



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CFCH – CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
IP - INSTITUTO DE PSICOLOGIA
EICOS - PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES EM COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL

MARLY CHAGAS OLIVEIRA PINTO

PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO
NA MÚSICA E NA
CLÍNICA EM MUSICOTERAPIA

Rio de Janeiro

2007

MARLY CHAGAS OLIVEIRA PINTO

**PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO
NA MÚSICA E NA
CLÍNICA EM MUSICOTERAPIA**

Tese submetida ao corpo docente do
EICOS/IP-Universidade Federal do
Rio de Janeiro – UFRJ como parte dos
requisitos necessários à obtenção do
grau de doutor em Psicossociologia de
Comunidades e Ecologia Social.

Dra. ROSA MARIA LEITE RIBEIRO PEDRO
orientadora

Rio de Janeiro

2007

Pinto, Marly Chagas Oliveira.

Processos de subjetivação na música e na musicoterapia/ Marly Chagas Oliveira Pinto - Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2007.

x, 169 f.: 29,7 cm.

Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Instituto de Psicologia- Programa de pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social– EICOS, 2007.

Referências bibliográficas f:150 -163

Referencia sonora f:164-168

Orientador: Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro

1. Produção de subjetividade. 2. Música.
3. Musicoterapia - Teses. I. Pedro, Rosa Maria Leite Ribeiro (Orient.).
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto Psicóloga -
Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e
Ecologia Social. III. Processos de subjetivação em música e em
musicoterapia.

18f-148 -166

PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA MÚSICA E NA CLÍNICA EM
MUSICOTERAPIA

MARLY CHAGAS OLIVEIRA PINTO

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO EICOS/IP-UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO–UFRJ, COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL.

Aprovada por:

Prof. Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro – orientador, doutora em Comunicação.

Prof. Maria Inácia D’Ávila Neto, doutora em Psicologia Social.

Prof. Carole Gubernikoff, doutora em Comunicação.

Prof. Mauro José Sá Rego Costa, doutor em Educação.

Prof. Márcia Oliveira Moraes, doutora em Psicologia.

Rio de Janeiro
2007

À memória de meu pai, Clóvis,
de minha mãe, Irene,
de minha irmã, Daisy
e de meu irmão, Celso.

À presença amorosa de minha filha, Lis.

Agradecimentos

À Rosa Pedro, pela sabedoria e amizade. “Se todos fossem iguais a você, que maravilha viver!”

Aos meus professores do EICOS, pelo ensinamento.

Aos colegas do grupo de pesquisa: Carlos, Ricardo, Cecília, Júlio, Flávia, Gláucio, Marcello, Rafael pela construção coletiva de conhecimento.

À turma de 2003, pelas aulas inesquecíveis.

À Márcia Peroba, Maria Luiza Carvalho e Lia Rejane pela irmandade incondicional.

Ao Marcello Santos pela amizade constante e musical.

À Susana Hertelendy, por ter me ensinado o caminho do EICOS.

À Marise Pedalino e Maria Lygia Daflon pelo cuidado no cotidiano,

À “Comissão Científica Permanente”: Rejane, Marco, Martha e Malú pelo que fizemos e pelo que faremos juntos!

À Raquel Siqueira e Gracimar, pela camaradagem.

À Silvana e Mirella pelo apoio companheiro.

À Nícia, Marcello e Mônica pelas ajudas estratégicas.

À Estela Caldi, pela indicação de Almeida Prado.

À direção do CBM-CEU pela compreensão

Ao pessoal da AMT-RJ pela paciência.

Aos meus colegas do CBM-CEU pela construção conjunta

Aos meus amigos pela força.

Aos meus alunos pela alegria.

Aos meus clientes, pela inspiração.

Ao Humbertho pela parte do caminho percorrido juntos.

À CAPES pelo apoio financeiro

Os conceitos devem render-se às realidades

e não o inverso.

Guattari

(1988, p.145)

RESUMO

PINTO, Marly Chagas Oliveira. **Processos de subjetivação na música e na clínica em musicoterapia**. Orientadora: Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro. Rio de Janeiro: UFRJ/IP/EICOS, 2007. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social).

O presente trabalho tem como objetivo explorar algumas relações entre música e modos de subjetivação em uma clínica de musicoterapia, tendo como ponto de apoio privilegiado o referencial teórico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Parte da hipótese de que é possível compreender a problemática da subjetividade como derivada das afecções proporcionadas pela música para, em seguida, evidenciar a fertilidade de tal compreensão em uma clínica que se configura a partir da música: a clínica em musicoterapia. Propõe trabalhar o conceito de subjetividade a partir de dois vetores principais: como *produção*, e como configuração de *agenciamentos coletivos*. Trata-se de uma pesquisa teórico conceitual, realizada em forma de ensaio, que se vale de alguns excertos de casos da clínica musicoterapêutica com o fim exclusivo de lançar uma luz diferenciada sobre as articulações propostas. O plano da tese foi estabelecido de modo a que, em cada capítulo, houvesse, primeiramente, a exposição de conceitos a partir da obra de Deleuze e Guattari – especificamente, os conceitos de *agenciamentos de enunciação*, *ritornelo*, *rizoma* e *arte* – e, em seguida, a articulação de cada um desses conceitos com a produção de subjetividade em música e na clínica musicoterapêutica. Como conclusão, discute-se a importância desse referencial na clínica de musicoterapia, tanto em termos heurísticos como no que diz respeito à produção política que é capaz de instigar.

Palavras-chave: produção de subjetividade, música, musicoterapia

ABSTRACT

PINTO, Marly Chagas Oliveira. **Processos de subjetivação na música e na clínica em musicoterapia.** Orientadora: Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro. Rio de Janeiro: UFRJ/IP/EICOS, 2007. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social).

The main purpose of this thesis is to explore some relations between music and modes of subjectivation in a music therapy clinic, using the theoretical reference proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari as a principal basis of support. It departs from the hypothesis that it is possible to comprehend the issue of subjectivity as a derivative of the affections afforded through music to, therefore, show evidence of the fertility of such an understanding in a clinic that is based around music: the clinic in music therapy. It proposes to discuss the concept of subjectivity from two main directions: as *production*, and as configuration of *collective agencies*. This work proposes itself as a theoretical conceptual research, consummated in the form of an essay, also including a few excerpts of cases in the music therapy clinic with the exclusive aim of casting a different light upon the proposed relationships. The plan of the thesis was established in such a way that, in each chapter, there would be, firstly, an explanation of concepts arising from the work of Deleuze and Guattari – specifically, the concepts of *the enunciation agencies*, *ritornello*, *rhizome* and *art* – and, accordingly, the articulation of each of these concepts with the production of subjectivity in music and in the music therapy clinic. In conclusion, the importance of this reference in the music therapy clinic is debated, as much in heuristic terms as with respect to the political production that it is capable of stimulating.

Keywords: production of subjectivity, music, music therapy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 SOBRE A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE: UMA VISÃO MAQUÍNICA	28
1.1 Uma forma de produzir sujeitos	29
1.2 Um sujeito maquínico e seus agenciamentos.	32
1.3 Os agenciamentos da enunciação	36
1.3.1 Os agenciamentos não semióticos	37
1.3.2 Os agenciamentos semióticos não subjetivos	39
1.3.3 Os agenciamentos semióticos, subjetivos não conscientizados.	40
1.4 - Os agenciamentos, os indivíduos e a subjetividade.	42
1.5 Os processos de singularização	45
1.6 Agenciamentos, subjetividades, sonoridades e música	48
1.7 Na clínica em musicoterapia	52
2 - TERRITÓRIOS E MOVIMENTOS: O RITORNELO	56
2.1 Prelúdio: o ritornelo e a música propriamente dita.	57
2.2 O ritornelo e o caos	60
2.3 Territórios: forças terrestres e forças cósmicas	65
2.4 Ritornelo e produção de subjetividade	71
2.5 Na clínica em musicoterapia	77
3 A ÊNFASE NO MÚLTIPLO: O RIZOMA	81
3.1 A metáfora e sua aplicação	81
3.2 Rizoma, sonoridades e música	85
3.3 Rizoma e produção de subjetividades	90
3.3.1 Um inconsciente maquínico.	91
3.3.2 Um corpo sem órgãos	95

3.3.3 Um processo contínuo: o devir	100
3.5 Na clínica em musicoterapia	103
3.5.1 Em um grupo terapêutico	103
3.5.2 Em uma instituição pública	106
4 A CONSERVAÇÃO DOS AFECTOS E PERCEPTOS: A ARTE	113
4.1 A arte como forma de pensar	113
4.2 Afecções, um conceito retirado de Espinosa.	115
4.3 A Arte como produtora de afectos e perceptos.	116
4.4 A música e seus blocos de sensíveis	121
4.5 A arte produzindo subjetividades	126
4.6 Na clínica em musicoterapia	129
5 UMA CLÍNICA NA ARTE: A MUSICOTERAPIA	132
5.1 A produção de subjetividade em musicoterapia	133
5.2 A clínica musicoterapêutica e o ritornelo	137
5.3 A clínica musicoterapêutica e a produção de blocos de sensações	142
5.4 A clínica musicoterapêutica em rizoma	148
5.5 A clínica em musicoterapia, um devir.	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
REFERÊNCIAS SONOGRÁFICAS	181
ANEXO- ORDEM DAS MÚSICAS DO CD	186

INTRODUÇÃO

Há muitos anos os temas da arte e da clínica interessam-me de perto. Tendo estudado música a minha vida inteira, muito cedo percebi a sua potência para me sensibilizar e sensibilizar as pessoas. Nas minhas lembranças de vida confundem-se as rodas de música popular que existiam na casa de minha avó, quando meu pai, seus irmãos e primos cantavam, tão entregues àquela experiência, que a hora passava célere; e as sonoridades, emocionantes para mim, do piano de minhas tias, irmãs de minha mãe, que estudavam no Conservatório uma “outra música”. Eu gostava muito de ambas. Gostava de conversar, também. Este duplo interesse levou-me a graduar-me em psicologia e em musicoterapia, cursando simultaneamente as duas faculdades.

Desde então, a ciência e a arte fazem parte de minhas inquietações na vida. Optei por uma atuação profissional em uma clínica híbrida – tanto em psicologia como em musicoterapia, e na academia em musicoterapia.

Meu interesse por respostas que enriqueçam esta clínica esteve presente desde a época da graduação quando, em minha monografia de conclusão de curso de musicoterapia, escrevi sobre “*A importância da teoria para a prática da musicoterapia*” (Chagas,1980) . No mestrado, concluído no programa EICOS, minha pesquisa buscou compreender a constituição do conhecimento em musicoterapia como campo de visibilidade de práticas interdisciplinares, híbridas, que surgidas da modernidade, impõem-se na contemporaneidade aos desafios acadêmicos¹. (CHAGAS, 2001). Agora, em nova fase de meu percurso, a indagação do que acontece na clínica ganha novos contornos, e outros conteúdos.

¹ A dissertação “*Musicoterapia, desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade*”, orientada pela dra. Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro, enfocou o fim a modernidade e de suas classificações purificadoras como situação que nos coloca desafios novos de compreensão e entendimento. Baseou-se na hipótese

A filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari interessou-me, a princípio, pela singularidade de um filósofo e de um psicanalista se posicionarem frente os desafios conceituais da vida, e por incluírem a arte em tantos pontos de seu pensamento filosófico. Depois, a maioria de seus conceitos elucidava de tal maneira a prática clínica da musicoterapia, que fui, por eles mesmos, instigada a produzir ressonâncias de seus pensamentos em minha clínica.

O desafio deste trabalho é pensar academicamente uma filosofia que se aplica à Ciência, à Filosofia e à Arte. Campos que se cruzam, que se tocam, que busco atravessar, mas que, segundo a própria concepção de Deleuze e Guattari, têm diferentes maneiras de abordar o caos, ou seja: conceitos, funções e agregados sensíveis. Dizem Deleuze e Guattari que, “por mais fortemente

elaborada por Latour (1999) que entende a contemporaneidade como àquela atitude que considera, simultaneamente, os processos de tradução-mistura e os processos de purificação.

A modernidade, uma nova forma de pensar e de entender a realidade, se instala dentro do modo de vida ocidental provocando uma atitude que classifica, separa e define setores e competências. A maneira moderna de pensar a realidade implica em situá-la em dois grandes pólos: ou o que é real é o relacionamento humano - os humanos-entresi, a sociedade e a cultura -, ou o que é real é a natureza. Os modernos cultivam um amor pela purificação e pelo desejo de separação, e estas são as principais características para defini-los.

Latour (1994) considera a modernidade como uma forma de designar dois conjuntos de práticas totalmente diferentes para lidar com a sociedade e com a natureza. Ao separar a natureza da cultura, a atitude moderna utiliza dois grandes tipos de práticas diferentes: as práticas de purificação e as práticas de tradução e de mediação. As práticas de purificação se empenham em clarificar campos e espaços, entender separadamente situações, hierarquizar conhecimentos. Ao mesmo tempo em que as práticas de purificação atuam, a atitude moderna produz um outro enorme campo de atividades: as práticas de tradução e de mediação. Estas misturam coisas, situações, idéias. A atitude moderna faz conviverem ambas as práticas, atuando simultaneamente. Quando se mistura, se separa, e se mistura. O pólo da tradução e da mediação é componente da modernidade tanto quanto o pólo da purificação.

