

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LUMPY GRAVY: OLHAR, ARQUIVO E SINTOMA

Florianópolis, 17 de Setembro de 2015

JULIAN ALEXANDER BRZOZOWSKI

LUMPY GRAVY: OLHAR, ARQUIVO E SINTOMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para conclusão de pesquisa de Mestrado.

Orientador: Luiz Felipe Guimarães Soares

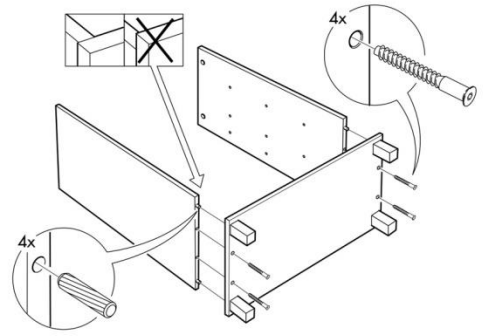
Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Arquivo, Tempo e Imagem

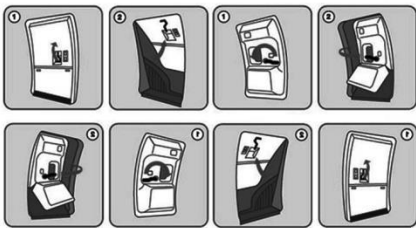
Florianópolis, 17 de Setembro de 2015

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1. O ENIGMA SUBLIMADO.....	12
2. DA EXPERIÊNCIA DO OBJETO: LUMPY GRAVY.....	26
3. CONTINUIDADE CONCEITUAL.....	48
4. O MAUSOLEU DA LINGUAGEM.....	54
5. TODO NEGRO, PENSANDO-SE MORTO.....	62
6. A DYNAMITE SHOW.....	73
7. SISMOGRAFIA COMO SINTOMA.....	80
8. CODA.....	92
9. DORAVANTE.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	106
ENTREVISTAS COM ZAPPA.....	109



- a) Côm diametrica proprio cartilagaro de porta di cargo a untamanifestaçõ de largura aproximanta carga quatro;
- b) Randomentra diversa prontam menopole par'cu diversa, sanguinenta de raio 30,4°;
- c) Palencosta pavimentada de costa divina a costa, galiementada por pouco maior que di conta rubuole;
- d) Samiambo sadiento, concustrenta mizonima sumuostre di miavolli, 45mm - 67mm di miapolli.]



Ragucumstra miantro, sogiamocolli pistaço de miano a miagini, sopritamionestra qui giami o giamini. Simbolicustrozzi niatolli, sa qui a bastrozatti c'una pôstroma di ramboça i miacollo. Marcuginari, di una lombra linuscuetoma rembrare, i a una cozzini de diaboli se piotre. Sariomboriatori di 77° primo, di una combiozza fargtura se de pronto miaspoli.



INTRODUÇÃO

O documento do projeto necessário para a inscrição no programa de pós-graduação em Literatura trazia como seu título: “A Politização da Arte Benjaminiana e a Música Clássica Contemporânea”. Essa paliçada contém em si uma série de forças concomitantes, das quais algumas poucas foram debilmente exploradas nos pontos requisitados conforme o protocolo de inscrição para a posterior participação no programa. As palavras que, ali, no documento, se articulam, apontam para uma tangente aparentemente íntima, mas seu desenvolvimento fazia realçar antes de tudo gritantes lacunas. Conforme o item 1, “Resumo”,

O estudo propõe uma análise da expressividade do compositor de música clássica no cenário político da contemporaneidade, em relação à politização comunista da obra de arte como proposta por Walter Benjamin. Parte-se da leitura do álbum *Lumpy Gravy* (1968), do compositor estadunidense Frank Vincent Zappa, que em seu complexo sincretismo dos movimentos musicais mais significativos do início do século XX possibilita-nos desenhar um esboço do musicista de vanguarda bem-sucedido da modernidade, como tratada por Rancière. Em contraste, meu papel como compositor e regente de um grupo orquestral traz anseios próprios em relação ao papel político do musicista atual, em um momento aonde a urgência da politização só é párea a sua dificuldade de eficácia.

Os personagens – Frank Zappa, Walter Benjamin, Igor Stravinsky (presente mais tarde no documento), A Modernidade, O Compositor, A Politização, A Estética – conectam-se através de um desconforto inominável, um anseio cujo cerne real, não-simbolizável, constitui o verdadeiro objeto de pesquisa ao qual este estudo se dedica. A espiral que aqui se constrói como *αρθρον*¹ dos estilhaços pronunciáveis dessa angústia reencontra sua energia original nesse mesmo fronte. O título “A Politização da Arte Benjaminiana e a Música Clássica Contemporânea” pode, então, ser assim explorado, termo por termo.

Primeiramente, há a explícita preocupação com o fazer artístico e os impactos que ele carrega em relação ao coletivo histórico. A profética passagem de conclusão do ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte faz ecoar os assombros iniciais, num lugar comum à primeira viagem dos aventureiros teóricos preocupados com as consequências do pensamento da arte:

¹ *αρθρον* (gr. *árthron*, ou): ‘juntura, articulação; articulação na língua’.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (1989, 196. Grifo do autor.)

Antes mesmo de adentrar na questão tática de uma orientação política desenhada aos moldes de girondinos e jacobinos, o que Benjamin – um judeu que encontra seu fim numa deliberada overdose de morfina frente à inescapável miséria que lhe esperava, de uniforme preto, na fronteira espanhola – aqui sugere é uma convocação de resposta à mão de ferro que inibe, que castra; a mesma mão que lhe traria, forçosa e indiscutivelmente, um outro modelo de fim, em completo desacordo com sua própria vontade. Ou seja, independente do hasteio ou não de uma bandeira vermelha, uma tal *politização da arte* seria, acima de tudo, o contra-golpe destinado à força que silencia, que resume, que arrebanha e orienta a heterogeneidade do real. É dessa forma que lemos a conclusão que é origem, que é αρχή² do presente estudo.

Indico que há nesse título uma preocupação em relação ao fazer artístico pelo fato de a proposta de Benjamin aparentar conter em si a desdobra de uma outra dicotomia: enquanto a *estetização da política* parece trazer à tona imagens de grandiosos desfiles, incisivas propagandas bélicas e estridentes, hipnotizantes pinturas a condenar o sujeito histórico a um estado de perplexidade muda, a uma passividade catatônica morna e desinteressada, a *politização da arte* remete-nos à mesa de montagem, à dinâmica das afecções (para dizê-lo com Bergson em *Matéria e Memória*, 1999), ao processo de movimento perpetuado da escolha, da arbitrariedade. Aí está a fatura, o fazer: na apreensão – dificilmente silenciada quando uma vez espetada com vara curta – da arte despida de sua qualidade unicamente vertical, da horizontalização da imagem: a contínua tradução da cristalina esfera do *tableau* ostentado nas paredes à sua anterior condição de tablado na mesa de montagem de um compositor. O abrir-se à fatura reside precisamente na orientação do olhar de acordo com a experiência de posicionamento histórico, na compreensão da fragilidade de *rankings* canônico-militares frente ao familiar (*heimlich*) assento da ilha de montagem.

² αρχή (gr. arkhé): ‘o que está na frente; origem; ponto de partida; princípio, fundamento’. O termo, de significação mais vasta do que a aqui indicada de maneira breve, é orientado segundo a proposta de Derrida em *Mal de Arquivo*(2001).

Essa preocupação é, então, voltada a um específico fronte [uso o termo ‘fronte’ essas repetidas vezes (que anteriormente estava no feminino por algum errado motivo) no sentido de frente de batalha ou frente como rosto, como o ponto de choque. Escolhi esse termo em oposição a “gênero”, “mídia”, “modalidade artística” ou qualquer outro, em correspondência ética com a noção de arte que tentei montar aqui: como o ponto de escape da movimentação centrífuga de libido] de exercício de composição: “a Música Clássica Contemporânea”: a orquestração de som orientada segundo um arquivo impresso em um determinado tempo, em uma determinada apropriação da *práxis* que compreendo como ‘*meu tempo*’; o dorso fraturado que Agamben evoca do *vek*³ de Осип Мандельштам para pensar a experiência de contemporaneidade. Escolhe-se a *orquestração de som*, ou o som orquestral como montagem, pois é sob essa ótica que a Música será analisada, antes de tudo. Como apontado por Arved Ashby, professor de composição musical da University of Ohio e estudioso de Frank Zappa:

Those musicologically inclined philosophers inquiring into absolute music, the aspiration for so much western orchestral art music, have for their part focused on ideas of transcendence and the work concept. All have ignored or slighted the necessary idea of orchestral *sound*. (1999, 557. Grifo do autor)

Arquivo, por sua vez, por ser isso que o “clássico” aqui utilizado pretende indicar: antes de mais nada, música redigida. Um termo cravado como a ténue aduana a manter do lado de lá, talvez, a música improvisada, o evento finito de articulação do som registrado no terreno da imprevisibilidade. A definição do conceito de *arquivo*, conforme apontado na nota 2, é mais bem explorada na leitura do *Mal de Arquivo* de Derrida, no Capítulo 6: A Dynamite Show. Por fim, Agamben rabisca esboços da topografia onde situa-se o domínio da angústia aludida inicialmente ao dizer que “o nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura” (2009, 65). Entende-se como os dois conceitos, *politização* e *contemporaneidade*, encontram laços, ao lançarmo-nos na ação de mergulho proferido fratura adentro: a temporalização permitida ao homem enquanto ser histórico⁴.

³*Vek*: título do poema (traduzido para o português como “A Era”) que Agamben utiliza de introdução ao seu seminário *O Que é O Contemporâneo?* (2009).

⁴ Conforme Agamben, novamente, em *Tempo e História*: “O homem não é um ser histórico porque cai no tempo, mas, pelo contrário, somente porque é um ser histórico ele pode cair no tempo, temporalizar-se” (in: *Infância e História*, 2005, 119).

Do resumo apresentado do projeto, emerge um protagonista: Frank Zappa, com seu disco *Lumpy Gravy*, lançado pela Capitol Records em 1967⁵. Ali no documento inicial é apontada a escolha desse disco em particular, uma produção do início da carreira de Zappa, baseando-se no fato de que poderíamos nos apoiar “em seu complexo sincretismo dos movimentos musicais mais significativos do início do século XX” para assim” desenhar um esboço do musicista de vanguarda bem-sucedido da modernidade”, com o objetivo de então contrapô-lo ao espantinho do compositor musical do *agora* (este, por sua vez, ao que o texto nos permite concluir, um cruzado *falho*, mal-sucedido).

Essa é a primeira marca latente de um questionável desvio de forças do título enunciado. A imagem de Zappa nos é de grande interesse, tal qual o era à confecção do documento do projeto; bem como o é, também, essa produção sua em particular. Entretanto, utilizá-las fundamentalmente como meios para ilustrar um idealizado personagem arraigado em um cenário passado (supostamente em ilustre acordo com a ideia de politização da arte, como se de fato essa orientação fosse ou almejasse uma finalidade específica) é resumir a leitura possível de uma imagem em combustão através de um estreito filtro atado ao discurso de sucesso estético, ou a uma clara visualização de tal sucesso, próprio do espírito de um modernismo auto-promotor. Um discurso *contra* o qual Jacques Rancière nos alerta, e não reafirma, como o resumo do projeto gostaria de fazer acreditar. Erguendo o pescoço em meio às cinzas de certezas e estruturas, Rancière nos sugere que:

O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atando-a a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas. (*A Partilha do Sensível*, 2009. 41)

Acusando a modernidade artística de ter como marca própria a de uma era que “gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime

⁵O projeto traz em referência o ano de 1968. Conforme a nota de Jonathan W. Bernard, professor de teoria musical da University of Washington, em seu ensaio sobre a crescente desilusão de Zappa para com a vanguarda musical, intitulado *From Lumpy Gravy to Civilization Phase III*: “The actual release date of Lumpy Gravy is difficult to pin down. David Fricke’s [editor sênior da revista Rolling Stone] liner notes for Lumpy Money give spring 1968, which may be as close as anyone is likely to get (and it jibes with my own memory of purchasing the LP); Rykodisc’s catalog of albums released during Zappa’s lifetime says December 1967, which seems too early given the work that was being done on the album late into autumn 1967 in New York; other dates in published sources range from May 1967 (obviously wrong) to July, October, and December of 1968, all of which are implausibly late” (2011, 4).

estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (Ibid., 37), Rancière acaba ajudando a me desvencilhar da leitura simplista proposta inicialmente para voltar minha atenção a outras marcas de Zappa e de seu trabalho (mesmo que nunca me permitindo deixar de lado e subjugar completamente o interesse que manifestou-se, genuíno, em um primeiro momento).

Talvez o que tanto se exaltava em *Lumpy Gravy* não era primordialmente seu caráter de catálogo de discursos estéticos, mas antes a meticulosidade própria da confecção de seu *arquivo*, a cuidadosa e inusitada montagem de incongruências temporais, de *temporalidades heterogêneas*. Ao organizar orquestrações remetentes à primeira metade do século XX ao lado de composições sinfônicas de estilo popular (similares àquelas em vigência nas trilhas sonoras de televisão e cinema B da época), menções ao R’n’B, ao *rock* e ao *doo-woop*, além de caóticos recortes com trechos de falas e grunhidos⁶; ao montar uma peça a partir de incongruentes blocos sonoros sem hierarquias explícitas, sugerindo assim uma inaudita noção de desenrolar do tempo musical, poderíamos ler sua operação como atuante na delicada rocha da “autêntica revolução” pensada por Agamben, em *Tempo e História: uma revolução não preocupada* “em simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada [em] ‘mudar o tempo’” (in: *Infância e história*, 2005, 109). Nossa atenção, em *Lumpy Gravy*, recai justamente no gesto⁷ de sua composição: não somente enquanto *tableau*, enquanto uma relíquia arqueológico-musical atípica à qual nosso acesso é graciosamente fácil; mas, também, enquanto *tablado*, enquanto paciente na mesa de cirurgias, enquanto concentrador de uma série de gestos curiosos sobre os quais podemos nos debruçar, aos assombros da politização que nos colocou em movimento em primeiro lugar.

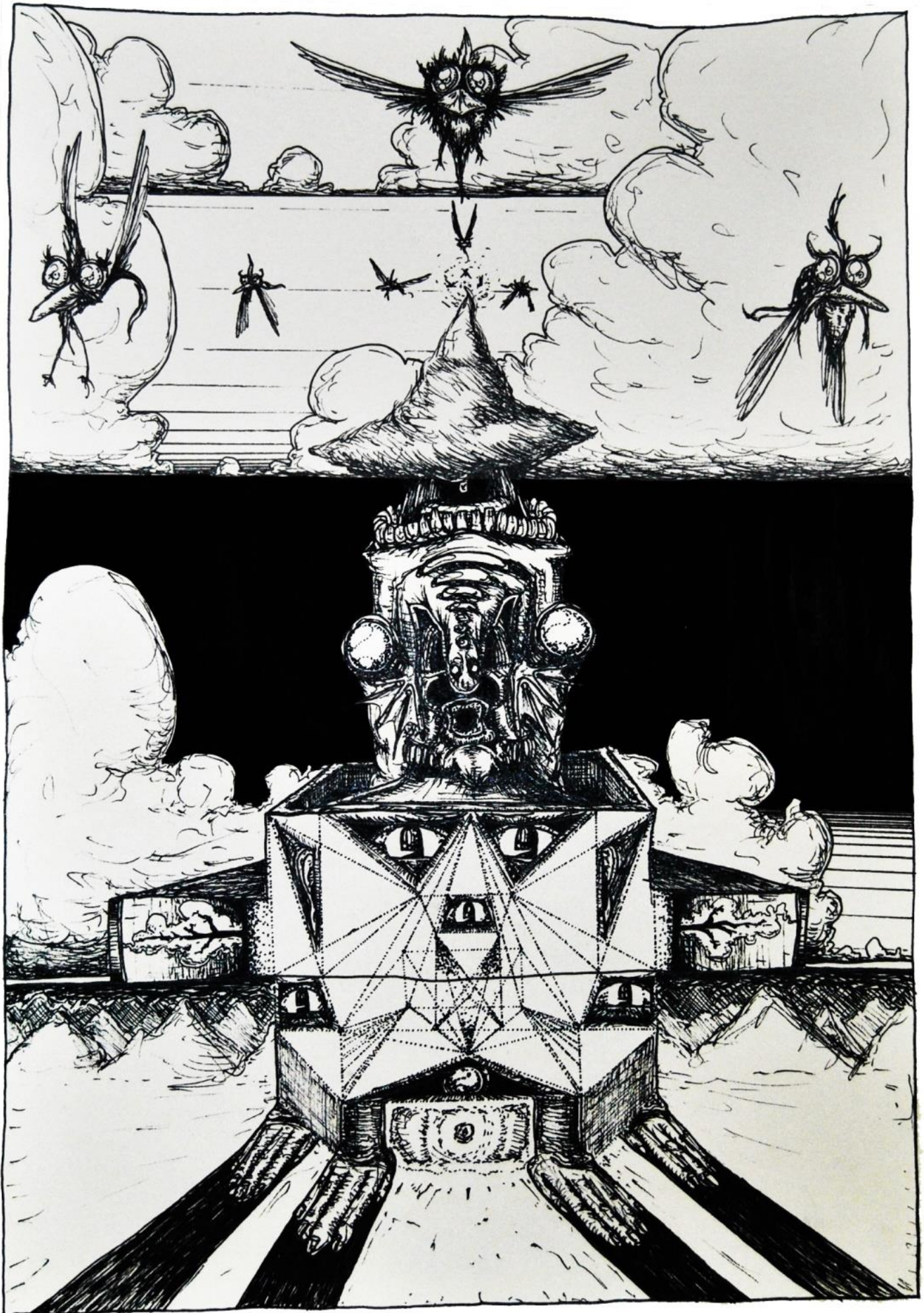
Ou seja, o que estamos tentando pensar aqui é uma noção de obra de arte viva, subjetivada, que continue seu devir de pensamento enquanto deixa seu mestre caducar. Veremos que *Lumpy Gravy* nos auxilia, em sua montagem, na direção de tal concepção ao colocar em jogo o núcleo de negatividade que encontra-se no fazer humano. Abordaremos a obra de arte através do processo de sublimação, termo psicanalítico aqui trabalhado conforme a elaboração de Jacques Lacan no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (2008). A sugestão aqui construída é de que *Lumpy Gravy* opere na

⁶Uma lista das categorias sonoras presentes em *Lumpy Gravy*, proposta por Bernard (2011, 4), é citada adiante.

⁷Reverberando Agamben em *O Autor Como Gesto* (in: *Profanações*, 2007. 49-57).

sublimação de seu suporte material, sua condição arquivica, enquanto seu sintoma. Para isso conjugaremos a noção de sinthoma lacaniano com a sismografia de Warburg.

A obra de arte encontra-se no leitor, o que quer dizer que ela encontra-se na formação de um olhar. O presente estudo é uma tentativa de elaboração sobre o olhar de *Lumpy Gravy*.



1. O ENIGMA SUBLIMADO

.i

De onde e para onde a linguagem transita? Qual a energia combustível para seu movimento de devir?

Podemos tomar, frente a tal enigma absoluto, duas posições intelectuais a princípio. A primeira se contentaria em manter o universo das tramitações linguísticas dentro de uma esfera de incompreensibilidade quase teológica. Condecorando o enigma como infinitamente irresolúvel, situado em um pódio cósmico resguardado do escrúpulo dos homens, nossa única atitude respeitosa para com tamanha autoridade enigmática seria uma condescendente afasia: não há por que falarmos disso, não há razões para desvendar nada, confeccionar regras supostas será nada mais do que um movimento de imposição de constrangimentos para cima do que, por natureza, não deve ser constrangido.

A segunda posição, tomando a linguagem como a única das sensibilidades humanas, não enxergaria razões pelas quais ela viria a tornar-se objeto inapreensível, sendo ela própria apreensibilidade por excelência. Um objeto científico na ponta da língua, na frente do nariz, cuja decodificação operacional não poderia estar muito distante da realidade.

As duas abordagens encontram-se em extremos opostos, portanto. Podemos tomá-las como as vias do sujeito da teologia, na primeira, e o sujeito da tautologia, na segunda. Tal escala de paradigmas intelectuais será mais bem explorada adiante. Por ora, basta-nos o esboço dessas duas abordagens de um enigma. A teologia colocaria: ele é irresolúvel por natureza, expurguemos as questões mundanas e carnis de sua esfera de totalidade, e o enigma poderá seguir infinitamente brilhante. A tautologia colocaria: não há nada além de questões mundanas e carnis, levemos tais elaborações à sua exaustão, e o enigma se encontrará devidamente domesticado.

Há uma terceira via, entretanto. Essa, por sua vez, ecoa as elaborações de Walter Benjamin sobre as questões linguísticas colocadas pelos surrealistas franceses, em seu ensaio de 1929 intitulado *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano

como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1987. 33)

Ou seja, primeiramente há a constatação politicamente valiosa de que afasia alguma pode ser saudável, em defesa à curiosidade humana. “Apontar no enigmático seu lado enigmático” é uma maneira rápida e fácil de encerrarmos a questão da linguagem: infinitamente complexa, complexidade inabalável, o mundo inteiro em uma palavra. Nada do que elaborarmos posteriormente fará respeito a essa miríade de perspectivas que se concentra na palavra *complexidade*.

Entretanto, ao mesmo tempo *complexidade* é uma palavra única. Por essa mesma via, a que reverbera do respeito teológico, parece-nos desrespeitoso atribuir uma única palavra a uma inesgotável fonte de questionamentos, principalmente uma que se situa no núcleo da inteligência, a questão de toda questão. Uma palavra tão densa quanto *complexidade* pode nos conduzir através de um engodo de satisfação intelectual, no qual humildemente reconhecemos o caráter monádico do objeto de nossa inquietação e fazemos enxertar todas as possibilidades de resposta ao seu mistério com uma só palavra. Mas, ainda assim, em realidade a elaboração construiu-se com uma palavra só: respondemos o *enigma* com *enigmático*.

Permitindo-nos avançar, então, “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano”, mas no cenário em que enxergamos “cotidiano como impenetrável e impenetrável como cotidiano”. A linguagem é, portanto, imediatamente impenetrável e cotidiana. É essa assunção que nos permite distanciar da afasia indesejável, mas sem cair no segundo engodo intelectual, da tautologia, da completa domesticação linguística do mundo. A tautologia se faz mais do que a teologia no ponto em que aceita o trânsito de desdobramentos verbais sobre sua questão sem constrangimentos desnecessários; a teologia se faz mais do que a tautologia no ponto em que consagra um aspecto final de impenetrabilidade ao mais cotidiano dos enigmas, a linguagem.

É possível proceder nesse cenário, portanto. Não aceitamos a limitação do enigma da linguagem a uma única palavra, mas ao mesmo tempo não concebemos uma composição linguística última em que possa caber a resposta final de seu enigma, algo como uma fórmula pacientemente aguardando decodificação plena.

Em que exatamente tal via benjaminiana de abordagem implica? As consequências éticas de uma visão pautada por essa abordagem de fato virão a sustentar

toda uma tradição intelectual com a qual desenhemos afinidade. Ao Autor: o domínio de deidade reservada aos aposentos do supremo criador de uma obra intelectual é quebrado em direção à multifacetada remontagem do Leitor; em um só golpe atesta-se que uma última apreensão completa de qualquer obra (qualquer evento de linguagem) é impossível e que o que resta dessa quebra, aos artistas remontadores, é uma infinidade de múltiplas leituras. Ao governo pastoral: o domínio de qualquer espécie de *tetragrammaton* ou palavra-prima de ordem natural advinda do pastor divino é decididamente inexistente, inacessível; restam-nos a democracia e sua infindável tagarelice. Ao grande Outro não-barrado: o domínio simbólico pleno ao qual é endereçada qualquer formulação de angústia existencial individual (o sintoma), ou seja, o registro onde reside o Pai cujo gozo é incondicional, cuja articulação de linguagem prescinde de castração e a posse da palavra é plena, tampouco existe; resta o gozo da sismografia enquanto *sinthoma*.

Todas essas abordagens compartilham de uma mesma fundação: o senhor tirânico do alto da colina, que um dia poderia ter sido símbolo detentor de Uma significação, ou seja, o ponto fulcral condensador das respostas a todas as possíveis formulações sobre a angústia do ser, foi destronado indefinidamente. Com ele, caíram juntos ambos os pontos-limite da teologia e da tautologia: a estrela flamejante que mantinha o enigma encarcerado no *tetragrammaton* impronunciável rende espaço a tudo aquilo que possa ser pronunciado; ao mesmo tempo, o vácuo deixado no centro do trono platônico atesta os limites aos quais nem sequer o símbolo máximo conseguiria chegar. Esse limite, obviamente, é o Real lacaniano, o registro que resiste à simbolização. Esse vácuo, por sua vez, é a Coisa.

.ii

É no Seminário 7, intitulado *A Ética da Psicanálise*, que Lacan irá abordar a questão da Coisa ou, mais precisamente, do processo psíquico denominado sublimação, além da maneira como aí é colocada a Coisa em jogo, enquanto fundamento da ética: “A sublimação é, com efeito, a outra face da exploração que Freud efetua como pioneiro das raízes do sentimento ético, na medida em que este se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral” (2008, 109). Ou, para iniciarmos pelas mesmas vias da abordagem que aqui trilhamos:

É claro que Deus está morto. É o que Freud expressa de ponta a ponta em seu mito já que Deus sai do fato de que o Pai está morto, isso certamente quer dizer que nos demos conta de que Deus está morto, e é por isso que Freud cogita tão firmemente sobre isso. Porém, igualmente, já que é o Pai morto a quem Deus originalmente serve, ele também estava morto desde sempre. A questão do Criador em Freud é, portanto, saber a que deve ser apenso, em nossos dias, aquilo que dessa ordem continua se exercendo. (Ibid., 154)

Moral e ética se infectam, portanto, como ecos do assassinio simbólico do Pai primevo cujo resquício de ordem ainda se faz exercer. O sentimento ético se impõe sob a forma de soluços, de sobressaltos ou solavancos, cuja raiz simbólica é de alguma forma traçável às tintas do espaço de vazio que agora descansa no trono da linguagem, no momento em que os irmãos tomam para si a lei abaixo da égide do Pai morto. Entretanto, ela difere da moral em dois pontos. Primeiramente, a moral se propõe a ser algo como uma conexão direta, traduzida em tábuas de pedra, da voz que uma vez operava nesse vazio. Em segundo lugar, a moral é incondicional, aplicável procustianamente, enquanto a ética deveria projetar-se em adaptabilidade prática, dinâmica e espontaneamente por sobre as consequências possíveis de sua ação. Ou seja, a “ética consiste essencialmente [...] num juízo sobre nossa ação, exceto que ela só tem importância na medida em que a ação nela implicada comporta também, ou é reputada comportar, um juízo, mesmo que implícito. A presença do juízo dos dois lados é essencial à estrutura” (Ibid., 364).

É nessa distinção que podemos afirmar a ética como o verdadeiro problema da condição na qual nos colocamos, intelectualmente. Afinal, é seguro assumir que, num cenário político-estético onde estamos lidando com humanos ao invés de um rebanho de filhos, de alguma maneira todo o reino do pronunciável acaba por circundar a questão ética como a “busca de um guia, de uma via, que se formula no final assim – que devemos fazer para agir de uma maneira reta, correta, dada nossa condição de homens?” (Ibid., 30) Certamente o que a psicanálise, em meio a toda a tradição intelectual à qual aqui aludimos, traz de novas cores a uma indagação tão pitoresca, tão facilmente moralizante, é justamente qualquer coisa que venha a se desenhar como “condição de homens”, ou “condição humana”:

O mal está na matéria. Mas o mal pode também estar alhures. A questão permanece aberta, e é certamente um pivô indispensável para compreender o que aconteceu historicamente no que se refere ao pensamento moral em torno do problema do mal. O mal pode estar não apenas nas obras, não apenas nessa execrável matéria – daí todo o esforço da ascese vai consistir em dela se afastar, sem cair num mundo que chamam de místico, e que pode, igualmente, parecer-nos mítico ou mesmo ilusório –, o mal pode estar na

Coisa. Pode estar na Coisa dado que ela não é o significado que guia a obra, dado que tampouco é a matéria da obra, mas, dado que, no âmago do mito da criação ao qual está suspensa toda a questão – e o que quer que façam, e mesmo que vocês estejam se lixando para o Criador como para a morte da bezerra, o fato é que é em termos criacionistas que vocês pensam o termo do mal e o colocam em questão – ela mantém a presença do humano. Trata-se, com efeito, da Coisa, ela dado ser definida por isto –ela define o humano, embora, justamente, o humano nos escape. (Ibid., 152)

A Coisa é a matéria reverberante que faz manter a presença do humano “no âmago do mito da criação”, no exato ponto onde está suspensa toda a questão sobre a qual concerne o próprio mito e a imprescindível necessidade de sua formulação. O vórtice de negatividade localizado em seu centro definiria a “condição de homens” segundo a qual procuraremos algum tipo de maneira correta de agir. A inserção de sua problematização na questão da ética pode vir a auxiliar na quebra que estamos tentando proferir, que é precisamente a subversão dos ecos do Pai ditador da moral. Iniciamos a compreensão de seu domínio com a imagem que Lacan traz daquela que poderia ser considerada a “função artística talvez mais primitiva, a do oleiro” (Ibid., 146):

Ora, se vocês considerarem o vaso, na perspectiva que inicialmente promovi, como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se, efetivamente, como um *nihil*, como nada. E é por isso que o oleiro, assim como vocês para quem eu falo, cria o vaso em torno desse vazio com sua mão, o cria assim como o criador mítico, *ex nihilo*, a partir do furo. (Ibid., 148)

O oleiro é evocado por Lacan como artifício de imajação do processo de confecção de significante, sendo o vaso o par de uma imagem anteriormente evocada, o do pote de mostarda meio vazio. O significante é moldado em torno de um vazio, de um espaço de negatividade “no centro do real que se chama a Coisa”, um vácuo de significação imediatamente plena e nula, psiquicamente inacessível. Até mesmo em seu emprego o significante opera através da via da falta, como explica Christian Dunker em *Mal-estar, sofrimento e sintoma*:

É preciso lembrar que o *significante* é um sistema de diferenças, sem valores positivos e cuja significação envolve o processo de negação [...]. Lacan usa a seguinte imagem para esclarecer esse ponto: imagine um pote de mostarda meio cheio, meio vazio. Agora considere uma série de potes assim, cada qual comparável consigo mesmo e com todos os demais, em relações qualitativas, quantitativas e existenciais. Suas diferenças podem ser apreendidas pela ordem e pela posição, cardinal e ordinal, de cada pote na série em que se inclui. De tal maneira que a ausência do pote pode ser reconhecida, e mesmo o fato de que ele esteja meio vazio. Essa é a lógica do significante, a lógica da falta. (2015, 211)

Ou seja, o significante, esse vaso de mostarda poeticamente confeccionado ao redor do espaço de negatividade que é a Coisa, é por si só insignificante se desatrelado de uma cadeia que permitiria localizá-lo em suas qualidades cardinais e ordinais. Essa é a constatação lacaniana da impossibilidade de uma palavra de ordem primordial: a inscrição S_1 , do significante que introduz a formação da cadeia, “não constitui o um, mas o indica como podendo nada conter, como podendo ser um saco vazio” (LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 23*. 2005, 19). Ele só adquire algum sentido no momento em que o movimento de organização castradora paterna lhe coloca em vínculo com S_2 e a cadeia se constrói. Isso quer dizer que todo evento de linguagem constitui necessariamente um evento de *montagem*, sendo impossível apreender qualquer evento que seja através de um único significante primevo, divino, prenhe de toda significação possível.

