao público. Em 1991 Federação Nacional de Jornalistas divulgou que cerca de 90% de tudo que é veiculado pelos jornais, revistas, rádios e TV no Brasil é controlado por apenas nove famílias. (FENAJ, 1991, p.16). A partir disto são ofertadas músicas, e modos de se fazer música, que se tornam referencia aos novos artistas. O público, por consequência a uma pobre exposição musical diante da diversidade possível, passa a demandar tal produção massificada que é veiculada diariamente.

É interessante a concepção de demanda que traz o Institucionalismo. O fato é que para essa linha de pensamento não existe uma demanda espontânea. “A demanda não é o primeiro passo de um processo: ela é produzida, de tal modo que existe um passo anterior à demanda que é a oferta” (BAREMBLITT, 2002, p.61). Partindo dessa premissa, se apenas meia dúzia de empresários – diga-se de passagem também são parlamentares<sup>3</sup> - possuem as concessões de rádio e televisão, e decidem ofertar determinado estilo musical, criarão demandas até então inexistentes, e provocarão na manifestação musical brasileira uma Equalização do Desejo. Assim, no que tange a música, por exemplo, não é possível afirmar que haja uma demanda espontânea e legítima dos brasileiros á hegemonia musical da atualidade, ao contrário do que está posto no senso comum. O músico das noites de Belo Horizonte responde, por vezes, a uma demanda fabricada. O que temos é a oferta da indústria, oferta de mercadorias “artísticas”. A música considerada cotidianamente como “boa música”, é aquela que toca nas rádios, está nas telenovelas, nos comerciais televisivos e mesmo na *internet* com número expressivo de *likes* e que se repete incessantemente em todos estes espaços e ao mesmo tempo. Não é de se admirar que grande parcela da população brasileira, principalmente a parcela mais jovem, não conheça mais do que dois ou três estilos musicais e que se identifique dentro destes. Agrega-se a essa hegemonia musical, outro aspecto que prejudica a possibilidade de produção de singularização - de fluidez de Desejo - a saber: o enfraquecimento da cultura artística local.

A regionalização da produção cultural exerceria papel fundamental como propulsor de potencialidades de grupos locais. A posição de Carvalho (1999) nesse sentido é a seguinte:

---

<sup>3</sup> Mais detalhes ver a dissertação de Enzo de Lisita (2010): “A regulamentação do artigo 221 inciso III, da Constituição Federal para construir uma esfera pública e contra-hegemonica na televisão”.

Nos contextos sociais em que a juventude participa cotidianamente de circuitos de tradições musicais e performáticas próprios, ela pode sem dificuldade absorver esse padrão musical midiático empobrecido e re-significá-lo e submetê-lo a reapropriações e re-leituras idiossincráticas, rebatidas nos horizontes das tradições coletivas em que já foram iniciadas. Por outro lado, essa desmusicalização pode ser devastadora para a sensibilidade estética em formação quando essa cultura de massa descomprometida com o esforço pela superação do horizonte do banal na linguagem artística passa a ser a única referência para uma juventude urbana criada com baixíssima exposição à diversidade musical, à música ao vivo, às tradições regionais ou à educação musical formal. (CARVALHO, 1999, p. 69).

Após expor esse panorama ensurdecido de possibilidades para o sujeito músico. Há de se perguntar: Como é possível a criação do novo, os processos de singularização em uma sociedade capitalista onde tudo, inclusive a arte torna-se massificado? Como dar vazão ao Desejo em um contexto onde instituições como a mídia reduzem potencialidades e direcionam fluxos?

### 3 NOSSA CONTRIBUIÇÃO: CANÇÃO

E, se nos cabe apenas decepção,  
colapso, lapso, raptos, corrupção?  
e mais desgraça, mais degradação?  
concentração, má distribuição?

Então a nossa contribuição  
não é senão canção, consolação?  
Não haverá então mais solução?  
[...]