O interesse moderno enfatiza a sociedade como uma entidade separada da natureza. Logo, o conhecimento que entende a sociedade é muito diferente do conhecimento que compreende a natureza. As investigações que tratam da sociedade são vistas como opostas às investigações que tratam da natureza. Neste contexto surgiram a ciência - como ciência natural - e a política, posteriormente as ciências sociais.

As práticas de purificação separam os humanos dos não - humanos. E, enquanto essas práticas atuam outras práticas, as de tradução e de mediação, os misturam. As práticas de purificação, ao criarem zonas inteiramente distintas de humanos e de não - humanos, produzem as misturas entre os gêneros que tão cuidadosamente separaram. É o próprio trabalho de purificação que possibilita a mediação, visto que separa o que na vida é junto, afasta o que no cotidiano se entrelaça: coisas, sentidos, ações.

O resultado desta mistura proibida-permitida entre natureza e cultura é o surgimento de seres híbridos . Latour (1994) considera que tanto os híbridos quanto os puros entram-se na modernidade. Os híbridos, nesta concepção, são todas as coisas-seres, misturas de natureza e de cultura, com as quais lidamos cotidianamente. Já nos são tão familiares que nem nos apercebemos de sua origem inteiramente híbrida.

O conhecimento interdisciplinar, considerado como uma forma híbrida interessa-se por situações diversas segundo uma maior ou menor síntese de conhecimentos abrangidos, sejam eles purificados ou traduzidos A musicoterapia é apresentada como situação exemplar deste conhecimento interdisciplinar híbrido que carrega o incômodo e a potência oriundos da tensão provocada em misturar arte e ciência e, produzido na modernidade se pretender contemporâneo. (ver a pesquisa completa em CHAGAS, PEDRO, 2007)

que um artista se interesse pela ciência, jamais um composto de sensações se confundirá com as ‘misturas’ do material que a ciência determina em estados de coisas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217). Sabemos disso, já que compete à ciência diminuir a velocidade do caos, para olhá-lo, entendê-lo; à filosofia, aumentar a sua velocidade para conceituá-lo; e à arte, tentar domar o caos, fugir dele enquanto, ao mesmo tempo, se agarra em suas velocidades...

A tarefa proposta nesta tese, portanto, é ousada. No entanto, a maior ousadia, não é a minha. É desta clínica musicoterapêutica que canta, toca e dança para afastar os males e para chamá-los, exorcizá-los e incorporá-los. Quem se propõe a estar nos espaços acadêmicos e nas rodas de samba, nos debates sobre pesquisa e nos corredores lúgubre de hospitais, nas vozes das crianças e nas sonoridades dos velhos é esta clínica da arte. Uma clínica que, embora se abra para muitos trabalhos emocionantes, precisa ser pensada e discutida.

Peter Pelbart², na argüição da tese de doutorado de Silvio Ferraz, *Música e Repetição*, lhe diz:

pareceu-me que você não aplicou Deleuze ao campo da teorização musical, o que seria inócuo, mas apreendeu ressonâncias, ecos, relações de troca possíveis entre esse campo e os conceitos de Deleuze. (...) Por outro lado você mesmo percebeu o quanto Deleuze roubou, apreendeu, capturou do domínio musical. (...) Você então apenas ‘retribuiu’, digamos assim, o gesto de captura mas também o de dom. (PELBART, 2003, p. 230)

Neste estudo, busco de certo modo, apreender as ressonâncias entre a filosofia de Deleuze e Guattari, a música e a clínica. O faço inspirada no próprio Deleuze, quando diz de Espinosa: “sua filosofia torna-se aqui a arte de um funcionamento, de um agenciamento” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 76). Penso a música e a musicoterapia igualmente como a arte que se produz em um agenciamento. Certamente, se utilizo filosofia, arte e ciência, só poderei falar de

² Peter Pál Pelbart é graduado em Filosofia, mestre e doutor em Filosofia. Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Onde desenvolve pesquisas articulando arte e filosofia.

ressonâncias, de aplicações provisórias de conceitos na clínica. A vida e sua força transbordarão, mais cedo ou mais tarde, tornando passageiras todas as aplicações propostas.

Este trabalho, portanto, tem por objetivo explorar algumas relações entre música e modos de subjetivação em uma clínica de musicoterapia.

Parte da hipótese de que é possível compreender a subjetividade como derivada das afecções proporcionadas pela música e a conceitua a partir de dois vetores principais: como produção, e como configuração de agenciamentos coletivos. A concepção de subjetividade como produção reproblematisa o tema do sujeito, que deixa de ser pensado como uma interioridade individualizada e dotado de uma espécie de natureza, para ser pensado em uma dimensão de artificialidade, de maquinismo, o que de forma alguma lhe retira qualquer “autenticidade”. Ao contrário, possibilita uma abertura para novas formas de ser. Já a concepção de indivíduo como agenciamento aponta para sua dimensão coletiva. O individual passa a ser concebido - e construído - em um espaço coletivo, de exterioridade, em processos, sempre presentes, de subjetivação. A música ocupa, nessas duas perspectivas, um lugar privilegiado, visto que a sua potência nos processos de subjetivação pode ser concebida em termos dos agenciamentos coletivos que produz e/ou favorece..

Outros pesquisadores brasileiros já utilizaram o referencial proposto por Deleuze e Guattari para problematizar a produção de subjetividade e modos de agenciamentos coletivos através da arte, da clínica, ou da clínica que envolve a arte.

Peter Pál Pelbart, por exemplo, vem realizando um teatro filosófico desde 2001, quando o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto reservou uma ala para performances filosóficas e convidou-o, juntamente com a atriz e bailarina Ondina de Castilho, para desenvolverem um trabalho sobre Deleuze, particularmente sobre o Anti-Édipo. A composição do cenário - desde a porta da sala, com um luminoso piscando escrito *La Borde*, ao centro do

espaço cênico, que incluía onze porquinhos vivos; a música escolhida – *Concerto em memória de um anjo*, de Berg³; o texto-filosófico dito pelo *performer*; ao título do panfleto explicativo distribuído no final “pérolas aos porcos”, tudo instigava a inquietude da platéia. Neste texto, Pelbart explica que Deleuze afirmou que um escritor sempre se dirige ao animal que existe dentro do homem. Convocando as forças inumanas que nos habitam e subjazem à nossa forma humana, o próprio Deleuze escreveu para os que não podem ler: analfabetos, animais e crianças. Pelbart encerra o texto lembrando a evocação de Deleuze a um sentimento de vergonha de ser homem, frente à vulgaridade e à baixeza contemporâneas, surgidas do pensamento–para-o-mercado que predomina nas democracias ocidentais. (PELBART, 2004).

Silvia Balestreri Nunes⁴, em sua tese “*Boal e Bene: Contaminação para um teatro menor*”, discute formas de contaminação no teatro do oprimido⁵ a partir de aspectos da filosofia da diferença e da percepção do teatro de Carmelo Bene estudadas por Deleuze e Guattari. No teatro do oprimido enfatiza-se a busca por um teatro sem espetáculo e por um novo ator, sem substância. Nele, o espectador não delega poderes ao ator, assumindo, ele mesmo, o papel de protagonista e alterando a ação dramática. Boal, na conclusão de Nunes, faz do seu um “teatro menor”, isto é, um teatro que prioriza o devir-minoritário, o devir de todas as engrenagens da sociedade que possibilitam os processos de subjetivação singulares. O teatro do oprimido

³ Segundo Pelbart, a música preferida de Deleuze.

⁴ Silvia Balestreri Nunes é psicóloga, mestre e doutora em Psicologia Clínica. Atualmente é funcionário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵ Criado pelo brasileiro Augusto Boal, o teatro do oprimido é um conjunto de técnicas teatrais, organizadas em diferentes modalidades, que tem como principal objetivo colocar algumas maneiras de fazer teatro a serviço da transformação social, possibilitando a seus praticantes expressar e debater, através da cena, situações opressivas que vivem e compartilhar com as platéias a busca de alternativas para o fim dessas opressões. Hoje é praticado em dezenas de países. (Nunes, 2004,iv)

“expande a experiência teatral para além de uma história a ser contada” (2004, p. 125), para colocá-la no lugar de um grande, e potente, facilitador de agenciamentos através da arte.

Maria Augusta Silva de Moraes Bittencourt⁶ escreveu, em seu mestrado em Comunicação, a dissertação “*Comunicação e criação de subjetividades e territórios na favela: o poder do algo mais e da alegria*”. (2002) Pesquisou o Grupo Cultural AfroReggae, de Vigário Geral; o Grupo de Teatro Nós do Morro, do Vidigal e a Cia. Étnica de Dança, do Morro do Andaraí, dimensionando o papel transformador desempenhado pela atividade artística sobre a vida dos indivíduos e do coletivo pesquisado. Verificou-se que as atividades desses grupos privilegiam a qualidade das relações humanas assim como da criação artística e potencializam os valores pessoais e locais, por um lado. Por outro, desenvolvem um novo tipo de agenciamento da produção artístico-cultural da favela, que abre espaços de visibilidade, de interferência e de comunicação no meio cultural convencional em condições de igualdade com os produtores advindos de segmentos sociais que tradicionalmente dominam esse campo.

Luis Eduardo Ponciano Aragon⁷, médico e psicanalista, pesquisa o que chama de “uma forma de sofrer particularmente atual” (2005, p IX), que decorre da distância entre a alta produtividade de objetos formais utilizados pela medicina e a restrição do poder de apreender a realidade de forma intensiva, intuitiva. Utiliza o conceito de esquizoalgia, a agonia impensável, isto é a “sensação de um sofrer difuso e intenso, que emerge justamente no limiar do processo de subjetivação, de seu abafamento e produção” (*id.*,p.3). Pensa o sofrer como relacionado à própria

⁶ Maria Augusta Silva de Moraes Bittencourt é musicoterapeuta e mestre em Comunicação e Cultura.

⁷ Luis Eduardo Ponciano Aragon é médico, mestre em Medicina e doutor e, Psicologia Clínica. Atualmente é Ecocardiografista da Hospital Ana Costa e Pesquisador da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

emergência do processo de subjetivação e busca encontrar, utilizando na tese uma cartografia de sua experiência pessoal, a potência de uma clínica que lida com o campo de forças imateriais. Propõe a escuta do sofrimento, sem recusá-lo, percebendo-se quais rumores pedem passagem.

“*Reflexões sobre as tecnologias não materiais em saúde e a reestruturação produtiva do setor: um estudo sobre a micropolítica do trabalho vivo*” é a tese de livre docência, defendida na Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas em 2000, posteriormente transformada em livro (2002) por seu autor, Emerson Elias Merhy⁸. Parte do princípio que somos tanto “sujeitos de saberes e das ações que nos permitem agir protagonizando processos novos como força de mudança”, quanto, ao mesmo tempo, “sob outros recortes e sentidos, somos reprodutores de situações dadas” (p. 15). Em cada um desses ângulos somos responsáveis pelo que fazemos. O tema central de sua tese é o estudo da reestruturação produtiva do setor de saúde, com foco nos seus processos produtivos, suas composições tecnológicas e os modos de governá-los. Pretende, a partir da categoria analítica trabalho vivo em ato, contribuir com o entendimento a composição da “caixa de ferramentas” dos gestores das organizações de saúde. Demonstra que na micropolítica dos processos do trabalho em saúde é necessário compreender que os núcleos de intervenções tecnológicas permitem a existência de processos singulares de transições para processos de reestruturações produtivas no setor de saúde, marcados pelo lugar ocupado pelo território das tecnologias leves⁹.(2002 p 64). Do mesmo modo, no campo da saúde, o objeto não é

⁸ Emerson Elias Merhy é médico sanitário, mestre em Medicina e doutor em Saúde Coletiva. Atualmente é professor aposentado da Universidade Estadual de Campinas, professor colaborador da Universidade Federal do Rio de Janeiro e livre-docente da Escola Politécnica Joaquim Venâncio.

⁹ As tecnologias duras são as estruturais, as representadas pelas máquinas e pelos instrumentos; as leve-duras são as que constituem os saberes estruturados e as leves referem-se ao que é estabelecido nas relações.

a cura, ou a promoção e proteção da saúde, mas a produção do cuidado, através do qual poderão ser atingidas a cura e a saúde, que são, de fato, os objetivos que se quer atingir.