Essa esfera de toda explanação pode ser concentrada na Coisa se levarmos às últimas consequências sua inapreensibilidade psíquica. É possível imaginar a Coisa como uma mônada de significado, como a essência de todo o ser de portas escancaradas, mas ainda assim uma medusa de olhar insustentável e portanto infinitamente velado. Podemos então nos perguntar em que constitui toda essa tarefa de sua localização, ou seja, para onde e para quem se endereça todo o barro manipulado pelo oleiro e de que forma o próprio manuseio do barro faz colocar em questão seu domínio de negatividade. É aqui que adentramos o problema da sublimação como “pioneiro das raízes do sentimento ético”, segundo a fórmula mais direta de tal processo conforme proposta por Lacan:

O objeto – uma vez que especifica as direções, os pontos de atrativo do homem em sua embocadura, em seu mundo, uma vez que o objeto lhe interessa por ser mais ou menos sua imagem, seu reflexo –, esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal. E a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta – ela eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa. (*O Seminário: Livro 7*. 2008, 137)

A dignidade da Coisa, sua vertigem de negatividade ontológica, pode ser contemplada, como que vista de soslaio, através de um objeto domesticado cujo processo de modelagem significativa lhe faz sublimar, permitindo assim uma satisfação libidinal que difere da repetição sintomática. A sublimação, nesse caso, como o termo físico indica (a passagem do estado sólido da matéria imediatamente em direção ao

gasoso, prescindindo da passagem pelo estado líquido), lida com uma mudança inesperada no estatuto da matéria, nesse caso da pulsão e seu alvo:

A sublimação nos é representada como distinta dessa economia de substituição, onde se satisfaz habitualmente a pulsão na medida em que é recalcada. O sintoma é o retorno, por via de substituição significativa, do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo. É aqui que a função do significativo adquire toda a sua importância, pois é impossível, sem colocá-la em jogo, distinguir o retorno do recalcado da sublimação como modo de satisfação possível da pulsão. É um paradoxo – a pulsão pode encontrar seu alvo em outro lugar que não seja exatamente naquilo que é seu alvo, sem que se trate aí da substituição significativa que constitui a estrutura sobredeterminada, a ambiguidade, a dupla causalidade, do que se chama de compromisso sintomático. (Ibid., 135)

Ou seja, a pulsão muda seu alvo sem que estejamos lidando com atos falhos como via de escape do recalque. Na sublimação torna-se possível para o sujeito atingir satisfação libidinal diretamente através de um objeto cujo estatuto faz evocar a dignidade da Coisa em seu olhar:

Trata-se do objeto. Mas, o que quer dizer isso, o objeto, nesse nível? Quando Freud começa, no início dos modos de acentuação de sua doutrina, em sua primeira tópica, a articular aquilo que concerne à sublimação, nomeadamente nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, a sublimação caracteriza-se por uma mudança nos objetos, ou na libido, que não se faz por intermédio de um retorno do recalcado, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente. A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos – como distingui-los inicialmente? Muito simplesmente, muito massivamente, e, para dizer a verdade, não sem abrir um campo de perplexidade infinita, como objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública. É desse modo que a possibilidade de sublimação é definida. (Ibid., 117)

É aqui que começamos a adentrar a verdadeira problemática política, cuja fundamentação não pode prescindir de algum rigor para procedermos no desenho ético de nossa abordagem do enigma da linguagem e toda a preocupação que daí emana sob o título de “politização da arte”.

A sublimação, portanto, define-se como um processo psíquico de modelagem significativa no qual um objeto domesticado, esse que pode ser espelho no nível de imagem e reflexo sem ainda ser abismo, faz colocar em questão a dignidade da Coisa de uma forma a sujeitar-se à aprovação do grupo, à aceitação política. Mas o que rodeia esteticamente essa experiência de vislumbre, com o canto do olhar, em direção a um

núcleo de significação inacessível? Tratem-se de entender um pouco da estética da Coisa, conforme Lacan nos sugere:

Não quero deslizar numa espécie de dramatização. Todas as épocas acreditaram ter chegado ao máximo do ponto de acuidade de uma confrontação com não sei que terminal, para além do mundo, pelo qual o mundo se sentiria ameaçado. Mas o ruído do mundo e da sociedade fornece-nos justamente a sombra de uma certa arma incrível, absoluta, que é manejada diante de nosso olhos de uma maneira verdadeiramente digna das musas. Não creiam que seja imediatamente para amanhã – já no tempo de Leibniz, podia-se acreditar, sob formas menos precisas, que o fim do mundo estava iminente. Mas, no entanto, essa arma suspensa em cima de nossas cabeças, cem mil vezes mais destrutiva do que aquela que já é centenas de mil vezes mais destrutiva do que aquelas que a precederam, imaginem-na sendo arremessada contra nós, do fundo dos espaços, num satélite portador. Não sou eu quem está inventando isso, pois todos os dias sacodem na nossa frente uma arma que poderia pôr em causa o próprio planeta como suporte da humanidade.

Apliquem-se a essa coisa, talvez um pouco mais presentificada para nós pelo progresso do saber do que ela jamais foi na imaginação dos homens, a qual, entretanto, não deixou de com ela se divertir – apliquem-se, portanto, a essa confrontação com o momento em que um homem, um grupo de homens, pode fazer com que a questão da existência fique suspensa para a totalidade da espécie humana, e verão, então, no interior de vocês mesmos, que nesse momento *das Ding* [a Coisa] encontra-se do lado do sujeito. (Ibid., 128)

A Coisa opera esteticamente, portanto, numa forma de vertigem visceral que coloca, a nível de real, a um nível de exasperação para o qual todas as palavras como que transbordam e evaporam da língua, a questão do ser, da existência, do estar, do corpo. Ainda assim, ela mantém dentro de si algo que concerne precisamente a definição do humano: a capacidade de colocar seu próprio suporte ontológico em cheque.

Imaginemos esse quadro: um cenário algo bucólico, como um campo com um punhado de casas e um celeiro, somente o suficiente para denunciar a inserção humana no local e toda a modificação ambiental paisagística que sua presença implica, ainda que naturalizada. Deslizemos o olhar em direção ao horizonte macabro desse quadro. Para além das verdejantes colinas de nosso cenário o céu subitamente se contorce, arroxando ao som de trompas desumanamente graves. Um grunhido beirando o fisicamente icognoscível anuncia o despertar de um titã antrópico de proporções inimagináveis, cuja sombra ameaça lançar-se sobre as nuvens. Prontamente nada daquele cenário pode permanecer naturalizado: a geometria das casas entra em questão; os sulcos da lavoura, as pequeninas cercas, tudo parece estranhamente deliberado. Esse é o limite do que nos permitimos contemplar da Coisa que se ergue no além antes que

ela venha a conduzir à obliteração todo o cenário, no momento preciso em que toda a deliberação da técnica ontológica humana faz todo e nenhum sentido. A sublimação é o processo psíquico de modelagem significativa de um objeto que permite nos colocar, através de um sem-fim de formas possíveis, nesse instante de suspensão imediatamente anterior à enchente do Real.

O oleiro, o mais primitivo dos artistas, confecciona seu vaso num processo de montagem de significantes a partir de um espaço de negatividade que é a Coisa. Esse núcleo não pode ser encarado de frente, mas o vaso, quando sublimado, o coloca em questão em inelutável vertigem. O vaso sublimado deixou de ser só receptáculo de volumes para trazer ao canto do olhar a Coisa que subsiste por debaixo de si, para evocar sua própria “coisidade”, como fala Lacan sobre a coleção de caixas de fósforos de seu amigo. Quando em uma quantidade proliferantemente exuberante, uma coleção de caixas de fósforos deixa de tratar de qualquer que seja sua utilidade prática para aludir ao centro da definição de tudo o que é humano, “embora, justamente, o humano nos escape”. O vislumbre da coleção, que num cômodo exibia-se como moldura de portas e janelas, despiu-se de sua naturalização prática para revelar em seu olhar uma qualidade mítica que ali aguardava enquanto potência:

[...] [E]sse arranjo manifestava que uma caixa de fósforos não é simplesmente algo com uma certa utilidade, que não é nem mesmo um tipo, no sentido platoniano, a caixa de fósforos abstrata, que a caixa de fósforos sozinha é uma coisa, com sua coerência de ser. O caráter completamente gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo, dessa coleção visava, com efeito, sua coisidade de caixa de fósforos. O colecionador encontrava assim sua razão nesse modo de apreensão que incidia menos na caixa de fósforos do que nessa Coisa que subsiste na caixa de fósforos. (Ibid., 140)

Mais uma vez, a problemática de tal processo psíquico, a elevação de um objeto domesticado à dignidade de Coisa, trata em um dado momento da aprovação do grupo. Isso implica em uma confusão, na economia libidinal, do que é organizado em nome do gozo (da pulsão de morte, o eu) ou do desejo (da pulsão de vida, do outro). Lacan alerta-nos sobre a cilada em querer ver na sublimação “uma posição fácil, e uma conciliação fácil, entre o indivíduo e o coletivo” (Ibid., 117). Pois o objeto, enquanto sublimado, não é a Coisa em si: há uma lacuna entre os dois, uma lacuna estética na qual reside o problema da ética e da multilateralidade de leituras possíveis.

Slavoj Žižek, no capítulo *Hitler ironista?* de *Alguém disse totalitarismo?* usa da problemática da sublimação para pensar o estado psíquico ao qual eram submetidos os

judeus que acabavam por tornarem-se muçulmanos, como eram chamados os presos que viviam em estado de meia-vida pelos campos de concentração. Sua formulação sobre a lacuna entre objeto sublimado e Coisa introduzem a questão do posicionamento literário frente ao vazio:

Tanto a comédia quanto a tragédia baseiam-se na lacuna entre a Coisa impossível e um objeto, parte de nossa realidade, elevado à dignidade da Coisa, funcionando como seu substituto— em outras palavras, tanto a comédia quanto a tragédia baseiam-se na estrutura da *sublimação*. A dignidade trágica nos mostra que um indivíduo comum frágil pode concentrar uma incrível força e pagar o preço mais alto por sua fidelidade à Coisa; a comédia procede na direção oposta, revelando a banalidade do objeto que pretende ser a Coisa [...]. (2013, 62)

Todo o problema do campo de concentração como constructo de realidade aos olhos do muçulmano inicia-se quando, teoricamente, a lacuna entre objeto e Coisa é abolida: “[n]o universo dos campos de concentração considerado em seu aspecto mais horripilante, no entanto, não é mais possível sustentar essa lacuna entre a realidade em sua inércia material e o domínio etéreo da Vida infinita – essa mesma lacuna é suspensa, ou seja, a própria realidade tende a coincidir com a Coisa monstruosa” (Ibid., 64). Em outras palavras, o que encontra-se abolido é o *resto*, para pensarmos com Agamben. É como Jeanne Marie Gagnebin explora o conceito em seu capítulo de apresentação de *O que resta de Auschwitz*:

O que resta de Auschwitz não significa, então, aquilo que ainda poderia sobrar, permanecer desse terrível acontecimento, algo como um famigerado ‘dever de memória’, uma expressão cujos usos e abusos são conhecidos. O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do *arquivo*. (In: AGAMBEN, Giorgio. 2008, 11)

Ou seja, o que concerne o livro de Agamben é precisamente a lacuna, mesmo que muito estreitada, entre a experiência do campo de concentração sublimado e a Coisa. A oposição entre o muçulmano e alguém como Primo Levi, por exemplo, seria o fato de o primeiro estar dentre “aqueles que entraram no domínio proibido da *áte*, do horror indizível: eles encontraram a Coisa em si, cara a cara” (ŽIŽEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo?* 2013, 61), enquanto o segundo haveria sucedido em manter algo da lacuna estética psiquicamente essencial, empaticamente distanciadora, necessária para montar todo o arcabouço mnêmico que funda o testemunho.

É sob essa perspectiva que iniciaremos toda a abordagem posterior sobre o que *Lumpy Gravy* pode oferecer de valioso a essa problemática. Primeiramente localizamos o núcleo de tudo o que é humano no cenário onde é precisamente o humano que escapa: a Coisa inacessível, centrada no âmago de toda a economia libidinal. Em segundo lugar, é através do desenho teórico do processo de sublimação que podemos melhor pontuar aquilo que está em questão quando nos propomos a pensar um olhar politizado da obra de arte. Entendendo a Coisa como objeto do Real enquanto fundamentação do humano, colocando-a como a impossibilidade dos limites teológico e tautológico de abordagem ao enigma da linguagem, entendemos a vertigem causada por uma obra de arte que nos encara pelas vias de pensá-la como um objeto sublimado, elevado à dignidade dessa impossibilidade, ainda que mantendo uma lacuna entre si e tal impossibilidade (ou seja, ainda que se escrevendo no domínio do simbólico). A questão política situa-se precisamente nessa lacuna, pelo fato dela conter em si algo de uma via estética de relação para com esse vazio.

A sublimação de um objeto ainda tem em vista a aprovação do grupo, e dessa forma esta se apresentaria como uma opção psíquica de substituição do alvo da pulsão diferente do retorno do recalado que constitui a repetição sintomática, algo como um furo de salto para fora do *loop* que o traumático constrói na forma de sintoma. Ainda assim é preciso levar em conta que esse político é também uma projeção psíquica subjetiva, carregada de supereu, e que portanto o sintoma continua em questão. Como veremos no capítulo *Sismografia como sintoma*, ele nunca deixa de estar em questão.

Por fim, as abordagens de Žižek e Agamben sobre a lacuna entre objeto sublimado e a Coisa no paradigma do campo de concentração esboçam as consequências mórbidas que o encontro com essa impossibilidade psíquica pode destravar. A conclusão de ambos é a mesma: a figura do muçulmano enquanto nível zero da humanidade, que chega até nós através dos testemunhos dos sobreviventes dos campos⁸, não mais pode ser ignorada ao pensarmos qualquer que seja uma via ética para a política, “dada nossa condição de homens”.

⁸ Aqui faz-se necessário um apontamento ético imprescindível: pensar Auschwitz como o momento histórico paradigmático no qual a lacuna se desfez e a realidade coincidiu inteiramente com a Coisa traz um caráter divino ao Holocausto que pode, sim, colocar em segundo plano incontáveis eventos históricos no qual o demoníaco fundamental ao humano mostrou toda sua face, como nos conflitos entre hutus e tutsis na Ruanda em 1994 ou nas investidas do rei belga Leopoldo II no Congo no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. O que o Holocausto definitivamente traz consigo de paradigmático é todo o montante de arquivos e testemunhos que o circundam, fazendo-o uma experiência apocalíptica muito mais acessível do que qualquer outro desses eventos pares. Não é exagero apontar também, no cenário político atual, a cilada linguística presente no termo, mesmo quando tentamos traçar o mais nobre

Žižek escreve:

Em outras palavras, o muçulmano não está simplesmente fora da linguagem (como no caso do animal); ele é a ausência de linguagem *como tal*, o silêncio como fato positivo, como a rocha da impossibilidade, o Vazio, o pano de fundo contra o qual surge a fala. Nesse sentido preciso, podemos dizer que ‘para se tornar humano’, para preencher a lacuna entre a imersão animal no ambiente e a atividade humana, *todos nós, em algum momento, tivemos de ser muçulmanos*, passar pelo nível zero designado por esse termo.

[...]

[O] ‘muçulmano’ não é apenas o ‘mais inferior’ na hierarquia dos tipos ético (‘Além de não ter dignidade, eles perderam a vitalidade e o egoísmo animal’), mas sim o nível zero que torna insignificante toda a hierarquia. Não levar em conta esse paradoxo é participar do cinismo que os próprios nazistas praticaram quando reduziram brutalmente os judeus ao nível sub-humano e depois apresentaram essa imagem como prova de sua sub-humanidade [...]. (Ibid., 60)

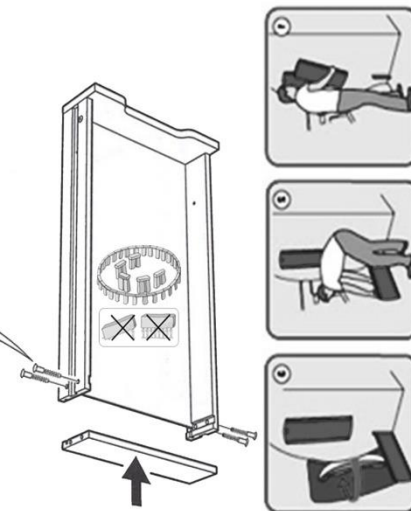
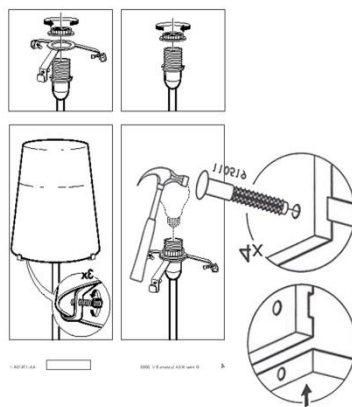
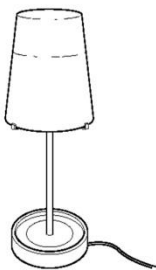
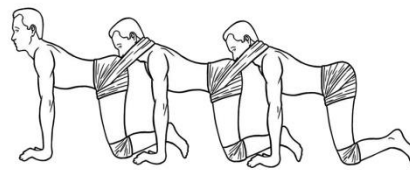
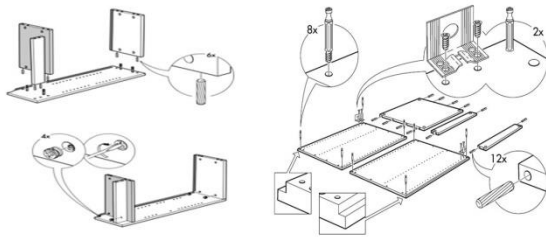
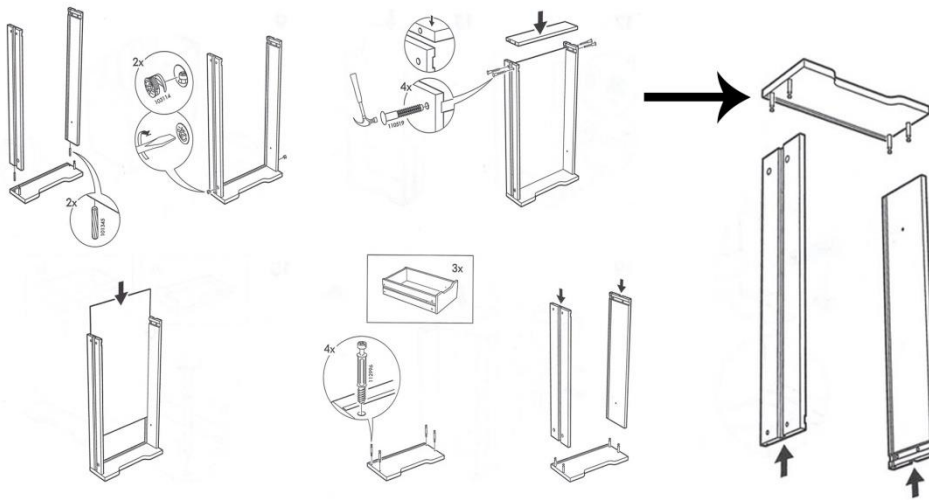
Agamben, por sua vez, coloca:

A nova matéria ética, que Auschwitz lhe permitia [a Primo Levi] descobrir, realmente não consentia juízos sumários nem distinções e, agradando-lhe ou não, a falta de dignidade lhe devia interessar tanto quanto a dignidade. A ética em Auschwitz, aliás, começava – também isso estava ironicamente contido no título retórico *É isto um homem?* precisamente no ponto em que o muçulmano, a “testemunha integral”, havia eliminado para sempre qualquer possibilidade de distinguir entre o homem e o não-homem. (*O que resta de Auschwitz?* 2008, 55)

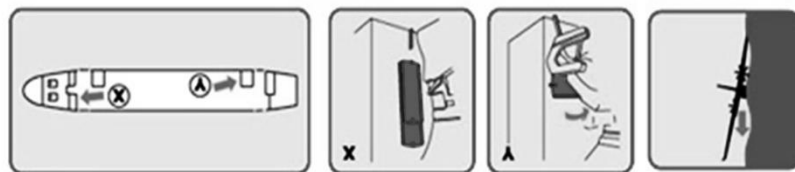
Ou seja, aquilo que deve ser levado em conta para nosso estudo, no qual propomos pensar a política que reside na lacuna entre o objeto sublimado e a Coisa, é o estado de afasia psicótica para o qual a mais extrema das artes pode nos levar, à medida em que a lacuna mesma se estreita. Ainda que existam disparidades entre os dois autores, no sentido em que Žižek denuncia a abolição da lacuna enquanto Agamben, ao finalizar seu livro com uma coleção de relatos de ex-muçulmanos (judeus que retornaram de sua condição de profunda afasia), apenas coloca em questão seu estreitamento e tudo o que reside nesse estreito, a problemática política apresentada é a mesma. Trata-se do alerta moderno sobre os limites psíquicos que a técnica humana pode acessar, que não mais deve ficar às margens de qualquer estudo político. Em suma, é a conclusão de Jeanne Marie Gagnebin na sua apresentação do livro de Agamben:

dos caminhos intelectuais ao se pensar os relatos de Primo Levi e os demais: se o muçulmano é tido como essa figura de afasia terrível, o mais baixo da existência humana, então perfeito seria trabalhar por um mundo no qual muçulmanos não mais acontecem.

O que Auschwitz nos legou também é a exigência, profundamente nova para o pensamento filosófico e, em particular, para a ética, de não nos esquecer nem da infância nem da vida nua: em vez de recalcar essa existência sem fala e sem forma, sem comunicação e sem sociabilidade, saber acolher essa indigência primeva que habita nossas construções discursivas e políticas, que só podem permanecer incompletas. (In: *Ibid.*, 17)



5



2. DA EXPERIÊNCIA DO OBJETO: LUMPY GRAVY

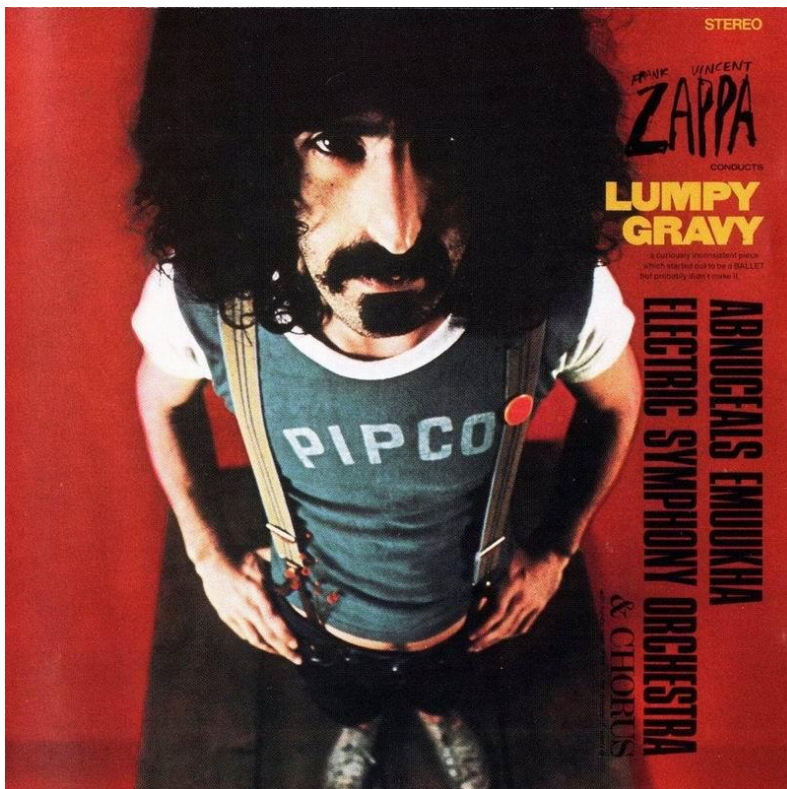


Figura 1: Capa do release pela MGM, de 1968

- *The way I see it, Barry, this should be a very dynamite show!*

A voz é de Spider Barbour, líder do grupo Chrysalis, que estava em gravação no Apostolic Studios de Nova Iorque no momento em que Zappa registra aqueles que seriam creditados como Piano People. A voz de Spider, cujo sotaque e maneirismo ecoam a de Zappa na primeira marca do ventriloquismo que irá permear todo o espetáculo de *Lumpy Gravy*, é captada ressoando dentro de um piano de cauda Steinway cujo pedal de *reverb* fora estacionado com a pressão de pesos de areia. Spider (embora nada, além da breve e pouco instrutiva menção nos créditos, nos diga seu nome) é o primeiro personagem do coro ao qual somos apresentados. Sua chamada de introdução, somada à informação visual que encarcera o disco, fecham o arco da fachada e abrem caminho para um espaço onde, de maneira semelhante à leitura de Didi-Huberman sobre a inscrição *Mnemosyne* na *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* original em Hamburgo, a experiência de tempo se desprende de sua convenção cronológica (*A imagem sobrevivente*. 2013, 41).

São quatro os elementos que constroem o arco de entrada de *Lumpy Gravy*:

1. O título, que se traduz para algo como “molho encaroçado”, ou “molho com caroços”, cuja inscrição completa na capa do *release* oficial pela MGM em 1968 é: “*Frank Vincent Zappa conducts Lumpy Gravy: A curiously inconsistent piece which started off as a ballet but probably didn't make it*”;
2. O nome do grupo que executa a peça, apresentado como Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus;
3. A foto de Zappa na capa (fig.1), de visual condizente com a figura *freak* que ele se propunha a vender de si mesmo no início de sua carreira musical, mas desta vez de pé sobre um pódio de regência e, por fim,
4. A chamada de Spider.

Mesmo que a informação visual preceda a chamada, é a introdução da obra que faz suspender seu tempo e lançar-nos em um espaço inaudito de experiências imagético-sonoras. “*The way I see it*” passa a ser um marco da qualidade desgarrada da jornada que se segue. É como se tivéssemos chegado até ali com alguns poucos passos seguros, reconhecendo o familiar retrato de Zappa e o tom de pseudo-autodepreciação cômica, presente no título, que perpassa sua obra (e que, em sua soma, acaba por construir algo de uma caminhada trágica), mas no momento do zarpar as primeiras palavras de nosso Caronte condutor acabam por jogar-nos nas águas frias do Estige. O naufrágio então inicia-se com o primeiro tema musical, *Duodenum*.

Uma guitarra de timbre *single-coil* afetada por um *slap-echo* (uma combinação característica do *surf music*) galopa pelos ares em uma gravação acelerada, e nesse instante o julgamento da manipulação do tempo já foi suspenso: não há paradigma da tonalidade anterior à aceleração, e mesmo que ouvidos acostumados a reconhecer manipulações artificiais de *bpm* entendam que o registro original deveria ser diferente, a obra prontamente nos convence de que não há tempo outro que não o seu. A bateria lhe acompanha em uma batida convencional em 2/4. Sopros entram, e de uma forma glorioso-barata os trompetes executam o tema oficial de *Doudenum* num cenário de *spaghetti western*. Há mais outro instrumento que lhes reforça a pontuação do tema em registros muito agudos, definitivamente de um naipe diferente, mas a aceleração do tempo e a conseqüente mudança nas qualidades de seu timbre nos impedem de ter certeza se trata-se de um piano, algum instrumento de percussão melódica (xilofone ou metalofone) ou mais uma guitarra.

O lugar onde nos encontramos oscila entre um vilarejo empoeirado do meio-oeste estadunidense cujas casas e varandas desertas são todas fachadas de papelão, e um burocrático estúdio musical de luzes brancas, dentro do qual um pequeno grupo de instrumentistas de meia-idade executa uma música estranha a seu passado. A quebra de um cenário diretamente lúdico para um que circunde a técnica da manipulação (uma oscilação que certamente nos acompanhará até o final de nosso afogamento) se deve à alta compressão do áudio, no qual todos os detalhes e ruídos exaltados pela fita acelerada sobem à altura dos instrumentos captados objetivamente. Essa imagem de coabitação dos dois cenários é contaminada pela primeira grande obra cinematográfica de Zappa, o inclassificável *200 Motels*, de 1971. O discurso comum às duas obras não deixa de ser assombroso: não é porque os bastidores estejam visíveis e a técnica explícita que o tempo voltará a se acalmar, o surreal deixará de conduzir e a normalidade há de se instaurar. Magia e técnica não se separam no terreno de *Lumpy Gravy*.

O tema se concentra em uma frase de ponte que aos poucos se dissipa em *fade out*, interrompido. A música que lhe interrompe é de uma qualidade completamente contrastante. A compressão não está mais tão marcada, o som torna-se cristalino, e os timbres dos instrumentos que introduzem esse novo capítulo são de outra natureza: uma flauta transversal e um vibrafone, sustentados por uma cama suave composta por baixo elétrico e o naipe de cordas. A música é gentil, mas há algo tangenciando sua timidez e seu encaixe na linha de sucessão de eventos até agora que lhe concede um tom caricato, patético. De fato estamos, por poucos instantes, em algum tipo de *cocktail lounge* com iluminação amarela difusa, mas até mesmo esse cenário parece mais palpável, com a composição que lhe acompanha, quando imaginado como uma pintura de tons pastéis, isto é, como um cenário de Tom e Jerry, com sua profundidade volumétrica colocada em questão.

A bateria irrompe com um piano, as marcações ímpares dos pratos começam a apontar para algo mais característico de Zappa, sentimos que algo nos conduz em segurança novamente. Então a guitarra adentra, e o vibrafone traz o tema de uma de suas músicas mais popularizadas nessa época. *Oh No*, uma crítica direta ao *flower power* jovial do final da década de 1960 e sua muito questionável necessidade única (“*all you need is love*”), tem suas palavras emudecidas, inadvertidamente ressoadas nas sílabas do vibrafone:

Oh no, I don't believe it! You say that you think you know the meaning of love, you say love is all we need. You say with your love you can change all of the fools, all of the hate... I think you're probably out to lunch. Oh no, I don't believe it! You say that you think you know the meaning of love. Do you really think it can be told? You say that you really know... I think you should check it again. How can you say what you believe will be the key to a world of love? All your love...will it save me? All your love... will it save the world from what we can't understand? Oh no, I don't believe it!

Figura 2: Partitura do tema central de Oh No, reincidente em Lumpy Gravy. Disponível em BERNARD, Jonathan W., 2011, 8.

Tais palavras só acompanhariam a melodia e o ritmo aqui presentes em 1970, em sua versão letrada presente no disco *Weasels Ripped My Flesh*⁹. Entretanto, as constantes reaparições de *Oh No* ao longo da carreira de Zappa, além de sua qualidade de marca de uma crítica cara ao seu estatuto político, atrelam inevitavelmente todo o

⁹ Sobre a composição e sua aparição inicial em *Lumpy Gravy*, Jonathan W. Bernard escreve: “It is not clear whether this music had yet, at this time, acquired words, or for that matter this title. [...] [In] the version of ‘Oh No’ published in *The Frank Zappa Songbook, Vol 1*, the words are omitted” (2011, 7).

discurso à sua melodia. É importante notar a maneira como esse momento de nossa jornada se amarra com o restante da carreira de Zappa pois, juntamente com a estabilização do andamento, é o que contribui para o sentirmos como o primeiro respiro de *Lumpy Gravy*. Em nosso naufrágio, seria algo como um encontro com um banco de areia, no qual podemos descansar alguns minutos, mesmo que cronologicamente tenhamos acabado de iniciar. É digno de nota marcar esses momentos com o mesmo cuidado do experimentalismo restante, não deixar que eles acabem eclipsados por outros blocos mais interessantes do ponto de vista técnico ou estético, pois é todo o oceano de incongruências o que melhor caracteriza a experiência de *Lumpy Gravy*. Se somos simplesmente largados em correntezas afiadas do início ao fim, isto é, se os cenários da obra resistem à dinâmica concentrando-se em uma constante saturação de inauditismos, então acabamos por afogar em algo como uma monotonia reversa.