Porque não somos só intuição  
nem só pé-de-chinelo, pé no chão  
nós temos violência e perversão  
mas temos o talento e a invenção

Desejos de beleza em profusão  
ideias na cabeça, coração  
a singeleza e a sofisticação  
o choro, a bossa, o samba e o violão

(LENINE, RENNÓ 2002)

A música como forma de resistência é o que propõe a canção de Lenine, artista que faz desse modo de expressão um elemento de produção de singularidades, de manifestação do Desejo. Para tanto é necessário o papel da consciência neste processo. Ocorre que na relação com as instituições o sujeito precisa conseguir identificar quais delas são potencializadoras e quais estancam o Desejo. É um processo introspectivo que envolve perguntar a si mesmo: “o que eu faço com a arte? Porque eu faço? E para que?”. São perguntas que o próprio composi-



tor Lenine se faz e expressas nas diversas entrevistas que já concedeu. Mas fazer isso não é tarefa simples tendo em vista o contexto contemporâneo de massificação musical, ou diria, Equalização do Desejo. Em relação aos músicos de bares e de rua da cidade de Belo Horizonte, a aproximação desses sujeitos por uma perspectiva metodológica de Cartografia é fundamental para compreender as estratégias usadas por eles para resistir, e mesmo subverter, audições de mundo e de homem pré-estabelecidas, trata-se de improvisar diante da partitura.

Na Cartografia o pesquisador busca observar e se afetar por paisagens psicossociais munido de uma sensibilidade que possibilite “perceber mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes se tornam obsoletos” (ROLNIK, 1989). Dito de outro modo, cartografar campos psicossociais, é identificar na relação entre os sujeitos e as instituições a forma como são vividos e significados os afetos, e o modo como esses afetos permitem ou não a fluidez do Desejo, a criação do novo, a vida. Assim:

A análise do Desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instancia a escolha de como viver, a escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social. Em outras palavras diz respeito a escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é aqui, imediatamente política. (ROLNIK, 1989).

Partindo dessa reflexão, aquele que consegue observar as próprias estratégias de formação do Desejo – em quais relações produzem singularidades e em quais a estanca - está agindo como um cartógrafo, e para fazê-lo só é possível através da consciência desses afetos. Assim sendo, pode-se minimamente escolher que tipo de relação se quer ter com a música, seja comercial, de entretenimento, de criação etc... A resistência passa pelo fato de não reduzir a manifestação artística a um único elemento, como o entretenimento, e destituí-la de sua capacidade de promover singularidades.

Os músicos entrevistados trazem em seus relatos justamente esse aspecto de criação, que resiste ao *status quo*. Criam mundos para expressar afetos contemporâneos que não encontram caminhos em paisagens engessadas/estratificadas. Conseguem realizar tal feito, atenuando os Equalizadores, basicamente por três vias: por releituras de músicas consagradas, por composições musicais próprias e principalmente pela utilização da rua como espaço de manifestação do Desejo, sendo esta última a que pretendo explorar neste artigo.

## 4 OS MÚSICOS NO PALCO

A pesquisa foi realizada com quatro músicos, todos com mais de dez anos de experiência, três deles membros de uma mesma família tocando juntos em um grupo denominado “Faca Amolada”. Nenhum dos entrevistados têm a música como atividade econômica principal, não têm visibilidade nos principais meios de comunicação de massas e nem fazem parte diretamente da indústria cultural, embora sejam afetados por ela. Neste artigo é dado ênfase no discurso dos integrantes do Faca Amolada, tendo em vista a riqueza de suas histórias de vida na música. Ressalto que são utilizados os nomes verdadeiros dos músicos que assim o quiseram como forma de denuncia de aspectos relacionados a legislação municipal que serão explicados ao longo do texto.