A própria experiência clínica foi problematizada por Eduardo Passos¹⁰ e Benevides¹¹ (2004) em seu texto “*O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo*“. Acreditam que a clínica se situa em um ponto ilocalizável entre ela mesma, o Corpo e a Arte. Admitindo a grande dificuldade para responder a pergunta *onde a clínica se passa*, optam por entender *o que se passa na clínica*. Utilizam, para isso, as indicações de Espinosa sobre a potência, sempre surpreendente, do corpo e suas afecções. Concluem que a clínica é um modo de por em relação, um poder de afetar e ser afetado por um conjunto de afecções que se estabelecem através de uma produção maquínica dos corpos, das relações e das pulsões. O desafio da clínica é tornar o inconsciente em sua função expressiva na existencialização da realidade, isto é: a possibilidade de, na clínica, tanto a realidade de si, quanto a realidade do mundo emergirem “como efeitos de modulação do inconsciente”. (p. 285)

Lygia Clark, premiada artista plástica brasileira, amplia seu universo de criação artística, atendendo pessoas como clientes. O trabalho terapêutico de Lygia Clark foi discutido por Mauro Costa¹² e Suely Rolnik¹³ na perspectiva deleuziana.

¹⁰ Eduardo Henrique Passos Pereira é mestre e doutor em Psicologia. Atualmente é Professor Adjunto IV da Universidade Federal Fluminense.

¹¹ Regina Duarte Benevides de Barros è mestre e doutora em Psicologia, com pós-doutorado em Saúde Coletiva. Atualmente é professor adjunto IV da Universidade Federal Fluminense.

¹² Mauro José Sá Rego Costa é doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolve sua pesquisa em teoria do rádio, rádio-arte, rádio experimental, radio educativa e rádios comunitárias.

¹³ Suely Belinha Rolnik é mestre e doutora em Psicologia. Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordenadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade. Escreveu com Guattari “*Micropolítica, cartografias do desejo*”.

Mauro Costa considera que o trabalho terapêutico de Lygia Clark abre o espaço da experiência artística para a vivência desta experiência no próprio corpo, através da criação de objetos relacionais¹⁴. As suas proposições

tinham como estratégia ampliar a consciência sensorial e afetiva de si e do outro, sozinho e no bojo de relações, em duplas ou em grupo – através de ‘máquinas’ que modificam o ‘funcionamento’ do seu Bicho-corpo, impedindo ou canalizando determinados movimentos, ou ligando ‘partes’ de forma nova, ou juntando o seu corpo aos dos outros, em partes e meios incomuns ou diversos. (1996, p 122).

Lygia Clark tentou sistematizar sua técnica e construir uma teoria que a fundamentasse a partir da psicanálise¹⁵, mas desistiu da teoria sem desistir da prática. Contemporânea do movimento que revolucionou a psiquiatria, com Franco Basaglia, Ronald Laing e Guattari, “o percurso de Lygia Clark na arte (e na terapia), no entanto, é inteiramente singular: uma artista que desenvolveu um método terapêutico a partir da pesquisa em arte”. (*Id.*, p. 129) . Atualmente Lula Wanderley¹⁶ continua a idéia da clínica proposta por Lygia Clark no Espaço Aberto ao Tempo, uma das primeiras manifestações de uma psiquiatria contemporânea no Rio de Janeiro, onde trabalha atualmente, desenvolvendo pesquisas no tratamento das psicoses com a arte.

Suely Rolnik chama o que se produz na obra de Lygia Clark, quando a artista se propõe terapeuta, de o híbrido arte/clínica. Na tarefa de utilizar as práticas de artes plásticas em uma dimensão clínica, não se trata de abandonar a arte, nem de trocá-la pela clínica, mas “habitar a

¹⁴ Faziam parte destes objetos, por exemplo, almofadas – leve, leve-pesada e pesada; um grande colchão bem espesso cheio de isopor; um colchão de isopor coberto de voile; sacos plásticos cheios de ar, de água, de sementinhas, estopa, conchas... Enfim, os mais diferentes materiais que eram manipulados sobre o corpo do paciente, tirando a arte de um espaço contemplativo para colocá-lo no próprio corpo do cliente.

¹⁵ “Sei que parece ‘bruxaria’ até para mi mesma, o que muito me alegra. Pude sistematizar o trabalho mas nunca consegui fazer uma teoria “ (CLARK, *apud* COSTA, 1996, p 124)

¹⁶ Lula Wanderley é médico e artista plástico. Trabalhou com Nise da Silveira na Casa das Palmeiras e no Museu de Imagens do Inconsciente. Contribuiu com Lygia Clark na transposição do Objeto Relacional para uma proposta psicoterápica junto a esquizofrênicos em hospitais psiquiátricos.

tensão das bordas de cada um desses terrenos” (1996 p.140). A transversalidade existente entre essas duas práticas mobiliza a potência crítica presente tanto na arte, quanto na clínica. O híbrido arte/clínica dá visibilidade a uma dimensão clínica da arte e a dimensão estética da clínica, além de enfatizar, em ambas, uma mesma dimensão ética. Esta dimensão se manifesta na necessidade de criação de condições para que as pessoas possam se expor ao mal-estar provocado pelo trágico e desenvolver meios para enfrentar suas exigências.

Por colocar-se nessa zona fronteira, sua obra tem virtualmente a força de ‘tratar’ tanto a arte quanto a clínica para que essas possam recuperar sua potência de crítica ao modo de subjetivação em vigência, em função das diferenças que pedem passagem; potência de revitalização do estado de arte, do que depende a invenção da existência. Seria essa sua utopia?. (ROLNIK, 1996, p140).

Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima¹⁷, terapeuta ocupacional, depara-se em sua prática com fragmentos estéticos ou *performances* que não podem ser reproduzidos e constituem momentos privilegiados em que arte, saúde, loucura e precariedade se conectam. Coloca em cheque os limites entre a arte e não-arte, entre arte e vida. Sua pesquisa associa-se às que movimentam a arte contemporânea. Desenvolve uma reflexão sobre as transformações ocorridas em relação à recepção de obras de arte produzidas em situações da clínica, concluindo que houve uma mutação da sensibilidade contemporânea que provocou um deslocamento nas relações entre arte, loucura e clínica. Esta nova sensibilidade é que possibilita outro olhar sobre as *obras* produzidas na fronteira com o campo clínico.

¹⁷ Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima é terapeuta ocupacional, mestre e doutora em Psicologia. Atualmente é Professor da Universidade de São Paulo.

Marcus Vinicius Machado de Almeida¹⁸, em seu livro “*Corpo e Arte em Terapia ocupacional*” (2004) propõem uma terapia ocupacional do corpo inteiro. Entende cada fazer como a possibilidade de significar a transformação dos sujeitos, e a arte como a capacidade que tem o corpo de produzir novas existências criativas, originadas tanto dos atos simples e cotidianos, quanto das atividades mais elaboradas e eruditas. Enfatiza a grande potência da terapia ocupacional a partir de sua possibilidade de produzir novos corpo e novos sujeitos a partir do fazer - a arte e o artesanato ocupando o mesmo *status* de produção. .

Em sua dissertação de mestrado “*Escutas em musicoterapia: a escuta como espaço de relação*”, Lilian Monaro Engelmann Coelho¹⁹ dialoga com o pensamento sobre a escuta, desenvolvido nos campos da música do século XX, e algumas das concepções propostas por Deleuze e Guattari: o desejo como propulsor de “uma produção que fabrica escutas, o ritornelo e os regimes de signos. Coloca em foco a escuta musicoterápica e seus espaços de relação, enfatizando uma escuta que inventa mundos.

Leomara Craveiro Sá²⁰ investiga, em sua tese de doutoramento, a clínica musicoterapêutica de autistas em um referencial deleuziano, publicada com o título de “*A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia*” (2003). Seu principal argumento é que a trama

¹⁸ Marcus Vinicius Machado de Almeida é graduado em Terapia Ocupacional, e em dança . Especialista em Musicoterapia, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997) e doutor em Educação Física.. Atualmente é professor assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor da graduação e da pós graduação do CBM-CEU.

¹⁹ Lilian Monaro Engelmann Coelho - Musicoterapeuta clínica, mestre em semiótica e comunicação pela PUC/SP, professora de musicoterapia das faculdades: Paulista de Artes e UniFMU.

²⁰ Leomara Craveiro de Sá é musicoterapeuta, doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora-pesquisadora na Universidade Federal de Goiás.

terapêutica desenvolvida em sessões de musicoterapia permite a produção de um regime híbrido de signos, inclusive musicais, possibilitando conjunções e conexões variadas. Esta variedade atua como facilitador de comunicação e interação para aqueles que, como os autistas, apresentam maneiras diferentes da maioria de se acoplarem ao mundo.

Ronaldo Millecco²¹, musicoterapeuta que primeiro investigou os processos de subjetivação na educação musical e na musicoterapia, considera que em ambas situações a música é meio de expressão para o desenvolvimento de novas sensibilidades, abrindo canais de comunicação que desencadeiam grandes transformações subjetivas (2000, p 86). A arte, nos projetos “Tocando a Vida” – do Conservatório Brasileiro de Música – e “Cancioneiros do IPUB”, estudados por Millecco, aparece como “uma das formas de processo criativo, podendo levar ao extremo a capacidade de invenção e auto afirmação de fontes existenciais” (*Id*, p. 91).

Renato Tocantins Sampaio²² cria o “musicoterapia autopoietica” em sua dissertação para propor uma nova forma de pensar e de aplicar o Fazer Musical na prática clínica musicoterapêutica à luz da Semiótica e da Comunicação. Baseado em uma perspectiva não-representacionista de Mundo e de Comunicação, na qual existe uma interligação entre os planos biológico, psíquico e social do ser humano, compreende a Saúde como uma manutenção do viver. Busca um regime pós-significante, onde é quebrada a circularidade do signo e propiciado o surgimento de linhas de fuga diversas, favorecendo a ação mais do que a idéia, a subjetivação mais do que a interpretação.

²¹ Ronaldo Pomponet Millecco (1955-2001) graduou-se em musicoterapia e em psicologia. Seu mestrado foi em Educação Musical. Além de suas atividades acadêmicas, na graduação do Conservatório Brasileiro de Música e na pós-graduação da Universidade Federal de Goiás, foi poeta, compositor e músico.

²² Renato Tocantins Sampaio é musicoterapeuta, mestre em Comunicação e Semiótica. Atualmente é professor dos cursos de graduação e pós-graduação em musicoterapia e graduação em pedagogia da Universidade de Ribeirão Preto.

A problematização principal que me proponho a desenvolver na presente tese, diferindo de todos acima mencionados, articula-se em torno da produção de subjetividade ocorrida na música e na clínica musicoterapêutica e vincula-se ao Projeto “Produção de Subjetividade na Sociedade Tecnológica”, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, sob a coordenação da Prof^a Dra. Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro, e que, juntamente com o Projeto “Redes e controvérsias: conhecimento e inovação na sociedade tecnológica” integra o Grupo de Pesquisa “Cultura Contemporânea: Subjetividade, Conhecimento e Tecnologia” (CNPq). O projeto “Produção de Subjetividade na Sociedade Tecnológica” tem como objetivo geral explorar os modos de produção de subjetividade no contexto da sociedade contemporânea, considerando a intensa mediação propiciada pelas novas tecnologias - cognitivas, comunicacionais e biomédicas.

A questão que me movimenta é em que medida os referenciais propostos por Deleuze e Guattari podem servir para iluminar a clínica em musicoterapia, para lançar luz sobre processos de subjetivação que acontecem nessa clínica.

Opto, nesta tese, pela forma de ensaio: “forma livre e por isso arriscada, (...) um exercício do pensar.” (D’AMARAL 1995 p.7). Meu interesse é compreender a subjetividade como produzida em passagens transversais entre música e as sonoridades na clínica musicoterapêutica.

Inspirou-me, na sua construção, a posição proposta por Suely Rolnik, segundo a qual a “teoria é sempre cartografia”. (1989, p.66) Entendendo como cartografia esse desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação acontecem na paisagem. A tarefa do cartógrafo é “dar língua aos afetos que pedem passagem” (*Id.*, p. 15).

Um cartógrafo deve mergulhar nas intensidades de seu tempo e estar atento às linguagens que encontra, para incorporar, na composição das cartografias, todos os elementos que se fazem necessários.

O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. O problema, para o cartógrafo, não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. (ROLNIK, *Ibid.*, p.66 a 68)

Nesta cartografia utilizei canções, outras teorias, extratos de sessões clínicas, poesia, vários elementos, enfim, serviram-me como operadores conceituais. Todos favoreceram a passagem das intensidades que percorrem meu corpo no encontro com a teoria que pretendo entender²³.

Esta é uma pesquisa teórico conceitual buscando, sobretudo na obra de Deleuze e Guattari, os conceitos necessários para a construção do argumento para a subjetivação a partir da música, e das ressonâncias da música na clínica. Portanto, busco na clínica em musicoterapia o lugar de visibilidade desta construção, através da exemplificação realizada com casos clínicos publicados. A maioria desses casos pertence à minha própria clínica. Sua escolha, a semelhança do que propõem Deleuze e Guattari, também se deu a partir das afecções, ou seja, estão aqui relatadas algumas das situações clínicas em que a música, ou seus elementos, se mostram mais potentes para mim.

O critério, e princípio, de avaliação utilizado pelo cartógrafo

é o do grau de intimidade que cada um se permite, a cada momento, com o caráter de finito ilimitado que o desejo imprime na condição humana desejante e seus medos. É o do valor que se dá para cada um dos movimentos do desejo. (ROLNIK, *Ibid.*, pp. 69-70)

²³ “‘Entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”. (ROLNIK, 1989 p 67)

Assim, dado exclusivamente ao grau de minha própria intimidade, e do caráter finito e limitado de minha condição humana, optei, no fluxo de meus desejos, sempre que possível, pelos exemplos de músicas brasileiras e, particularmente da canção brasileira.