A música cresce em volume de orquestração, sendo o vibrafone substituído pelo naipe de sopros que repete o tema principal, uma única vez. Com uma batida sólida na caixa da bateria, o som se abre no *pan* marcando um novo bloco (ainda da mesma música, na mesma consistência) e temos a *coda* da composição executada por o que parece ser um duo de violão e cravo: *And in your dreams you can see yourself as a prophet saving the world: the words from your lips. I just can't believe you are such a fool!*

Com essas palavras ausentes, *Lumpy Gravy* apresenta seu primeiro redemoinho verdadeiramente desorientador, em um único golpe me arrancando do conforto de uma composição que consegui inclusive completar com sílabas gravadas na memória e delatando a qualidade patética de tal conforto. Barulho de fita correndo, uma frequência descendo rapidamente dos médios aos graves, acompanhada de cuspes e estalos agudos. E então a voz de Spider retorna por apenas um brevíssimo instante, com o mesmo tratamento de seu início:

- A bit of nostalgia for the old folks!

A guitarra *single-coil* com *slap-echo* mais uma curtíssima vez, em um caricato *riff* de rock'n'roll¹⁰. Uma explosão de sons resultantes da manipulação de fita, agora oficialmente marcando a faceta de *musique concrète* de *Lumpy Gravy*, vem

¹⁰ A gravação é um recorte da introdução da faixa “Hurricane” de 1963, do grupo de *surf-music* *Conrad and the Hurricanes*, produzida por Zappa.

acompanhada de risadinhas e gritos cartunescos que podemos atribuir a Roy Estrada, baixista do Mothers of Invention na época, cuja persona de palco é facilmente memorável. A breve voz cartunesca é substituída por um clarinete contrabaixo e seus grunhidos paquidérmicos. Um acorde plenamente atonal e cacofônico no piano é golpeado duas vezes, e então tudo se cala à direção das vozes de duas mulheres:

- *I'm advocating dark clothes.*

- *If I'm not alone...*

...how long have I been asleep?

Estamos no primeiro momento visceralmente fantasmagórico de *Lumpy Gravy*. Algo mudou drasticamente no ambiente. Uma névoa nos encarcera, e a escuridão toma conta: são fantasmas que nos dirigem a palavra. Fantasmas de uma outra era, jovens moças estadunidenses do final da década de 1960 cujos fósseis silábicos nos encontram de maneira diferente das que estamos acostumados a acessar através de outros meios de registro histórico. Não são fotografias amareladas, não são frenéticas adolescentes em uma envelhecida entrevista captada na fila de um concerto dos Beatles, não são estrelas de cinema de cores saturadas. Embora a qualidade técnica de sua voz lhes aproxime dessas últimas, avizinhandando suas vozes a figuras como Tippi Hedren ou Audrey Hepburn, as palavras proferidas marcam um abismo entre elas: nossas mulheres-fantasma de *Lumpy Gravy* estão em um outro domínio do acústico, um outro domínio do imagético, um outro domínio estético. Diferentemente das estrelas coloridas, elas não possuem rosto, sendo apenas voz, apenas palavra que reverbera e sobrevive na cristalização do álbum, correndo para nos encontrar quantas vezes pudermos executar a sua gravação.

Sabemos, sob pesquisa posterior, que suas cabeças estão dentro do piano no momento da gravação, que a reverberação das cordas do piano é garantida por um peso

de areia em seu pedal, e que a captação é feita por dois microfones Neumann U-87 (BERNARD, Jonathan W. 2011, 9). A técnica explica o abismo plástico onde a voz é lançada, no vazio entre “*If I’m not alone...*” e “*... how long have I been asleep?*”. O mundo repousa nesse vazio. Por ora, essa informação traz alguma luz ao cenário. Pois parece difícil crer que essas jovens moças do final da década de 1960 estejam prostradas com seus rostos direcionados às cordas reverberantes do piano, sendo que pouco possuímos das imagens de seu corpo. Elas são apenas voz, mais uma vez, e o espaço orgânico de suas vozes são o vazio do piano. Para todos os efeitos essas moças estão encarceradas, perpetuamente trancadas, de corpo inteiro, no corpo de um Steinway de cauda.

- As long as I have.

A resposta é da primeira moça, que estaria “*advocating dark clothes*”. Sabemos, posteriormente, que trata-se de Gilly Townley, esposa do diretor do Apostollic Studios John Townley. Essa informação nos fornece pouco além de um nome, mas é o suficiente para fazer adentrar a fisicalidade da voz, o corpo humano ao qual ela pertence. Afinal, agora conseguimos imaginá-la caminhando pelo estúdio, ajudando nas finanças, organizando agendas, contando dinheiro ou o que quer que fosse. A outra moça, entretanto, é creditada somente como Girl #1, e esse dado a torna imediatamente mais brilhante, mais espectral, menos localizável: ela é unicamente a voz no piano e nada de si, além de tudo o que façamos dela, sobrevive fora desse vazio.

Mais uma voz aparece, felizmente ninguém mais do que Girl #2:

Girl #2: Did you ever live in a drum?

Girl #1: No.

Girl #2: Well then you aren’t me.

Gilly: I only dreamt I lived in a drum. Ever since it got dark. Dreaming is hard.

Girl #1: Yea, but with nothing over your head?

Gilly: No, just light, over my head. And underneath too!

Girl #1: I don’t think I could take it without anything over my head...

Girl #2: Mm-mmh, I couldn’t either.

Girl #1: Well why don’t you go out and see what’s out there?

Gilly: Well . . . I don’t know if that’s what’s out there...

Girl #2: Now that's a thought.

Gilly: Yes . . .

Girl #2: If you'd like . . .

Gilly: But still you can say darker and darker. I don't know what the outside of this thing looks like at all.

O diálogo é desorientador de maneira eletrizante. Qual é o recorte político-estético, ou filosófico, no qual localizam-se essas vozes? Qual sua preocupação, sobre o que discutem? O caráter lúdico de seu cenário é arrepiante, as falhas e brechas na conversação elíptica (em torno de quê? do vazio!) formam entre nós um vínculo empático quase desconfortante: à parte do próprio estatuto material e portanto histórico de seus proferidores, sobre o qual poderíamos ser lançados a imaginar que elas possuam alguma propriedade maior do que a nossa, compartilhamos uma completa desorientação sobre os arredores de seu proferimento, de todo proferimento. As vozes falam sobre estarem perdidas, sobre um *mal-estar*¹¹, e a estrutura quebrada de seu discurso nos faz sentir essa perdição, compartilhar dela.

- I do. It's dark and murky.

A resposta vem na voz de um homem, o que faz distorcer a elasticidade do ambiente mais uma vez: fica claro que não sabemos as dimensões da gruta onde nossos locutores se encontram, nem o quanto ela é povoada. A soma de mais vozes não acalenta a solidão da confusa condição existencial de nossas vozes, mas contrariamente parece aumentá-la.

Posteriormente sabemos que a voz pertence a John Kilgore, engenheiro e gerente do turno da noite no Apostollic. Curiosamente essa informação não parece comprometer seu estatuto da mesma forma que o faz o nome de Gilly para sua voz. Talvez pelo colossal número de colaboradores homens que presenciamos transitando pela carreira de Zappa e a mixórdia de rostos masculinos que já guardamos na memória da órbita de seu trabalho; talvez pela soma estrutural de todos os eventos até o dado momento, no qual relances dos bastidores já de fato deixaram de importar, perderam a possibilidade de corromper qualquer parte da experiência.

¹¹ Retornaremos ao estudo do termo adiante no capítulo *Coda*.

Spider renasce no meio da escuridão, ele está conosco. As vozes dos homens fazem reverberar com mais força as cordas graves do piano:

Spider: How do you get your... your water so dark?

John: 'Cause I'm paranoid. I'm very paranoid. And the water in my washing machine turns dark out of sympathy.

Spider: Out of sympathy?

John: Yes.

Spider: Um . . . where can I get that?

John: At your local drugstore.

Spider: How much?

John: It's from Kansas.

A gruta explode, é engolfada por luz sépia: trompete, bateria com vassouras e violão seco em um *gypsy jazz* acelerado, novamente marcado pela alta compressão, dessa vez mais exagerada e com os estalos de gravações antigas de vinil. Uma caricatura musical categorizada por Jonathan W. Bernard como “*old-timey music*” (2011, 6).

Percussões aleatórias, barulhos de soalhas, blocos e baquetas. Fita magnética correndo ao fundo.

Uma batida em 4/4 na bateria, a voz de um homem:

- Bored out .90 over with 3 Stromberg 97's—

Mais fita correndo, um piano distante, instrumentos percussivos que parecem pingar do teto. Gravações de acordes de piano tocadas em reverso, falsamente parecendo executados pelo naipe de cordas. As mesmas percussões caóticas, também executadas em reverso: soalhas chacoalhando até o silêncio, gongos implodindo. Estamos no laboratório de Pierre Schaeffer, em meados da década de 1940. A fita magnética é um espetáculo em si só. As percussões, desprovidas de altura



Figura 3: Pierre Schaeffer no Studio d'Essai

harmônica definida, não nos oferecem conforto. Um cosmos futurista de realizações sônicas em completo desacordo com a natureza: um som do homem, para o homem.

Algum instrumento com timbre seco e agudo (talvez um cravo, ou uma guitarra), executando uma pentatônica. A voz de um homem:

-Almost chinese, huh!

Girl #1: Yeah!

Um som visceral nauseante, seu timbre desacelerado tornado grave, com *delay*: alguma criatura barata de espuma mastiga sua vítima-boneco.

SNORK¹²

- ... good bread, 'cause I was making, uh...

SNORK SNORK

- ... \$2.71 an hour, eh—

É outra vez a voz de um homem, uma voz cuja altura muda pela manipulação da fita, acelerando e desacelerando. A pentatônica “*almost chinese*” retorna e completa sua frase, repetindo-a algumas vezes até a conclusão.

Snorks, tossidos, pigarros acelerados, cartunescos, executados ao som dissonante de uma celesta ao fundo. Estamos em realidade ouvindo a trilha sonora que Zappa fizera para um comercial das pastilhas para tosse da marca Luden's¹³, reciclado e reaproveitado. Esse grupo (*snorks*, tossidos, pigarros ao som de celesta: Luden's) irá se repetir algumas vezes em nossa jornada.

O rapaz que proferiu as últimas passagens retorna:

- I keep switching girls all the time, because if I'm able to find a girl with really a groovy car that I can build up, man, I'll go steady with her for a while until I'd build up her car and blow out the engine!

¹² Som de grunhido pelo nariz, que carece de termo tão apropriado para o caso em português.

¹³ O comercial, vencedor do prêmio Clio de publicidade na categoria “*Best Use of Sound*”, foi digitalizado e disponibilizado pelo seu produtor, Ed Seeman, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WAUvFst5bOI> ; os créditos e demais relatos de Seeman e seu encontro com Zappa estão disponíveis em seu site: <http://www.edseeman.com/zappa/> .

Uma rápida e acelerada explosão *à la* Edgard Varèse, com flauta baixo e percussões, principalmente castanholas.

A orquestra retorna, pequeninamente grandiosa, com a chamada acelerada do naipe de sopros nas primeiras sete notas de *Oh No...*

OHNOIDON'TBELIEVEIT

... em uma nova harmonização que Bernard categoriza como que em uma inclinação a Stravinsky (2011, 6), introduzindo as quintas paralelas das quais o barroco desviava-se no meio do que já se construiu como uma sinfonia desconstrucionista. Uma segunda vez, a mesma frase, de fato a mesma gravação, o mesmo trecho da fita, em aceleração monstruosa...

OHNOIDONIBELIEVEIT

... seguida da orquestração do resto, já disforme o suficiente para que nenhuma sílaba emudecida nos acompanhe. Tal apontamento em relação à manipulação de seu tempo é na realidade um esforço posterior de exploração técnica, pois a mais genuína explanação visceral sobre o momento ecoa os primeiros instantes de afogamento: não há tempo “original”, para além do tempo da obra. Tecnicamente esse efeito também se produz devido ao fato de que, mesmo sabendo reconhecer que se trata vagamente de *Oh No* ou qualquer frase musical apoiada na tônica da sinfonia que lentamente se constrói em nossa memória da obra, nesse seu retorno acelerado o compasso que lhe acompanha é outro. Enquanto a partitura inicial, como notado anteriormente, oscila entre 4/4 e 3/4, o tempo nessa nova passagem é dado numa marcação muito característica dos trabalhos de Zappa da época: 5/4. Ou seja, não estamos de fato ouvindo um trecho acelerado daquilo que a obra já nos apresentou, que possuiríamos como paradigma normalizador. Trata-se de um tema suficientemente similar mas orquestrado de maneira diferente, encerrado em um tempo seu, próprio.

Emil Richards, o percussionista da Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra, relembra o encontro com Zappa e as primeiras sessões de gravação de *Lumpy Gravy* destacando o desdém que todos os músicos profissionais atribuíram ao compositor por sua bagagem cultural e o vínculo ao universo *freak* californiano¹⁴. Com seu cabelo desgrenhado e barba estilizada, nenhum dos contratados pensou que Zappa fazia a menor ideia do que estava propondo a eles, trazendo partituras com complexas notações rítmicas e harmonias atonais ainda não popularizadas na época. Richards

¹⁴ O vídeo da entrevista foi disponibilizado por Dweezil Zappa em: <http://www.dweezilzappaworld.com/videos/1963272>

lembra o fagotista e o clarinetista baixo se recusando a executar as partituras, alegando que Zappa havia rabiscado aleatoriamente orientações impossíveis. Pegando sua guitarra, ele lhes pergunta: “If I manage to play it, would you at least try?” Com isso, senta-se frente às partituras e executa em rítmica impecável o que havia escrito. Richards lembra esse como o momento em que todos levaram a sério a figura de Zappa e tudo o que ele propunha musicalmente.

A menção a esse episódio laudatório da trajetória de Zappa, caricatamente enaltecido no relato de Emil Richards, aparece aqui como a primeira marca de uma obsessividade técnica presente ao longo de toda sua obra. Culminando em composições como *The Black Page*, Zappa-escritor é uma faceta de seu personagem constantemente reincidente, uma marca de seu gesto de montagem que o coloca em relação com um grande número de virtuosos instrumentistas dispostos a se aventurar por sobre seus malabarismos rítmicos e melódicos.

The image shows a musical score for Percussion (Pcsn.) and Drums (Dr.) from the piece 'Black Page #1'. The score is in 5/4 time and consists of two measures. The Percussion part features a complex melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with 'fp'. The Drum part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, marked with '7' and '5' above the notes.

Figura 4: Compassos 20 e 21 da transcrição de Bruce Pennycook de *Black Page #1*. Disponível em: <http://www.brucepennycook.com/pdf/BlackPageTropes.pdf>

Das passagens de mais difícil execução, aquela lembrada por Emil Richards pela rápida velocidade é a que ouvimos nesse momento, ainda mais acelerada na fita.

A batida em 5/4, mesmo que esteja aqui apenas como uma breve menção, nos conecta com ainda mais força ao restante do trabalho de Zappa do que o fizeram as sílabas mudas de *Oh No* no início. Uma das marcas principais do trabalho de Zappa é sua construção espontânea de composições improvisadas *in loco*, baseadas em sinais de mão que ele, como condutor-compositor, lançaria para os membros de seu grupo, quaisquer que fossem, com respostas pré-projetadas. Dentre os sinais, há um cuja resposta é deveras presente e memorável através das primeiras décadas de sua carreira, é o da mão aberta: sobranceiras erguidas, cinco dedos no ar mostrados para todo o grupo,



Figura 5: Zappa faz o chamado de 5/4 para o grupo em apresentação no Gaumont Palace, em Paris, 16/01/1971. Vemos no quadro os musicistas Aynsley Dunbar, na bateria, e o proeminente virtuoso violinista Jean-Luc Ponty. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7cmryAw2ckw>

e no momento em que a mão descesse com um golpe no ar a banda inteira executava as primeiras notas que lhes estivessem acessíveis num compasso de 5/4 (fig. 2). Isso forma um pulso (*EK-tum-EK-tum-tum*) que permeia todas as performances dos grupos das décadas de 1960 e 1970 com que Zappa trabalha, unindo tantos personagens díspares em torno de uma batida espontânea precisa.

Curiosamente essa é uma marca de solidez e *continuidade conceitual* ainda mais

forte do que as diferentes composições que se repetem nos grupos ao longo dos anos, como *Dog Breath Variations*, *Uncle Meat* (que unem-se e passam a ser *Dog/Meat* a partir do grupo de 1973, verificável no álbum póstumo *Roxy by Proxy*), *King Kong* ou até mesmo *Oh No* (e sua revisão *Son of Orange County*, apresentada no álbum *Roxy and Elsewhere* de 1974). Conforme acompanhamos diferentes instrumentações executando, com hiatos de anos, os temas centrais de todas essas composições, fica claro que o que sobrevive são marcações em uma partitura, marcações que servem de semente germinal para as metamórficas execuções que lhe seguem. Isto é, seu núcleo duro e fossilizado é reconhecível, e sentimos a posição de submissão que os variados musicistas se encontram frente a essas partituras e todos os fantasmas que lhes acompanham em execuções anteriores.

A chamada de palma aberta para o 5/4, entretanto, parece refugiar-los dessa posição, e colocar a todos em um caloroso patamar de cumplicidade. Uma orientação rítmica não é um grande dispositivo de controle por parte de Zappa, isto é, não é comparável a uma linha organizadora, castradora, como uma partitura. É um chamado com pouco projeto do que se segue, e assim respondem seus companheiros: a Zappa só resta confiar que o grupo irá satisfazê-lo espontaneamente, ao grupo só resta esperar satisfazer-se em nome do momento.

Após um breve e acelerado trânsito por sobre o marcante pulso (*EK-tum-EK-tum-tum*), *Oh No* aterrissa em seu andamento conhecido, mas em um grau de dinâmica acima do que já ouvimos. As pontuações tornam-se mais enfáticas, uma tarola e a participação efusiva do naipe de cordas engrandecem “*Do you really think it can be told?*” Cada frase ganha elementos novos, até a explosão magistral da *coda* em sua

versão de clímax: sopros e cordas em uníssono fazem abrir os portões de um parque jurássico em baixa resolução, com as faces de marionetes de dinossauros erguendo-se através de bananeiras, palmeiras e coqueiros numa maquete de isopor brilhantemente produzida. Algum grupo de instrumentos emula um coro, transitando pelo *pan* da direita à esquerda; a frase é marcada por uma castanhola. O grupo é conduzido pela guitarra limpa, o piano e o vibrafone à conclusão da frase, até o último acorde trinado da orquestra, que nos suspende.

Num encaixe rítmico preciso, entra a voz de Jim “Motorhead” Sherwood:

Motorhead: I worked in a... cheesy newspaper company for a while, but that was terrible, I wasn't making enough money to build anything.

LOUIE LOUIE

Seu relato é entrecortado por uma rápida menção a “*Louie, Louie*”, canção de *R'n'B* escrita por Richard Berry, lançada em 1957. Ela veio a se tornar a caricatura do mundo de entretenimento musical que, ainda que parodiado por Zappa, formava um dos pólos dentro dos quais sua obra transitava, em seu esforço de conjugação entre as chamadas baixa e alta expressões sociais de cultura.

Mas é sobre Motorhead que vamos nos debruçar, nesse recorte distingue *Lumpy Gravy* de outros trabalhos seus da mesma época. Zappa o introduz, em seu livro *The Real Frank Zappa Book*, dando luzes ao seu apelido: “Motorhead had a way with cars and also played the saxophone – a useful combination” (1989, 21). Motorhead é uma figura que traz valiosas luzes à paisagem que Zappa pinta nos primeiros anos de sua carreira com Mothers of Invention. Sua presença no palco fazia desdobrar a performance para algo que transbordasse do musical, assim colocando o próprio ritual de performance de música em jogo, a potência do suporte do palco em questão.

Nessa passagem de *Lumpy Gravy*, o que o posicionamento de seu relato sobre carros coloca é, mais uma vez, o transbordamento: o caráter musical de sua voz é explícito, a cadência tonal e rítmica de sua introdução frente à composição que anteriormente se encerra está técnica e esteticamente desierarquizada em relação a ela. Um arranjo cuidadoso pensado para uma orquestra completa abre espaço para Motorhead Sherwood falar sobre carros e empregos perdidos, e nitidamente não há patamares de superioridade de um em relação ao outro, no que concerne à técnica e à estética de *Lumpy Gravy*. Esse é o discurso valioso da obra que nos interessa: a lacuna, o resto, entre a orquestra e o relato de um jovem sobre uma vida demasiado banal.

Lumpy Gravy encontrava-se inserido num pacote de obras que Zappa batizou de *No Commercial Potential*, no qual incluem-se os álbuns *We're Only In It For The Money*, *Cruising With Ruben & The Jets* e *Uncle Meat*. Destes, *Gravy* estabelece vínculo maior com *Money*, ambos se auto-referenciando em suas contra-capas: encontramos “Is this phase one of *Lumpy Gravy*?” escrito no verso de *Money*, e “Is this phase two of *We're Only In It For The Money*?” em *Gravy*. Muito da estética de ambos é compartilhada: a montagem explosiva, a mixórdia de eventos musicais, inclusive blocos sonoros de fita magnética em comum. Entretanto, enquanto *Money* serve primariamente como testemunho do patético no *Flower Power* e na cultura *folk rock* de São Francisco no final da década de 1960, *Gravy* testemunha os esforços da modernidade musical em sua montagem. Por isso os atravessamentos de Varèse, Stravinsky, Webern e Schoenberg, que aparecem de forma estética duplamente: ora em tentativas pontuais de mimetizar o estilo de suas obras, ora em reverberação ao discurso que permeia tal estilo.

Em boa parte, é possível pensar que o discurso desses ecos, cujas tintas são compartilhadas por todo um movimento artístico heterogêneo que batizou-se



Figura 6: o personagem de Motorhead em suas várias facetas, em recortes da turnê europeia de 1968. De cima para baixo: cortando o cabelo no palco; solo de saxofone em King Kong, captado pela BBC; vestindo uma *death mask*; preparando um sanduíche no palco. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=C8ydZ-rSGas>

modernidade, passa por um afunilamento político: a vontade de colocar lado a lado *logos* e *páthos*, linguagem e ruído, o apolíneo da partitura matemática e dionisíaco do corpo material da fita magnética. É nessa passagem, com a voz de Motorhead, que *Lumpy Gravy* descansa de seu esforço mimético, muitas vezes caricato, e acaba por se debruçar por sobre uma orientação estética que sobrevive como fantasma muito antes de Nietzsche diagnosticá-la muito entusiasmadamente na obra de Wagner (*O Nascimento da Tragédia*, 1872 [2013]): a confluência do saber e do não-saber no campo poético da montagem.

Ao fundo de seu relato, o som de uma bateria e um diálogo ininteligível crescem lentamente. Alguns efeitos, como *slap echo*, passam pela voz de Motorhead:

And then I worked in a printing company and a coupla gas stations. Oh, at the gas station where I was working my brother just got married, and uh . . . he bought a new car and his wife was having a kid and all this miserable stuff, and he needed a job so I gave him a job at the gas station of which I was fired because, you know, he was gonna work there. And he had his car on the rack and he was lubing and changing tires and everything all the time. And so they got fired because he was goofing off, man, and he just kept taking parts and working on his car day and night. And so he lost that job and he went to work in another gas station. He took that one, you know, so he could feed the kids and that. And I went to work in an aircraft company, and uh . . . I was building these planes. I worked on the XB-70, I was the last welder on there. Yeah but, it was pretty good bread because I was making, uh . . . \$2.71 an hour [o retorno da passagem que antes ouvimos manipulada pela velocidade da fita]. I was making a hundred and a quarter a week, and uh . . . yeah, it was good enough money to be working on, so I got an Oldsmobile, a groovy Olds. But I was going with this chick at that time. By the time I got the Olds running decently, she went out and tore up the engine, and the trans, and a – her and a girlfriend they get in there and booze it up and tear up the seats. Just ripped the seats completely out. So uh . . . when, I got a ‘56 Olds, which was this one chick’s I was going with, and uh . . . we used to drive out all over the place and finally she got rid of that, and uh . . . I got another pickup--

O cenário explode em gritos de uma gaita de boca, acompanhada de guitarra, baixo e bateria. A quebra concede um peso extraordinário a “*another pickup*”: pelo processo de montagem somos levados a crer que todo o grupo explosivo estava

AMIGOS, HÁ TEMPOS VENHO PENSANDO EM COISAS PARA ESCREVER PRA VOCÊS OS TEMPOS CAMNHAM E MUITO MUDA, E É COMO SE AS NOVAS ÁGUAS DA MUDANÇA IMPASSEM ALGUMAS NÉVOAS E TROUXESSEM BRILHO PRAS PARTES QUE DE FATO ERAM CUIRO EU ESCOLHI VR PRA [REDACTED] E PORQUE SENTIA UM TETO BAIXO SOBRE MINHA CABEÇA EM [REDACTED] O RELACIONAMENTO NOVO E TÃO DIFÍCIL COM A [REDACTED] AJUDOU A PULSONAR ALGO QUE JÁ PULSAVA ANTES A CERIEZA DE QUE A ILHA ERA ESTREITA DE MAIS MAS NESTA ESTREITEZA, NESTA INCURA, ANINHAM-SE UMA SÉRIE DE CARINHOS QUE AGORA FAZEM MAIS FALTA DO QUE EM MINHA ORGULHOSA JORNADA POR DESENVOLVIMENTO CONSIGO, COM FACILIDADE, ADMIRAR A VERDADE É QUE, NESSES PRIMEIROS MESES, [REDACTED] É PROVA-SE UM NOME FORJADO COMO UMA FADA DE MAL GOSTO, UM ÚLTIMO CLUBE ESCARRADO POR SOBRE UMA VASTIDÃO CINZA-MARRON ESCAVADA SEM FÉDADA ALGUMA NO MEDO DO DESERTO, E NÃO É COM TRANQUILIDADE QUE VEJO ESSE LADO OS LABIRÍNTICOS CORREDORES DA CIDADE MENSA SÃO TODOS COBERTOS DE FICHOS HORRÁVEIS, LEGÍVEIS, COMO SE TODOS OS RAINHOS DAS FÁBRICAS E DAS MINAS SENTISSEM O QUÃO DESESPERADAMENTE MÚSCULOS HES SÃO FRENTE A UM CONCRETO QUE NÃO LHE PERIENCIA, E TENTASSEM, DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MJO

CLARO QUE, AQUI E ALI, ALGUMAS BELEZAS FLORESCEM, LANÇANDO CURTAS RECORDAÇÕES DAS RAZÕES DE MINHA VINDA EXPOSIÇÕES DE ARTES VALIOSÍSSIMAS, OCUPAÇÕES CULTURAIS POPULOSÍSSIMAS, INSTRUMENTISTAS VARIADÍSSIMOS E SEDENÍSSIMOS MAS TUDO COM O PREÇO DAS DISTÂNCIAS GRANDES DE MAIS, POR CORREDORES CINZAS DE MAIS, SEM DESCANÇOS PARA O OLHO A MESMA DUALIDADE OPERA EM CASA, COMO PODEM MAGNAR AO MESMO TEMPO EM QUE COMEÇO A EXPLORAR AS MARAVILHAS DE UM RELACIONAMENTO TÃO ÍNIMO E UM ESTÚDIO CASERO, O DESESPERO COM O QUAL ME VOLTO PRA AMBAS AS COISAS FRENTE A ESSA SOLIDÃO DA METRÓPOLE ÀS VEZES SATURA TUDO COM FORÇA DESNECESSÁRIA

PEÇO DESCULPAS SE ME ESCONDO POR TRÁS DE PALAVRAS POMPOSAS, ROUPAS COLORIDAS, TIRETOS DESNECESSÁRIOS, ARTES MACABRAS E BOCOS ENROLADOS, QUANDO NA VERDADE SÓ GOSTARIA DE SENTIR CONCRETAMENTE COM TODOS VOCÊS FELA [REDACTED] E PAPEAR UM POUCO TARDE ADENTRO COM OLHOS MAREADOS E BOCHECHAS ROSADAS CONHESSO MEU AMOR GIGANTESCO POR TODOS VOCÊS, BEM COMO ESSA SAUDADE QUE SE ESTIENDE QUILOMETROS AO SUL NA DIREÇÃO DO MAR ESTOU ME ENCONTRANDO AOS POUCOS, ESPERO QUE VOCÊS NÃO PENSEM QUE SÓ CARRECO CRUZES E DORES (MAS OU MENOS A ATMOSFERA QUE PARAVA AOS MEUS ARREDORES NOS ÚLTIMOS MESES EM [REDACTED]) MAS PRECISAVA ESTREVER PRA VOCÊS FALANDO UM POUCO DESSE RECORRE

AH, VI AGORA QUE BOITEI A CARROÇA NA FRENTE DOS BOB JÁ TENHO UM APARTAMENTO, E JÁ MONTEI MEU ESTÚDIO NELE, E JÁ GRAVEI A TRILHA SONORA DE UM FILME NELE (O DA [REDACTED] FINALMENTE FOI ENTREGUE E APROVADA) EM BREVE MANDO FOTOS MAS UMA VEZ, SINTO MUITAS SAUDADES VOU PARA A ILHA AO FINAL DE JULHO E ESPERO REVER TODOS VOCÊS DESCULPEM SE EU CLUSTAR A MANDAR NOTÍCIAS, EU FICO MEDO FERIDO TENTANDO ADMINISTRAR TODA ESSA MUDANÇA MAS VOCÊS CAMNHAM COMO ISSO LHE GARANTO

COM MENOS AMOR,

AMIGOS, HÁ TEMPOS VENHO PENSANDO EM COISAS PARA ESCREVER PRA VOCÊS OS TEMPOS CAMNHAM E MUITO MUDA, E É COMO SE AS NOVAS ÁGUAS DA MUDANÇA IMPASSEM ALGUMAS NÉVOAS E TROUXESSEM BRILHO PRAS PARTES QUE DE FATO ERAM CUIRO EU ESCOLHI VR PRA [REDACTED] E PORQUE SENTIA UM TETO BAIXO SOBRE MINHA CABEÇA EM [REDACTED] O RELACIONAMENTO NOVO E TÃO DIFÍCIL COM A [REDACTED] AJUDOU A PULSONAR ALGO QUE JÁ PULSAVA ANTES A CERIEZA DE QUE A ILHA ERA ESTREITA DE MAIS MAS NESTA ESTREITEZA, NESTA INCURA, ANINHAM-SE UMA SÉRIE DE CARINHOS QUE AGORA FAZEM MAIS FALTA DO QUE EM MINHA ORGULHOSA JORNADA POR DESENVOLVIMENTO CONSIGO, COM FACILIDADE, ADMIRAR A VERDADE É QUE, NESSES PRIMEIROS MESES, [REDACTED] É PROVA-SE UM NOME FORJADO COMO UMA FADA DE MAL GOSTO, UM ÚLTIMO CLUBE ESCARRADO POR SOBRE UMA VASTIDÃO CINZA-MARRON ESCAVADA SEM FÉDADA ALGUMA NO MEDO DO DESERTO, E NÃO É COM TRANQUILIDADE QUE VEJO ESSE LADO OS LABIRÍNTICOS CORREDORES DA CIDADE MENSA SÃO TODOS COBERTOS DE FICHOS HORRÁVEIS, LEGÍVEIS, COMO SE TODOS OS RAINHOS DAS FÁBRICAS E DAS MINAS SENTISSEM O QUÃO DESESPERADAMENTE MÚSCULOS HES SÃO FRENTE A UM CONCRETO QUE NÃO LHE PERIENCIA, E TENTASSEM, DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MJO

CLARO QUE, AQUI E ALI, ALGUMAS BELEZAS FLORESCEM, LANÇANDO CURTAS RECORDAÇÕES DAS RAZÕES DE MINHA VINDA EXPOSIÇÕES DE ARTES VALIOSÍSSIMAS, OCUPAÇÕES CULTURAIS POPULOSÍSSIMAS, INSTRUMENTISTAS VARIADÍSSIMOS E SEDENÍSSIMOS MAS TUDO COM O PREÇO DAS DISTÂNCIAS GRANDES DE MAIS, POR CORREDORES CINZAS DE MAIS, SEM DESCANÇOS PARA O OLHO A MESMA DUALIDADE OPERA EM CASA, COMO PODEM MAGNAR AO MESMO TEMPO EM QUE COMEÇO A EXPLORAR AS MARAVILHAS DE UM RELACIONAMENTO TÃO ÍNIMO E UM ESTÚDIO CASERO, O DESESPERO COM O QUAL ME VOLTO PRA AMBAS AS COISAS FRENTE A ESSA SOLIDÃO DA METRÓPOLE ÀS VEZES SATURA TUDO COM FORÇA DESNECESSÁRIA

AMIGOS, HÁ TEMPOS VENHO PENSANDO EM CEBAS PARA ESCREVER PARA VOCS OS TEMPOS CINHIM E MILHO NEDA, É COMO SE AS NOVAS ÁGUAS DA MELDAÇA IMPRESSEM ALGUMAS NÉONS E TRILHASSEM BILHO PRIS PAROIS (QUE DE BUDO BRIM CLURO EU EXCELH VR PRA [REDACTED] PORQUE SENH UM TERO BARD XEBE MINH CAEÇA EM [REDACTED] O RELACINMENTO NOVO E TÃO LIBEL COM A [REDACTED] ALICOU A MPULSONAR, ALGO QUE JÁ PULSIVAVINTES A CERTEZA DE (QUE A LHA ERA ESTREIA DEIAS MÍS NESA ESTREIZA, NESA INARA, ANHIM-SE UMA SÉRE DE CARNELIS (QUE AGORA EXEM MAS ENLA DO (QUE EM MINHA CIGLLECHA, KRNADA POR DESENVOLVIMENTO CONSEQ COM ENCLADICE, ADMIR. A VERDADE É (QUE NESSES PRIMEIROS MESES [REDACTED] PROVA-SE UM NOME KRNADO COMO UMA FRIDA DE MAL GOSIQ UM ÚLIMO CLISE ESCARTADO POR XEBE UMA VASIDÃO ONÇA-MAROM ESCAVADA SEM PEDACE, ALGUMA NO MED DO DESERTO) E NÃO É COM TRANQUILIDADE (QUE VED ESE LADO OS LABRÍNTILIS CORREDORES DA CENACE MENSÁ SÃO TODOS CIBERIKS DE POCOS HERRÓIS, LEGÁIS, COMO SE TODOS OS RAINHES DAS ÉBÉRIS E DAS MINIS SENSIBEM O QUÃO DESESPERADAMENTE MINÚTILLOS ELIS SÃO BRENTE A UM CONTROLO QUE NÃO LHS PERTEINCE, E TENTASSIM DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MED

CLARO QUE, AQUI E AÍ, ALGUMAS BELEZAS BORESTIM LANÇANDO CLITAS RECORDAÇÕES DAS RAIZES DE MINHA VIDA. EPOCÓIS DE ARTES VULGÁRIS, COLPAÇÕES CULTURAS POPULÁRIS, NOSTALGIAS VAGABÓNDAS E SENSIBÓNDAS. MAS TUDO COM O FREDO DAS DISTÂNCIAS GRANDES DEIAS POR CORREDORES ONÇAS DEIAS SEM DESCANÇOS PARA O CLHO. A MESMA DUREZAE OPERA EM CASA, COMO RECEM MAGNAR. AO MESMO TEMPO EM (QUE COMEÇA A EXPLORAR AS MARGENS DE UM RELACINMENTO TÃO ÁPIDO E UM ESTÚDO CIBERIQ) O DESEPERO COM O QUAL ME VOLTU PRA AMBAS AS CIBAS BRENTE A ESA SILDÃO DA METRÓPOLIS. ÀS VEZES SURTA TUDO COM FORÇA DESENECESSÁRIA.