Nas entrevistas realizadas, parti de um único direcionamento, a saber: Indagar os sujeitos sobre suas histórias na música, com a música e a partir da música. Interessa tudo que dizem sobre seu modo de cantar, tocar, compor e os significados construídos em torno disso. Nesse sentido foi utilizado o método de coleta de dados “História de Vida”, pois “este tenta obter dados relativos a experiência íntima de alguém que tenha significado importante para o conhecimento do objeto em estudo” (MARCONE, 2002). Não há neste método a necessidade da elaboração de um questionário semi-estruturado, por exemplo, tendo em vista que o que mais interessa é o que vem espontaneamente a consciência durante a conversa. Já a Cartografia vem auxiliar o pesquisador a observar como são vivenciados e interpretados os relatos pelos próprios músicos. Esses músicos foram entrevistados em seus espaços de atuação, ou seja, em bares e ruas de Belo Horizonte.

É relevante destacar que a vida destes sujeitos é afetada pela música de forma muito especial se comparada a de sujeitos não músicos, e que qualquer análise das relações dessas pessoas com as instituições passa necessariamente pelas significações construídas por eles em relação a seu trabalho. Seria prepotência de qualquer pesquisador tentar quantificá-las ou traduzi-las em qualquer discurso estritamente científico e preciso com pretensão de adaptação a qualquer teorização. Os referenciais construídos aqui, a saber: o Institucionalismo e a Esqui-zoanálise, não reclamam o lugar de ciência, antes de mais nada, se colocam como modos de enxergar o mundo. O que pode ser feito por um pesquisador que os adota, é tomar emprestado suas lentes para refletir a seu modo determinada realidade. Por hora, vale a percepção dos músicos em relação ao que fazem:

Comparo a música a um tipo de droga, uma vez que você aprendeu e envolveu pessoas, onde aplaudiram, sorriram e te envolveram, você não consegue mais largar não (GERSON MARTINS).<sup>4</sup>

Eu não escolhi a música, a música me escolheu, ela não tem sentido único, ela é como a química a física e a matemática, tá em todas as coisas, tá no universo. Por isso que eu fico puto quando o cara usa a música pra fazer essas porcarias de hoje em dia (CHICO).<sup>5</sup>

Acho que, na minha opinião, o papel da música é levar a gente pra um outro estágio, e também tocar naquela sensibilidade que tá dentro de cada um, eu acho que é tocar naquela dor ou felicidade ou tocar naquela ferida ou naquele sentimento que tá lá parado (ISADORA).<sup>6</sup>

Assim esbarramos em significações e afetos diversos, mas que envolvem uma dimensão de sensibilidade que por vezes, na concepção do corpo teórico construída neste artigo, pode ser drenada pelas instituições.

Espontaneamente, mesmo sem um roteiro de perguntas, os entrevistados trazem o aspecto da mídia e a relação com esta instituição. Neste sentido passemos a amplificar a fala destes músicos em relação ao que pensam da mídia.

Aí já é um negócio complexo de falar, porque olha só, é a mídia que imprime que enfia goela abaixo as coisas, tem umas porcarias aí que a gente não entende como aquilo pode fazer ah!! Eu costumo dizer uma coisa que resume tudo isso que a gente tá falando aqui. Chega numa cidade do interior que você não conhece ninguém, aí você lá do hotel quer conhecer o que é a mentalidade da cidade sem sair do hotel. Do hotel mesmo você liga o radinho. Pelas músicas que tão tocando no rádio você sabe o que é que tá rolando aí. (CHICO).

Mesmo, obviamente sem o arcabouço teórico do Institucionalismo, Chico oferece uma percepção de modos de subjetivação fomentados pela mídia, e conseqüentemente pela música que por ela é veiculada. O fato de Chico ter uma sensibilidade em relação a modos de subjetivação gerados pela mídia, já apontam para uma possibilidade de resistência.

A fala do entrevistado ressoa na perspectiva de Guareschi (2006). Para ele a mídia não só diz o que existe, e o que não existe – quando não é midiado – mas aquilo que ela cria como “realidade” é sempre veiculado com conotação positiva, valorativa, como bom e verdadeiro. E nesse sentido obviamente torna-se referencia a novos músicos. Entretanto pode-se dizer que são “realidades” efêmeras que mudam a sabor do mercado:

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada em um bar de Belo Horizonte no dia 22 de abril com músico Gerson Martins que atua como músico de bares há mais de 10 anos.