O plano da tese foi estabelecido de modo que, em cada capítulo, haja a exposição do conceito a partir da obra de Deleuze e Guattari, a articulação deste conceito com a produção de subjetividade com a música e com a clínica em musicoterapia

O primeiro capítulo, “*Sobre a produção de subjetividade: uma visão maquínica*” constrói a hipótese central de toda a tese: o sujeito como produção efetivada em agenciamentos maquínicos coletivos. Utilizando argumentos para uma nova concepção de subjetividade, analisa os eixos que compõem os agenciamentos que a engendram. Aponta os processos de singularização como a estratégia na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade. Analisa os agenciamentos que ocorrem na produção de subjetividades nas sonoridades e na música, terminando por narrar na um caso da clínica de musicoterapia.

O segundo capítulo, “*Territórios e Movimentos: o Ritornelo*” inicia-se com uma breve exposição sobre conceito de ritornelo em música, seguido das concepções dos movimentos do ritornelo - alcançar o território para afastar o caos, habitar o território e desterritorializar o território para lançar-se no caos - e suas relações com a música e o sonoro. Analisa a concepção de ritornelo na produção de subjetividade e expõe exemplos da clínica em musicoterapia.

O terceiro capítulo, “*A ênfase no múltiplo: o rizoma*” apresenta o conceito de rizoma, iniciando pela exploração desta metáfora e de seus princípios. Aplica as concepções de rizoma nas sonoridade e na música. Discute como a produção de subjetividade se dá de uma maneira rizomática, utilizando-se das hipótese de um inconsciente maquínico, de um corpo rizomático e de um corpo sem órgãos e do processo de devir. Termina expondo exemplos de situações clínicas em musicoterapia.

O quarto capítulo, “*A conservação dos afectos e perceptos: a arte*” parte da concepção da arte como produtora de conhecimento que territorializa o caos através da conservação de afectos, no sentido espinosiano, e de perceptos. A partir daí, explora as maneiras como isto se dá na arte em geral e na música em particular. Verifica alguns modos com que a arte produz subjetividade e termina expondo exemplos de situações clínicas em musicoterapia.

O quinto capítulo, “*Uma clínica na arte: a Musicoterapia*” versa sobre a ressonância que esse referencial até então exposto - a produção de subjetividade, o ritornelo, a produção de blocos de sensações, o rizoma, e um devir – faz com essa clínica

Segue-se a conclusão em que se confirmam a possibilidade da exploração teórica proposta e indica a consequência da pesquisa realizada na produção de uma atitude política que enfatiza as intensidades provocadas pela arte na relação entre as pessoas.

A semelhança do referencial adotado, este é um trabalho que comporta múltiplas entradas, múltiplos agenciamentos. O leitor pode escolher lê-lo na ordem aqui apresentada, ou iniciar a sua leitura por qualquer um dos capítulos, ou ainda escolher apenas os conceitos teóricos, ou a aplicação deles na música ou, ainda, somente ler a prática clínica da musicoterapia.

Provavelmente, qualquer que seja a forma escolhida para a leitura, as bordas de encaixe apresentarão vazias, pois não se trata de armarmos um quebra cabeça com um desenho fixo a ser remontado, mas melhor compararmos à observação de um caleidoscópio, com seus belos desenhos que surgem e desaparecem segundo o movimento que empreende que o observa.

Acompanha a tese um cd, onde se pode escutar os exemplos indicados no texto com uma possibilidade de afecção mais ampla que o da escrita musical.

1 - SOBRE A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE: UMA VISÃO MAQUÍNICA

“Há muito tempo que eu sai de casa
 Há muito tempo que eu cai na estrada
 Há muito tempo que eu estou na vida
 Foi assim que eu quis
 E assim eu sou feliz
 Principalmente por poder voltar
 A todos os lugares onde já cheguei
 Pois lá deixei um prato de comida
 Um abraço amigo
 Tempo pra dormir e sonhar
E aprendi que se depende sempre
 De tanta muita diferente gente
 Toda pessoa sempre é as marcas
 Das lições diárias de outras tantas pessoas
 E é tão bonito quando a gente entende
 Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
 É tão bonito quando a gente sente
 Que nunca está sozinho
 Por mais que pense estar
 É tão bonito quando a gente
 Pisa firma nessas linhas que estão
 Nas palmas de nossas mãos
 É tão bonito quando a gente
 Vai a vida nos caminhos onde bate
 Bem mais forte o coração, o coração”.²⁴

Gonzaguinha

²⁴ - Canção de Gonzaguinha - Caminho do Coração, Pessoa Pessoas, do Cd *Caminhos do Coração* – 1982. Faixa número 1 do cd.

1.1 Uma forma de produzir sujeitos

Pensar a subjetividade como produção implica uma mudança do questionamento sobre os sujeitos, fazendo-a derivar dos sistemas de enunciados e de estruturas subjetivas pré-formadas em direção aos agenciamentos de enunciação. Agenciamentos estes capazes de forjar “novas coordenadas de leitura dos problemas e de colocar na existência representações e proposições inéditas.” (GUATTARI, 1989, p. 28). Assim, o estudo das subjetividades, sob essa perspectiva, não será a demarcação dos limites de um eu, interior, estrutural, mas a idéia de que o eu é o “efeito de uma função ou operação que sempre se produz na exterioridade desse eu”. (DOMENECH; TIRADO; GÓMEZ, 200, p. 122) O sujeito, então, deixa de ser unidade-identidade, para ser concebido como “envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior.”(*Id.*, p. 122)

Para exemplificar como se dá a construção de um sujeito psicológico, o sociólogo Francês Bruno Latour observou as sessões de etno-psiquiatria²⁵ realizadas por Tobie Nathan em Saint-Denis, periferia de Paris, no Georges Devereux²⁶, de ajuda psicológica às famílias migrantes. É importante ressaltar que Latour não estava observando os dispositivos de cura postos em ação, mas compreendendo “do que são feitos os sujeitos brancos”. (LATOUR, 2002, p. 72).

²⁵ A etnopsiquiatria é uma prática da psiquiatria que “integra de forma igual a dimensão cultural do problema psicológico e sua abordagem, e a análise dos funcionamentos psíquicos internos. Essa psicoterapia recorre igualmente a antropologia e a psicanálise”. (CAVALCANTE, 2001).

²⁶ Em *Reflexões sobre o culto moderno dos deuses e fe(i)tiches* (2002), Latour evidencia a convicção “que permite passar à ação sem jamais acreditar na diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência” (LATOUR, 2002, p 46). Utilizando-se da antropologia simétrica, analisa os fé(i)tiches dos modernos - *feitiço*, originário de *feito*, particípio passado de o verbo fazer, forma, figura, configuração, mas também artificial, fabricado, factício, e por fim, fascinado, encantado - e demonstra que estes quebram duplamente seus fe(i)tiches: verticalmente e lateralmente. Verticalmente, separando o pólo sujeito e o pólo objeto, o mundo das representações e o das coisas. Lateralmente, afastando a forma de vida teórica, que acredita na distinção dos objetos e dos sujeitos e a forma de vida prática, que mistura o que é “fabricado por nossas mãos e o que está além de nossas mãos” (LATOUR, 2002, p 57).

A equipe de profissionais que atende aos pacientes é formada por psiquiatras, psicólogos, estudantes, etnólogos, família do paciente (tio, mãe, pai, irmão ou filhos), paciente, visitantes, jornalistas, curiosos e transeuntes que participam da sessão. O paciente ocupa, nesse círculo, um lugar “sem privilégio nem inferioridade” (*Id.*, p. 70) e só é chamado de paciente para preencher os registros da previdência social. Todos são migrantes, falam em sua língua materna e os profissionais traduzem sua fala. Para o pesquisador, o paciente, no princípio bastante ativo, está presente, e sua doença se ajusta bem à sua pessoa, mas vai rapidamente deixando o centro da sala e da conversa, e a doença vai se desprendendo dele ao longo da entrevista.

Alguns tentam falar dele, dotá-lo de uma interioridade, de uma história própria, de uma responsabilidade: ‘Ele está melhor, ele se encarrega mais de si próprio, ele está aberto, ele se comunica’, mas isso parece interessar pouco aos outros. Eles olham para baixo, para cima, para o lado, para outro lugar, e falam de qualquer outra coisa. Do que? Das divindades. No início, o paciente se espanta, constrangido. Esgotado por dezenas de entrevistas psicológicas (seria preciso dizer psicogênicas)²⁷, ele parece entediado de falar disto. Disto? Não absolutamente, vocês não estão compreendendo. Não se procura de modo algum, neste círculo, passar da sala de jantar para a cozinha, e de lá, para os fundos da cozinha ou para o porão. Não, as pessoas não se interessam em absoluto por ele, nem por sua superfície, nem por sua profundidade. Se vieram para falar do filho, é à mãe e aos avós que dedicamos duas horas de nosso tempo. Se vieram para tratar da irmã, é pelo tio que ficou no seu país de origem que nos interessamos. Se vierem para compreender o crime cometido por um *beur*²⁸, vamos dedicar a manhã às relações de Alá com seu pai e seu avô. O constrangimento do paciente não dura. Depois de algum tempo, interessado, ele se mostra atento, junta-se à conversa como se falássemos de um *outro* - e é de um *outro*, na verdade, que se fala em várias línguas. Ele acrescenta, às vezes, sal às feridas. Acontece até mesmo, coisa espantosa para o observador moralista e psicologizado que sou, que se ria às gargalhadas com ele, a propósito dos dramas horríveis que se tramam no seu exterior. (*Ibid.*, p. 71).

O que Latour ressalta, sobre o observado, é o fato de a etnopsiquiatria, em uma sessão, desfazer o que as entrevistas de psicologia fazem constantemente. O sujeito doente, assim mantido pelo aparato amplo e sólido das instituições psicológicas e dos exercícios disciplinares,

²⁷ O grifo é nosso

²⁸ Jovem norte-africano, nascido na França de pais migrantes.

desaparece no Centro Georges Devereux. Isto é, se as condições de “disciplina e inquisição” que retêm o sujeito doente não são mantidas, este sujeito doente também desaparece.

É como se, em três horas, assistíssemos à liquefação progressiva do sujeito psicológico que se desprenderia lentamente do paciente, migraria pouco a pouco para o meio da consulta e terminaria por ali se dissolver, para se configurar inteiramente de outro modo. A doença, aliás, não mais encontrando a que se prender, parte de forma precipitada também, mas ninguém dá realmente importância a isso. (LATPUR, 2002., p. 72)

Alexandra Tsallis²⁹, pesquisadora brasileira que também observou sessões de Nathan, em sua tese de doutorado descreve:

Qual não foi minha surpresa quando acompanhei o segundo encontro, no qual o paciente traz três sonhos para serem trabalhados ali. Em oposição as minhas expectativas, Nathan não começou a dar antídotos para a bruxaria, mas, muito pelo contrário, convocou cada um dos presentes para se debruçar sobre aqueles sonhos, ampliar aquela história de modo que, a cada instante, o rumo e o destino pudessem ser alterados. Era o paciente que escolhia que fios trançar, que nós desamarrar, como conduzir todas aquelas pessoas debruçadas sobre sua vida, revelando os limites de seus olhares, de seus pontos de vista.

Com isso, percebi que o que estava acontecendo ali era a fabricação de uma versão nova sobre os acontecimentos. Assim, não poderia reduzir o primeiro encontro a uma simples receita de como combater os males que incomodavam o paciente. Essa tinha sido a forma como interpretei a fala de Nathan naquele momento. Porém, o que apareceu com mais nitidez, quando participei do segundo encontro, foi que as pessoas estavam ali para se debruçarem sobre o que estava sendo contado como um território a ser mapeado. Portanto, o paciente não tinha nas mãos um mapa que deveria ser ajustado de acordo com a psicologia dos terapeutas. Inclusive, acredito que esse era um dos motivos para o fato de eles serem em grande número; isto é, essa era uma maneira de não deixar um modelo prévio de sujeito preponderar. A cada vez que um terapeuta dava uma explicação, outro apresentava uma possibilidade diferente, desse modo o paciente excluía e incluía trechos e marcações que fabricassem essa nova versão. (2005, p.18).

Latour, em “Vida de Laboratório” já havia evidenciado a necessidade de "desepistemologizar" todos os objetos das ciências exatas (LATOUR; WOOLGAR,1997). No Centro Georges Devereux, através do reencontro com suas divindades e a perda de suas

²⁹ Alexandra Cleopatre Tsallis é psicóloga, mestre em psicologia social e doutora em psicologia. Atualmente é professora substituta da Universidade Federal do Rio de Janeiro e psicoterapeuta.

psicologias, a observação de uma sessão de etnopsiquiatria mostra como se constroem e se desconstroem sujeitos. O seu estudo demonstra como a prática psicológica é, de fato, psicogênica, isto é, produtora de um sujeito interiorizado.