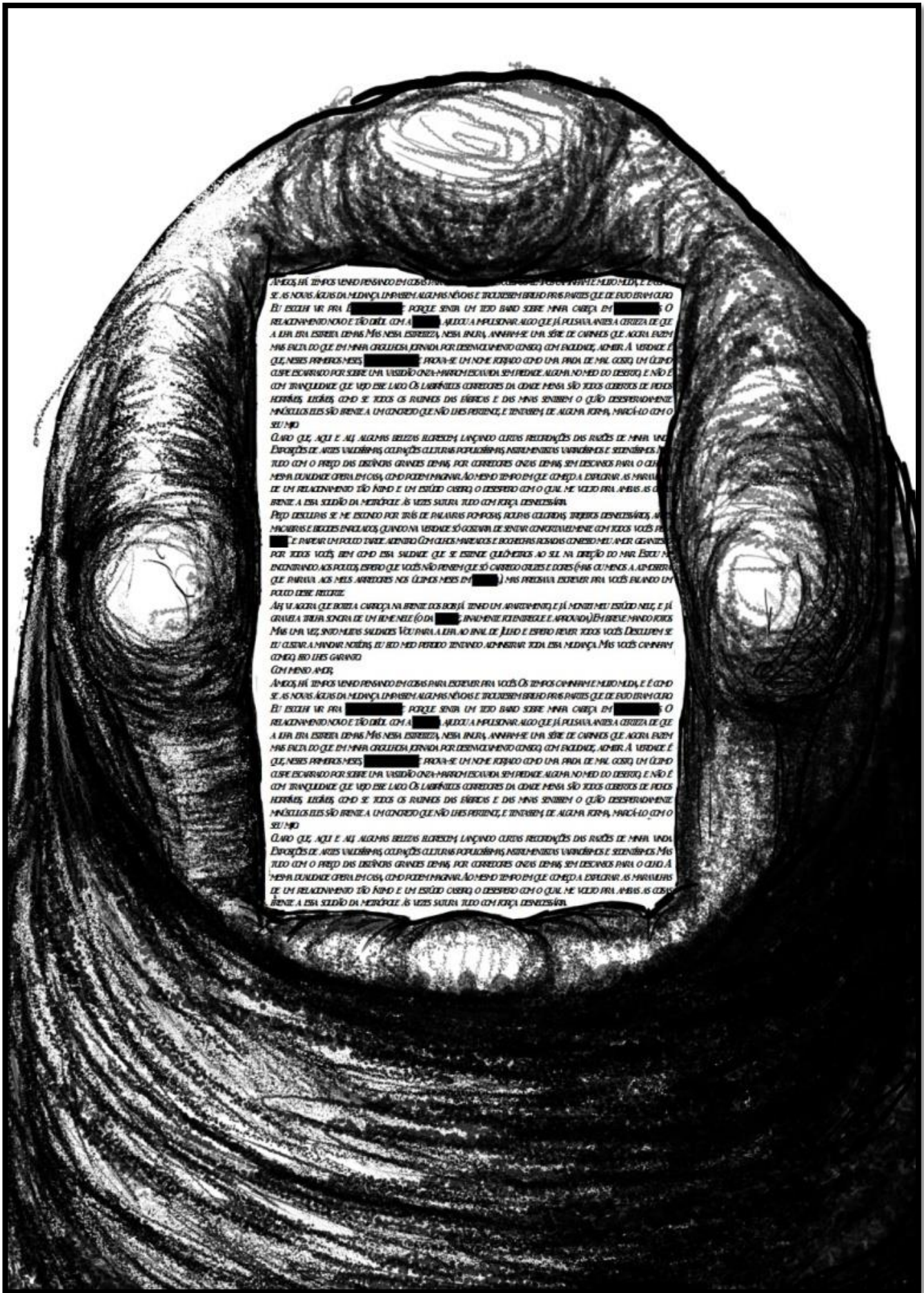
PEÇO DESCLARAR SE ME ESTUDO POR TRÁS DE PALAVRAS POMPOSAS, ROLHOS CIGLORIS, TRÉBIS DESENECESSÁRIS, ANIMACIONERIS E BOCES ENCLADOS, QUANDO NA VERDADE SÓ GOSTARIA DE SENTIR CONFORTAVELMENTE COM TODOS VOCS POR [REDACTED] E PAREAR UM POUCO TARDE, ACERTUO COM CILHS MARENCOS E BOCHEFAS ROSADOS (COMERO MEU, AMER, GAGNIES POR TODOS VOCS, BEM COMO ESA SILDADICE (QUE SE ESTENDE QUILÔMETROS AO SUL NA DIREÇÃO DO MAR, ESCU M ENCONTRANDO ACS POCOS, ESPERO (QUE VOCS NÃO PENSAM (QUE SÓ CARRIDO CILHS E DORES (MAS CUMENOS A APREHENSÃO (QUE PARAVA ACS MELIS ARREDORES NOS ÚLTIMOS MESES EM [REDACTED]) MAS PRECISAVA ESCREVER PRA VOCS ENLADO UM POUCO DESE RECORDIE.

AH, V. AGORA (QUE BOHEIA CARROÇA NA BRENTE DOS BOB) JÁ TENHO UM APARTAMENTO) E JÁ MENEI MEU ESTÚDO NELE, E JÁ GRAVITA TRILHA SENCRA DE UM BEME NEIZ (O DA [REDACTED] INOVAMENTE KRNITIBEL E AVANÇADA) EM BRENTE MINHO ROLIS. MAS UMA VEZ, SPOD MELIS SILDADICES VOU PARA A LHA, AO INVIZ DE JULHO E ESPERO REUNIR TODOS VOCS. DESCLARAR SE EU CULSIRA A MINHO NOÇÉIS, EU HEO MED PEREIDO TENTANDO ADPANSIRAR TODA ESA MELDAÇA. MAS VOCS CINHIM COMEQ BO LHS GARINDO

COM MENO AMER,

AMIGOS, HÁ TEMPOS VENHO PENSANDO EM CEBAS PARA ESCREVER PRA VOCS OS TEMPOS CINHIM E MILHO NEDA, É COMO SE AS NOVAS ÁGUAS DA MELDAÇA IMPRESSEM ALGUMAS NÉONS E TRILHASSEM BILHO PRIS PAROIS (QUE DE BUDO BRIM CLURO EU EXCELH VR PRA [REDACTED] PORQUE SENH UM TERO BARD XEBE MINH CAEÇA EM [REDACTED] O RELACINMENTO NOVO E TÃO LIBEL COM A [REDACTED] ALICOU A MPULSONAR, ALGO QUE JÁ PULSIVAVINTES A CERTEZA DE (QUE A LHA ERA ESTREIA DEIAS MÍS NESA ESTREIZA, NESA INARA, ANHIM-SE UMA SÉRE DE CARNELIS (QUE AGORA EXEM MAS ENLA DO (QUE EM MINHA CIGLLECHA, KRNADA POR DESENVOLVIMENTO CONSEQ COM ENCLADICE, ADMIR. A VERDADE É (QUE NESSES PRIMEIROS MESES [REDACTED] PROVA-SE UM NOME KRNADO COMO UMA FRIDA DE MAL GOSIQ UM ÚLIMO CLISE ESCARTADO POR XEBE UMA VASIDÃO ONÇA-MAROM ESCAVADA SEM PEDACE, ALGUMA NO MED DO DESERTO) E NÃO É COM TRANQUILIDADE (QUE VED ESE LADO OS LABRÍNTILIS CORREDORES DA CENACE MENSÁ SÃO TODOS CIBERIKS DE POCOS HERRÓIS, LEGÁIS, COMO SE TODOS OS RAINHES DAS ÉBÉRIS E DAS MINIS SENSIBEM O QUÃO DESESPERADAMENTE MINÚTILLOS ELIS SÃO BRENTE A UM CONTROLO QUE NÃO LHS PERTEINCE, E TENTASSIM DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MED

CLARO QUE, AQUI E AÍ, ALGUMAS BELEZAS BORESTIM LANÇANDO CLITAS RECORDAÇÕES DAS RAIZES DE MINHA VIDA. EPOCÓIS DE ARTES VULGÁRIS, COLPAÇÕES CULTURAS POPULÁRIS, NOSTALGIAS VAGABÓNDAS E SENSIBÓNDAS. MAS TUDO COM O FREDO DAS DISTÂNCIAS GRANDES DEIAS POR CORREDORES ONÇAS DEIAS SEM DESCANÇOS PARA O CLHO. A MESMA DUREZAE OPERA EM CASA, COMO RECEM MAGNAR. AO MESMO TEMPO EM (QUE COMEÇA A EXPLORAR AS MARGENS DE UM RELACINMENTO TÃO ÁPIDO E UM ESTÚDO CIBERIQ) O DESEPERO COM O QUAL ME VOLTU PRA AMBAS AS CIBAS BRENTE A ESA SILDÃO DA METRÓPOLIS. ÀS VEZES SURTA TUDO COM FORÇA DESENECESSÁRIA.



AMIGOS HA TEMPOS VENHO PENSANDO EM VOCS PARA ESCREVER PRA VOCS OS TEMPOS COMINHOU E MUITO MUDA E COMO SE AS NOVAS AÇUIS DA MEDICINA IMPRESM ALGUMAS NEVOIS E TROUBREM BEMHO PROS PAVES QUE DE EUO ERAM CLARO EU ESCULHIR VAI PRA [REDACTED] PORQUE SINHA UM TUDO BARD SOBRE MINHA CABEÇA EM [REDACTED] O RELACIONAMENTO NAO E TÃO DIFÍCIL COM A [REDACTED] ALICOU A IMPULSIONAR ALGO QUE JÁ PULSAVA ANTES A CERTEZA DE QUE A LHA ERA ESTREIA DEVAS MIS NESTA ESTREIA, NESTA INOVA, ANINHAR-SE UMA SÉRIE DE CARNES QUE AGORA ESTAM MAS ENTA DO QUE EM MINHA CRIANÇA JORNADA POR DESENVOLVIMENTO CENSO COM ENCLADRE, ADMIRAR A VERDADE E QUE NESTES PRIMEIROS MESES [REDACTED] PRAVA-SE UM NOHE JOBNO COMO UMA PAIDA DE MIL GOSTO UM CÉLMO CLISE ESCURVADO POR SOBRE UMA VASIDÃO ONÇA-MARRON ESCAVADA SEM FREMDE ALGUMA NO MED DO DESEJO E NÃO É COM TRANQUILIDADE (QUE VAO ESE LADO OS LABRÍFOTOS CORREDORES DA CENDE MENSA SÃO XELOS CORREDOS DE PODES HERRAS, LUSAS, COMO SE XELOS OS RUMES DAS HERRAS E DAS MINUS SENSIBIM O QUÃO DESESPERADAMENTE MINÚSCULOS ELIS SÃO BRENTE A UM CONCORDO QUE NÃO LHAS PERDENTE, E TENTANDO DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MED

CLARO QUE, AQUI E AÍ, ALGUMAS BELEZAS HERRAS, LANÇANDO CURVAS RECORDAÇÕES DAS RASCÕES DE MINHA VIDA. ESPERAÇÕES DE AGRES VALDEBIMAS COLUNAÇÕES CULTURAS POPULARES, INSTAUMENTOS VARIADOS E SENSIBIMAS. TUDO COM O FREGO DAS ESCRITURAS GRANDES DEVAS POR CORREDORES ONZIS DEVAS SEM DESCOMOS PARA O CLARO. A NESTA TRANQUILIDADE OPERA EM CASA, COMO PODEM PIGNORVILÃO MENDO TEMPO EM QUE CEREDA A ESPERANZA AS MARRUAS DE UM RELACIONAMENTO TÃO FREGO E UM ESTÍDIO CASERO, O DESEJO COM O QUAL ME VOUO PRA AMBAS AS CENAS BRENTE A ESA SCELDO DA MEMÓRIE. AS VEZES SUTURA TUDO COM FORÇA DESENTESSIVA.

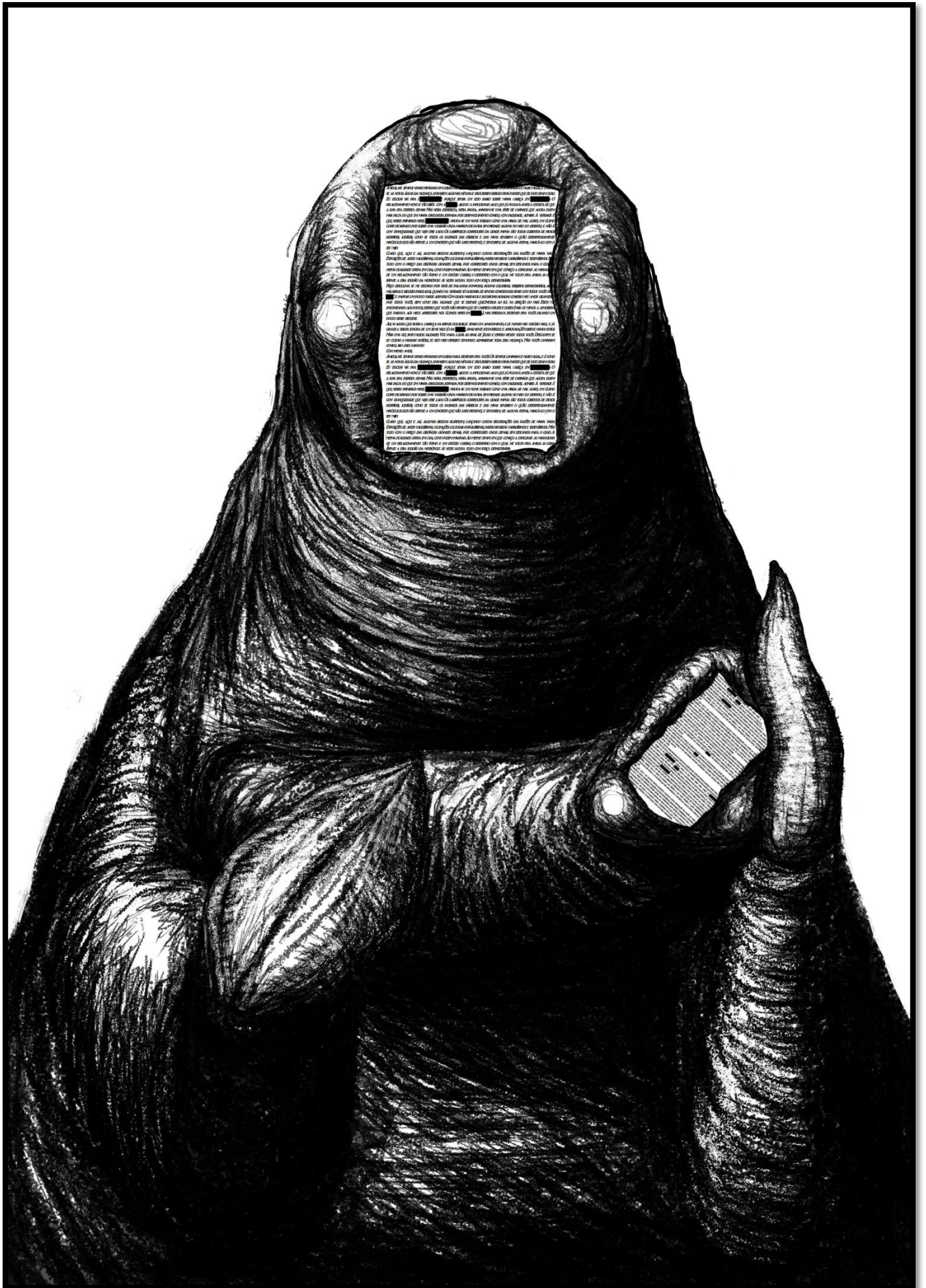
PRAO EXCELHAS SE ME ESCENDO POR TRÁS DE PALAUSOS POMPONS ACULHAS COLONIAS, TRÉQUES DESENTESSIVAS, ANIMICAROS E BOCOS ENCLADROS QUANDO NA VERDADE SÓ GOSAVIA DE SENTIR GOSAVIEMENTE COM XELOS VOZES PRA [REDACTED] E PRAVAR UM POUDO TARE. ACORDO COM CULHAS MARRUAS E BOGHEFAS RESAOS GOSAVIEMU AMER. GOSAVES POR XELOS VOZES BEM COMO ESA SCELDO (QUE SE ESCRIVE QUELHEFAS AO SE. NA DIREÇÃO DO MAR. ESTOU M ENCLADRANDO AOS POLEOS, ESPERO QUE VOZES NÃO PIGNORVILÃO SÓ CARRICO CULHAS E CULHAS (HUS CULHAS A AD-CEBRO QUE PARRUA AOS MELOS, ARRERDORS NES CÉLMO NES EM [REDACTED]) MIS PRAVAVA ESCREVER PRA VOZES ENLADO UM POUDO DESE RECEBE.

AH VU AGORA (QUE BOLA A CARRÇA NA BRENTE DAS BOBÁ) TENHO UM ARRUMAMENTO E JÁ MENCHI MEU ESTÍDIO NELL, E JÁ GRAVIA A TRAJA SENCRA DE UM BOME NELL (O DA [REDACTED] INOVAMENTE REINTEGRO E APROXIMO) EM BREVE MANDO XELOS MIS UMA VEZ, SINDO MEUS SULDICES VOU PARRA A LHA AO BVAL DE JULHO E ESPERO REVAR XELOS VOZES DESCLUPIM SE EU CULVAR A MINOR NEVENS, EU BEO MED PERREDO TENTANDO AD-PIRATUR TODA ESA MEDICINA MIS VOZES COMINHOU COMEQ BHO LHAS GARINDO

COM MENDO AMER

AMIGOS HA TEMPOS VENHO PENSANDO EM VOCS PARA ESCREVER PRA VOCS OS TEMPOS COMINHOU E MUITO MUDA, E COMO SE AS NOVAS AÇUIS DA MEDICINA IMPRESM ALGUMAS NEVOIS E TROUBREM BEMHO PROS PAVES QUE DE EUO ERAM CLARO EU ESCULHIR VAI PRA [REDACTED] PORQUE SINHA UM TUDO BARD SOBRE MINHA CABEÇA EM [REDACTED] O RELACIONAMENTO NAO E TÃO DIFÍCIL COM A [REDACTED] ALICOU A IMPULSIONAR ALGO QUE JÁ PULSAVA ANTES A CERTEZA DE QUE A LHA ERA ESTREIA DEVAS MIS NESTA ESTREIA, NESTA INOVA, ANINHAR-SE UMA SÉRIE DE CARNES QUE AGORA ESTAM MAS ENTA DO QUE EM MINHA CRIANÇA JORNADA POR DESENVOLVIMENTO CENSO COM ENCLADRE, ADMIRAR A VERDADE E QUE NESTES PRIMEIROS MESES [REDACTED] PRAVA-SE UM NOHE JOBNO COMO UMA PAIDA DE MIL GOSTO UM CÉLMO CLISE ESCURVADO POR SOBRE UMA VASIDÃO ONÇA-MARRON ESCAVADA SEM FREMDE ALGUMA NO MED DO DESEJO E NÃO É COM TRANQUILIDADE (QUE VAO ESE LADO OS LABRÍFOTOS CORREDORES DA CENDE MENSA SÃO XELOS CORREDOS DE PODES HERRAS, LUSAS, COMO SE XELOS OS RUMES DAS HERRAS E DAS MINUS SENSIBIM O QUÃO DESESPERADAMENTE MINÚSCULOS ELIS SÃO BRENTE A UM CONCORDO QUE NÃO LHAS PERDENTE, E TENTANDO DE ALGUMA FORMA, MARCÁ-LO COM O SEU MED

CLARO QUE, AQUI E AÍ, ALGUMAS BELEZAS HERRAS, LANÇANDO CURVAS RECORDAÇÕES DAS RASCÕES DE MINHA VIDA. ESPERAÇÕES DE AGRES VALDEBIMAS COLUNAÇÕES CULTURAS POPULARES, INSTAUMENTOS VARIADOS E SENSIBIMAS. MIS TUDO COM O FREGO DAS ESCRITURAS GRANDES DEVAS POR CORREDORES ONZIS DEVAS SEM DESCOMOS PARA O CLARO. A NESTA TRANQUILIDADE OPERA EM CASA, COMO PODEM PIGNORVILÃO MENDO TEMPO EM QUE CEREDA A ESPERANZA AS MARRUAS DE UM RELACIONAMENTO TÃO FREGO E UM ESTÍDIO CASERO, O DESEJO COM O QUAL ME VOUO PRA AMBAS AS CENAS BRENTE A ESA SCELDO DA MEMÓRIE. AS VEZES SUTURA TUDO COM FORÇA DESENTESSIVA.



3. CONTINUIDADE CONCEITUAL

“When I popped out, I was all black – they thought I was dead. I’m okay now”. São essas as palavras escolhidas por Frank Zappa para pintar o episódio de seu nascimento, descrito às primeiras páginas de sua autobiografia *The Real Frank Zappa Book* (1989, 5). O livro, ditado por Zappa, editado por Peter Occhiogrosso e então reeditado e finalizado por Zappa, carrega consigo trejeitos coerentes às demais partes de sua caminhada estética. Como se constantemente recordando-nos de sua fundação na laringe fraturada de seu compositor¹⁵, os mesmos cacoetes de tom, gramática e sarcasmo constituintes dos títulos de uma discografia que quando pirateada e convertida para .mp3 de resolução 192kbps ocupa mais de sete gigabytes em um disco rígido encontram-se ali agrupados, montados de maneira a sintetizar paisagens políticas, eventos históricos e fantasmas artísticos considerados dignos de registro na extensa pintura literária de Zappa. É precisamente nessa rígida, porosa coerência estética (nessa *continuidade conceitual*) do livro em relação ao restante de sua obra – percebida por lermos sua autobiografia como mais uma composição de um vasto arsenal imagético – que encontramos a tranquilidade em usar, justamente, uma *autobiografia* como imagem-base, imagem-fundamento da formação histórico-literária do personagem com o qual conversaremos neste estudo.

Tal concepção é, em realidade, suportada pelo próprio Zappa. Em uma entrevista com Bob Marshall, realizada em 21 de Outubro de 1988, ele traça a questão à qual remeterá inúmeras vezes em seu trabalho: sua *conceptual continuity*:

Well, the conceptual continuity is this: everything, even this interview, is part of what I do for, let’s call it, my entertainment work. And there’s a big difference between sitting here and talking about this kind of stuff, and writing a song like ‘Titties and Beer’. But as far as I’m concerned, it’s all part of the same continuity. It’s all one piece. It all relates in some weird way back to the focal point of what’s going on.

Em outras palavras, tudo o que o compositor organiza é literatura, e toda literatura encontra-se de entranhas abertas. “Tudo se relaciona em alguma maneira estranha ao ponto focal do que está acontecendo”: ao compositor não é permitido

¹⁵Em um concerto no Rainbow Theater, em Londres, em 1971, Zappa foi atacado por um fã e derrubado do palco para dentro do fosso da orquestra, causando-lhe múltiplas fraturas, inclusive em sua laringe. Sobre o episódio, relata na autobiografia que: “When my head had gone over onto my shoulder, it had crushed my larynx, so I couldn’t talk. As a result of that, the pitch of my voice dropped a third and has stayed that way ever since (having a low voice is nice, but I would have preferred some other means of acquiring it)” (1989, 62).

descanso, e assim, tampouco, o é ao leitor atento. As entranhas da literatura, que recobrem o putrefato autor, constituem o festim por sobre o qual debruça-se o consumidor – na apropriação dinâmica da palavra, enquanto *fagocitante*, em oposição à passividade de seu significado arraigado no meio publicitário como *comprador, espectador, público* –, faminto pela reorganização imagética que chamamos *leitura*. É com tal apoio que usaremos a narrativa de Zappa sobre o curso de vida do compositor; é sob tal luz que nos apropriaremos dos episódios que ele descreve nessa literatura específica.

Zappa escolhe, então, tal enunciação para dar início ao livro que contaria uma versão própria de sua narrativa pessoal. É com um apoio imagético muito específico que a existência do compositor encontra seu início: todo *negro*, pensando-se *morto*.

Os capítulos iniciais do livro, que desenham sua infância (os primeiros passos do montador), são marcados pela presença de similar espírito a permear todos os episódios descritos. A participação da *iminência da morte* enquanto certeza determinante de caráter parece fundamental às escolhas literárias de Zappa para ilustrar o cenário da sua alvorada: uma das primeiras imagens do arquivo fotográfico presente é a do musicista, ainda muito jovem, brincando com um autêntico revólver de calibre .38.

Antes mesmo de seu próprio caminhar, o primeiro ancestral evocado no texto já traz consigo o traço-base do infante:

My Dad was employed as a meteorologist at the Edgewood Arsenal. They made poison gas there during World War II, so I guess it would have been the meteorologist's task to figure out which way the wind was blowing when it was time to shoot the stuff off. (1989, 8)

Os traços que Zappa escolhe para a descrição da figura paterna trazem consigo uma articulação caríssima aos desenhos do personagem que pretendemos estudar: coloca em um mesmo pacote a manipulação do traço de morte, o jogo com a substância mortífera, e a ideia de ofício. No caso específico de Zappa, cujas orientações capitalistas nunca foram omitidas¹⁶, o ofício é pensado não somente como uma ocupação

¹⁶ Em uma entrevista guiada por Larry Rogak, um advogado de Nova Iorque, realizada no dia 08/05/1980 e publicada somente em uma postagem no site www.zappa.com, Zappa diz: “I’m interested in the capitalistic way of life, and the reason I like it better than anything else I’ve seen so far is because competition produces results. Every socialistic type of government where the State theoretically owns everything, and everybody does their little part to help the State, inevitably produces bad art, it produces social inertia, it produces really unhappy people, and it is more repressive than any other kind of government.”

linguística, mas também, e talvez principalmente, como um balanço entre qualquer disposição de energia pessoal e uma renda proveniente de tal disposição:

My Dad used to help pay the rent by volunteering for human testing of chemical (maybe even biological) warfare agents. These were called “patch tests.” The Army didn’t tell you what it was they were putting on your skin – and you agreed not to scratch it, or peek under the bandage – and they would pay you ten bucks per patch. Then they would take it off after a couple of weeks. My Dad used to come home with three or four of those things on his arms and different parts of his body every week. I don’t know what the stuff was, or what long-range health effects it might have had on him (or on any of the children that were born after the time that they did it). (Ibid.)

A associação da manutenção da morte ao florescimento da linguagem consciente é a ideia explorada na apropriação de tais trechos iniciais da narrativa auto-literaturizante de Frank Zappa. Mais uma vez: sua autobiografia é tomada como uma composição sobre a trajetória narrativa de um compositor. Na leitura de sua estrutura, não é por acaso que encontramos descrições tão explícitas e recorrentes de marcas de destruição, violência e anulação da vida no cenário de seu início, na sua origem. O teor peculiar dos desenhos de tais ambientações é de importância para a ideia aqui desenvolvida: sua abordagem, muito além de uma meramente transtornada com o destino e a formação das coisas constituintes de seu espaço, ora lida com a morbidez lucrativa de forma ameno-sarcástica (dizendo que o exército pagaria “ten bucks” [poderíamos traduzi-lo como “dez pratas”] por aplicação química potencialmente danosa à saúde), ora com uma exaltação de brilhantes olhos arregalados:

There were tanks of mustard gas within a mile of where we lived, so everybody in this housing project had to have a gas mask in the house, for each member of the family. Mustard gas explodes the vessels in your lungs, causing you to *drown in your own blood*. (Ibid., 9. Grifo do autor)

Tendo o primeiro bloco do livro, pouco mais de quatorze páginas (com muitas ilustrações e fotos e uma fonte larga), cada trecho acaba por adquirir grande peso por sua mera presença. São poucos episódios descritos nessa parte, e os grandes saltos cronológicos demonstram a pressa e o desinteresse de Zappa em produzir qualquer detalhe muito profundo sobre os primeiros anos de sua vida. Assim sendo, citações como essa ganham uma densidade ainda maior: dedica-se considerável espaço das pinturas da origem às descrições da ação de gás mostarda, salientando o espetáculo inerente à morbidez de sua especificidade. Tais descrições não são gratuitas, de forma

alguma; não partem de um fascínio exclusivamente ritualístico em relação à vida anulada. Zappa faz questão de frisar a ligação de tal jogo com o ofício:

Before they would squirt mustard gas onto a battlefield, they had some other stuff called *chloropicrin*, a dust that induced vomiting – they called it ‘*puke stuff*’. The dust would creep around the edges of the soldier’s mask, causing him to vomit. If he didn’t take his mask off, he could drown in his own spew, and if he did -- *to let the chunks out* -- the mustard gas would get him. I was always amazed that people got paid to figure out how to do this stuff. (Ibid.)