<sup>5</sup> Guitarrista e líder do grupo Faca Amolada. Entrevista realizada em bar de Belo Horizonte no dia 13 de maio. Chico toca em bares há mais de 40 anos, teve iniciação musical aos 17 anos e iniciou os filhos – outros dois integrantes do grupo – na música quando ainda eram crianças.

<sup>6</sup> Vocalista e percussionista do Faca Amolada. Isadora é filha de Chico, começou a cantar aos 7 anos de idade.

O que se vê – ouve – no Brasil (principalmente nos grandes pólos capitalistas) no momento são explosões de “meios ritmos (no sentido de superficialidade cultural)”, alguns com duração mais prolongada, outros com passagens rápidas pelos meios de comunicação. A música é tratada como produto, como via comercial. (MOCKO, 2005, p.149)

O conceito de mídia, amplamente estudado e problematizado por Guaresch, articula-se de forma indissociável com aquilo que Theodor Adorno chamou de Indústria Cultural. Essa indústria captura manifestações culturais e as transforma em objeto de consumo, que em nossos tempos é ofertado via diversas mídias. Adorno e Horkheimer questionam também o fato de elementos culturais diversos estarem associados ao puro entretenimento, o que traz consequências a essas produções.

O *amusement*,<sup>7</sup> ou seja, todos os elementos da indústria cultural, já existiam muito antes que ela. Agora são retomados pelo alto e postos ao nível dos tempos. A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transformação da arte para a esfera do consumo... Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na sua base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como se pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Os músicos entrevistados sofrem a pressão dessa indústria e reconhecem as implicações de tal atravessamento na arte.

Tem um negócio que é muito capitalista, ela não funciona na mesma sensibilidade que um músico, por exemplo, que um artista. Funciona assim: você vai trazer retorno então vou te colocar no mercado, caso não, então você não tem oportunidade, você pode ser melhor que todos que estão lá, ela (a indústria) é poderosa e não podemos negar isso, tanto ela pode te colocar lá em cima como pode te atrapalhar. (CHICO).

Assim, a música vinculada exclusivamente ao entretenimento e difundida na sociedade pelas mídias com finalidades puramente comerciais, restringe o espaço de músicos que se dedicam a essa arte movidos pelo Desejo. Resistir a estratégias de Equalização do Desejo envolve perda de espaços de apresentação, tendo em vista que aqueles que se propõem a isso não atenderão a demanda musical – hegemônica – criada pela Indústria Cultural. Esse aspecto é trazido pelos músicos em relação às apresentações em bares:

Tocar no bar é por causa da grana, se puder escolher eu não quero tocar em bar nunca, porque no bar tem uma televisão, tem um tanto de gente sentado ali que não tá nem aí pra música. (CHICO).

---

<sup>7</sup> No Português o relativo a divertimento, entretenimento.

Não importo às vezes de tocar pra um público pouco assim, mas gente que tá curtindo prestando atenção. Já toquei em várias casas (bares) onde tem gente demais mais ninguém dando aquele valor, tão mais pelo movimento mesmo pela curtição, pela bebida e tal. (GERSON).

Mas o Desejo sempre pede passagem, e caso obstrui-se um caminho, ele encontra outros. Assim sendo o músico vai as ruas, por compreender que neste espaço é possível resignificar e produzir afetos onde os espaços tradicionais – no que diz respeito a Belo Horizonte – já não permitem. Em outras palavras, encontram nas ruas a possibilidade de resistir a Equalização do Desejo, de produzir o novo, de criar, de viver.

A gente tá tocando aqui no bar, geralmente a gente é contratado pelo dono do bar, então a gente tem um chefe e a gente tem os clientes do bar, a gente tem toda uma hierarquia aqui de capitalismo. Quando a gente tá na rua não! A gente tá de igual pra igual, a gente não bota nem um tapete, a gente tá olho no olho, no mesmo patamar. (EMANUEL).

Tocar na rua é tudo ...porque quem para ali, parou porque gosta daquilo que você tá fazendo, contribui quer te ajudar, entra no *facebook* fica seu amigo. Na rua a energia é diferente! (CHICO).