O sujeito (...), sabe-se desde Foucault, não existe desde sempre. É preciso para retê-lo, mantê-lo, um aparato cuidadoso, instituições amplas e sólidas, exercícios de disciplina e de inquisição. (LATOURET, 2002 pp 71,72)

1.2 Um sujeito maquínico e seus agenciamentos.

O tema da subjetividade como produção encontra uma formulação bastante fértil na obra de Deleuze e Guattari, cuja inspiração é a metáfora da máquina, o maquinismo. Guattari apóia-se na caracterização que Francisco Varela atribui à máquina: "o conjunto das inter-relações de seus componentes independentemente de seus próprios componentes" (GUATTARI, 1992, p 51). A partir desta idéia, entendem máquina como algo que não se limita à sua materialidade, pois sua organização é mais do que isso. Nela se identificam os elementos de sua construção, das relações sociais, políticas e econômicas que sustentam suas tecnologias: seus elementos ontogênicos. Uma máquina se conecta a outras, estabelecendo uma verdadeira "relação de ontogenia (...) que a faz abrir-se para o exterior" (*Ibid.*, p. 42). Acopla-se, desta maneira, a dimensão ontogênica uma dimensão filogênica. A máquina é usada, re-inventada, se relaciona com outras máquinas. Não é raro conhecermos gerações de máquinas tecnológicas³⁰ "cada uma abrindo [-se] a virtualidade de outras máquinas que virão" (*Ibid.*, p. 42). A máquina também estabelece alteridade e também finitude: nasce, se perturba, quebra, e morre.

³⁰ Este aspecto das máquinas é compreendido por Guattari como um *phylum*, "onde há máquinas que as precedem e outras que as sucedem" (*Ibid.*, p. 42)

Ao utilizar-se a metáfora das máquinas na produção de subjetividade provoca-se um alargamento desta concepção que se estende para além das máquinas técnicas. As máquinas biológicas, sociais, urbanas, as mega máquinas lingüísticas, teóricas e mesmo as máquinas que desejam incluem-se nela. (GUATTARI, 2005).

Considerando como máquina as produções sociais, urbanas, biológicas, podemos perceber que a subjetividade como produção maquínica não se limita, apenas, à nossa atualidade tecnológica. Toda sociedade produz suas subjetividades e todas as engrenagens utilizadas nesta produção: instituições familiares, religiosas, tribais, militares, artísticas são equipamentos coletivos de subjetivação. (GUATTARI, 2004, p. 178). Em cada época, a produção de subjetividades possuirá características próprias na utilização desses equipamentos coletivos de subjetivação. Por exemplo, as subjetividades pré-capitalistas ou arcaicas não separam, como o fazem as sociedades capitalistas, os componentes de canto, de dança, de palavra, de ritual.³¹

A subjetividade, máquina aberta para o seu ambiente, mantém todo tipo de relações com os componentes sociais e com as subjetividades individuais através de agenciamentos. Um agenciamento maquínico se dá no acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente. A unidade real mínima, não é a palavra, a idéia, o conceito, ou o significante, mas o agenciamento. (DELEUZE, 1998, p.65). A vida se manifesta através de vários agenciamentos “que não cessam de produzi-la”, como observa François Zourabichvili (2004, p. 20).

³¹ Modos de subjetividade arcaicos desapareceram, como constata a pesquisadora brasileira doutora em Artes/Rádio pela USP-SP Janete El Haouli: as culturas orais organizavam o cosmos; promoviam o novo círculo do ano, o novo ciclo do mundo e a sucessão das estações através do canto e da voz que canta. (2002, p. 45)

Os agenciamentos, tão importantes na produção de subjetividade, se expressam em dois eixos: um horizontal e outro vertical (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 112), ou em duas faces ou cabeças. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.84).

No primeiro, o agenciamento comporta os segmentos de conteúdo e de expressão.³² Conteúdo e expressão possuem forma e substância. O conteúdo é constituído pela trama dos corpos: quando o punhal entra na carne, quando o alimento ou o veneno se espalha pelo corpo, quando a gota de vinho é vertida na água, quando a mão segura o arco nas cordas do violino. No de conteúdo ocorre às misturas dos corpos, uns reagindo sobre os outros. É onde se dá a transmissão de afetos, às reações, as ações e as paixões sejam físicas, psíquicas, sociais, verbais ou musicais. No agenciamento de expressão ocorrem transformações incorpóreas atribuídas aos corpos: os signos e a produção de enunciados, os regimes de enunciados, o estilo e os gestos. A expressão é constituída pelo encadeamento dos expressos. As transformações incorpóreas são expressas pelos enunciados: “o punhal corta a carne”, “eu bebo”, “a água se torna vermelha”, “toco as Bachianas”.

Deleuze, entrevistado por Claire Parnet esclarece que um agenciamento remete a estados de coisas, e cada um deve encontrar o estado de coisas que lhe convenha

Há pouco, para beber... gosto de um bar, não gosto de outro, alguns preferem certo bar, etc... Isso é um estado de coisas. Nas dimensões do agenciamento, enunciados, tipos de enunciados, e cada um tem seu estilo, há um certo modo de falar, andam juntos, no bar,

³² Para compreender as relações entre os agenciamentos de expressão e os de conteúdo, Deleuze e Guattari baseiam-se no modelo semiótico desenvolvido por Louis Hjelmslev, lingüista dinamarquês precursor das modernas tendências da linguística. Sua análise é concebida em grade, com uma distribuição entre as noções de conteúdo, expressão, forma e substância, distinguindo, desta maneira, entre a forma e substância do conteúdo e a forma e substância da expressão. Isto é, tanto o plano de expressão quanto o de conteúdo são divididos em duas partes, - forma e substância - dando lugar ao quadrinômio substância de conteúdo, forma de conteúdo, substância de expressão, forma de expressão. No plano da expressão, a substância é a realidade acústica dos sons e a forma, a massa acústica estruturada em fonemas, as diferenças fônicas. No plano do conteúdo, a substância do conteúdo são os conceitos, os pensamentos mesmo que dispersos, sem nenhum tipo de organização ou realização lingüística, enquanto a forma do conteúdo é o que determina as diferentes realizações lingüísticas para os mesmos significados. Por exemplo, “Ser”, “To be”, “être”, “sein”. (CEIA, 2005)

por exemplo, há amigos, e há uma certa maneira de falar com os amigos, cada bar tem seu estilo. Digo bar, mas vale para qualquer coisa. Um agenciamento comporta estados de coisas e enunciados, estilos de enunciação. (DELEUZE, 2001)

Conteúdo e expressão não possuem a mesma natureza, são duas formalizações não paralelas, cada um com sua própria forma. As expressões se inserem nos conteúdos, não para representá-los, “mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recorta-los de um outro modo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.27) No entanto, embora explicitados, aqui, em separado, agenciam-se como peças heterogêneas da mesma máquina.

No segundo eixo - o vertical, o agenciamento tem aspectos territoriais ou reterritorializados - que o estabilizam - e, pontas de desterritorialização, que o impelem. Existem movimentos que animam os agenciamentos, os fixam ou os levam, “fixam ou levam o desejo com seus estados de coisas e seus enunciados” (DELEUZE; PARNET, 1988 p. 86). Quando acontece em um território, o agenciamento estabelece uma territorialidade e uma reterritorialização que compreende todas as espécies de artifícios. Contudo, um agenciamento igualmente provoca desterritorializações, linhas de fuga, “que o carregam para novas criações”. (*Ibid.*, p. 86). Os dois movimentos são tomados um no outro e o agenciamento é composto por ambos.

Os dois movimentos coexistem em um agenciamento, e, no entanto, não se valem, não se compensam, não são simétricos. Terra, ou antes, reterritorialização de artifício que se faz constantemente, pode-se dizer que ela dá determinada substância ao conteúdo, determinado código aos enunciados, determinado termo ao devir, determinada efetuação ao acontecimento, determinado indicativo ao tempo (presente, passado, futuro) (*Ibid.*, p. 86).

A territorialização possibilita a organização dos seres, através do conjunto dos projetos e das representações dos comportamentos, dos investimentos afetivos, dos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos – incluindo a música - e cognitivos. Contudo, o território pode se

desterritorializar para, em seguida, ter nova possibilidade de territorialização. Uma criança cantarola de noite porque tem medo do escuro e, com sua canção, procura retomar o controle dos acontecimentos que se desterritorializam depressa demais e que proliferam em direção ao cosmos e ao imaginário (GUATTARI, 1988, p. 103)

Todo agenciamento implica territórios, cada um com seu território, há territórios. Mesmo numa sala, escolhemos um território. Entro numa sala que não conheço, procuro o território, lugar onde me sentirei melhor. E há processos que devemos chamar de desterritorialização, o modo como saímos do território. Em um agenciamento, tanto a expressão quanto o conteúdo, integrantes do eixo horizontal, são mais ou menos desterritorializados. (DELEUZE, 2001)

Um agenciamento, portanto, possui as quatro dimensões: estados de coisas, enunciações, territórios e movimentos de desterritorialização. Não há agenciamento sem, territorialidade, e reterritorialização - que compreendem todas as espécies de artifícios, assim como não há agenciamento sem ponta de desterritorialização, sem linha de fuga, “que o carrega para novas criações, ou então para a morte?” (DELEUZE; PARNET, *op. cit.*, p 86). É importante ressaltar que, embora se identifique esses eixos, os agenciamentos se dão em uma perspectiva transversal.

1.3 Os agenciamentos da enunciação

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados nem em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas ou microsociais), nem em agentes grupais. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.31). Ao procurarmos as significações, os modos de semiotização devemos nos reportar aos agenciamentos de enunciação desses modos de semiotização.

Pensar agenciamentos de enunciação é ultrapassar a problemática do “sujeito individual, da mônada pensante conscientemente delimitada, das faculdades da alma (isto é, o entendimento, a vontade...) em suas acepções clássicas” (GUATTARI, 1989, p 28). Os componentes destes agenciamentos se encontram em interação entre domínios radicalmente heterogêneos e não se reduzem às pulsões, aos afetos, às instancias intra-subjetivas e nem a relações intersubjetivas. Por outro lado, podemos identificar as formas de enunciação que se estabelecem sobre agenciamentos nos quais se articulam a palavra, ou a comunicação direta. No entanto, esta análise também não basta já que os agenciamentos absorvem, atualmente, cada vez mais, recursos nos fluxos informativos midiáticos levados pelos canais maquínicos³³ que transbordam de todas as partes dos antigos territórios subjetivos individuais e coletivos.

Para ampliar o entendimento da análise dessas diversas modalidades de agenciamentos de enunciação, Guattari aponta diferentes valorizações dadas aos componentes de semiotização, de subjetivação e de conscientização no estabelecimento desses agenciamentos, como veremos a seguir.³⁴

1.3.1 Os agenciamentos não-semióticos

Este tipo de agenciamento coloca os compostos semióticos propriamente ditos entre parênteses. Guattari lembra as construções das abelhas e das formigas como um primeiro exemplo de formas muito elaboradas às quais elas chegam, a partir de “códigos modulares”,

³³ Lembremo-nos de que as máquinas que estão em questão aqui não são somente as de ordem técnica, mas também as científicas, as sociais, as estéticas.

³⁴ Esta lista que pode ser estendida em função de várias necessidades descritivas.

evidentemente nem semióticos, nem subjetivos, nem conscienciais. Esse tipo de agenciamento pode ser exemplificado com os estudos de Evelyn Keller³⁵ e Lee Segel³⁶ que investigam a aplicação da matemática a problemas biológicos. Esses pesquisadores se interessaram em entender o comportamento do *Dictyostelium discoideum*, um fungo que passa grande parte de sua vida movendo-se separadamente dos outros *Dictyostelium discoideum*. Sob condições adequadas, milhares desses fungos unicelulares aglomeram-se novamente em um único organismo maior, que, então, começa seu passeio pelo jardim, consumindo, no caminho, o alimento disponível. “Quando o ambiente é mais hostil, o *discoideum* age como um organismo único; quando o clima refresca e existe uma oferta maior de alimento, um ‘ele’ se transforma em ‘eles’. O *discoideum* oscila entre ser uma criatura única e uma multidão” (JOHNSON, 2003, p.10). Esse comportamento se explica pela liberação individual de uma substância, a acrasina (AMP cíclico) seguida pela liberação de feromônio, que os fungos encontram enquanto vagam por seu meio ambiente. Quando as células do *discoideum* bombeiam uma determinada quantidade de AMP cíclico, os agrupamentos começam a se formar. No início, as *discoideum* seguem trilhas deixadas por outras, o que cria uma retro alimentação positiva que estimula outras células a se agregarem (*bid.*, p.11)³⁷.

Entre os humanos, podemos citar os padrões de comportamento de multidões como exemplo desses agenciamentos não semióticos. O estudo desses mesmos comportamentos têm sido utilizados para orientar estratégias que permitem antecipar os movimentos de grandes grupos

³⁵ Evelyn Fox Keller é doutora em Física, pesquisadora em biomatemática.

³⁶ Lee Segel é psiquiatra, pesquisador em matemática aplicada.