Citações similares deixam de aparecer conforme o livro encaminha-se para a questão de sua própria carreira musical-criativa. Se as partes de narração histórica fossem igualmente distribuídas ao longo de sua autobiografia, os capítulos iniciais trariam uma quantidade maior de pontuações objetivas de eventos singulares. Zappa, no entanto, escolhe lançar tinturas negras e construir uma *imagerie* de morte e seus agentes antes de um calendário biográfico (mesmo um tão rarefeito quanto aquele que vem a orientar a história do *Mothers of Invention* nas páginas seguintes). Ainda assim, os episódios de fato escolhidos para pontuação são como esse, um curto bloco intitulado “How I Almost Blew My Nuts Off”:

You used to be able to buy single-shot caps at the hobby store. These were better than the ones on the little rolls because they had more powder in them and made a bigger bang. I spent hours with my X-Acto knife, cutting away the extra paper, saving the trimmed charges in a jar. Along with this, I had another jar full of the semilethal [sic] Ping-Pong dust. One afternoon I was sitting in our garage -- an old rickety one with a dirt floor, like the place with the machine-gun bullets. It was after the Fourth of July and the gutters in our neighborhood were littered with used fireworks tubes. I had collected a few, and was in the process of reloading one of them with my own secret formula. I had it propped between my legs, filling it with a layer of this and a layer of that, packing each layer down with the butt end of a drumstick. When I got to the layer of single-shot caps, I must have pressed too hard and the charge ignited. It blew a large crater in the dirt floor, blew the doors open, and blew me back a few feet, balls first. Why, I could have almost escaped from jail with that one.

I continued to be interested in stuff that went boom in spite of that incident. (Ibid., 12)

De fato, seu interesse parece nunca ter se extinguido. Não somente podemos encontrar em *The Yellow Shark* (1993), o último álbum de Zappa antes de sua morte, a peça músico-teatral *Food Gathering in Post-Industrial America, 1992*, sobre o surto da fome levando estadunidenses a devorar seus infantes em um cenário pós-apocalíptico, como trazemos à tona a frase que dá início ao primeiro movimento de *Lumpy Gravy*.

Desacompanhada de qualquer instrumentação, com uma forte compressão que lhe faz saturar algumas sílabas, ouvimos: “*The way I see it, Barry, this should be a very dynamite show*”.



4. O MAUSOLÉU DA LINGUAGEM

Agamben introduz seu seminário sobre *A Linguagem e a Morte* destacando que “na tradição da filosofia ocidental, com efeito, o homem figura como o *mortal* e, ao mesmo tempo, como o *falante*. Ele é o animal que possui a ‘faculdade’ da linguagem [...] e o animal que possui a ‘faculdade’ da morte [...]” (2006, 10). É, portanto, a um só golpe, o animal com a capacidade de fala e a *capacidade de morte*; o animal cujas aptidões primárias voltam-se à disposição e ao talento da manifestação de sua língua e de sua própria supressão. A morte como experiência de negatividade é, assim, lida como uma particularidade do homem tão idiossincrática quanto a própria linguagem: em boa parte podem ser lidas ambas como duas faces de uma mesma idiossincrasia biológica. Enquanto detentor da “faculdade da morte”, o homem opõe-se aos demais viventes no sentido em que “o animal, o somente-vivente [...], não morre, mas cessa de viver” (Ibid., 13).

Apoiando-se fundamentalmente na ontologia e na metafísica de Heidegger, e eventualmente traçando até ele – e, assim, atravessando-lhe – pontuações da filosofia europeia medieval até Hegel, Agamben propõe, em seu seminário, desenhar o lugar mesmo da negatividade que situa o homem em suas faculdades. A proposta de *ser*, a partir de sua leitura do *Dasein* heideggeriano, evoca a manifestação da experiência nulificante que abriria a fenda a dar espaço para tal lugar:

Logo, *Dasein* significa: *ser-o-Da*. Se é aceita a tradução atualmente difusa de *Dasein* como *Ser-aí*, deve-se então entender esta expressão como “ser-o-aí”. Se isto é verdadeiro, se ser o próprio *Da* (o próprio *aí*) é o que caracteriza o *Dasein* (o *Ser-aí*), isto significa que justamente no ponto em que a possibilidade de ser o *Da*, de estar em casa no próprio lugar, é assumida, através da experiência da morte, da maneira mais autêntica, o *Da* revela-se como o lugar a partir do qual ameaça uma negatividade radical. Existe algo, na pequena palavra *Da*, que nulifica, que introduz a negação naquele ente – o homem – que deve ser o seu *Da*. *A negatividade provém, ao Dasein, de seu próprio Da*. (Ibid., 17-8)

A leitura de Agamben, de *Dasein* como “Ser-o-aí”, contém implicações de pelo menos duas ordens. A primeira poderia ser colocada como a questão ontológica da erupção da linguagem: o homem, detentor da faculdade de linguagem e da faculdade da morte, como sendo esse evento díspar, dissociado e dissidente que emerge, em erupção, sem o apoio de uma grande narrativa, *aí*. Guiado primariamente por uma orientação

falha, tem de conciliar a razão¹⁷ da linguagem com o desfile de imagens externas dinâmicas – a natureza – cujo pulso parece encontrar-se em contratempo com o seu; enxergando a si mesmo em dissociação com essa organização e percebendo-se, então, como dissidente, ameaçado ou empoderado. A desdobra de tal dimensão é lida como uma de ordem política: em segundo lugar, ser-o-aí como ser o tempo e espaço (ou tempos e espaços) próprio que o abriga, o lugar que abre a fenda para a práxis frente à coletividade de similares (outros detentores das faculdades fundamentais pontuadas) e contrastantes (os não-detentores de tais faculdades).

Tal leitura do *Dasein* possibilita uma leitura específica da passagem de Aristóteles que Agamben traz em seu texto:

Aquilo que existe na voz é signo dos patemas na alma e aquilo que é escrito é signo do que existe na voz. E como as letras não são as mesmas para todos os homens, assim tampouco as vozes; aquilo de que elas são, antes de mais nada, signos, ou seja, os patemas na alma, estes são os mesmos para todos; e também as coisas das quais os patemas são as similitudes são para todos as mesmas. (2006, 59)

Às luzes do *ego cogito* cartesiano, poderíamos lê-la como uma teleologia à procura da estrutura dos patemas que, se “são os mesmos para todos”, podem ser assim triangulados e suturados rumo à compreensão dos infortúnios que assolam a mortalidade e o ser. Entretanto, quando as vozes, por sua vez, não são as mesmas para todos, a problemática se complexifica. Ser-o-aí, então, compreende essa complexidade da voz tanto em sua fundamentação patológica quanto em sua especificidade política. É a virada de orientação do olhar sobre o qual alerta Walter Benjamin em seu ensaio *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem*: “O que comunica a língua? Ela comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através da* língua” (In: *Escritos sobre Mito e Linguagem*, 2011, 52. Grifo do autor). Ou seja, não há patema a ser alcançado, no desesperado movimento de atravessar toda a linguagem à procura de seu germe ideal para tocarmos no âmbito divino onde reina a essência espiritual a ser

¹⁷Podemos pensar em *razão*, aqui, para além do moralismo intelectual próprio da dimensão histórica da palavra. É possível colocar a vontade de decodificação das “leis constantes, que chamo leis da natureza” com o objetivo de alcançar “a ciência perfeita dessas leis” que “permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens” externas (segundo a introdução de Bergson em *Matéria e Memória*, 1999, 11) como uma orientação da razão, política e historicamente localizável, ao invés da razão em si. Pensamos aqui, no termo, como a vontade de estruturação que subjaz toda linguagem, que só pode ser profanada (restituída ao “livre uso dos homens”, para dizê-lo com Agamben em *Elogio da Profanação* [in: *Profanações*, 2007, 58]) quando realizada a tentativa de colocar em jogo sua potência.

conjugada: há a linguagem, há a voz, onde efetivamente operam os patemas e a essência espiritual comunicável.

Ao localizar a problemática da voz como câmara reverberante a circundar as questões aí colocadas, Agamben então distingue a peculiaridade da voz humana frente à animal, colocando, em primeiro lugar, que “o animal, morrendo, tem uma voz, exala a alma em uma voz e, nesta, exprime-se e conserva-se *enquanto morto*. A voz animal é, pois, *voz da morte*” (2006, 66-7). Entretanto,

Somente porque a voz animal não é verdadeiramente “vazia” [...], mas contém a morte do animal, a linguagem humana, que articula e suspende o puro som desta voz (a vogal) – que articula e detém, portanto, esta *voz da morte* – pode tornar-se *voz da consciência*, linguagem significante. (Ibid., 67)

Ao homem é reservada a aptidão de manter suspenso, com golpes de ar, o traço da morte enquanto sua iminência. Enquanto o animal (segundo a tradição filosófica europeia medieval) “exala a alma em uma voz”, marca, nesse movimento, o próprio abandono do espírito em relação ao corpo que tomba, o homem por sua vez encouraça a concepção de tal abandono com a palavra e carrega na língua a experiência da morte como a complexa antecipação de seu não-mais-ser:

A experiência da morte aqui em questão assume, ao contrário, a forma de uma “antecipação” da sua possibilidade. Esta antecipação não tem, contudo, nenhum conteúdo factual positivo, “não dá ao *Dasein* nada para realizar e nada que ele mesmo possa *ser* como realidade efetiva” (p.262 [referência de Agamben a Heidegger]). Ela é, antes, a possibilidade da impossibilidade da existência em geral, do esvanecimento de “todo referir-se a... e de todo existir”. (Ibid., 13-4)

Tal “possibilidade da impossibilidade da existência em geral” inevitavelmente emerge, salta em emergência do fundo do ser e, na inscrição do tempo, torna-se memória da morte: “a linguagem, pelo fato de inscrever-se no lugar da voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática do traço da morte” (Ibid., 67). Agamben evoca a couraça a envolver a manutenção da voz da morte – então tornada voz da consciência – sugerindo que “a linguagem humana, enquanto é articulação, isto é, suspensão e conservação deste ‘traço evanescente’, é a tumba da voz animal, que custodia e mantém fixa [...] a sua essência mais própria: ‘aquilo que é mais terrível [...]’: ‘o Morto [...]’” (Ibid.).

A linguagem humana, portanto, opera como uma espécie de mausoléu desenhado como a cela de detenção da vogal da morte, a pronúncia do exalar da alma sob custódia: guardada em questionável segurança, é resguardada ao estatuto de iminência até o momento em que sua força absoluta assuma o controle e a supressão antecipada venha a destituir o ser de sua instância de especulação para lançá-lo à esfera da certeza, da completude e da totalidade: pois “apenas no modo puramente negativo deste ser-para-a-morte, em que tem a experiência da impossibilidade mais radical, o *Dasein* pode atingir sua dimensão mais autêntica e compreender-se como um todo” (Ibid., 14). Tal é o pesar da palavra: a formação de rocha esculpida que serve de tumba – o patema, a ordem ontológica fundamental¹⁸ – e sua lápide – a voz, a enunciação, a ordem política.

À experiência estética de fixar um túmulo, poucos textos que conheço dedicam atenção tão especial como *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman (1998). Seu capítulo introdutório, *A inelutável cisão do ver*, traz à tona questões similares às de Agamben na procura pelo lugar da negatividade, que irão permear toda a problemática da dualidade do olhar que é objeto de estudo primário do ensaio. Ali, Didi-Huberman coloca a *perda* como o suporte rijo do evento de hipersensibilidade estética que experienciamos frente a algo que, *inelutavelmente*, nos fere:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (1998, 33)

É justamente quando uma esfera da negatividade – a perda de algo, o não-mais-ser de algo – se faz latente que a fixação entra em doloroso jogo, e o desvio do olhar deixa de conter qualquer traço de naturalidade para comportar-se como agressiva deliberação. Eis porque, então, o túmulo aparece enquanto objeto-mor de tal experiência de perda, como *situação exemplar* daquilo que nos perfura:

Situação exemplar porque abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra *trabalhada* seja como

¹⁸Encontramos numa citação de Agamben o modo como *fundamento* é aqui empregado: como “aquilo que vai ao fundo e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar” (2006, 56). A citação completa, referente à Voz com maiúsculo, encontra-se adiante.

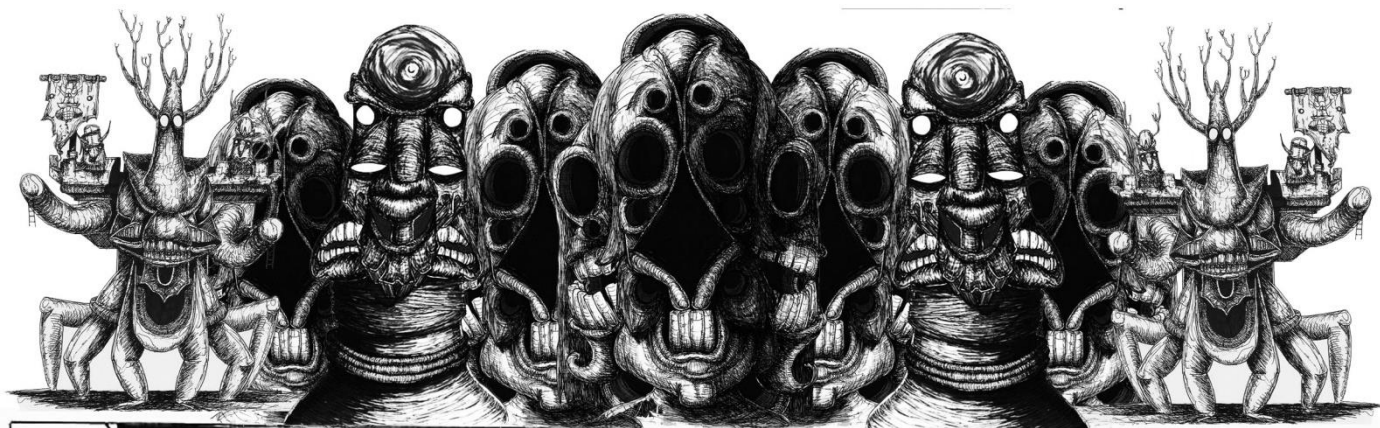
for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (Ibid., 37)

O que o túmulo ostenta em grito no cerne de seu olhar devolvido é a “possibilidade da impossibilidade da existência em geral” reservada ao horizonte do “corpo semelhante ao meu”. Se, como proposto por Agamben, a linguagem humana é “a tumba da voz animal”, podemos pensar que a excitação de impotência que nos sufoca ao encarar um túmulo seja uma experiência estética comum a *qualquer evento de linguagem*. Agamben retornará a desdobramentos da compreensão da voz para pintar tal cadavérica camada da língua, pensando na substância que flutua em um movimento de enunciação antes de sua instância de discurso:

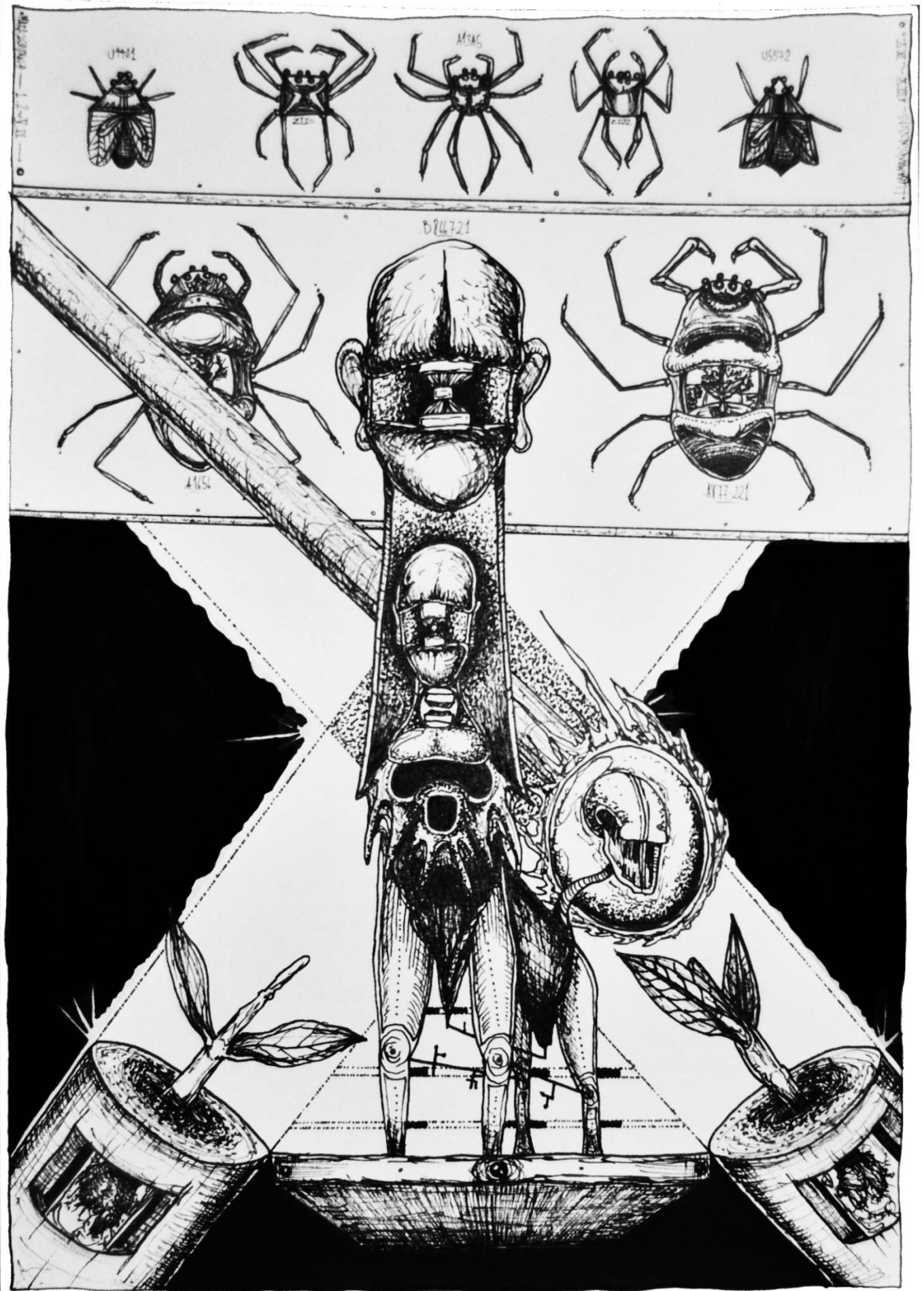
Experiência *não mais* de um mero som e *não ainda* de um significado, esse ‘pensamento da voz só’ abre ao pensamento uma dimensão inaudita, a qual, indicando o puro ter-lugar de uma instância de linguagem sem nenhum determinado advento de significado, apresenta-se como uma espécie de ‘categoria das categorias’ que subjaz desde sempre a todo pronunciamento verbal, sendo, portanto, singularmente próxima da dimensão de significado do puro ser. (*A Linguagem e a Morte*, 2006, 55. Grifo do autor)

Apontando que tal ‘pensamento da voz só’ – ao qual Agamben passa a se referir como Voz com maiúsculo – constitui uma dimensão “necessariamente negativa” ao ser um “não-mais (voz)” e um “não-ainda (significado)”, é possível tomá-la como *fundamento*, “mas no sentido de que ela é aquilo que vai *ao fundo* e desaparece, para que assim o ser e a linguagem tenham lugar” (Ibid., 56). Com efeito, vem localizar-se no local de onde emana a angústia sobre a qual Didi-Huberman disserta:

Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia – a saber, esse ‘modo fundamental do sentimento de toda situação’, essa ‘revelação privilegiada do *ser-aí*’, de que falava Heidegger... É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (*O que vemos, o que nos olha*, 1998, 38)



É possível, então, traçar o local onde tal mausoléu da linguagem encontra-se: nesse espaço puramente negativo do querer-dizer; na indicação de uma Voz que deixa de ser som sem ainda tornar-se significado; uma Voz cuja única enunciação constitui o puro ser, a esfera do não-saber que sustenta toda e qualquer especulação linguística e só se enxerga em alguma totalidade frente à experiência do não-mais-ser, da “possibilidade da impossibilidade da existência em geral”. A “‘categoria das categorias’ que subjaz desde sempre todo pronunciamento verbal” encontra-se no fundo, alojada próxima a esse mesmo lugar que nos encara e faz ferver a angústia de ser lançado às questões da fisicalidade do corpo. Todo evento de linguagem é permeado, em algum nível, pela presença de tal rocha e a inquietude que ela evoca; todo espetáculo do verbo é também, numa mesma palavra, espetáculo de morte.



5. TODO NEGRO, PENSANDO-SE MORTO

Didi-Huberman coloca a segunda questão: que posição tomar frente a tal inelutável inquietude; qual a práxis possível ao leitor cuja experiência da tumba evidencia-se sempre presente em sua língua? Dirá: “Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia” (*O que vemos, o que nos olha*, 1998, 38). Ora, na tradição desta “razão das luzes” à qual importam, antes de qualquer coisa, as estruturas, os padrões e as certezas, a linguagem dificilmente encontra lugar outro que não o do desespero. Aquele que banha sua sintaxe em luz inevitavelmente há de encontrar-se frente a frente com a inconsolável tristeza de perceber que sua própria estrutura só lhe permite certezas falhas, sendo a única suficientemente incontestável aquela do destino de seu corpo que tombará ao abandono do ser, nesse mesmo espaço onde a linguagem não mais é possível. Ou seja, mais uma vez, seu dispositivo especulativo só encontra totalidade na experiência de sua supressão, no instante em que as especulações não mais têm lugar. Tal “atitude lúcida” encontrará frágeis muletas em diferentes formas de ficcionalização do tempo, das quais Didi-Huberman destaca duas:

- (1) aquela da tautologia, que procura “recusar as latências do objeto [linguístico] ao afirmar como triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto” (Ibid., 39), uma abordagem branda que visa “recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto” (Ibid.), ao ostentar a defesa de que de fato *não há fundo que encara*, mas somente aquilo que aí está para ser visto; e
- (2) aquela da crença teológica, que “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-lo de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para conformar e informar” (Ibid., 48), imagens desenhadas para sugerir ao melancólico leitor que toda substância realmente importante está para *além do jazigo do fundo*, além de qualquer desconfortável questão de corporalidade do ser.

Existe, entretanto, uma terceira forma de experiência temporal que, por sua vez, não constitui primariamente uma “atitude lúcida”: uma que reorganiza essa melancolia das luzes ao encontrar-se em maior intimidade com sua sombra; uma “atitude obscura”, talvez, ou então uma “atitude do obscuro”. Tal experiência é a contemporaneidade.

É o que Agamben virá a sugerir em seu seminário *O que é o contemporâneo?* (2009), ao dizer que aquele que faz experiência da contemporaneidade “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (2009, 63-4); que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Ibid., 64). É contemporâneo aquele que não se deixa contentar por modos simplistas de ficcionalização do tempo e prefere (mesmo que muitas vezes não de modo necessariamente deliberado) “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”:

[...] [C]ontemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (Ibid., 62-3)

Os ensaios pessimistas de Pasolini, sobre os quais debruça-se Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), ilustram bem as cegantes “luzes do século” que Agamben aqui evoca. A leitura apocalíptica de Pasolini sobre o regimento político instaurado na Itália após a era Mussolini sugere que o que se experimentava, então, era um modelo muito mais eficaz de supressão humana do que aquele que antes vigorava como explicitamente fascista (2011, 11-43). Tal supressão traria como horrenda consequência o *desaparecimento dos vaga-lumes*, os quais poderíamos colocar aqui como as pequenas formas de resistência histórico-cultural frente à Máquina (Ibid., 33), os pequenos lampejos de *contrapoder* (Ibid., 91)¹⁹. Didi-Huberman sugere que “os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (2011, 30). Poderíamos pensar em tais mecanismos como os projetores das “luzes do século” a ofuscar, arrebancar e conduzir a heterogeneidade do real. As mesmas luzes que oferecem modelos baratos de ficção temporal para que o fundo da linguagem que nos encara encontre-se, de algum modo, sob a ilusão da domesticação.

Não se deixar cegar pelas “luzes do século”; mergulhar a pena nas “trevas do presente”; fazer soar, em oposição, um particular tipo de tênue luz interna pulsante que

¹⁹ A abordagem desses personagens, os “vaga-lumes”, não se encerra com essa frase, com esse resumo de sua localização. Procuraremos retornar a eles ao longo do estudo para fazer jus à sua potência e complexidade de sua ação. É evidente o quão necessário tal grifo se faz em um estudo que se propõe a tratar de política de composição; tão necessário é, também, o apontamento do uso primordialmente didático da proposta como aqui colocada (de vaga-lumes como “pequenas formas de resistência histórico-cultural”), para que o texto possa avançar com tal imagem em tangência.

ocupa, “nos machos, três segmentos do abdômen; nas fêmeas somente dois” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 55): assim opera o trabalho do compositor, se pudermos, da maneira mais complexa e *menos arrebanhadora* possível, colocá-lo.

É justamente o exercício de composição que orienta o ser de Frank Zappa, como colocado em *The Real Frank Zappa Book*:

What Do You Do for a Living, Dad?

If any of my kids ever asked me that question, the answer would have to be: ‘What I do is composition.’ I just happen to use material other than notes for the pieces. Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a ‘composer’ – in any medium you want. You can be a ‘video composer,’ a ‘film composer,’ a ‘choreography composer,’ a ‘social engineering composer’ – whatever. Just give me some stuff, and I’ll organize it for you. That’s what I do. (1989, 80)

Zappa imediatamente desvincula a “composição” de qualquer cenário unicamente musical, como poderíamos localizar a palavra em seu uso no senso comum. Antes de mais nada, ele a coloca como um “processo de organização”, uma ordenação de imagens: uma *sintaxe de dinâmica imagética*. É nesse sentido que a tomaremos, doravante. Entretanto, há de se desdobrar a relação política existente entre esses dois personagens aqui em questão: o compositor e a composição.

W. H. Auden, na sétima seção de seu ensaio “Balaam and his Ass”, parte do seu livro de prosa *A Mão do Artista* (1993), diz:

De acordo com a teoria política da Renascença, o Rei, enquanto representante da Justiça Divina na terra, está acima da lei por ele imposta aos súditos. Para os súditos, a lei é universal, mas o Rei que as cria a elas não está sujeito, visto que o criador é superior à criatura: assim, um poeta, por exemplo, não pode ser subordinado ao poema por ele próprio criado. (AUDEN, 1993, 101)

Quando pensamos que, em Números, 22: 22-35, na narrativa de Balaão, é a jumenta quem primeiro enxerga o anjo colocado por Deus como obstáculo em seu caminho; que é a jumenta quem, na impossibilidade de seguir o caminho barrado pelo divino emissário invisível aos olhos do homem, mesmo sob os açoites do amo, salva-lhe a vida, assim lhe garantindo existência futura; que é, acima de tudo, a jumenta quem sustenta narrativamente esse momento da fábula referenciado por Auden no título do

capítulo, tal proposta de submissão da cria ao criador prova-se rapidamente insustentável²⁰.

Afinal, é seguro assumirmos que, ao passo em que a imagem Frank Zappa abarca em si a origem da imagem *Lumpy Gravy*, é também a imagem *Lumpy Gravy* que faz florescer a imagem de Zappa. É possibilitando a origem da criatura que esta pratica o exercício histórico de dar origem ao criador. Assim como proposto por Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*:

O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Igualmente, nenhum dos dois suporta sozinho ao outro. Artista e obra são cada qual em si e em sua mútua relação através de um terceiro, o qual é o primeiro, a saber, aquilo através e a partir do qual artista e obra de arte têm seu nome: através da arte. (HEIDEGGER, in: Moosburger, Laura de Borba. “A origem da obra de arte”, de *Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas* [dissertação de mestrado]. Curitiba: UFPR, 2007, 5)

Quando assumida a mútua relação de condicionamento de existência entre artista e obra de arte, qualquer tipo de sugestão de hierarquização entre os dois partidos é golpeada em seus eixos. Entretanto, observações acerca do exercício de criação são válidas para a proposta de posicionamento da figura do criador. Quando Auden afirma que “animas não caem em pecado porque as palavras do demônio, ‘sereis como deuses’, estão no tempo futuro, e animais não possuem tempo futuro visto que o futuro implica a possibilidade de fazer algo que jamais foi feito” (1993, 106), não somente ele profana sua própria condição (enquanto ser a quem a possibilidade de fazer algo que jamais foi feito existe), como lança luzes à vontade de criação humana.

Se aqui retomamos, com alguma tranquilidade, que é a capacidade da linguagem (juntamente com a capacidade de morte) o que consagra o sujeito como tal; que é somente através da linguagem e da estruturação cultural (ou seja, do diálogo) que a subjetividade floresce; que, segundo Agamben, em *Infância e História*, “a subjetividade nada mais é que a capacidade do locutor de pôr-se como um *ego*” (2005, 56 – grifo do autor), então é na linguagem, precisamente na sintaxe, que encontraremos o antro das possibilidades de criação. Entretanto, não só à luz do discurso teológico de Auden, mas para além dele, uma troca de termos faz-se necessária: pois a criação se dá no nada, em espontâneo: criador pode ser lido como aquele que confecciona não somente a obra,

²⁰ Infelizmente Auden não retorna a esse tipo de contestação, deixando questões acerca das condições da visão sua da relação política entre obra-artista de seu próprio cenário histórico intocadas ou, no limite, implícitas em citações como essa.

mas os meios, a matéria-prima e a vontade para a ação criadora. Voltemos, nesse caso, ao exercício de *composição*; pensemos na figura do *compositor*, como trabalhada por Zappa.

Podemos ler o exercício de sintaxe (a composição primeira) como um desenvolvimento da possibilidade de organização de imagens, fragmentos de estímulos intra- ou extra-corporais retidos na memória, posicionados de forma a exprimir, ainda que de maneira falha e cindida, alguma ínfima fatia do infinito que borbulha na percepção. Mas de que forma estrutura-se essa percepção?