Na rua a gente ganha a recompensa maior que a gente tem, a gente ganha sentimento cara! A gente ganha amor, a gente ganha carinho, o amor que o povo tem com a gente não tem preço. (ISADORA).

Eu não dirijo a música atrás da grana, a grana que eu consigo com a música é consequência de uma coisa que eu *toquei*, fiz e *toquei* a pessoa, por isso que essas doações espontâneas da rua são muito gratificantes, pois elas não te cobram isso. (CHICO).

Porque na rua a gente tem isso também, as pessoas escrevem bilhetes e colocam lá no chapéu dizendo: “Eu saí de casa num mal estado passei na rua e vi vocês tocando e consegui ir embora melhor, muito obrigado! A música clareou meu dia, eu voltei pra casa feliz.” Pô! Isso pra nós é mais do que dinheiro. (CHICO).

Em grande evidencia, o trabalho do grupo passa a chamar atenção, de modo que pode-se ver em alguns vídeos no *youtube* as apresentações do Faca Amolada nas ruas de Belo Horizonte sempre cercados por dezenas de pessoas. Acontece que esse tipo de expressão de vida, de criação, de Desejo costuma despertar formas de Equalização do Desejo. E foi o que aconteceu em setembro de 2011 a partir do Decreto 14589 que regulamentou a lei 10.277. Esta lei, originária do projeto de lei 1.287/2010 de autoria do Vereador Arnaldo Godoy impôs três condições obrigatórias para qualquer tipo de manifestação artística de rua em Belo Horizonte, sendo:

- I não haja utilização de som mecânico ou montagem de palco;
- II a atividade tem encerramento até as 22:00h;

III a concentração de artistas e de público no local das atividades não obstrua a circulação de pedestres e veículos. (BELO HORIZONTE, 2011).

O resultado disto foi que durante uma das apresentações do Faca Amolada, foram abruptamente interrompidos por fiscais da prefeitura que ameaçaram recolher os equipamentos de som se a atividade não fosse suspensa naquele momento. O argumento era que devido a lei supracitada, a banda não poderia se apresentar nas ruas por causa dos amplificadores que eram utilizados. A posição dos integrantes em relação a essa medida de controle é a seguinte:

Você vê, no mundo inteiro tem música na rua cara, e aqui a gente não pode usar uma caixinha, a prefeitura dava licença pra fazer isso. Na rua uma caixinha de nada que concorre com barulho de ônibus e carros entendeu?... E não pode? (CHICO).

Foi feito pelo vereador Arnaldo Godoy ...que ele copia uma parte do artigo 5 da constituição que diz assim: É livre toda expressão artística e religiosa, toda expressão cultural sem previa autorização e ponto! Esse é artigo da constituição brasileira, porém ele pega copia essa parte “sem prévia autorização”, só que acrescenta que não pode som mecânico, não pode ter montagem de palco e som mecânico. Isso é a emenda do vereador falando, mas é uma má interpretação na nossa interpretação da lei, porque o nosso som não é mecânico, é um som *orgânico*. (ISADORA).

Os integrantes do Faca Amolada argumentam que “som mecânico” é relativo a reprodução de qualquer áudio por amplificadores, e não à apresentação musical de uma banda ou grupo. Esse último seria nas palavras da cantora um “*som orgânico*”. Essa percepção de *som orgânico*, está nitidamente associada ao afetamento causado no Faca Amolada e nas pessoas que param nas ruas para assisti-los. Momentos em que conseguem “tocar” as pessoas e por em movimento fluxos que estavam engessados.