³⁷ Atualmente, sistemas de encaminhamento das chamadas de celulares; a otimização do planejamento da rota de vôo de companhias aéreas; o planejamento otimizado das rotas de aviões entre vários aeroportos; sítios da Internet interessados em combater o excesso de trânsito utilizam algoritmos baseados no comportamento de formigas (JOHNSON, 2003 pp170-175).

em situações de emergência, tais como uma evacuação em estádios de futebol e incêndio de prédios. (EVERS; MUSSE, 2002)

1.3.2 Os agenciamentos semióticos não-subjetivos

Agenciamentos podem ser semióticos e não-subjetivos. Tal situação é explicada por Guattari pelos quadros psicossomáticos relativos às “courageiras caracteriológicas”, estudadas por Wilhem Reich. Estas courageiras funcionam sob a forma de atitudes musculares crônicas e fixas. São mecanismos de defesa expressos nas atitudes corporais, repetitivas ou sem conexão, na tentativa de defenderem a pessoa da angústia, do medo, da raiva (REICH, 1989). As representações subjetivas passam aqui pela semiotização somática. O fenômeno do encourageamento, surgido com o objetivo defensivo de conter emoções e impulsos sentidos como ameaçadores, tem como resultado uma contenção do fluxo de energia. Reich descreveu em detalhes funcionais e topográficos os mecanismos motores e vegetativos relacionados com disfunções emocionais e conteúdos psíquicos específicos.

Reich decodificou e mapeou o componente psicoemocional envolvido com o encourageamento de cada região do corpo. Trabalhando diretamente sobre os espasmos musculares crônicos observou, na sua clínica, que a dissolução desses espasmos gerava abreações emocionais espontâneas, respostas vegetativas e o afloramento de memórias reprimidas. Concluiu, então, que esses espasmos musculares eram o mecanismo corporal pelo qual eram mantidos reprimidos os impulsos e emoções associados aos conflitos psíquicos inconscientes. (TROTTA, 2000).

Dentre os mecanismos fisiológicos para a supressão e repressão dos afetos, a inibição respiratória é um mecanismo básico utilizado na neurose em geral. Na respiração reduzida, absorve-se menos oxigênio. Com menos energia no organismo, as excitações vegetativas são menos intensas, e mais fáceis de controlar. Vista biologicamente, a inibição da respiração nos neuróticos tem a função de reduzir a produção de energia no organismo e de diminuir assim a produção de angústia. Reich conta o acontecido em sua clínica:

Tratei uma vez uma paciente que estava a ponto de cair em 'séria melancolia. Estava deprimida e, durante um ano inteiro, não pôde ser induzida a se permitir nem a mais leve emoção. Durante muito tempo, não entendi como é que fazia para enfrentar as situações mais difíceis, sem ser afetada. Finalmente, a situação tornou-se clara. A mais leve manifestação de sentimento, 'regulava algo no estômago', prendia a respiração e olhava inexpressivamente para o espaço. Os olhos pareciam vazios; pareciam 'voltados para dentro'. A parede abdominal tomava-se tensa e as nádegas encolhiam-se. Disse mais tarde: 'Amorteço a minha barriga; então não sinto mais nada - se não a minha barriga tem uma consciência má'. O que queria dizer era: 'Se não a minha barriga tem sensações e, por isso, uma consciência má'. (REICH, 1990, p.261)

1.3.3 Os agenciamentos semióticos, subjetivos não conscientizados.

Os agenciamentos semióticos, subjetivos podem não serem conscientizados. Tais agenciamentos estão presentes nas aprendizagens por impressão inconsciente, nas delimitações de território, no comportamento de acolhimento, de submissão ou de hostilidade que são relevantes da etologia humana.

Um exemplo é o existente no comportamento de apego, estudado por Bowlby (1984). O comportamento de apego da criança inclui todos os tipos de comportamento que promovem a proximidade com a figura materna. Assim, as formas de comportamento mediadoras do apego no

primeiro ano de vida, são o sorrir e o chorar, o seguir e agarrar-se, o chamar e a sucção. Sorrir e chorar são ações que tendem a trazer o seu cuidador para o bebê e mantê-lo junto dele e são disparadores do comportamento de cuidado.

Seguir e agarrar-se têm o efeito de levar o bebê até o cuidador e retê-lo junto dela, preservando a proximidade e restaurando a segurança. Chamar tem um sentido social que visa manter o outro perto do bebê; evolui do balbuciar para a plena articulação da linguagem. A sucção tem uma função mais complexa: visa promover a ingestão de alimentos, mas muito precocemente sofre alterações decorrentes da experiência do bebê.

Essa concepção de agenciamentos implica uma descolagem entre a consciência e a subjetividade. Na análise das formações do inconsciente, concebida por Guattari, é necessário economizar, na medida do possível, o uso das noções como as de subjetividade, consciência, significância, a título de entidades transcendentais impermeáveis às situações concretas. O inconsciente, visto por esta ótica, é algo que se derrama um pouco em toda a parte ao nosso redor, um inconsciente trabalhando tanto no interior dos indivíduos, na sua maneira de perceber o mundo, de viver seus corpos, seu território, seu sexo, nos gestos, nos objetos quotidianos, na tevê, quanto no interior do casal, da família, da escola, do bairro, das usinas, dos estádios, das universidades... (GUATTARI, 1988, p.10).

Um inconsciente maquínico é povoado de imagens e de palavras, mas também de todas as espécies de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estas imagens e estas palavras, inclusive sons, ritmos e música.

1.4 Os agenciamentos, os indivíduos e a subjetividade.

Os agenciamentos se dão no campo da experiência, de modo que Zourabichvili conclui que indivíduo só se constitui ao se agenciar (2004,p.21) . Para Guattari,

em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individualiza: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas... Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo 'coletivo' deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (GUATTARI, 1992 pp. 29,30)

O agenciamento tanto remete a instituições fortemente territorializadas, tais como o escolar, o conjugal, familiar etc., quanto a formações íntimas desterritorializantes, como o devir-animal, o devir - música etc. Ambos os campos são englobados na experiência em que se elaboram essas formações. Zourabichvili comenta que um indivíduo

oscila entre sua projeção em formas de comportamento e de pensamento preconcebidas (...) e sua exibição num plano de imanência onde seu devir não se separa mais das linhas de fuga ou transversais que ele traça em meio às 'coisas', liberando seu poder de afecção e justamente com isso voltando à posse de sua potência de sentir e pensar (*Ibid.*,p. 21)

A subjetividade não se confunde com a individualidade. Indivíduos são produzidos em massa, serializados, registrados, modelados. A pessoa enquanto indivíduo - totalidade egóica - existe apenas como consumidor de subjetividade, de representação, de sensibilidade. Tratar de "processos de subjetivação", então, não significa tratar do indivíduo, já que não existe unidade evidente da pessoa. (GUATTARI E ROLNIK, 1986, p 30).

O que comumente entendemos como indivíduo está, então, na “encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade” (*Ibid*, p.34), incluindo os relativos ao inconsciente, ao corpo, à

família, e outros do domínio da produção de poder: em relação à lei, à política, etc. A subjetividade individual é resultado do entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, midiáticas, entre outras.

O que existe é uma economia de agenciamentos coletivos de subjetividade, que podem se individualizar em algumas circunstâncias, em alguns contextos sociais. A “subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”. (*ibid*, p 33)

Cada indivíduo lida com dois pólos dos agenciamentos: o pólo estrato dos agenciamentos e o pólo máquina abstrata. O pólo estrato dos agenciamentos (considerados "molares"³⁸) é aquele regido por códigos específicos, caracterizados por uma forma relativamente estável e por um funcionamento que tende a reduzir o campo de experimentação de seu desejo a uma divisão pré-estabelecida e reprodutora. O pólo máquina abstrata (considerado molecular³⁹) é onde aparece a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos. Essa maneira singular pode surgir nas pequenas irregularidades introduzidas pelo indivíduo ao utilizar as formas socialmente disponíveis, tanto quanto na elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que decodificam ou fazem fugir o agenciamento estratificado. Os agenciamentos artísticos prestam-se particularmente à colocação desta marca singular, quer por um intérprete, um diretor, um coreógrafo, quer por qualquer um de nós que, ao apropriarmos-nos,

³⁸ -. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. (GUATTARI, ROLNIK, *op. cit.*, 321)

³⁹ A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada de "transversalidade". (*Ibidem*)

por exemplo, da música que escutamos, cantamos, e dançamos fazemos fugir os agenciamentos estratificados.

As produções maquínicas de subjetividade contemporâneas enfocam especialmente máquinas tecnológicas de informação e de comunicação que

operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes. (GUATTARI, 1992, p. 14).

Neste sentido, Deleuze e Guattari ressaltam a subjetividade como matéria-prima de toda e qualquer produção capitalista. (GUATTARI, ROLNIK, 1986., p. 26). Para esses autores, o capitalismo - modo de produção econômica de nossas relações materiais com o trabalho e com o capital - molda nosso modo de sentir, de pensar, de amar. Somos subjetivados de uma maneira totalmente influenciada pelo modo de produção capitalista e a força dessa subjetividade é a de ser produzida tanto no nível dos opressores, quanto dos oprimidos.

Estar vivo – nascer, crescer, aprender a ler, a cantar e a entender o mundo em nossa sociedade - significa ter sido produzido nessa sociedade, com seus interesses nos valores do mercado. O corpo, a saúde e a própria vida são produtos de compra e venda. As exigências feitas na atualidade são as de que sejamos cada vez mais saudáveis, jovens e vivamos a vida com mais e mais e mais prazer. Essa atitude provoca na subjetividade atual uma crescente vontade de cuidar do corpo, fornecendo-lhe quase a mesma importância e os mesmos cuidados outrora concedidos à alma. Estabelece-se, com este modo de afecção, uma poderosa mega indústria constituída pela reunião entre beleza, nutrição e saúde, transformando-se todo o corpo em

imagens de marca e em um *marketing* privilegiado do eu. (SANT'ANNA⁴⁰,2002). Vemos surgir, então, uma possibilidade até agora inusitada: o corpo humano, em sua antiga configuração biológica, está se tornando "obsoleto", necessitando de contínuos *upgrades*, *auto-upgrades* cotidianos (SIBÍLIA, 2002)⁴¹.

A subjetividade, produção coletiva, histórica e contextualizada no seu tempo e em sua cultura, traz, portanto, hoje, as marcas da ordem capitalista projetada tanto na “realidade” do mundo quanto na “realidade psíquica”. Essa ordem incide nos esquemas de conduta, ações, gestos, pensamento, sentido, sentimento, afeto, sensibilidade, comportamento. Relações sociais, relações sexuais e até mesmo nossos fantasmas imaginários são afetados por ela. A ordem capitalista se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas por diferentes níveis semióticos. Ela incide tanto nas montagens da percepção, da memorização, quanto na modelização das instâncias intra-subjetivas, fabricando a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 42).

1.5 Processos de singularização

O modo pelo qual os indivíduos vivem sua subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e de opressão, nas quais o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, e uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos

⁴⁰ Denise Bernuzzi Sant'anna é professora de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutorou-se em 1994, na Universidade de Paris VII, com tese sobre a história do embelezamento feminino.

⁴¹ Maria Paula Sibília é antropóloga argentina. Essas idéias são partes de sua pesquisa na dissertação de mestrado em Comunicação na UFF, “O homem pós-orgânico”.

componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização. Oscilando entre os dois pólos, não existe uma subjetividade que se estratifique em nenhum deles. Ela não é "recipiente" - composta essencialmente de coisas exteriores, as quais seriam "interiorizadas" -, nem uma subjetividade totalmente singular. Haverá sempre certo "jeito de utilizar a linguagem, de se articular ao modo de semiotização coletiva". (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.34). Aceitamos ser capturados pelo consumo, pela mercadoria, mas também nos produzimos em relações de criação e de expressão. Na música que fruimos no dia-a-dia observamos facilmente esse mecanismo. Por exemplo, compramos um CD, porque gostamos da entrevista do compositor no programa de televisão. Ao cantarmos suas músicas, inventamos outra letra para a canção ou parte dela; ou cantamos em línguas estrangeiras, sem entendermos uma palavra daquela língua; também podemos alterar o andamento, ou desafinar ao cantarmos. Por vezes, tocamos em nossos instrumentos musicais – reais ou imaginários - uma conhecidíssima canção e, assim, vamos colocando nossas marcas singulares nos processos coletivos. A subjetividade, mesmo com seus modos de subjetivação "assujeitados", nos traz a possibilidade de produzirmos outros, originais e singulares.

Com a apropriação da produção de subjetividade pelo capitalismo, até mesmo o conhecimento da singularidade está esvaziado. Atualmente, "não se conhece as dimensões essenciais da existência - como a morte, a dor, a solidão, o silêncio, a relação com o cosmos, com o tempo" (GUATTARI E ROLNIK, 1986, p 43). Ficamos surpresos com a raiva, com a doença incontrolável, com a velhice, já que o que pertence ao domínio da ruptura, da surpresa, da angústia, do desejo, da vontade de amar e de criar "deve se encaixar de algum jeito nos registros de referências dominantes". (*Ibid*, pp. 16,17.) No entanto, podemos ativar processos de ruptura de toda essa lógica capitalista, atuando no campo da produção do desejo. Surgem movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalista, através da afirmação de outras

maneiras de ser, de outras sensibilidades, de outras percepções. (*Ibid.*, p 45). São os processos singulares que transgridem e ultrapassam a barreira do previsto, do provável.