Bergson sugere, em *Matéria e Memória*:

A verdade é que meu sistema nervoso, interposto entre os objetos que estimulam meu corpo e aqueles que eu poderia influenciar, desempenha o papel de um simples condutor, que transmite, distribui ou inibe movimento. Esse condutor compõe-se de uma quantidade enorme de fios estendidos da periferia ao centro e do centro à periferia. Quantos forem os fios que vão da periferia ao centro, tantos serão os pontos do espaço capazes de solicitar minha vontade e de colocar, por assim dizer, uma questão elementar à minha atividade motora: cada questão colocada é justamente o que chamamos uma percepção. (1999, 44)

Se, seguramente, “a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover” (ibid.), identificamos o cerne da problemática em uma questão de observação da dinâmica das coisas e de suas numerosas probabilidades. A questão, que encontra aplicações práticas ligadas à sobrevivência²¹, como a observação de pulsões rítmicas naturais de ciclos pluviais, ciclos lunares, ciclos migratórios, ciclos de maturação de hortaliças, ou pulsões dissonantes irregulares, como ciclones, pragas, abalos sísmicos, eventuais condições de presa, desdobra-se, à instituição do sujeito, à instituição da cultura e da linguagem, em vias da experiência estética: quando dialogando com música, ao leitor confrontado afloram indagações sobre o andamento de determinada sinfonia, a proporção de volume e execução entre um instrumento (uma fonte sonora) e outro(a), a intensidade relativa dos atos musicais etc.; quando dialogando com cinema, sobre o ritmo da montagem, a incongruência relativa de planos, a duração relativa de cenas; quando dialogando com narrativa literária, a pontuação episódica, os trejeitos linguísticos, as relações entre personagens;

²¹ É válido apontar que tais exemplos especulativos são pensados, mais uma vez, no nível de imagem, em oposição ao código. Afinal, ao senso comum, é seguro assumir a dinâmica natural enquanto código que, uma vez decodificado, permitiria ao sujeito decodificador da ciência a capacidade de “calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens” (BERGSON, 1999, 11), voltando a trazer aqui a chamada “razão das luzes” à qual tentamos traçar alguma oposição.

quando dialogando com poesia, a escolha verbal, a métrica, a cadência e assim infinitamente. Parece ser através do desenvolvimento das indagações sobre preferências subjetivas de dinâmica que a determinação para composição, ou, como desenhado por Auden em seu universo cristão, a possibilidade de se cair em pecado, aflora.

Didi-Huberman dedica a maior parte do capítulo “A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento”, de *O que vemos, o que nos olha*, às obras do artista plástico estadunidense Tony Smith. Seu trabalho, enquadrado na vanguarda minimalista²², consiste primordialmente na confecção de grandes volumes opacos, como caixas ou protuberâncias geométricas abstratas, de cores e texturas sólidas. Uma peça, em particular, parece concentrar em si a relação aqui explorada: um cubo, cujas arestas medem seis palmos, ou 183 cm – o tamanho aproximado do corpo humano –, intitulado *Die* (jogo entre o imperativo e o infinitivo do verbo “morrer”, em inglês, e o singular de *dice*, dados de jogo). Sobre as qualidades do cubo, Didi-Huberman escreve:

Tão logo convocada, a dimensão se encarnará, por assim dizer, na escala humana, e a humanidade será bruscamente vertida na faculdade demasiado humana de morrer, de desaparecer seis palmos sob a terra no encerramento de um volume de cerca de um metro e oitenta de comprimento, o volume de uma caixa denominada ataúde. (1998, 91)

A fragilidade evocada pela caixa que nos encara parece sintetizar um dos mais gritantes aspectos da experiência estética perfurante, como trabalhado inicialmente na descrição do episódio de fixação do túmulo. Se, como sugerido, a observação da dinâmica encontra sua origem na manutenção da sobrevida, é de se concluir que seus desdobramentos mantenham tal problematização. É da sempre presente possibilidade de estagnação que aflora a urgência em lidar com a dinâmica do modo mais palpável possível, tomando para si a linguagem para tanto. Michel Foucault desenvolve as condições de tal urgência em *A linguagem ao infinito*, dizendo que:

É possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala. (2009, 47)

²² Rótulo, para se dizer o mínimo, questionável: dado que sua obra é composta por trabalhos de medidas matematicamente ideais, não só ali encontra-se contida toda uma herança científica de complexificação técnica como, ao colocar-se em (outra vez, questionável) oposição à arte figurativa, impreterivelmente, na renúncia, a evoca, em toda a completude de sua tradição. Seguramente, é possível afirmar que tanto a construção das peças quanto a sua contemplação não constituem experiências estéticas minimalizadas.

Como Ulisses, usamos jogos com a dinâmica para manter a iminência da morte somente como tal; se nos é possível lidar com um domínio localizado para além da estagnação, a reafirmação de nossa condição, de tais possibilidades, então é sobre isso que se fala, a partir daí que se compõe. É o que Tony Smith evoca ao relatar o evento orientador de sua arte, como traduzido por J. P. Criqui e apropriado por Didi-Huberman:

Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão de arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é claro que é o fim da arte. (DIDI-HUBERMAN, 1998, 99)

Sobre tais oposições, dinâmica-estática, luz-sombra, Didi-Huberman escreve:

É quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos. (Ibid.)

Podemos lê-lo: é somente quando conjuramos a possibilidade de estagnação, quando projetamos o encerramento de toda ação motora constituinte das imagens que chamamos de universo, *quando não desviamos o olhar e recebemos em pleno rosto o facho das trevas que emanam do fundo que encara*, que o jogo de tais imagens brilha com toda a intensidade: no limite, ao repelirmos a condição de estática, é o jogo que resta. É, em boa parte, o que conclui Agamben da leitura do *Dasein* heideggeriano e das *Diese nehmen* hegelianas, o lugar do homem como a vontade de colheita do “evento de linguagem”: “Tanto para Heidegger como para Hegel, a negatividade entra no homem porque o homem tem por ser este ter-lugar, quer colher o evento de linguagem” (*A Linguagem e a Morte*, 2006, 51).

É na leitura que Didi-Huberman realiza do relato de Tony Smith que encontramos a força da composição: “É obscuro que é o começo de minha arte” (Ibid., 101); é assim que se dá o nascimento do: todo *negro*, pensando-se *morto*.

ポンポン

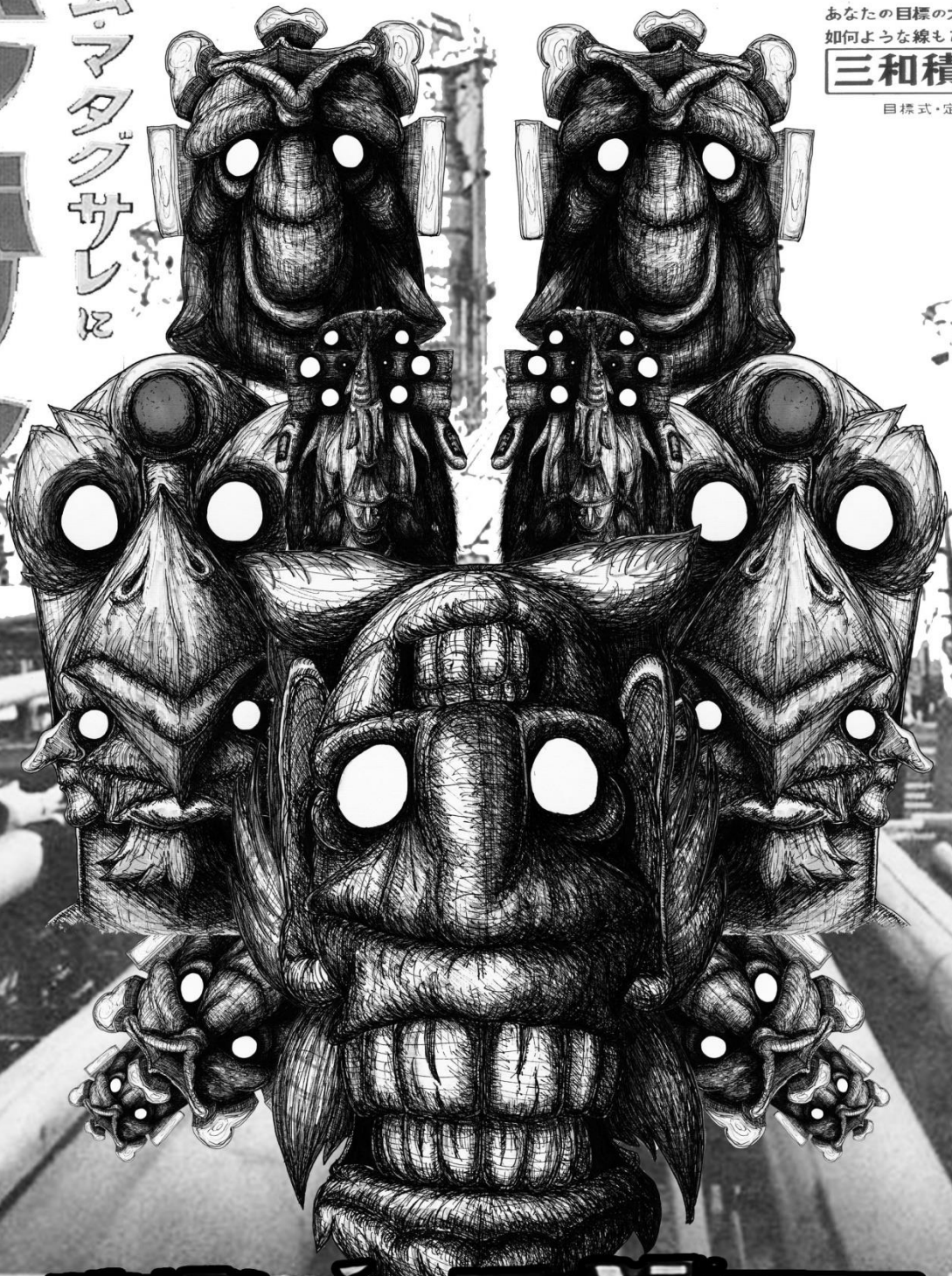
水虫・マダグサレに

生活の
デザインブック

あなたの目標の大小にそつて
如何ような線もひけます

三和積立 預金

目標式・定額式・自由式



**猿の惑星
征服**

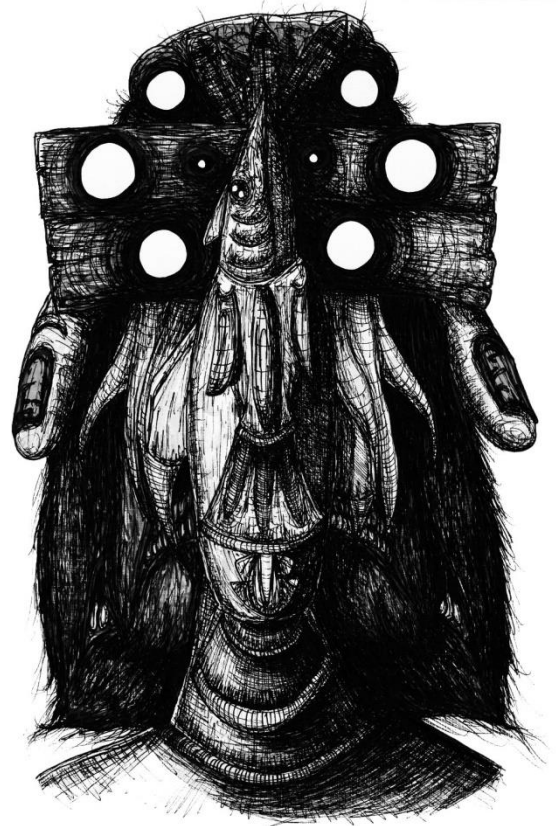
川崎栄

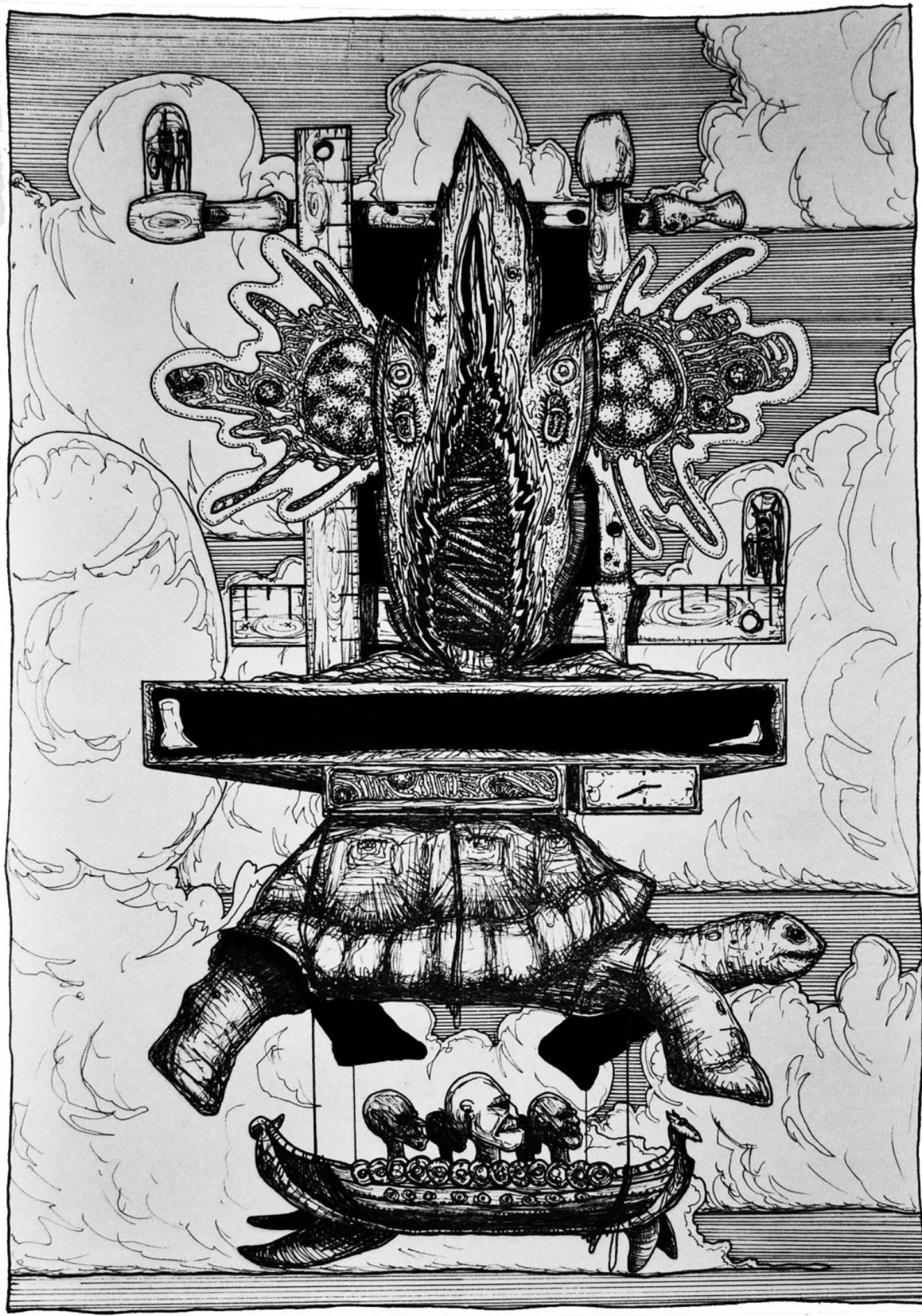
〒104 東京都中央区新富1丁目3番
〒104 東京都中央区新富1丁目3番
〒104 東京都中央区新富1丁目3番
〒104 東京都中央区新富1丁目3番
〒104 東京都中央区新富1丁目3番

化学

所あるいは化学工場を
は、アリスが不思議
つた驚きと同
を覚える

た、えろ





6. A DYNAMITE SHOW

Lumpy Gravy é o primeiro trabalho assinado unicamente por Frank Zappa, e seu terceiro disco na cronologia mais ampla de sua obra (precedem-lhe *Freak Out!*, de 1966, e *Absolutely Free*, de 1967, ambos lançados sob a autoria de Frank Zappa and The Mothers of Invention). Conforme apontado em nota na seção de introdução, a data de lançamento de *Lumpy Gravy* é difícil de se verificar. As diferentes catalogações, trazidas por Jonathan W. Bernard em seu ensaio sobre o disco variam de maio de 1967 a dezembro de 1968 (BERNARD, 2011, 4).

Apesar de o trabalho de Zappa já conter uma série de traços não-usuais ao mercado fonográfico da época, nada poderia preparar qualquer espectador para a experiência musical que se construiu em *Lumpy Gravy*. Titubeante em sua etiquetagem enquanto autor de composições de *R'n'b*, *rock'n'roll* e *doo woop* e *alguma outra coisa* pela imprensa que o cobria ao final da década de 1960, é com esse lançamento que Zappa irá posicionar-se no lugar de etéreo e incatalogável questionador da produção cultural de seus tempos, lugar a partir do qual fará heterogêneas considerações em rica *continuidade conceitual* ao longo de toda sua vida²³. Sua principal via orientadora de ação, que aparece pela primeira vez em gritante evidência em *Lumpy Gravy*, parece ser o processo de uma inaudita montagem de incongruências temporais de forma a denotar as singularidades de seu próprio tempo. Com efeito, a posição de alguém que refuta propostas simplistas de ficcionalização temporal com toda sua energia criativa:

[O] contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, *O que é o contemporâneo?*, 2009, 72)

Parte dessa definição pode ser ligada a uma das citações de Edgard Varèse que Zappa carregava como uma de suas favoritas: o compositor francês dizia que “he would be just as happy growing grapes as being a composer” (ZAPPA, *The Real Frank Zappa Book*, 16). É na evidência de que o tempo presente lhe traz um tipo de urgência que

²³A expressão, cunhada por Zappa (como visto anteriormente), reconfigura uma noção de *coerência*, a qual dificilmente poderíamos aplicar sobre uma sintaxe imagética sem violentas consequências. Zappa compõe uma série de enunciações que sempre ecoam a complexidade temporal a partir da qual se fala, unidas antes por uma conceitualização imagética do que por um *horizonte*, para o falarmos com Didi-Huberman (*Sobrevivência dos Vaga-lumes*, 67-113), real local das rígidas coerências políticas.

“não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio”, e que, portanto, todas as urgências teriam em si, contidas, a espessa trama do peso histórico-cultural carregado na linguagem – a *lápide* da tumba que nos encara –, é nessa evidência que Zappa parece disposto a “ler de modo inédito a história” e a posição social do compositor, para dela fazer jogo entre hierarquias histórico-culturais estabelecidas através de preceitos questionáveis. Conforme o lugar no qual Jonathan W. Bernard, professor de teoria musical da University of Washington, o coloca, em um ensaio intitulado *From Lumpy Gravy to Civilization Phaze III: The Story of Frank Zappa’s Disenchantment*,

Zappa, in short, was a maverick, as Michael Broyles [professor de musicologia da Florida State University] has aptly characterized him: one in a long line of such figures in the musical history of the United States, neither the first nor, most likely, the last. Among Broyles’s gallery of mavericks, though, probably no one devoted more of his time and energy than did Zappa to negotiating the boundary between pop and art music. (2011, 3)

“Negociar os limites entre a música pop e a artística”, ou erudita, constitui primariamente uma tarefa temporal, de divisão e interpolação do tempo, visando o trabalho de “transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos”. Zappa era, acima de qualquer tipo de qualificação, um *compositor contemporâneo*, ou ainda um *compositor da contemporaneidade*. Bernard então reforça o que antes aqui foi apontado: de que tal negociação é a via orientadora de seu trabalho desde o princípio:

This negotiation, in fact, is really the principal defining theme of his career, and it was sounded early on. In the first couple of albums with his first band, the Mothers of Invention, Zappa was already laying claim to basically uncharted territory, in which he and his retooled R&B ensemble set down original pop songs in various styles (some of them parodistically intended) side by side with material of a decidedly different cast, strongly inflected by the modernist music of the early and mid-twentieth century that had so engrossed him by this time. (Ibid.)

Lumpy Gravy é um espetáculo que grita tal aspecto central do trabalho de Zappa. O álbum, que corre separado unicamente pelos dois lados do vinil, contém duas partes de aproximadamente 15 minutos cada. Não há divisão de faixas ou qualquer tipo de orientação facilitadora para o espectador desavisado. Seu conteúdo é, para introduzi-lo em poucas palavras, uma mixórdia de acontecimentos sonoros de singular complexidade técnica. O tipo de material ali encontrado é listado por Bernard da seguinte maneira:

What the half-hour or so of *Lumpy Gravy*'s duration did contain fell into five basic categories: (1) instrumental passages, played by a small studio orchestra, that deliberately emulated the styles of twentieth-century modernist composers (principally Varèse, Stravinsky, and Webern); (2) instrumental passages, either for studio-orchestra instrumentation (the same as or similar to that of (1)) or for pop combo, in a style closer to pop, sometimes reminiscent of commercially oriented music for films or television; (3) real sounds manipulated by tape-speed alteration, mixing, filtering, and other distortion—*musique concrète*, in other words—sometimes mixed with percussion; (4) spoken material, consisting of monologues about cars or conversations about inscrutably bizarre topics; and (5) snippets of music taken from miscellaneous other, unidentified sources. (Ibid., 4)

Obviamente, uma lista dos tipos de eventos encontrados de forma alguma traduz a experiência de sua montagem, pois é justamente na organização das peças que sua potência se faz latente: é de sua composição singular que emana a luz pulsante dos três segmentos de seu abdômen. Entretanto, a escolha dos blocos de montagem²⁴ para sua construção, a estrutura histórico-cultural para a qual eles apontavam, já evidencia um tipo de trabalho nada convencional, cuja potência aqui explorada descansa no fato de não explicitar nenhum tipo de hierarquia interestrutural: as citações de modernistas não encontram-se ali a favor das passagens de *rock* e *pop*; muito menos o contrário, e tampouco o fazem os *inserts* de vozes e inquietantes registros de conversas. Não há um modelo temporal primário ao qual os demais se subjulgam, mas justamente a montagem de heterogeneidades temporais que se consagra como *o tempo*.

O fato de termos algum acesso a essa elaboração, de podermos convocar sua experiência de montagem, diz respeito a um advento recente na história da música, do qual as consequências só foram, por ora, minimamente projetadas. Tal advento é não somente a condição do som enquanto *arquivo*, mas, mais ainda, a acessibilidade ao seu processo de manipulação. *Lumpy Gravy* é um arquivo sonoro de montagens temporais inauditas, e seu estatuto se diferencia de qualquer composição musical anterior ao século XX que trabalharia com a mesma problemática (a da contemporaneidade) pela oportunidade de cristalização de sua enunciação: a fisicalidade de sua condição enquanto disco, qualidade que o torna acessível nos dias de hoje.

Derrida é, decisivamente, uma figura a ser convocada ao trabalharmos com a questão do arquivo. Em *Mal de Arquivo*, conferência na qual ele discorre sobre o termo “com e contra Freud”, sugere as raízes da palavra da seguinte forma:

²⁴ Como o próprio Zappa vem a tratar *Lumpy Gravy*, em citação encontrada no ensaio de Bernard: “The way *Lumpy Gravy* was put together was sort of like that; I had a certain number of building blocks to work with, all committed to tape, and at one point I just cut these lengths of tape and just shuffled them around, and stuck them together; and there are sections that were assembled that way.” (2011, 11)

[O] sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Leva em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. (2001, 12-3)

O processo ao qual *Lumpy Gravy* é submetido não se confina somente ao registro da execução de uma composição sonora. Ele diz respeito a um segundo momento do arquivo sonoro, aquele no qual sua manipulação deixa de ser uma ação reservada aos barões midiáticos de calças largas o suficiente para custear todo o processo de captura e mixagem, para tornar-se mais amplamente acessível: assim alcançando, eventualmente, seu compositor. O momento ao qual *Lumpy Gravy* remete, enquanto composição *arquivica* de som, é aquele do compositor que também, em um mesmo gesto, consagra-se interpretador primário de sua composição-arquivo. É o momento em que o compositor torna-se, então, *compositor-arconte*, sem que haja uma diferenciação clara entre as duas tarefas: o trabalho de Zappa não se encontra unicamente na preparação dos eventos sonoros a serem registrados para manipulação posterior, mas também, necessariamente, na própria interpretação desses registros.

A transformação de som em arquivo, a passagem da efemeridade de sua existência enquanto execução para uma condição de cristalização reverberante acaba por posicionar a música entre as “obras de arte montáveis”, como Benjamin designa o cinema em seu ensaio sobre *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1987, 176). Em meio à época em que personagens como Pierre Schaeffer e Luigi Russolo já exploravam as possibilidades da manipulação de fitas magnéticas, Walter Benjamin identifica, em uma rápida passagem, a potência da reprodutibilidade técnica do som e seu impacto no fazer artístico:

A reprodução técnica do som iniciou-se ao final do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (Ibid., 167)

O lugar singular ocupado pela música arquívica começa a pulsar com tais experimentos da música concreta francesa e a música-ruído dos futuristas italianos, lado a lado com os demais entusiastas do som manipulado que emergem na primeira metade do Século XX. Entretanto, ele encontrará verdadeira vazão em tais elaborações de Zappa e nos compositores-arcontes que lhe seguem, ao desvencilhar-se de uma teleologia simplista que determinava pensar “o futuro da música”.

Afinal, o que Zappa faz é colocar a manipulação arquívica do som a nível de imagem, e não de *horizonte*, conforme a oposição desenhada por Didi-Huberman ao dizer, na *Sobrevivência dos Vaga-lumes*: “Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (2011, 85). Enquanto modernistas como Luigi Russolo ou Pierre Schaeffer preocupavam-se com a *luce*, Zappa dispensa a apresentação de um projeto musical utópico em sua montagem de incongruências temporais, contentando-se em apontar as falhas de tal desejo. Conforme a nota de Arved Ashby em seu ensaio *Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra*:

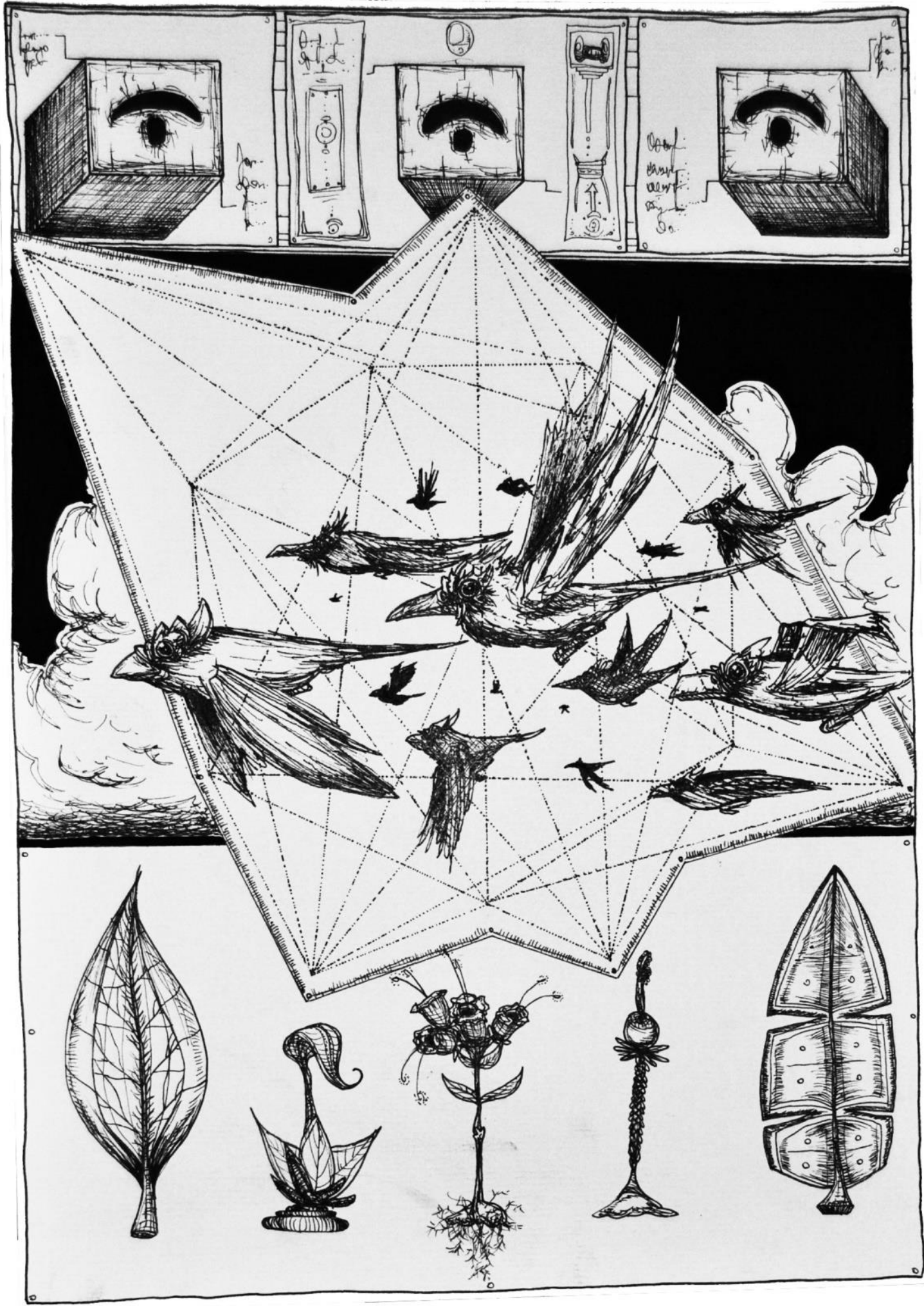
Zappa was a modernist cast in an Adornian mold; according to Max Paddison [professor de Music Aesthetics na Durham University], he answered Adorno and devised a compositional aesthetic that – to quote Adorno on Kurt Weill’s settings of Bertolt Brecht – “refuses positive solutions and contents itself with revealing the cracks in the social totality... without giving them the benefit (of the illusion) of aesthetic totality”. For this it avails itself partly of the style of expression of nineteenth-century bourgeois music culture and partly of present-day consumer music. (1999, 558)

Sua construção voltava-se a lampejos de contrapoder, pensados de maneira a apontar as “rachaduras na totalidade social” ao elaborar imagens segundo as quais uma mixórdia de tempos infiltravam-se em tal ilusão de totalidade, assim denunciando e fazendo ruir a vontade de homogeneidade da *luce*. Não somente aquela do refletor já estabelecido, triunfante, mas igualmente a dos discursos fanáticos de revolução musical completa de artistas modernistas da primeira metade do século XX, que pintavam eles próprios novos (e melhores) horizontes para a experiência cultural. Podemos notar seu contraste em relação a tal tipo de discurso ao colocarmos suas escolhas gramaticais lado a lado. Luigi Russolo escreve, em *Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista* (In: MENEZES, Flo [Org.]. *Música eletroacústica: histórias e estéticas*, 2009), que “[h]oje, o ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens” (Ibid., 51-2), que “[h]oje a arte musical, complicando-se cada vez mais, busca as combinações de sons

mais dissonantes, mais estranhos e mais ásperos para os ouvidos” para assim aproximarmo-nos “sempre mais do *som-ruído*” (Ibid., 52). Pierre Schaffer propõe em boa parte estruturar, em *A Experiência Musical* (Ibid., pp 151-9), o evento condicionante de uma “inspiração musical autêntica e realista” (Ibid., 156). Por sua vez, Zappa resume seu discurso compositivo da seguinte forma, ao ser indagado sobre a ideia por trás de seu trabalho na entrevista com Bob Marshall: “That’s simple. It’s that the Emperor’s not wearing any clothes, never has, never will”.

Zappa refuta a orientação de um tempo “homogêneo, infinito e quantificado” ao abarcar em sua montagem um tipo de condição estoica, à sua maneira enunciando que “[a] subserviência a este tempo inapreensível constitui a enfermidade fundamental que, com o seu adiamento infinito, impede a existência humana de possuir a si mesma como algo único e completo” (AGAMBEN, *Tempo e História*. In: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, 2005, 121). Ele refuta a ficção temporal da antiguidade greco-romana defensora do “movimento circular, que assegura a manutenção das mesmas coisas através da sua repetição e do seu contínuo retorno”, como “a expressão mais imediata e mais perfeita (e, logo, a mais próxima do divino) daquilo que, no ponto mais alto da hierarquia, é a absoluta imobilidade” (Ibid., 110), ao invocar, como exímio ventríloquo, a voz de Cal Shenckel²⁵ aos 10m43s da segunda parte de *Lumpy Gravy*, que em honesta simplicidade afirma: “round things are boring”. Zappa refuta, finalmente, a *via recta* da grande narrativa temporal cristã em uma organização literária muito mais livre, nos dispensando “justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou uma salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade” (DIDI-HUBERMAN, *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, 2011, 84).