Acho que na minha opinião que o papel da música é levar a gente pra um outro estágio, e também *tocar* naquela sensibilidade que tá dentro de cada um, eu acho que é *tocar* naquela dor ou felicidade ou tocar naquela ferida ou tocar naquele sentimento que tá lá parado. (ISADORA)

O fato é que o tipo de equipamento que o Faca Amolada usa em suas apresentações não passa de pequenos amplificadores de instrumentos como guitarra, baixo e microfone que nem de perto se equiparam aos sons automotivos que circulam diariamente por Belo Horizonte. Dentre os argumentos que o prefeito de Belo Horizonte utiliza para fazer valer as condições supracitadas dessa lei destacamos:

Com efeito, antes que uma atividade de porte significativo seja autorizada no logradouro público, sobretudo na hipótese de instalação de equipamentos de som, o Poder Público deve atuar no sentido de que o evento ocorra sem prejuízo da fruição ade-

quada por todos os munícipes dos espaços destinados à coletividade. (BELO HORIZONTE, 2011).

Não nos parece que os munícipes<sup>8</sup> sentiam-se prejudicados pelo trabalho do Faca Amolada. Tão pouco é coerente comparar uma apresentação musical com utilização de pequenos amplificadores com “atividade cultural de porte significativo”. Não cabe aqui analisar em profundidade as motivações e interesses do poder público que atravessam essa medida. O mais relevante a nosso ver são os resultados desse tipo de legislação, não podendo se apresentar nas ruas, o grupo retoma os bares.

Quando encontrei o Faca Amolada para entrevista-los estavam se apresentando em um bar, forçados a retornar a esse ambiente de atuação devido ao Decreto citado anteriormente. Não havia ali nem de perto a mobilização de Desejo que presenciei quando os assisti pela primeira vez tocando na rua. Pessoas entravam e saiam do bar opacas, indiferentes à música, e esse tipo de manifestação reverberava no grupo. Pessoas comiam, bebiam, conversavam, voltados a pura lógica do entretenimento tendo como pano de fundo a música do Faca Amolada. Os mesmos músicos, o mesmo repertório, a mesma técnica, os mesmos equipamentos, porém neste contexto despotencializados aos poucos sendo equalizados.

#### 4 ACORDES FINAIS ...

O termo “*acordes finais*” serve neste momento para substituir à palavra “*conclusão*” comumente usada em artigos científicos. O fato é que após toda essa construção de arranjos que resultaram nessa melodia/trabalho o que permanece é um esforço de coerência em relação à audição de homem e de mundo adotada neste trabalho. Neste sentido, *conclusão* talvez não seja a palavra mais adequada por trazer implícita uma ideia de entendimento, explicação.

Aliás, *entender*, para o cartógrafo, não tem nada a ver com *explicar* e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência -, nem em baixo –brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. (ROLNIK, 1989).

Essas intensidades buscam expressão de todas as formas possíveis. A música é apenas mais uma. Apenas também não seria um termo a altura para indicar esse movimento dinâmico do Desejo através da arte, pois a música quando vivenciada singularmente pelos músicos está

---

<sup>8</sup> O caso relatado foi filmado por uma pessoa que assistia à apresentação do Faca Amolada. É possível ver no *Facebook* do grupo ou mesmo no *youtube* o movimento de revolta das pessoas diante dos fiscais e da Polícia Militar que coibiram a apresentação naquele dia.

encharcada de Desejo de produção, de uma intensidade que é da ordem do indizível. Parece que por mais que diversas instituições promovam modos de subjetivação opressores à criação de novos mundos, o músico ainda sim pode encontrar maneiras de produzir singularidade e estranhamentos a modos de vida estancados. Essa produção de singularidades passa inevitavelmente pela via da resistência. Resistir à hegemonia musical da atualidade assumindo as possíveis consequências, resistir aos encantos da tecnologia quando essa ameaça à sensibilidade musical, resistir aos meios de comunicação, resistir a determinadas legislações enfim, resistir às formas de Equalização do Desejo. Diria ainda que mais do resistir, subverte-los. É o que acreditamos que irá acontecer no caso do Faca Amolada.

Os relatos dos músicos demonstram estratégias que facilitam o movimento do Desejo que ocorrem principalmente pelo fato de trazer a música para rua, ambiente que possibilita troca de afetos diferenciados, possibilita o acaso<sup>9</sup>. Esses modos de *tocar* – em um duplo sentido - é o que promovem possibilidades de encontro de mundos que se afetam intensamente produzindo algo novo. O que os músicos entrevistados buscam é um *espaço, uma brecha* onde esses mundos possam *verdadeiramente se encontrar, músicos, música e sujeitos*.