Os processos de singularização frustram os mecanismos de interiorização dos valores da sociedade capitalista, podendo conduzir à sua afirmação em um registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam de todos os lados (GUATTARI E ROLNIK, 1986, p. 47). Nesses processos, quando há um *devoir* diferencial que recusa a subjetivação capitalista, se sente um calor nas relações, uma determinada maneira de desejar, uma afirmação positiva da criatividade, uma vontade de amar, uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver pela multiplicidade dessas vontades (*Ibid.*, p. 46).

O decisivo, afirmam Deleuze e Guattari, é que há a possibilidade de desenvolvimento de *modos de subjetivação singulares* (*Ibid.*, pp.16,17), de automodelações afirmadas independentes da ordem capitalista, que rompem com a tentativa de homogeneização que a massificação pressupõe.

Partindo da concepção de uma subjetividade produzida em agenciamentos coletivos, Guattari propôs a esquizoanálise como uma prática clínica com ênfase na produção de novos modos de subjetivação. Em seu trabalho na Clínica de La Borde, na França. (GUATTARI, 1992, pp 183-293), sugere ações que se propõem a produzir um novo tipo de subjetividade, mais do que operar em remodelagens das subjetividades existentes. Para a instalação dessas múltiplas instâncias coletivas, é interessante conhecer o processo por que passou La Borde. Dentre outras coisas, foram criadas ações como assembléias gerais, comissões paritárias usuários-pessoal, ateliês diversos. Integraram, também, o pessoal da manutenção – pessoal da lavanderia, faxina, contabilidade - no trabalho do atendimento e, reciprocamente, os técnicos foram envolvidos em tarefas materiais como a arrumação, a cozinha, a louça, a recreação.

O que visávamos, através de nossos múltiplos sistemas de atividade e sobretudo de tomada de responsabilidade em relação a si mesmo e aos outros, era nos libertarmos da serialidade e fazer com que os indivíduos e os grupos se reapropriassem do sentido de sua existência em uma perspectiva ética e não mais tecnocrática. (*Ibidem.*, p. 187)

A partir da experiência nesta Clínica, quando pacientes e funcionários revelaram capacidade de expressão “totalmente imprevistas” (*ibidem*, p. 188), Guattari propõe uma ação clínico-política que, atuando no paradigma ético-estético, pudesse reorientar a finalidade da vida de conglomerados urbanos, escolas, hospitais, prisões no sentido de uma recriação interna permanente. Cria, então, no início dos anos setenta, a análise institucional que, a princípio se ocupou do questionamento da psiquiatria e da pedagogia tradicionais.

42

A proposta de Guattari, com a esquizoanálise, não é a de generalizar a experiência de La Borde como um modelo transponível, mas a de propor modificações das condições de produção de subjetividade para que possam ser orientadas em um sentido mais criativo, envolvendo não somente as facetas cognitivas, mas outras como as afetivas, as perceptivas, as volitivas, as mnêmicas em outros agenciamentos que privilegiam o inconsciente como fábrica e o desejo como produção

1.6 Agenciamentos, subjetividades, sonoridades e música.

Considerar a dimensão da subjetividade como produzida nos agenciamentos coletivos nos leva a incluir, como vimos, componentes heterogêneos dessa produção, tais como os componentes semiológicos significantes, manifestados na família, na escola, no meio ambiente, na religião, na arte, no esporte, na mídia, no cinema. São diversas as dimensões semiológicas produtoras ou veiculadoras de significações. Tratam-se de dimensões desses agenciamentos, que escapam às axiomáticas propriamente lingüísticas. (GUATTARI, 1992, p. 14). Neste sentido, Guattari (1988, p.45) aponta a música, o capital e o poder como exemplos de consistência abstrata ou intrínseca que portam chaves de ressonâncias significativas e campos semânticos modeladores do universo da representação da existência.

⁴² No Brasil, Gregório Baremlitt desenvolve em Minas Gerais interessante trabalho com a esquizoanálise e a Análise Institucional. Ver Fundação Gregório Baremlitt http://www.fgbbh.org.br/editora_e_distribuidora.htm

A produção de subjetividade envolve instâncias humanas intersubjetivas, tais como instâncias identificatórias, interações institucionais de diferentes naturezas e universos de referência incorporais. Coletivos diversos, tais como aqueles relativos à arte e a música, são chamados a participar desse processo. A produção de sentido e os processos de semiotização, como vimos, não são centrados nem somente em agentes individuais nem somente em agentes grupais (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 31). No entanto, os processos de produção de subjetividade implicam o funcionamento de máquinas de expressão tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual, quanto de natureza infra-humana, infrapessoal.

Sistemas extra-pessoais (ou extra individuais) produtores de subjetividade são, por exemplo, os econômicos, os sociais, os tecnológicos, os ecológicos, os etológicos, os de mídia... As instâncias extra-pessoais que contribuem neste processo são aqui entendidas como interações de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos que estabelecem universos de referência incorporais. Dentre esses, estão os relativos à música e as sonoridades. É curioso pensarmos com Carole Gubernikoff⁴³ que, em nossas escolas de música, ensina-se harmonia “como se esta fosse a natureza da música e não o produto de séculos de desenvolvimento” (2001, p.10). A instância extra-pessoal da condição harmônica ocidental produz uma percepção de que a música só é música se seguir uma harmonia ocidental, como nos lembra Guattari: “As músicas tocadas nas cortes das casas reais européias impuseram sua lei, suas escalas, seus ritmos, sua concepção de harmonia e de polifonia, seus sistemas de escrita, seus instrumentos” (1988, p.105).

⁴³ Carole Gubernikoff possui graduação em Música, Composição, pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado e doutorado em Comunicação, pós doutorado na Universidade de Columbia, em Nova York, quando desenvolveu pesquisa sobre a música espectral e harmonia pós serial e Messiaen. Sua tese titular versou sobre a permanência das sensações na escuta em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail. É professora titular da UNIRIO.

A partir de tais considerações, podemos argumentar que a atualidade, mais do que criar e desenvolver a música modifica radicalmente as sonoridades, produzindo novas formas de subjetivações. A industrialização, o ruído das máquinas, os apitos, as sirenes, os games trouxeram uma enorme variedade de sonoridades, contribuindo para o estabelecimento de uma nova paisagem sonora.

Com o advento das novas paisagens sonoras contemporâneas, observa Fátima Santos que, “tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano nunca mais seriam os mesmos” (SANTOS, 2002, p29) ⁴⁴. De modo análogo, poderíamos afirmar que, a partir dos modos de sonorização contemporânea, as subjetivações nunca mais serão as mesmas...

Murray Shafer⁴⁵, estudioso da variedade de sons estabelecidos no cotidiano, atribui aos sons criados pela geografia e pelo clima - os sons dos ventos, das águas, dos animais, por exemplo - a característica de sons fundamentais de uma paisagem sonora. ⁴⁶ Os sons da paisagem sonora podem se imprimir “tão profundamente nas pessoas que os ouvem, que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade.” (SHAFFER, 2001, p. 26) As sonoridades nos acompanham nas manifestações que nos rodeiam, e é de nossa paisagem sonora (SHAFFER, 1991), de onde retiramos um *sentido* de lugar. Hildegard Westercamp⁴⁷ atribui aos significados desses sentidos,

⁴⁴ Fátima Carneiro Santos é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

⁴⁵ Compositor e músico canadense Murray Shafer, desenvolveu seus estudos e pesquisas a respeito do som ambiental, observando as características e modificações desses sons no decorrer dos tempos.

⁴⁶ Shafer criou o conceito de paisagem sonora (*soundscap*) para designar todo e qualquer ambiente acústico, qualquer que seja sua natureza.

⁴⁷ Compositor alemão erradicado no Canadá, artista de rádio e ecólogo do som. Pesquisador da equipe de Shafer.

criados na interação entre a paisagem sonora e as pessoas, um reflexo íntimo das condições sociais, políticas, tecnológicas e naturais da área. Toda comunidade tende a ter seus próprios sinais sonoros que dão voz aos sistemas de crenças e as atividades da comunidade. A hipótese que trata Westercamp (2003) é a de que se compreendemos os significados do som, compreenderemos o que um lugar, uma sociedade está dizendo acerca de si mesmo, isto é, saberemos de outros agenciamentos, muitos deles intersubjetivos que subjetivam àquelas pessoas.

Junto aos sistemas extra-pessoais na produção de subjetividade, funcionam os sistemas infra-pessoais (ou infra-individuais). Referem-se à apreensão da existência através de processos que atuam nos sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, de modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 31). Os sistemas de percepção das sonoridades atuam neste nível infra-individual. O batimento cardíaco, os sons de inspiração e expiração, e a voz da mãe nos primeiros momentos do nascimento e dias de um bebê estão presentes, segundo Rolando Benenzon⁴⁸ em toda a experiência humana (1985, p 46) e fazem parte destes sistemas infra-pessoais

Para Guattari, o próprio afeto é uma categoria pré-pessoal, instaurado antes dos limites de identidades, e se manifestando por transferências não localizáveis, tanto do ponto de vista de sua origem quanto de sua destinação. (GUATTARI, 1989, pp 251). A parte não-humana, pré-pessoal da subjetividade, é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênesse “(GUATTARI, 1992, p. 20).⁴⁹

⁴⁸ Rolando Benenzon é psiquiatra e músico argentino. Criador da Metodologia Benenzon em musicoterapia

⁴⁹ Uma dessas possibilidades relacionadas à música foi estudada pelas enfermeiras Andriola e Oliveira (2006), que investigaram a influência da música na recuperação do recém-nascido prematuro na UTI neonatal. Em sua pesquisa observaram bebês durante uma semana sem

1.7 Na clínica em musicoterapia

Podemos observar alguns aspectos da produção de subjetividade no atendimento de Branca⁵⁰, que, diagnosticada como autista, começou seu atendimento comigo em 1991, aos sete anos, sem falar e com muitas dificuldades de comunicação. Ao iniciar o tratamento da filha, a mãe informa que ela canta, mas o que sua mãe chama de canto são sons, vogais na maioria das vezes, cantadas por pouquíssimo tempo. Canta apenas quando quer. Anda, anda muito. Faz círculos intermináveis, num andamento acelerado. Acompanho sua peregrinação. Bato palmas no ritmo de seu caminhar. Anda na ponta dos pés, cabeça projetada para frente. Parece que não tenho importância para ela. Apresenta alguns comportamentos repetitivos: andar em círculos, acariciar uma das mãos com os dedos da outra, sempre de uma mesma e determinada maneira. Não se agride. Chupa o dedo e caminha.

No início do processo musicoterapêutico em um determinado momento da sessão, depois de uma improvisação minha em que faço uma série de seis notas cromáticas⁵¹ descendentes, ela deita-se cercada pelas almofadas. Um ninho, um útero.

Sentadas uma diante da outra, olho para ela, em silêncio. Ela parece dotada de uma forma especial de me perceber. Sabe da minha presença, mesmo que não esteja olhando para mim. Parece que me vê com sua pele, e, no entanto, seu olhar me atravessa. No seu ninho, faz

estímulo musical, e, posteriormente, os mesmos bebês foram observados com a presença do som pelo período de duas semanas para cada bebê. Os bebês apresentaram melhora na saturação de oxigênio, regulação da temperatura corporal e das frequências cardíaca e respiratória. As expressões faciais foram entendidas pelas pesquisadoras como de prazer (sorriso, vocalização, reflexo cócleo-palpebral, sucção). A conclusão dessa pesquisa foi a de que a música contribuiu na terapêutica para a saúde.

⁵⁰O nome é fictício.

⁵¹Notas distanciadas uma da outra por meio tom.

sons guturais, pré-verbais. Chego mais perto, imitando seus sons. Ela me afasta. Pega uma almofada e abraça-a. Faço o mesmo. Ficamos assim abraçadas, cada uma à sua almofada, frente à frente. Pego a baqueta do metalofone e, suavemente, busco um contato com ela através do toque da baqueta em sua pele. É a primeira vez que chego tão perto dela. Ela emite, novamente, sons guturais. Largo a baqueta e ela a segura.

Compreendo que quer a continuação do toque. Volto a tocar em suas costas, em suas pernas. Tudo é muito delicado. A menina se levanta e toca três notas no metalofone, aparentemente aleatórias, e sai do “ninho”. Percuto as mesmas notas, acrescento outras, e vou atrás dela. Ela se deita por pouco tempo e logo muda de lugar, abraçando-se a outra almofada. Deito-me em paralelo a seu corpo, a uma distância de mais ou menos um metro. Ela inicia um som baixinho, usando basicamente a garganta e a base da língua. Parece dizer “cá, cá, cá”. Começo, então, um jogo de me aproximar e de me afastar, um esconde-esconde. Branca, atrás de sua almofada, ri com a brincadeira. Vou chegando mais perto. Ela ri e cantarola um “grito de aproximação”. O som é forte e alegre. Vou chegando mais perto com a minha voz e com o meu corpo. Encosto minha cabeça em sua almofada, até que: “a descobro”.