²⁵Calvin Shenckel é o principal colaborador plástico de Zappa, sendo o autor da arte de grande maioria das capas de seus álbuns, inclusive o de *Lumpy Gravy*, trabalho no qual também figura como parte do coro. Seu personagem é recorrente em muitos momentos na literatura de Zappa, como na composição “For Calvin (And His Next Two Hitch-Hikers)” do álbum *The Grand Wazoo* (cuja capa é de autoria de Cal).



7. SISMOGRAFIA COMO SINTOMA

.i

É Aby Warburg quem escreve, em suas *Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte*:

Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um sismógrafo feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano –, dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo, pois nesta época de declínio caótico até o mais fraco tem a obrigação de reforçar a vontade pela ordenação cósmica. (In: *Histórias de fantasma para gente grande*, 2010. 261-2)

Nosso trabalho de análise da obra *Lumpy Gravy*, de Frank Zappa, pautou-se na busca por um modelo de abordagem do fazer e do receber artístico que operasse na ruptura para com a estrutura linguística segundo a qual a trama do poder é frequentemente tecida. A introdução da Coisa no âmago da economia libidinal e o estudo do processo psíquico de sublimação como topografia da operação artística auxiliou-nos no distanciamento dos dois discursos arquetípicos do poder: o da teologia e o da tautologia. Esse movimento compreende principalmente o destronamento do Autor, seja ele apelidado Deus, Pai, Criador, Biblioteca, Estrutura ou o que quer que seja. A arte começa na leitura, começa no Leitor, o que quer dizer que essa vertigem do instante de suspensão à iminência da Coisa, imediatamente anterior ao transbordar da falência do simbólico, encontra-se no mergulho na arte. Resta a questão: como tratar da mão que manipula as partituras e as fitas magnéticas de *Lumpy Gravy*? Ou, ainda, se tomamos a própria obra como sujeito portador de olhar, como localizá-la politicamente? Veremos que essa citação de Aby Warburg concentra um imaginário potente, oportuno para tal questionamento, tendo como seu centro a imagem do sismógrafo.

Lumpy Gravy é um disco, cuja versão que aqui abordamos foi lançada em 1968, construído a partir de uma miríade de imagens musicais remetentes a paisagens sonoras múltiplas, orientadas sob uma hierarquia originalmente submissa à vontade do compositor (qualquer que seja essa instância que em algum momento proferiu a formalidade de colocá-la, a obra, em questão). Sobre esse personagem, o compositor, podemos sugerir propostas de explanação projetadas a partir dos pontos abstratos nos quais estabelecemos uma escala paradigmática. O sujeito da teologia diria: a vontade

máxima, do compositor, é um segredo resguardado a Frank Zappa, deidade cujo *tetragrammaton* detentor de toda e qualquer resposta para a questão de sua obra, sua cria, seu filho, seu sangue, foi conduzida ao silêncio de seu túmulo em 4 de dezembro de 1993. O sujeito da tautologia diria: a vontade do compositor pode ser decodificada em sua minutação, na qual podemos localizar os exatos segundos de menção aos múltiplos gêneros musicais aludidos nesse disco, e assim desenhar a ordem que ele instaura.

Como dito ao início do estudo, tentamos nos localizar num meio-termo em relação a esses extremos. Começaríamos respondendo o tautólogo: não há decodificação a ser feita dos blocos de montagem presentes em *Lumpy Gravy*; há leituras. Esses blocos, essas mesmas unidades passíveis de bidimensionalização e binarização digital, as quais poderemos acessar de maneira cristalizada indefinidamente, jamais permanecerão cristalizadas no que concerne o processo ativo da memória. No que concerne a leitura, elas são voláteis, detentoras de uma energia de ebulição cambiável: em um dado momento “*I worked in a cheesy newspaper company for a while*” concentra, no nível de imagem, tudo aquilo que pode ser dito sobre a organização musical, o sacrifício do ruído que ocorre ao organizarmos o som. Algum tempo depois, pelos próprios efeitos de reverberação mnêmica do caminhar do tempo, essa passagem pode parecer esfriar, como o vaga-lume que atravessa o horizonte, guardando em sua potência toda essa energia para dar espaço a “*If I’m not alone... how long have I been asleep?*” como detentor da verdade de *Lumpy Gravy*. No fim das contas, o que a obra coloca, é sua *montagem*: é a convivência dessas imagens primas-irmãs tão heterogêneas num mesmo arquivo, que se permite nunca manter-se o mesmo. No mesmo caminho, é o que responderíamos ao teólogo: Zappa-Criador, Zappa-Pai jamais poderia concentrar em sua língua todas essas infinitas possibilidades de leitura dos blocos que ele próprio organizou. Seu *tetragrammaton* quebrado inevitavelmente excluiria um número demasiado maciço delas, e só podemos enxergar aí limitação, castração, barragem: nunca colocaríamos sua língua como o poder de imposição de afasias a outrem.

Zappa organizou esses blocos, transformou-os em arquivo de memória. Mas ele não detém paternidade ~~pater~~ sobre eles. *Lumpy Gravy* é, unicamente, uma sismografia; Zappa não é pai, mas sim sismógrafo.

É possível ler, em seu arquivo, o fato de *Lumpy Gravy* se construir a partir daquilo que Warburg chama de “*mnemische Wellen*, as vagas, as agitações, ou melhor, as ‘ondas mnêmicas’”, como Didi-Huberman coloca em *A imagem sobrevivente*:

história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg (2013, 107). É isso que está em questão: as ondas mnêmicas que constroem a experiência de música, a experiência da organização de memória do som, num cenário específico que poderemos afunilar geográfica, histórica, sociológica, psicológica e psicanaliticamente até chegarmos a *Lumpy Gravy* enquanto sismografia de tais reverberações. *Lumpy Gravy* encontra-se na ponta desse apanhado contextualizante que poderíamos traçar (Estados Unidos da América; 1968; guerra do Vietnã, Nixon presidente; obra de Frank Zappa, estadunidense que vive tudo isso etc.) enquanto aquilo que concernia o trabalho de *Kulturwissenschaft* de Warburg, ou seja, enquanto *sintoma*.

Esse é o início de uma aborgadem sintomal da história da arte, conforme a leitura de Didi-Huberman:

Warburg substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reparações das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão. (Ibid., 25)

Um modelo sintomal no qual se coloca em questão a dinâmica de opostos como a identificação e a diferença, o puro e o híbrido, normal e patológico etc., que acabam por culminar na introdução da abordagem ética para os estudos políticos conforme diagnosticada por Agamben: uma forma de abordagem da história da arte na qual leva-se em conta a linguagem e a infância, o linguístico e o afásico.

O que tentaremos construir aqui é uma definição de sintoma que conjugue tanto essa abordagem da história fantasmal proposta por Warburg e Didi-Huberman quanto a psicanálise, na qual o termo possui considerável peso. Há um trecho de *Imagem Sobrevivente* no qual Didi-Huberman formula aquilo a que se refere como sintoma para os estudos de Warburg:

A história se remexe, portanto. Move-se, difere dela mesma, exhibe sua semiplasticidade. Ora fluente, ora quebradiça, aqui serpentina, ali mineral. Warburg, não há como duvidar, quis pensar tudo isso em conjunto, dialeticamente: latências e crises, suspensões e rupturas, ductilidades e

sismos. E foi assim que a ideia de *Nachleben* acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um *sintoma do tempo*. Mas o que é um sintoma, do ponto de vista do tempo histórico? Será, no contexto que demos a nós mesmos, a ritmicidade muito particular de um *evento de sobrevivência*: mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora). Em outras palavras, será a concomitância inesperada de um *contratempo* e uma *repetição*. (Ibid., 149)

Sintoma do tempo, nesse sentido, implica na “[p]otência do *contratempo*: tudo que é significativo na história, tudo que ‘exerce uma influência real’, segundo Nietzsche, só pode aparecer como um ‘agir contra o tempo, e, portanto, no tempo’” (Ibid.). Entretanto, o sintoma só se dá na confluência dessa ação contratemoral com uma repetição, um retorno, uma sobrevivência: uma maneira inaudita de ler o passado.

Anteriormente, ao procurarmos entender o processo psíquico da sublimação, notamos que ela difere do sintoma no sentido em que este constitui o retorno do recalçado por meio de via de substituição significativa. Ou seja, para a psicanálise o sintoma implica na erupção do traumático inerente à inserção na linguagem, no movimento cujo afeto vinculado ao objeto escanteado para o inconsciente surge à superfície através de atos falhos, significantes substitutos que operam como via de escape para a pressão libidinal psiquicamente abafada, surgem à superfície.

Entretanto, conforme a análise caminha, fica claro como esse fundamento traumático não é inteiramente traçável e localizável enquanto gênese histórica. Como Marcus André Vieira coloca em *R.S.I. A trindade infernal de Jacques Lacan e a clínica psicanalítica*, seminário ministrado na EBP do Rio de Janeiro em 20 de agosto de 2009²⁶:

Quem está conduzindo a experiência não precisa acreditar que há um sentido no fundo a ser encontrado. Essa aposta tende a infinitizar a experiência, posto que sempre pode se encontrar um sentido a mais... A presença fundamental na minha vida era o colo da minha mãe, mas talvez a minha mãe ao ficar no colo da minha avó tenha aprendido como fazer. Entra-se, assim, na história familiar e segue-se adiante, sendo possível continuar essa investigação até mesmo para o antes de nascer, chegando-se às vidas passadas. (5)

A procura da origem de um traço traumático pode ser indefinidamente alongada. Não somente isso como a análise, ao chegar “perto dos confins, encontra não uma, mas várias crianças, e não apenas elas, mas a mãe, o pai e muitos outros. Dessa falta primeira, este grau zero do ser, de que Freud faz a mãe, mas também um pai primevo,

²⁶ As referências do texto são direcionadas ao seu arquivo oficial, disponível no link: http://www.litura.com.br/curso_repositorio/rsi___a_trindade_infernal_de_lacan_i_pdf_1.pdf

orangotango, Lacan faz um objeto, o objeto *a*” (Ibid., 3). Há uma multiplicidade de tábulas psíquicas, cujo vazio motivacional se encontra no objeto *a*, a saber: “o *seio*, o *cíballo*, o *olhar*, a *voz*, essas peças destacáveis e, contudo, fundamentalmente religadas ao corpo: eis o do que se trata no objeto *a*” (LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 14*, 2008, 15). Estamos sempre tratando de faltas, de buracos, o buraco do seio da mãe, do ânus, do olho ou da boca: essa falta primordial, que também faz laço com outras faltas, com outros buracos, é o que impossibilita uma delimitação completa da origem, qualquer que seja.

Portanto, ao pensarmos nisso que Didi-Huberman propõe como um *sintoma do tempo*, a localização de uma origem sua bem delimitada se impossibilita, percorrendo o caminho descrito por Vieira:

Mas, de fato, ao mirar outra coisa que não apenas o sintoma patente encontra-se muito mais do que apenas uma doença. Mais importante, o contexto muda inteiramente. A origem recua, podendo retroceder indefinidamente sem que se saiba onde parar: quando tudo começou? No entanto, como a situação analítica é feita apenas de narrativas, chegamos necessariamente aos confins do dizível. Nessa área limite, flertamos com um impossível. Para que algo articulado sobre mim pudesse ser subjetivado, assumido por mim, foi preciso que algum gozo original se perdesse, algum indizível se perdesse na passagem para o dito. (*R.S.I. A trindade infernal de Jacques Lacan e a clínica psicanalítica*, 2009, 2)

É a virada do “sintoma como signo de doença ao sintoma como sinal de uma suposta essência” (Ibid.), cuja origem temporal não é localizável. Colocando de uma maneira simples e direta, é como Lacan resume em sua conferência *Joyce, o sintoma*, proferida na Sorbonne em 16 de junho de 1975: “[a]chamos que dizemos o que queremos, mas é o que quiseram os outros, mais particularmente nossa família, que nos fala” (In: *O Seminário: Livro 23*. 2007, 158). A vontade que nos orienta, o desejo que nos move, é em realidade construído pelas faltas e desejos de antepassados cuja angústia psíquica é transmitida hereditariamente, sucessivamente. Warburg pode encontrar-se enfeitado pela serpente, mas algo da serpente, ao nível de potência, enfeitou aqueles que lhe transmitiram tal angústia, assim como é o próprio Warburg quem hoje nos enfeitou. A origem de uma onda mnêmica enquanto constituinte do sintoma perde-se no tempo, nos limites do dizível.

O que haveria, então, de verdade no sujeito que fala? Pontualmente: a maneira de organizar essa angústia, ou o sintoma como marca de *arkhé*.

Esse é o caminho que a teoria lacaniana percorre, construindo-se de maneira espelhada ao processo de análise que foi pensado ao longo de toda obra de Lacan. Slavoj Žižek descreve esse percurso no capítulo *From symptom to sinthome* em *The sublime object of ideology* (Verso: London, 2008, 57-92). Entendamos a diferença entre o ponto de partida (o sintoma) e o de conclusão da análise (o sinthoma). Em um primeiro momento:

We can use the concept of symptom as a kind of clue, or index, allowing us to differentiate the main stages of Lacan's theoretical development. At the beginning, in the early 1950s, a symptom was conceived as a symbolic, signifying formation, as a kind of cypher, a coded message addressed to the big Other which later was supposed to confer on it its true meaning. The symptom arises where the world failed, where the circuit of the symbolic communication was broken: it is a kind of 'prolongation of the communication by other means'; the failed, repressed word articulates itself in a coded, cyphered form. The implication of this is that the symptom can not only be interpreted but is, so to speak, already formed with an eye to its interpretation: it is addressed to the big Other presumed to contain its meaning. In other words, there is no symptom without its addressee: in the psychoanalytic cure the symptom is always addressed to the analyst, it is an appeal to him to deliver its hidden meaning. We can also say that there is no symptom without transference, without the position of some subject presumed to know its meaning. Precisely as an enigma, the symptom, so to speak, announces its dissolution through interpretation: the aim of psychoanalysis is to re-establish the broken network of communication by allowing the patient to verbalize the meaning of his symptom: through this verbalization, the symptom is automatically dissolved. This, then, is the basic point: in its very constitution, the symptom implies the field of the big Other as consistent, complete, because its very formation is an appeal to the Other which contains its meaning. (Ibid., 79)

Esse é o primeiro movimento clínico: o sintoma floresce à superfície como uma demanda por organização, a qual através da transferência com o analista (o sujeito suposto saber, aquele que o paciente presume reter a sabedoria sobre o método de cura dessa falha simbólica que lhe causa sofrimento) encontra-se endereçada como enigma. O processo de análise levaria à dissolução do enigma através do laborioso processo de sua verbalização. A maneira como Žižek conclui a formulação desse momento da teoria lacaniana é fundamental: na própria constituição do sintoma a ordem do grande Outro está necessariamente em questão, pois é a ela que toda súplica é elaborada.

Entretanto, um obstáculo se faz presente: "it is already a classic Lacanian thesis that 'the big Other [that is, the symbolic order as a consistent, closed totality] does not exist' [...]" (Ibid., 77, chaves do autor). Essa é a anti-teologia lacaniana por excelência, aquilo que apoia criticamente a morte do Autor ao redor da qual estamos construindo toda a teoria. O grande Outro enquanto totalidade simbólica, símbolo sem quebra,

linguagem sem barra, gozo sem castração, enfim, enquanto materialização da ausência de descompasso entre o subjetivo e o coletivo, simplesmente não existe. Eis aqui a qualidade performática do analista enquanto representante desse domínio, como sujeito suposto saber.

Ou seja, o que está colocado em questão é isso: o sintoma aparece como manifestação de sofrimento psíquico endereçado a um grande Outro que supostamente prescindiria de qualquer sofrimento, uma existência esclarecida cuja angústia existencial já se encontra desde sempre desemaranhada. Enquanto símbolo quebrado, o sintoma suplica: “não sei se é assim que se fala... como se fala”? Ao que a dissolução do grande Outro responde: “não existe um ‘é assim que se fala’, não há uma ordem simbólica completa à qual seu símbolo quebrado haveria de se espelhar à perfeição”. Não existe qualquer maneira de falar que não esteja marcada pela barra. Por isso, precisamente, James Joyce é a escolha para o seminário que se intitularia *O Sinthoma*. Como Lacan ali coloca:

O inaudito é que os homens viram muito bem que o símbolo só podia ser uma peça quebrada, e isso, se assim posso dizer, desde sempre. Mas o inaudito é também que eles não tenham visto na época, na época desse *desde sempre*, que isso comportava a unidade e a reciprocidade do significante e do significado – e, como consequência, originariamente, o significado não quer dizer nada, é apenas o signo de arbitragem entre dois significantes para a escolha deles – signo de arbitragem e, por isso, não do arbitrário. (*O Seminário: Livro 23*. 2007, 20)

James Joyce (que poderia, em boa parte, ser considerado o sintoma de Lacan) faz latente em sua obra tal reciprocidade de significante e significado, denunciando o símbolo como sempre quebrado. Sua escrita não está endereçada a um grande Outro, no ponto em que não faz sentido algum imaginar Joyce indagando a uma ordem simbólica perfeita “é assim que se diz?”, tanto menos nós lhe perguntando “mas o que quer dizer?” O querer-dizer, enquanto significado, abre espaço unicamente para o dizer, o significante.

Entretanto, prosseguindo no traçado que Žižek desenha de sintoma a sinthoma, entra a questão:

But here the problems began: why, in spite of its interpretation, does the symptom not dissolve itself; why does it persist? The Lacanian answer is, of

course, *enjoyment*. The symptom is not only a cyphered message, it is at the same time a way for the subject to organize his enjoyment – that is why, even after the completed interpretation, the subject is not prepared to renounce his symptom; that is why he ‘loves his symptom more than himself’. (*The sublime object of ideology*. 2008, 80)

O sintoma se alonga, de seu estatuto de obstáculo psíquico, como enigma de consequências tanáticas à ordenação psíquica do sujeito que com ele sofre, endereçado a um sujeito suposto saber responsável por desemaranhá-lo, para a forma de organização de gozo do sujeito. Eis o significado de *sinthome*, termo cujo jogo de fonias no original em francês pode ser traduzido para sant-homem, santo homem e a santidade em questão:

What we must bear in mind here is the radical ontological status of symptom: symptom, conceived as *sinthome*, is literally our only substance, the only positive support of our being, the only point that gives consistency to the subject. In other words, symptom is the way we – the subjects – ‘avoid madness’, the way we ‘choose something (the symptom-formation) instead of nothing (radical psychotic autism, the destruction of the symbolic universe)’ through the binding of our enjoyment to a certain signifying, symbolic formation which assures a minimum of consistency to our being-in-the-world. (Ibid., 81)

O *sinthoma*, portanto, é a forma de organização libidinal das demandas de incontáveis fantasmas antepassados, cuja angústia psíquica existencial é passada adiante na filiação para ser reformulada. Ele possui essa qualidade herética segundo a qual Lacan introduz o seminário, essa função de escolha de algo ao invés de nada ou de tudo: “[...] é um fato que Joyce faz uma escolha e, nisso, como eu, é um herético. Pois *haeresis* é realmente o que especifica o herético. É preciso escolher a via por onde tomar a verdade” (*O Seminário: Livro 23*. 2007, 16). A nota de tradução define *haeresis* como “termo em latim derivado do grego *háiresis* que designa a ação de fazer uma escolha e se traduz por ‘heresia’” (Ibid.). É o ponto de afunilamento da tempestade fantasmal que irrompe no inconsciente, o único suporte de organização simbólica do sujeito.

Ou seja, o *sinthoma* do sismógrafo é a agulha.

Retornemos à citação de Warburg que introduziu toda a questão: sentindo-se como um sismógrafo, feito de peças de madeira de uma planta trazida do Oriente (sua herança judia), transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão (o cenário geográfico-político onde nascera) e inoculado com um ramo italiano (a paixão florentina que lhe consumia), dá vazão, em Kreuzlingen, aos sinais que recebia, “pois

nesta época de declínio caótico até o mais fraco tem a obrigação de reforçar a vontade pela ordenação cósmica”. Toda a estrutura do *sinthoma* encontra-se aí descrita: os diversos fantasmas (familiares, políticos, patológicos) que lançam as tintas primordiais da forma de sua angústia organizam-se nesse corpo inerte, reverberador de ondas mnêmicas, num momento que prescinde de uma ordem simbólica completa (o declínio caótico), no qual só resta, até ao mais fraco, reforçar sua vontade, sua indagação, por algum tipo de ordenação do cosmos, uma ordenação desses fantasmas. A agulha é a única forma de suporte psíquico segundo a qual o sismógrafo sabe registrar os sinais que recebe. Frente à magnitude da matéria dessas ondas, um registro bidimensional no papel parece mísero, pífio, mas é o que resta a um espírito atormentado pelos fantasmas do mundo ao encontrar um único suporte físico na agulha. Privar-se desse suporte físico, material, deixar os fantasmas livres de organização ao não escolher nada, ao não ser herético com a agulha, resulta na solitária experiência da afasia psicótica. Esse de fato parecia ser um sedutor tormento a Warburg:

Warburg multiplicou as ligações entre os saberes, ou seja, entre as respostas possíveis à sobredeterminação insana das imagens – e, nessa multiplicação, é provável que tenha sonhado não escolher, adiar, não cortar nada, investir o tempo para levar tudo em consideração: loucura. (DIDI-HUBERMAN, *A Imagem Sobrevivente: História dos arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. 2013, 37)

.ii

Da mesma forma, o *sinthoma* de *Lumpy Gravy* é a fita magnética. O que toda a obra está colocando em questão é a potência de seu suporte físico como câmara reverberadora, condensadora e organizadora de fantasmas.

Assim como dificilmente indagaríamos a *Ulisses* sobre o querer-dizer desta ou desta passagem, tampouco o fazemos em *Lumpy Gravy*, e esse é o ponto politicamente valioso para nosso estudo. O movimento artístico de *Lumpy Gravy* está em elevar a fita magnética à dignidade de Coisa, colocando a fita magnética no centro de tudo o que é humano como um núcleo de indiscernibilidade, de negatividade, desprovido de significado mas repleto de explosivos significantes.

Anteriormente destacamos a passagem de Lacan onde se diferencia sublimação do compromisso sintomático pelo fato de aquela permitir satisfação libidinal direta, ao mudar seu alvo no objeto. Enquanto o sintoma, como sofrimento de repetição, pode não

trazer nada de positivo ou precisamente novo ao sujeito, preso em um sofrimento do qual não vê escapatória, a sublimação funcionaria como um desvio da libido para fora desse espaço. Como, então, podemos colocar um objeto sublimado como centro da questão do sintoma do tempo que aqui trabalhamos?

Retomemos a passagem que nos concerne:

A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos – como distingui-los inicialmente? Muito simplesmente, muito massivamente, e, para dizer a verdade, não sem abrir um campo de perplexidade infinita, como objetos socialmente valorizados, objetos aos quais o grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são objetos de utilidade pública. É desse modo que a possibilidade de sublimação é definida. (LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 7*. 2008, 117)

Existe, no processo descrito, a confluência de duas questões importantes: (1) a elevação de um objeto domesticado à dignidade da Coisa, (2) de uma forma a suscitar a aprovação do grupo enquanto objetos de utilidade pública. Mais uma vez, trazemos à tona o alerta de Lacan: devemos resistir à tentação de “querer ver na sublimação uma posição fácil, e uma conciliação fácil, entre o indivíduo e o coletivo” (Ibid.), de pontuar um processo psíquico em particular como a cura para o descompasso entre subjetivo e coletivo no momento em que esta suscitaria a aprovação do grupo.

O que está verdadeiramente em questão, na sublimação, é exatamente a confluência de um contratempo e uma repetição. Citemos Didi-Huberman, na continuação de sua explicação sobre um modelo sintomal de história da arte:

É por isso que trabalham de comum acordo a potência do contratempo e a da repetição. O contratempo nunca se dá sem a ritmicidade das reparações; *o contratempo retorna*, nisso está todo o seu valor de sintoma, para além de ocasiões ou simples acasos. Inversamente, a repetição nunca se dá sem a cacorritmia das fraturas imprevistas: *a repetição dissocia* o repetido, é disfuncional como retorno ao idêntico. (*A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. 2013, 150)

Trazer a Coisa em questão a um objeto domesticado é uma potência de contratempo. Entretanto, “o contratempo retorna, nisso está todo seu valor de sintoma”, pois ao pressupor algum tipo de aprovação do grupo constrói-se necessariamente uma fantasia carregada de supereu. O coletivo não é consistente, não é uma ordem simbólica de regras formalmente estruturadas, ao qual o objeto sublimado está formalmente endereçado: toda a questão do grupo, da utilidade pública, é uma projeção superegoica. Ou seja, como já confirmamos anteriormente, o político, o público, encontra-se outra

vez na lacuna, no resto: o objeto sublimado “precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal” (LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 7*. 2008, 137), mas pretende colocá-la em jogo. Nessa pretensão há todas as cores dos fantasmas que se supõe constituir o grupo, o público, a família, o coletivo, o político. Como Christian Dunker coloca, o supereu é “um resíduo do que franqueia a barreira entre o desejo e a lei, ou um hiato entre a Coisa (*das Ding*) e a lei” (*Mal-estar, sofrimento e sintoma*. 2015, 212): é a lacuna, o resto entre a lei enquanto objeto sublimado e a Coisa. Aí está o sintoma na sublimação, aí está seu ponto de encontro com o gozo da repetição. Finalmente, de uma forma inversamente proporcional, a repetição sintomal, quando articulada, quando verbalizada, pode se encontrar “disfuncional como retorno ao idêntico” ao tornar-se potência do suporte psíquico, ao tornar-se *sinthoma*.

É como Lacan localiza o gozo na sublimação, ao trazer a figura de linguagem de são João que falava sobre “comer o livro”:

Comer o livro, é justamente aí que sentimos de perto o que Freud quis dizer quando fala de sublimação como de uma mudança, não de objeto, mas de alvo.

[...]

A fome em questão, a fome sublimada, cai no intervalo entre os dois, pois não é o livro que nos preenche o estômago. Quando comi o livro, nem por isso tornei-me livro, não mais do que o livro não se tornou carne. O livro se torna-me, se assim posso dizer. Mas para que essa operação possa produzir-se, e ela se produz todos os dias, é bem preciso que eu pague alguma coisa. A diferença, Freud a pesa num canto do *Mal-estar na civilização*. Sublimem tudo o que quiserem, é preciso pagar com alguma coisa. Essa alguma coisa se chama gozo. Essa operação mística, pago-a com uma libra de carne. (*O Seminário: Livro 7*. 2008, 376)

O gozo é o preço a pagar pela sublimação, processo psíquico de fato abundante: há gozo, portanto há repetição sintomática. Inclina-mo-nos em direção à etapa final de seu ensino: só há *sinthoma*, dele não fugimos.

Portanto Zappa está para Joyce como *Lumpy Gravy* está para *Ulisses* no que concerne a leitura:

Se o leitor fica fascinado é porque Joyce, em conformidade com o que esse nome ecoa o de Freud, tem, no final das contas, uma relação com *joy*, o gozo [*jouissance*], tal como ele é escrito na língua que é a inglesa –, por ser essa gozação, por ser esse gozo a única coisa que, do seu texto, podemos pegar. Aí

está o sintoma²⁷. (LACAN, Jacques. *Joyce, o sintoma*, in: *O Seminário: Livro 23*. 2007, 162-3. Chaves do autor)

Tudo o que podemos capturar de *Lumpy Gravy* é seu gozo (em oposição a um significado platônico), e portanto seu sintoma: a organização fantasmal da fita magnética. É aí que a repetição dissocia o repetido, pois no nível de leitura o que estamos fazendo também é sublimar a fita magnética: em nosso olhar para a obra colocamos a fita como suporte de tudo o que é humano, nunca idêntico, sempre lacunar. Tal apreensão também difere da abstração platônica no ponto em que, por sua vez, a fita magnética, quando higienizada de fantasmagorias, por si só não produz nada. Sua projeção ideal a colocaria num trono vazio: prescindindo de organização fantasmal não há sintoma da fita; não há sequer fita, não há suporte.

²⁷ A escolha de escrita de *sintoma* com ou sem *th* parece repousar sobre o seguinte: enquanto *sintoma* engloba o movimento completo (de enigma a único suporte), *sinthoma* trata de um momento de análise. *Sintoma* e *sinthoma* se englobam um como potência do outro. Assim, ao escrevermos *sintoma* estamos tratando de um desconforto que afunila-se em suporte, ao passo em que o *sinthoma* trata do ponto histórico no qual o desconforto como que “já se entregou a si”. Tanto Žižek quanto Lacan continuam a escrever *sintoma* quando tratam do percurso completo, tratando de algo que inicia-se enigma de consequências tanáticas e conclui-se como suporte ontológico, *sinthoma*.

8. CODA

O que *Lumpy Gravy* nos coloca como questão é a formação de um olhar. É isso que está contido no nascimento do leitor, essa é a quebra para com o trono do Criador-Deus-Pai-Autor: a arte precede o artista, no sentido em que esta encontra-se ali como potência, para desdobrar-se no olhar de quem puder se afogar nela. “[Q]uem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve”, escreve Benjamin em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da arte (In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1987, 193), e se de alguma forma não conseguimos deixar de lado o comichão que nos atenta a uma politização desse olhar, então é sobre algo contido nessa operação mística de dissolução que precisaremos nos ocupar. Mais ainda, precisaremos nos livrar do temor teológico tanto quanto da *via recta* tautológica para fazê-lo.

A inelutável cisão do olhar entre o que vejo de uma obra e tudo aquilo dela que me olha é o campo de operação dessa dissolução. O olhar é um espelho: o olhar que me perfura só o faz porque nele reverberam fantasmas que caminham comigo, trilham a jornada psíquica que chamo de minha como acompanhantes posicionados num ponto cego às minhas costas, por vezes auxiliando em decisões, por vezes demandando-as. “Seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir *a voz dos fantasmas*?”, pergunta-nos Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013, 48). A resposta lacaniana, conforme a elaboração de Žižek é, precisamente, sim: o sintoma, ainda mais enquanto *sinthoma*, é a via de escape dos assombros fantasmagóricos, das demandas inelutáveis. O ponto limite de toda fantasmagoria, ao qual tudo o que é humano de alguma maneira reporta, é o que concebemos enquanto Coisa. É quando o fundo do túmulo afoga-me nas toneladas de seu olhar que sou lançado à angústia do mais profundo não-saber, da mais profunda esfera de negatividade, em relação ao que habita esse vazio: meu corpo, um corpo igual ao meu. A operação de olhar entre a obra de arte e meu corpo reporta ao núcleo mais negro do vazio: tanto mais uma obra contém em seu olhar, tanto mais eu projeto, de maneira indefinível, tudo aquilo que a obra *já poderia ter olhado*, tudo aquilo que já poderia ter caído *vítima de seu olhar*, tanto mais ela me coloca frente a frente com a Coisa. Eis a aura de que fala Benjamin, “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1987, 170), tão ameaçada na era da reprodutibilidade técnica: pois a Mona Lisa que me encara de um cartão postal do Louvre viu pouquíssimo, viu apenas máquinas, apenas fábricas, apenas trabalhadores

empacotadores, trabalhadores transportadores, pouco além da mais próxima das realidades. Em seu olhar dificilmente está contida a potência de trazer à tona outros olhares distantes, de fantasmas há muito mortos. Fantasmas estes os mesmos que, como uma aparição, podem fazer ecoar suas vozes numa troca de olhar.