Em síntese, o que se pode apontar de forma não generalizável, e que os músicos de bares e de rua de Belo Horizonte não estão necessariamente assujeitados, despotencializados e despolitizados, eles ainda têm possibilidade de encontrar na arte vias de manifestação do Desejo. É obvio que não é possível aqui generalizações tendo em vista que a abordagem foi realizada com alguns músicos em contexto muito específico, pode-se dizer que também existem situações onde, nas palavras de Carvalho (1999) “a música é reproduzida ao vivo, mas não é necessariamente vivida por quem a reproduz”, o que não foi evidenciado com os músicos entrevistados. Outros questionamentos e reflexões transdisciplinares ainda são necessários e principalmente, sobre as manifestações musicais nas ruas e sobre movimentos sociais artísticos de cunho político que possam atuar no sentido de fazer soar a voz dos artistas diante de legislações que prejudiquem sua atuação.

É preciso aguçar os ouvidos para dar conta de perceber a singularidade e as infinitas possibilidades que a música oferece, e principalmente para poder ouvir discursos que se esforçam em Equalizar os ruídos e eliminar novos modos de compor. É preciso *ouvir* a música, seus modos de subjetivação, mas, sobretudo, os ruídos do Desejo.

---

<sup>9</sup> Gostaria neste último momento explicar o conceito de Acaso. Em paradigmas mais tradicionais de ciência o acaso é uma possibilidade de ocorrência de algo imprevisto, e que por essa razão é em geral indesejável. Para as correntes institucionalistas, como a Esquizoanálise, o acaso é equivalente a uma desordem e é considerado fonte de produção de essência de Desejo, geradores de transformação. (Baremlitt, 2012, pag.146).



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund.; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. 1ed. Rio de Janeiro. Zahar, 1985.
- BAREMBLITT, Gregório. **Compendio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática**. 5. ed. Belo Horizonte: Instituto Félix Guatarri, 2002.
- BAREMBLITT, Gregório. **Introdução a Esquizoanálise**. 3.ed. Belo Horizonte: Instituto Félix Guatarri, 2003.
- BELO HORIZONTE. Lei 10.277 de 27 de Setembro de 2011. Dispõe sobre a realização de atividades artísticas e culturais em praça pública do município e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**. Disponível em: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1066636>>. Acesso em: 26 mai. 2016.
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano5, n.11, 1999. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n11/HA-v5n11a04.pdf>>. Acesso em: 20 de dez. 2015.
- CASSIANO, Marcela; FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a Esquizoanálise. **Psicologia e Sociedade**. Porto Alegre vol.25, n.2 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v25n2/14.pdf>>. Acesso em: 28 de jul. 2015.
- FENAJ. Federação Nacional dos Jornalistas. Proposta dos jornalistas a sociedade civil. Florianópolis. Ed. Da UFSC, 1991. Disponível em: <[http://donosdamidia.com.br/media/documentos/Proposta\\_Jornalistas.pdf](http://donosdamidia.com.br/media/documentos/Proposta_Jornalistas.pdf)>. Acesso em: 11 de mai. 2015.
- GUARESCHI, Pedrinho Arcides. Mídia e Cidadania. **Conexão – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, v.5, n.9, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/202/193>>. Acesso em: 03 mar. 2015.
- LENINE; RENNÓ, Carlos. Ecos do Æo. In: Lenine. **Falange canibal**. São Paulo. Sony/BMG, 2002. Faixa 1.
- MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista da Psicologia da UNESP**. São Paulo, vol8, n2 nov. 2009. Disponível: <<http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172>> . Acesso em: 19 abr. 2015.
- MARCONI, Mariana de Andrade. **Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MOCKO, Caio. **A sociedade da música e da mídia**. III Forúm de pesquisa científica em arte. Escola de música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: <[http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/ File/anais3/caio\\_nocko.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/caio_nocko.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2015.

RONLIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 1.ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.