A razão de se trabalhar com tal questão através de um disco está justamente na possibilidade de fazer jogo com essa aura ameaçada. É nas passagens sobre o som, no ensaio de Benjamin, que se iluminam potências válidas para nossa leitura, pontuada com apenas poucas e tenras pinceladas de pessimismo. Com a reprodutibilidade técnica da música, “[a] catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Ibid., 168). Até mesmo a questão da materialidade, tão importante para a ação do tempo na obra (o tecido de sua aura, de seu olhar), são sujeitos a reposicionamento quando tratamos do som. Destaquemos a passagem de Benjamin sobre o “aqui e agora” da obra de arte para desdobrá-la em direção a nosso objeto:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (Ibid., 167)

O problema aqui tratado por Benjamin já foi abordado em nossa imagem do cartão postal. Entretanto, como tratar da música nesse mesmo sentido? Qual seria sua existência única? Estaria ela contida nas partituras escritas diretamente pelas mãos de seu compositor? A partitura é apenas um guia, uma orientação de marcações temporais, as quais só tomarão corpo em sua execução. Então estaríamos tratando da primeiríssima execução de uma partitura, qualquer que seja (aquela mesma que vem manchada de deslizes a serem talhados ensaio após ensaio)? Sua verdadeira sobrevivência estaria, então, contida na reverberação da memória daqueles que a presenciaram? A música, enquanto execução ritualística de grupo, enquanto performance mística de corpo e forma direcionados ao encontro do grupo, naturalmente foge a essas categorias, tal qual qualquer outra arte performática: um texto de Shakespeare que sobrevive não é uma peça de Shakespeare, suas matérias são distintas, um é texto enquanto o outro é corpo.

A reprodutibilidade técnica do som coloca em questão o próprio fundamento da existência única: somos transportados para dentro de um piano Steinway em Nova Iorque de 1967 e de lá para todos os outros cenários de cor pastel aqui descritos, no ponto em que foi o próprio posicionamento do microfone e a execução de uma gravação em fita magnética que marcou o nebuloso momento histórico de origem de nosso objeto. A fita é desenhada para reprodução, o disco é destinado diretamente para o quarto individual, para os fones de ouvido. Não se separa o movimento de posicionamento do microfone e de registro da fita das muitas cópias que serão seu destino. *Lumpy Gravy* encara-nos, após a leitura de Benjamin, com o sorriso sardônico que lhe é próprio.

Daí a necessidade de tomar a materialidade de *Lumpy Gravy* por outro lado. Pensemos no trabalho de tradução que Christian Dunker faz sobre o termo *Unbehagen*, do *Unbehagen in der Kultur* (Mal-estar na Civilização) de Freud:

Em *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica*, comento da tradução de *Unbehagen* por “mal-estar”, enfatizando duas ressonâncias presentes na palavra: a negação (*Un*) tanto do adjetivo *behagen* (agradável) quanto do substantivo que lhe dá origem *Hag* (clareira). *Unbehagen in der Kultur* deveria ser entendido como *mal-estar na civilização*, desde que em *mal-estar* pudéssemos ler a impossibilidade de *estar*, a negação do *estar*, e não apenas a negação do *bem-estar*. Assim, sugeri que o *mal-estar* é essa ausência de lugar ou essa suspensão da possibilidade de uma escansão no ser, a impossibilidade de “uma clareira” no caminhar pela floresta da vida. (*Mal-estar, sofrimento e sintoma*. 2015, 192)

O problema espacial do mal-estar “não é apenas uma sensação desagradável ou um destino circunstancial, mas o sentimento existencial de perda de lugar, a experiência real de estar fora de lugar” (Ibid., 196). Podemos pensar na instituição do arquivo, no seu processo de montagem e consignação, como a construção de um *Hag*: eis o princípio de sua totalidade topo-nomológica, como sugere Derrida. O arquivo institui uma clareira, na qual a indecidibilidade dos fundamentos nomológicos da existência real, por sua natureza incompreensíveis e insimbolizáveis, são suspensos em nome de um simulacro, de uma ilusão terapêutica de totalidade: em suma, em nome de um *controle do tempo*. A compreensão do arquivo da arte pode ser feita como “uma espécie de ‘acostamento’ na vida, uma suspensão, um hiato a partir do qual a estrada pode ser questionada quanto a seu valor cognitivo, ético e estético. *Unbehagen* torna-se, assim, também a impossibilidade e a possibilidade da arte”, conclui Dunker (Ibid., 198). Aqui somos lançados ao problema da sublimação:

Sublimação e perversão constituem, uma e outra, uma certa relação do desejo que chama a nossa atenção sobre a possibilidade de formular, sob a forma de um ponto de interrogação, um outro critério de uma outra, ou da mesma, moralidade, diante do princípio de realidade. (LACAN, Jacques. *O Seminário: Livro 7*. 2008, 134)

O arquivo marcaria a cristalização de uma abordagem dessa suspensão, de um ponto de interrogação sobre o simulacro topo-nomológico maior ao qual prestamos alguma submissão: a lei moral, na qual é impossível sentir-se espacialmente bem inscrito. Essa cristalização deve ser concebida como a fossilização de um movimento; o arquivo enquanto *fóssil do movimento*, ou *fóssil em movimento*: “[s]obrevivências encarnadas, ‘fórmulas primitivas’”, como coloca Didi-Huberman na *Imagem Sobrevivente* (2013, 175-6). É a marca fossilizada de uma relação sintomal com os fantasmas da língua, dentro da qual é possível instalar um desvio da moralidade. O tempo de um arquivo, assim como sua lei, estaria contido precisamente nessa organização fantasmal frente a uma impossibilidade, ou à possibilidade de toda impossibilidade em geral: ou seja, ele está contido na lacuna. Quando pensamos na estrutura de sublimação como a elevação de um objeto domesticado à dignidade de Coisa, há sempre um *resto* entre os dois: aí reside a inscrição topo-nomológica, que é também temporal. Por isso alguém como Warburg viria a se interessar pelo sintoma da obra de arte enquanto sua verdade, o qual ainda precisamos diferenciar de um sofrimento pontual:

Sufrimento não é sintoma, e sintoma não é mal-estar. Há sintomas que parecem absolutamente imunes ao sofrimento, ou melhor, que produzem sofrimento real apenas aos que nos cercam. Mas aqui é preciso localizar uma forma específica de patologia do reconhecimento, que se caracteriza pela indiferença ao sofrimento que causamos aos demais. Por outro lado, há formas de sofrimento que parecem continuamente à espreita de um nome que enfim as capturará. São como litorais de anomia e indeterminação entre o mal-estar do gozo e o saber-verdade do sintoma, pois “a equivalência do sintoma com o valor de verdade é o que há de essencial no pensamento marxista”. (DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. 2015, 188)

A citação, ao final da passagem, é de Lacan, que memoravelmente atribui a invenção do sintoma a Marx. Dela retiraremos toda a força que aqui nos cabe: a equivalência de sintoma, essa marca fantasmal que ainda se difere de sofrimento e mal-estar, com o valor de verdade de uma obra. É a confluência de *logos* e *páthos*, de saber e não-saber, da palavra e do ruído contido nas vozes dos fantasmas que nos falam:

As intricações mais inquietantes, porém, concernem à história e à temporalidade, elas mesmas: *pillas de trapos de tempo*, se me atrevo a dizê-lo. Amontados de tempos heterogêneos, fervilhando como as cobras amontoadas no ritual indígena que tanto fascinou Warburg [...]. Aqui se entrelaçam Eros e Tânatos, a luta de morte e o desejo, a montagem simbólica e a desmontagem pulsional, o fóssil mineralizado e a energia vital do movimento, a cristalização duradoura dos grafos e a expressão passageira das emoções. (DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. 2013, 175)

É no turbilhão fantasmal em torno do centro de negatividade da Coisa que localizamos a montagem temporal do sintoma. Como prossegue Didi-Huberman, “o passado constitui-se a partir do interior do presente – em sua potência intrínseca de *passagem* e não em sua negação por outro presente que o rejeite como morto atrás de si –, assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*” (Ibid., 150). É aqui que reside a conjugação da noção de sintoma para Warburg e Didi-Huberman e para a teoria psicanalítica:

The Lacanian answer to the question ‘From where does the repressed return?’ is therefore, paradoxically, ‘From the future.’ Symptoms are meaningless traces, their meaning is not discovered, excavated from the hidden depth of the past, but constructed retroactively – the analysis produces the truth; that is, the signifying frame which gives the symptoms their symbolic place and meaning. As soon as we enter the symbolic order, the past is always present in the form of historical tradition and the meaning of these traces is not given; it changes continually with the transformations of the signifier’s network. Every historical rupture, every advent of a new master-signifier, changes retroactively the meaning of all tradition, restructures the narration of the past, makes it readable in another, new way. (ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. 2008, 58)

O sintoma pode ser pensado, portanto, como uma reformulação do passado a partir da demanda do presente, e é nele que ambos confluem em uma heterogeneidade temporal: a manifestação sintomal do presente como indicativo de uma sobrevivência de um rastro do passado, enquanto passagem, enquanto não-morto, não renegado. Podemos atribuir ao arquivo uma qualidade terapêutica no que concerne a organização dessa demanda. Como vimos na noção de *sinthoma*, para Lacan o homem santo (*saint homme*) seria unicamente sintoma, unicamente sismógrafo: um corpo inerte a registrar as ondas mnêmicas das vozes nebulosas de fantasmas passados, de uma maneira ímpar que lhe é a única possível. Daí a heresia, para Lacan: a escolha, a via por onde tomar a verdade (enquanto sintoma), a ponta da agulha do sismógrafo.

O arquivo seria um fóssil do registro de uma maneira de organizar essa demanda. Essa maneira de organização traz consigo uma suspensão do tempo real,

introduzindo um recorte estético no qual reside a política que tanto nos concerne. Isso porque o arquivo organiza os fantasmas frente a dois pontos-limite: o primeiro, referente a sua própria limitação física, das fronteiras materiais de sua fisicalidade; o segundo, referente ao limite das vozes de fantasmas que ali ecoam, o ponto de negatividade ao qual as vozes reportam: a Coisa. Uma organização topo-nomológica da lacuna entre o ser e a possibilidade de toda impossibilidade em geral (a projeção do limite) é o que podemos compreender como *tempo*.

Dáí dizemos que a organização do tempo dos fantasmas de *Lumpy Gravy* aponta para uma democracia estética, quando pensamos a democracia não como horizonte, como harmonia política, mas como berço, *arkhé* da própria política, ao fundar-se sobre uma anarquia pautada na negatividade compartilhada. A democracia nos cabe aqui enquanto paralelo nomológico à morte do Autor. Isso pois, segundo Rancière, ela estaria em oposição ao governo pastoral, o vínculo com o pastor divino:

Devemos compreender que o mal vem mais de longe. O crime democrático contra a ordem da filiação humana é, em primeiro lugar, o crime político, isto é, simplesmente a organização de uma comunidade humana sem vínculo com o Deus pai. O nome democracia implica e, a partir dele, se denuncia a própria política. Ora, essa não nasceu da descrença moderna. Antes dos modernos que cortam a cabeça dos reis pra poder encher seus carrinhos à vontade nos supermercados, há os antigos e, sobretudo, os gregos, que romperam o vínculo com o pastor divino e registraram, com o duplo nome de filosofia e política, o auto de infração desse adeus. (*O ódio à democracia*. 2014, 47)

A democracia é o início da política no sentido em que ela desvincula o governo humano das leis da natureza, ou da voz de Deus. Em boa parte o que ela faz é introduzir o Real, assim como o afásico, o judeu-feito-muçulmano de Auschwitz, na confecção da regulação nomológica do governo dos homens. A democracia pauta-se na ausência de fundamento para governar: não há homem que não encontre-se limitado pelo Real, que não esteja barrado pela linguagem, que não esteja em descompasso com o coletivo, que não contenha dentro de si a memória do infante como ponto zero do ser. Esse é o princípio de igualdade a partir do qual qualquer nomologia será pensada.

É essa, também, a nomologia de *Lumpy Gravy*: a coexistência desierarquizada de inúmeros cenários e tempos (fantasmas) sonoros, organizados segundo a mais pura falta de princípio natural para organização. Não há um *belo* em direção ao qual o cacofônico e atonal deverá se curvar. Igualmente, não há um complexo pluritonal ao qual a ideia ultrapassada e opressora de beleza musical deverá se enrubescer, como firmemente acreditavam alguns teleólogos modernistas. Há estímulos sonoros,

igualmente valiosos, igualmente condensadores de fantasmagorias diversas no âmago dos quais, em todos os casos, podemos traçar a negatividade da Coisa. E tudo é assim organizado segundo o mais tragicômico dos princípios: o sintoma, a única forma de organização.

Por fim, o que *Lumpy Gravy* coloca em questão é a potência de seu suporte, ou justamente a potência de seu sintoma, e o faz ao apontar as diversas rachaduras na ordem simbólica presumidamente completa, que é outro jeito de dizer que o faz ao apontar as diferentes minúcias e peculiaridades que as lacunas entre o ser e seu limite podem tomar. Uma orquestra, uma partitura rítmica complexa para instrumentos de percussão, pessoas dentro de um piano, uma entrevista sobre motores de carros: tudo isso pode estar contido num suporte material substancialmente vazio, negativo, como a fita magnética de som.

9. DORAVANTE

Vivemos em um momento no qual o personagem do compositor-arconte é abundante; um momento no qual o acesso à composição arquivada, ao processo de montagem artística de tempos, é de ímpar facilidade. Ainda mais: o mesmo processo que torna acessível a composição arquivada é também aquele que, por exemplo, facilita a execução de som sem o auxílio de musicistas. Pensemos em softwares de escrita MIDI (como Sibelius ou Guitar Pro), aliados a DAWs (Digital Audio Workstations; como Ableton e Logic Pro). Os primeiros são softwares que possibilitam a escrita e a execução de partituras cujo limite rítmico é, de fato, algo próximo ao limite de cliques de leitura de um computador (no caso de um processador de 2.0 GHz, a frequência de execução seria de dois milhões de cliques por segundo). Os DAWs são softwares de montagem digital de som e de processamento de tais partituras MIDI com instrumentos digitais (VSTs) e *plugins* digitais de mixagem (como compressores, equalizadores e *reverbs* digitais).

A incalculável potência do tipo de composição hoje disponível ao compositor-arconte, que necessita única e somente de um computador razoável para a execução de tais programas, traz consigo consequências políticas historicamente inauditas ao processo artístico. As possibilidades disponíveis fazem emergir um tipo de instância compositiva muito próxima ao *credo* que John Cage desenha em seu ensaio *Silence*:

I believe the use of noise to make music will continue and increase until we reach a music produced through the aid of electrical instruments which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard. Photoelectric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music will be explored. Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds. The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer, who will be faced with the entire field of sound. New methods will be discovered, bearing a definite relation to Schoenberg's twelve-tone system and present methods of writing percussion music and any other methods which are free from the concept of a fundamental tone. The principle of form will be our only constant connection with the past. Although the great form of the future will not be as it was in the past, at one time the fugue and at another the sonata, it will be related to these as they are to each other: through the principle of organization or man's common ability to think. (1973, 3-6)

Um princípio de organização de som e ruído, *logos* e *páthos*, apoiado na pura habilidade humana de pensar, ou, como visto na proposta de formação de cadeia

significante lacaniana, uma pura habilidade de montagem. Montagem, nesse caso, de códigos binários com o poder de fabricar imagens intangíveis, que se desdobra do fronte musical para os demais: pensemos no labor envolvido no processo químico de formulação de pigmentos à base de óleo, no trabalho necessário para o cultivo do linho e sua tecelagem para a fabricação de uma tela, em oposição ao esforço maquínico-imagético de manipulação de um programa como Photoshop, e assim por diante indefinidamente.

As questões a serem levantadas incluem, principalmente, preocupações relacionadas à economia libidinal do compositor equipado de tais ferramentas. Afinal, o mesmo processo que aparece como um facilitador criativo, removendo uma série de obstáculos técnicos que antes poderiam consistir sérios impossibilitadores compositivos, pode também ser a melhor via de manutenção do sintoma de atomização social artístico. Aquilo que permite ao compositor montar sua própria *imagerie* íntima no espaço privado de seus aposentos pode também acabar tornando-se um exercício masturbatório orientado primariamente por uma íntima pulsão de morte. Pois a simbiose vigente entre homem e máquina atualiza a problemática relativa à operação proposta por Derrida, ao dizer que “[n]ão há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (*Mal de Arquivo*, [1994] 2001, 22).

Até agora nos apoiamos nessa concepção de arquivo para explorar o trabalho de alguém como Zappa, no processo de montagem (lugar de consignação) orientado pelo sintoma (técnica de repetição) marcado por sobre um suporte físico exterior, no caso a fita magnética. Entretanto, pode hoje a máquina ser considerada uma esfera de exterioridade ao compositor? Seria o gesto de apertar “certa tecla para registrar, para ‘salvar’ (*save*) um texto indene, de maneira dura e durável” e tornar o arquivo “disponível à impressão e à reimpressão, à reprodução” (*Ibid.*, 40) de fato um movimento de sua exteriorização, ou haverá surgido um novo limbo de arquivos compostos somente com o intuito de girar em uma única máquina, como um projeto em formato do Ableton Live²⁸ nunca renderizado para sua versão de áudio acessível a outro computador?

Freud, em *Além do Princípio do Prazer* (in: *História de uma neurose infantil: “O homem dos lobos”*, além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920], 2010),

²⁸ Programa de síntese e edição musical.

ao propor as duas grandes pulsões subjetivas a orientar o estudo psicanalítico, a saber, a pulsão de morte (a pulsão do Eu) e a pulsão de vida (a pulsão sexual), discorre sobre os estudos de Lorande Loss Woodruff, biólogo estadunidense que, ao analisar os ciclos de vida de seguidas gerações de paramecia, nota que o ato de separar cada geração em um fluído novo, limpo, garante seu vigor e acaba por driblar sua senilidade. Freud escreve:

[A] contradição entre os resultados de Woodruff [paramecias sempre vigorosas] e dos outros se deve ao fato de que ele pôs cada nova geração em líquido nutriente fresco. Ao deixar de fazer isso, observou as mesmas transformações senis nas gerações que os outros pesquisadores. Concluiu que os pequenos seres são prejudicados pelos produtos do metabolismo que lançam no líquido ao seu redor, e pôde convincentemente demonstrar que apenas os produtos do *próprio* metabolismo têm o efeito de acarretar a morte da geração. Pois, numa solução saturada com dejetos de uma espécie longinquamente aparentada, vicejaram muito bem os mesmos seres que, amontoados no seu próprio líquido nutritivo, inevitavelmente pereciam. Abandonado a si mesmo, portanto, o infusório tem uma morte natural, devido à imperfeita eliminação de seus produtos metabólicos; mas talvez todos os animais superiores também morram devido à mesma incapacidade, no fundo. (2010, 158)

A passagem final dessa seção é a que mais nos interessa: a elaboração algo poética de Freud ao sugerir que “talvez todos os animais superiores também morram devido à mesma incapacidade, no fundo”. Seria um compositor-arconte solitário, contente com sua fábula digital de auto-suficiência, um ser que lentamente afoga-se em seu próprio líquido metabólico no interior de seu estúdio? Tal é um problema de ordem política, acima de tudo, se lembrarmos aquilo que Didi-Huberman aponta de maneira muito instigante em sua *Sobrevivência*: o fato de que a dança dos vaga-lumes é acima de tudo uma “*dança do desejo formando comunidade*” (2011, 55). Daqui cairíamos facilmente no horizonte da utopia freudiana: uma vontade de Tântatos a favor de Eros, pulsão de morte arquiviolítica a favor do desejo comunitário, da formação de comunidade. Entretanto, essa chave de leitura da obra de arte, glorificando a primazia da comunidade ao execrar o egocentrismo masturbatório, prova-se rapidamente insustentável, ainda menos quando nos apoiamos na noção de sintoma. Ao que concerne o gozo estético, a economia libidinal de uma figura como Zappa ou Hitler ou Aphex Twin²⁹ no momento do processo de montagem de suas respectivas obras estariam lado a lado.

²⁹ Nome artístico de Richard David James, compositor irlandês de música eletrônica, conhecido por sua prolífica misantropia.

Don Van Vliet, um dos notórios colaboradores de Zappa conhecido por seu nome de palco Captain Beefheart, em um documentário chamado “*Some YoYo Stuff: An observation of the observations of Don Van Vliet*” (Dir.: Anton Corbijn, 1993), coloca, com uma voz forçosamente pausada por sua avançada esclerose: “Art is as close as you can get to perfection without getting caught up in the wank. I hate to talk about art. What can it be, when somebody says ‘I love the way you...’, and I say ‘I’m just combing my hair.” Se é nesses termos que estamos pensando, conjugando tal citação com a de Zappa sobre composição (“Just give me some stuff and I’ll organize it for you”) e a que ele mesmo traz de Varèse (que seria tão feliz cultivando uvas quanto compondo música), a aprovação da comunidade ou a utilidade pública da arte jamais poderia ser critério de avaliação.

Entretanto, sobre o que se apoia o medo de acabar “getting caught up in the wank”? Até mesmo para alguém como Van Vliet, que coloca a formalidade da obra de arte no nível de “I’m just combing my hair”, ou que localiza a escultura dizendo simplesmente que “when you sculpt little things it makes your fingers feel delightful”, ou seja, alguém que localiza o combustível de arte primariamente no nível do gozo e da fluidez do sintoma como único suporte ontológico possível, até mesmo aqui existe algo de predatório na noção da masturbação, da punheta. E, curiosamente, para Van Vliet a masturbação a ser evitada encontra-se em algum lugar para além da arte, em uma vontade de perfeição que ultrapassa o fazer artístico. É possível conceber tal espaço nos termos em que estamos operando?

Ainda quando estamos tentando lidar com o paradigma libidinal freudiano e o desenho de sua utopia, colocar o desejo (enquanto pulsão de vida) em detrimento do gozo (pulsão de morte) não é um lugar simples. Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* alertam: “[...] o desejo deseja *também* isso, a morte, pois o corpo pleno da morte é seu motor imóvel” (2010, 20), o que está de acordo com o apoio que encontramos em Agamben, Didi-Huberman e Foucault sobre a fala (a montagem) enquanto manutenção da morte em sua qualidade de iminência, a partir de uma inspiração advinda da noção da própria morte, da auto-supressão, esse motor imóvel. Ou seja, o signo ou símbolo, enquanto bloco de montagem sujeito à consignação inerente a formação de arquivo, é marca de morte, conforme a elaboração de Lacan no seminário S.I.R., de 1953:

Examinemos um exemplo. Se eu quisesse tomar a questão do símbolo por outro lado, ao invés de partir da palavra, da fala ou do pequeno feixe, eu

partiria da lápide sobre o túmulo do chefe, ou sobre o túmulo de qualquer um. O que caracteriza a espécie humana é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura, de sustentar o fato de que isso durou. A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de “símbolo”. É algo humanizante. (In: *Nomes-do-pai*, 2005, 36)

O arquivo enquanto fóssil de um movimento de consignação é, portanto, a cristalização de uma *junção de mortes*. Essa localização amorfa da pulsão de morte abre espaço para outros lugares em nossa investigação:

Um dos pontos que parece dos mais estabelecidos da teoria analítica é o do automatismo, do pretense automatismo de repetição, cujo primeiro exemplo foi tão bem mostrado por Freud em *Mais além do princípio do prazer*. Vê-se como age a primeira mestria: a criança abole seu brinquedo, pelo desaparecimento. Essa repetição primitiva, essa escansão temporal, faz com que a identidade do objeto seja mantida na presença e na ausência.

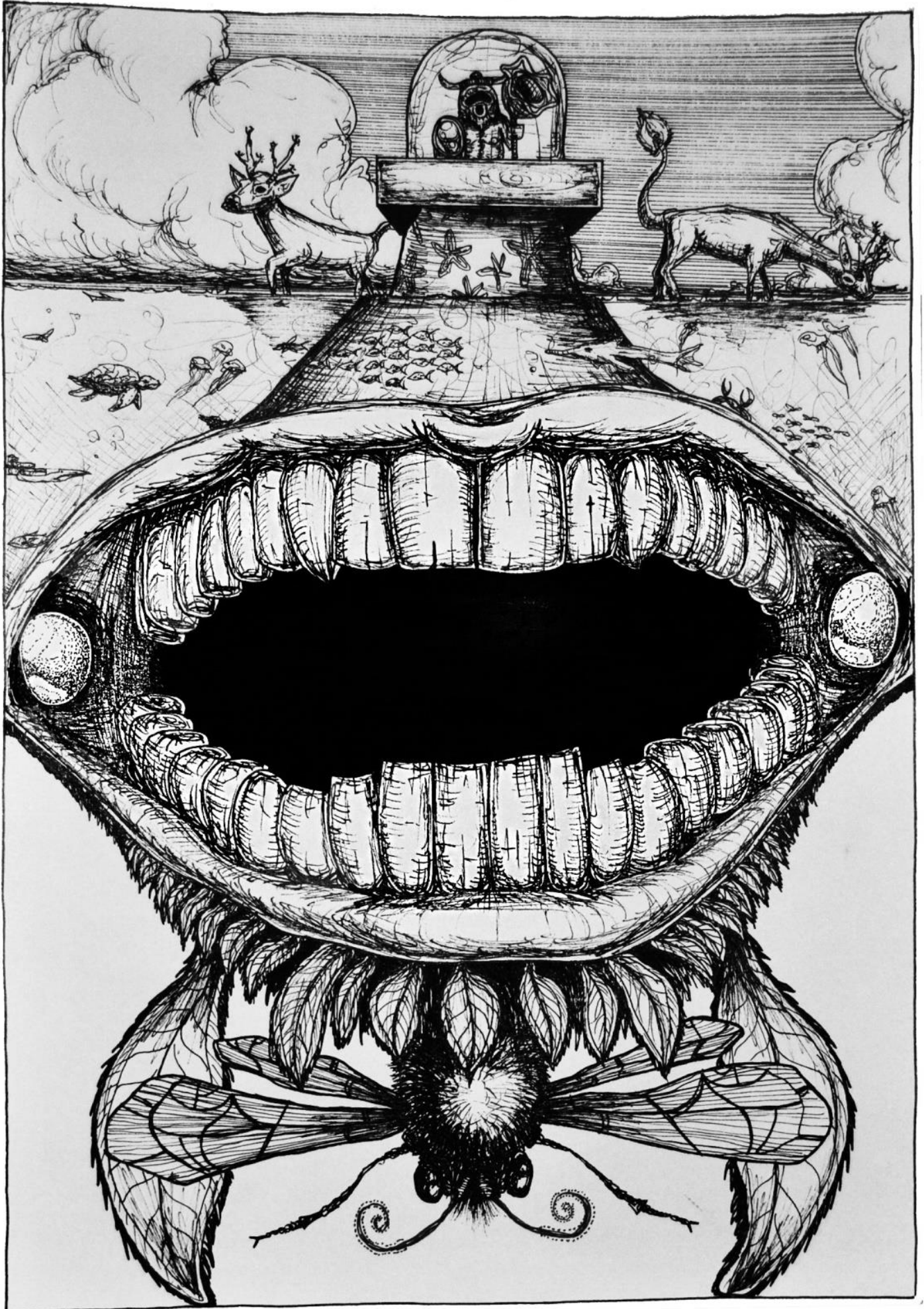
[...]

Quando ele não está mais aí, é o objeto encarnado em sua duração, separado de si próprio e que, por isso mesmo, pode estar de certa forma sempre presente para você, sempre ali, sempre à sua disposição. Encontramos aqui a relação que há entre o símbolo e o fato de que tudo o que é humano é conservado como tal. Quanto mais humano, mais preservado do lado movediço e descompensante do processo natural. O homem faz subsistir em uma certa permanência tudo o que durou como humano, e, antes de tudo, ele próprio. (Ibid., 35-6)

A manipulação do símbolo como aquilo que faz manter o objeto para além de sua obliteração motora, a partir da fábula do Fort-Da freudiano nessa leitura de Lacan, está intimamente relacionada a pulsão de morte, e não a pulsão de vida. Como fica “a dança do desejo formando comunidade” dos vaga-lumes de Didi-Huberman, nesse caso? Podemos levar a consignação arquivada por essa via, submetê-la a uma finalidade tal qual a dança sexual, ou simplesmente o fato de haver consignação e exterioridade, bem como toda a projeção fantasmática da orientação do sintoma, já contempla o máximo psíquico daquilo onde opera a comunidade e o sexual?

A noção de consignação e exterioridade da manifestação sintomal abrem brechas para uma última questão: é possível instaurar uma primazia da consignação, da organização, da montagem, por sobre a não-organização, a ausência de corte, o

“escolher tudo” que assombrava Warburg em sua caminhada até Kreuzlingen? Ao tratarmos de uma problemática ética, qual a possibilidade de hierarquização do produto libidinal em relação a ausência de produto, ou da tangibilidade do produto por outro que não seu produtor desejante? É para aí que o estudo se dirige.



BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012. 200 p.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005. 188 p.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: ARGOS, 2009. 92 p.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. 176p.

_____. *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 95p.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 165p.

ASHBY, Arved. *Frank Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra*. *Musical Quarterly*, Oxford, 83, 4, p. 557-606, 1999

AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo (SP): Siciliano, 1993. 399p.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo (SP): Editora 34, 2011. 176p.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo (SP): Brasiliense, 1987. 253p. (Obras escolhidas; 1)

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BERNARD, Jonathan W. "From Lumpy Gravy to Civilization Phase III: The Story of Frank Zappa's Disenchantment". *Journal of the Society for American Music*, Cambridge, 5, p. 1-31, 2011

CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. 560p.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro (RJ): Relume Dumará, 2001. 130p

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. 507p.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260p.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011. 160 p.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015. 416p.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitaria, 2009. 432 p.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: "O homem dos lobos", além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 424 p.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005. 93p.

_____. *O Seminário: Livro 7, A Ética da Psicanálise*. Tradução: Antônio Quinet. São Paulo: Jorge Zahar, 2008. 387p.

_____. *O Seminário: Livro 14, A Lógica do Fantasma*. Tradução: Amélia Lyra, Conceição Beltrão Fleig, Dulcinéia de Andrade Lima Araújo, Irma Chaves, Ivan Corrêa, Letícia P. Fonsêca, Luiz Alberto Tavares, M^a Lúcia de Queiroz Santos, Mario Fleig. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008. 450p.

_____. *O Seminário: Livro 23, O Sinthoma*. Trad: Sérgio Laia. São Paulo: Jorge Zahar, 2007. 252p.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 184p.

MOOSBURGER, Laura de Borba. *A origem da obra de arte, de Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas* (dissertação de mestrado). Curitiba: UFPR, 2007, 158p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. - São Paulo: Ed. 34, 2009. 71 p.

_____. *O destino das Imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro (RJ): Contraponto, 2012. 151p.

_____. *O ódio à democracia*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. 128p.

RUSSOLO, Luigi. *A Arte dos ruídos: Manifesto futurista*. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.

SCHAEFFER, Pierre. *A experiência musical*. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.

VIEIRA, Marcus André. *R.S.I. A trindade infernal de Jacques Lacan e a clínica psicanalítica*. Exposição em seminário, cuja transcrição encontra-se disponível em: http://www.litura.com.br/curso_repositorio/rsi_a_trindade_infernal_de_lacan_i_pdf_1.pdf

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Org.: Leopoldo Waizbort, Trad.: Lenin Bicudo Bárbara, São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 422p.

ZAPPA, Frank. *The Real Frank Zappa Book*. New York: Touchstone, 1989. 207p.

ŽIŽEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. 180p.

_____. *The Sublime Object of Ideology*. Verso: London, 2008. 272p.

ENTREVISTAS COM ZAPPA

MARSHALL, Bob. 21/10/1988:

http://wiki.killuglyradio.com/wiki/Interview_by_Bob_Marshall

ROGAK, Larry. 08/05/1980:

<http://www.zappa.com/messageboard/viewtopic.php?f=4&t=11831>