Ela, então, levanta seu braço e cuidadosamente toca o meu rosto. Um movimento tão lindo, tão comum nos bebês, mas que neste momento cresce de significado. Branca me toca, descobrindo-me, descobrindo-se. Com a mão espalmada no meu rosto, olha. A princípio olha para trás; é grande a espasticidade no pescoço. Eu também exploro suas mãos no meu rosto, lambo seus dedos, faço sons; ela olha para mim e coloca seus dedos dentro da minha boca.

A partir dessa data, muitas vezes compartilhamos momentos de contato que foram, gradativamente, se tornando mais freqüentes, mais longos e vinculados.

Com Branca, busco, constantemente, o contato corporal, pele a pele. Minhas mãos procuram encontrar o seu pescoço rígido, os seus músculos para-vertebrais tensos ou a suavidade da sua pele.

A possibilidade deste contato foi sendo conquistada a partir do toque com a baqueta em sua pele. Depois, a aproximação se deu com o toque com o rolo de madeira, passando a toques suaves com as mãos, culminando com contatos alegres, sonoros e interativos. A emissão da sua voz foi se tornando mais fácil, seus sons passaram de guturais a cantados. E esses cantos, inicialmente emitidos em intervalos de terças, passaram a ser emitidos em intervalos de oitava.

Branca e eu vivemos, durante as sessões, muitos momentos de intensa experimentação cinética; explorações do movimento e do contato, a maioria das vezes acompanhados de expressões sonoras ou improvisações sonoro-musicais. Nessas experiências, eu sempre enfatizo o ritmo de seu corpo em movimento. Os movimentos sempre estão presentes: movimento de pernas, pulos no rolo, danças...

Com o passar do tempo ela passa a se movimentar menos. Fica mais tempo quieta, chupando o dedo.

Durante os anos em que se passa essa terapia, de fins de 91 à fins de 94, passei, paulatinamente, a ser alguém da qual ela manifestava sentir falta. Em março de 93 fiquei doente, repentinamente, e não consegui avisá-la que não iria à sessão. Segundo o relato de sua mãe, ela subiu à sala, procurou-me; e só aceitou voltar para casa depois de pegar um incensário que havia na sala e deliberadamente levá-lo para sua casa. Sua mãe conta que passou a semana inteira segurando-o.

Em 1993, depois das férias de julho, quando passamos longe uma da outra duas semanas, ela me recebe com um enorme sorriso e comprime sua boca aberta em meu rosto. Ganho seu primeiro beijo.

Ao se estabelecer um vínculo entre nós, uma comunicação maior também se estabelece. Conheço seus códigos, e ela conhece os meus. Reconhece as músicas que compomos nas sessões e gosta delas.

Em 1994, Branca muda-se para um lugar longe do Rio. Vai morar em uma praia e ter uma vida que será boa para ela. Foi quando paramos de nos ver. Parece tranqüila. Muitas vezes está alegre. Sua fisionomia é linda, e quando conseguimos, durante nossos encontros, estar juntas, construímos uma experiência indescritível. (CHAGAS, 1997).

A atividade clínica em musicoterapia oferece a oportunidade de inúmeros agenciamentos: os sons, o corpo, o movimento, a criação de pequenas melodias. Possibilitar experimentações desses agenciamentos, a-significantes, não conscienciais, infra-pessoais foram elementos chaves na facilitação da vivência de processos de subjetivação coletivos e singulares no trabalho com Bianca.

2 - TERRITÓRIOS E MOVIMENTOS: O RITORNELO

Sou um homem comum
 Qualquer um
 Enganando entre a dor e o prazer
 Hei de viver e morrer
 Como um homem comum
 Mas o meu coração de poeta
 Projeta-me em tal solidão
 Que às vezes assisto
 A guerras e festas imensas
 Sei voar e tenho as fibras tensas
 E sou um
 Ninguém é comum
 E eu sou ninguém
 No meio de tanta gente
 De repente vem
 Mesmo eu no meu automóvel
 No trânsito vem
 O profundo silêncio
 Da música límpida de Peter Gast
 Escuto a música silenciosa de Peter Gast
 O hóspede do profeta sem morada
 O menino bonito Peter Gast
 Rosa do crepúsculo de Veneza
 Mesmo aqui no samba-canção
 Do meu rock'n'roll
 Escuto a música silenciosa de Peter Gast
 Sou um homem comum⁵²

Caetano Veloso

⁵² Caetano Veloso, Peter Gast – canção de 1983 (CD Uns). Na faixa de número 2 do cd.

2.1 Prelúdio: O ritornelo e a música propriamente dita.

Deleuze e Guattari buscam na música a inspiração para a criação de um novo conceito filosófico: o ritornelo⁵³, que indica o retorno, a volta a um trecho da musical, a repetição⁵⁴. Qualquer músico, no entanto, sabe que a repetição do trecho musical, mesmo que se utilizem as mesmas notas, não é igual. Só para citar alguns aspectos envolvidos nesta operação, temos as variações de dinâmica ou de andamento - contribuindo para a ênfase interpretativa, temos as letras variadas, ainda que na mesma música - marcando diferentes momentos.⁵⁵ Contudo, as repetições têm tal importância para a música que Hans-Joachim Koellreutter⁵⁶ atribui à redundância surgida pela repetição de ocorrências musicais o fator que promove a unidade formal e estilística da obra musical (1990, p.113).

Uma repetição na música pode se referir tanto à reiteração de um som (repetições de frases, de notas ou de sonoridades específicas dentro de um enunciado musical), quanto à recorrência de

⁵³ Rolnik encontra dificuldade por traduzir o termo. Esclarece, em *Micropolítica, cartografias do desejo* (GUATTARI ; ROLNIK,1986, p.44), que já havia traduzido *ritournelle* por *ladainha*, Como *ladainha* é também empregada no sentido de "lamento", comumente fastidioso, preferiu traduzir por *refrão*, no sentido de repetição regular de uma fórmula de qualquer espécie. Nenhuma das duas traduções corresponde a riqueza do conceito musical utilizado por Deleuze e Guattari. Utilizaremos nesse trabalho *ritornelo*, como é usado na música, como tradução para o termo musical *ritournelle*.

⁵⁴ Repetição: "a reapresentação de um trecho da música, geralmente indicada colocando-se o material a ser repetido entre barras duplas com pares de pontos verticais". (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA , 1994, p. 777)

⁵⁵ Poucas pessoas percebem que as canções populares infantis '*Marcha Soldado*' e '*Fui na Espanha*' têm a mesma música.

⁵⁶ Musicólogo alemão erradicado no Brasil. É dos mais importantes formuladores do pensamento sobre a teoria e a educação musical brasileira.

um acontecimento qualquer associado a uma experiência sonora e musical passada (repetição de emoções, de associações, de sentimentos e lembranças provocados pelo fato sonoro).

Silvio Ferraz⁵⁷ compositor brasileiro e estudioso da obra de Deleuze e Guattari indica que é comum o entendimento da repetição a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser percebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança. Em sua tese “*Música e repetição: aspectos da diferença na música do séc.XX*” relaciona à repetição diferentes objetos-sonoros: aqueles cujos aspectos físico-acústicos são similares; objetos sonoros que remetem a um objeto original transmutado por retrogração⁵⁸, ampliação⁵⁹, inversão⁶⁰ ou permutação, e ainda os objetos sonoros

⁵⁷ Silvio Ferraz é doutor em Comunicação e Semiótica, professor de composição e harmonia no Departamento de Música da UNICAMP.

⁵⁸ Retrogração: “uma seqüência de notas tocadas de trás para frente. (...) É importante no sistema de composição dodecafônico de Schoenberg, em que séries de doze notas podem ser usadas em retrógrado”. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p779). Exemplos de BENNET(1986, p73)

The image shows two musical staves. The first staff is labeled "[original]" and contains a sequence of 12 notes, numbered 1 through 12 from left to right. The second staff is labeled "[retrograda]" and contains the same sequence of 12 notes, but in reverse order, numbered 12 through 1 from left to right.

⁵⁹ Ampliação: quarta lei tonal: Qualquer acorde pode ser seguido por qualquer outro acorde: acordes de tons afastados necessitam de uma preparação por harmonias intermediárias. (KOELLREUTTER, 1978, p 31).

⁶⁰ Inversão: quando a série é lida baixo para cima. (Bennett, 1986, p 73)

que produzem, em um ouvinte, uma mesma sensação. Como se vê, existem analogias complexas que não estão restritas à escuta musical.

Esses elementos [que se repetem] podem ou não estar associados ao segundo tipo de repetição, a repetição de emoções, de associações e de sentimentos que afloram em forma de lembranças quando evocados por um fato sonoro experimentado anteriormente. (FERRAZ, 1998 p 33)⁶¹

Na música contemporânea, a experimentação da diferença e da repetição não está apenas nos de graus de similaridade e igualdade de um objeto ante o outro – no grau de dissemelhança, mas, principalmente, na diferença de natureza dos fatos musicais envolvidos⁶². Neste caso, ao pensarmos a repetição, pensamos também a diferença. (*Ibid.*, p 37)

[inversão]

[inversão retrógrada]

Também é chamada de inversão “a reorganização das notas de um acorde construído em terças, de forma que a nota mais grave não seja a fundamental do acorde. Se a nota mais grave é a terça da tríade, diz-se que é uma 'primeira inversão', se a quinta, uma 'segunda inversão’”. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 462)

⁶¹ Quanto à diferença na música, Ferraz acredita que a diferença não é o que se contrapõe à repetição, mas o que repete a condição de diferente, sendo a principal característica da diferença a repetição da potência do deixar livre a condição do diferente.

⁶² Por exemplo, no dodecafonismo ou serialismo Schoenberg, abandonando o sistema maior-menor em favor da música atonal, ordena as doze notas da escala cromática, através de uma seqüência de notas - a série fundamental – na qual todas as doze notas têm igual importância, nenhuma deve aparecer fora de sua vez. Então, no serialismo, embora se busque a diferença na não repetição de notas, acaba-se por se basear em uma repetição de um mesmo conceito que percorre toda a peça na forma da série. Na faixa 3 do cd , Tanzschritte da Suíte op. 29, de

No ritornelo o que volta não é o elemento, não é a forma nem a sonoridade. Muito embora aquilo que volte se confunda com tais aspectos da música, o que volta é a potência de fazer música, a potência de fazer e desfazer lugares, potência de escuta. (FERRAZ, 2005, p.39).

Portanto, mesmo quando se analisa o ritornelo no seu sentido estritamente musical, conta-se com uma variedade enorme de possibilidades de repetições e de outras tantas diferenças envolvidas no fenômeno de fazer-escutar-engajar-se na música.

2.2 O ritornelo e o caos

O ritornelo de Deleuze e Guattari relaciona-se diretamente ao caos. O ritornelo exorciza e delimita o caos, tanto quanto possibilita mergulhar nele. A característica do caos é a velocidade infinita com a qual as determinações se esboçam e se apagam. Nele, é impossível a relação entre duas determinações, pois quando uma aparece, a outra já desapareceu. “O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz, no infinito, toda consistência”⁶³. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 59). É um vazio que não é um nada, é um

Schöenberg(1990) Já no minimalismo, a repetição de pequenos trechos, com pequenas variações através de grandes períodos de tempo, ou os tons executados durante um longo tempo, acabam por aflorar a diferença timbrística nela envolvida. Na faixa 4 do cd , a música minimalista *City Life*, de Steve Reich interpretada por Murray Perahia.

⁶³ Enfrentamos o caos, para Deleuze e Guattari, com a arte, a filosofia e a ciência. A arte territorializa o caos, delimitando nele um ponto estável, construindo um muro em torno deste ponto, ou possibilitando o atirar-se dentro dele. A filosofia enfrenta o caos dando-lhe consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha. A ciência procura dar referências ao caos, sob a condição de renunciar aos movimentos e velocidades infinitos, e de operar, desde o início, em uma limitação de velocidade.

virtual⁶⁴ que contém todas as partículas possíveis e suscita formas que aparecem e desaparecem sem consistência, nem referência, sem consequência⁶⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 153)

Deleuze e Guattari comparam o caos a um imenso buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, *Ibid.*, p.117). Curiosa analogia, pois o buraco negro é uma região do espaço onde o campo gravitacional é tão forte que nada sai dessa região, nem a luz; podendo ser produzido, teoricamente, por grandes quantidades de matéria ou matéria em altíssimas densidades. Enfrentamos, na concepção de Deleuze e Guattari, o imenso buraco negro do caos de diferentes modos. Ora tentamos construir um ponto como centro: um ponto frágil e nos organizamos em torno deste ponto construído com uma pose calma, e aí ficamos; ora abandonamos a calma e nos atiramos, escapamos da pose e nos arrojamos para fora, nos lançamos no caos.

No enfrentamento do caos surgem os três movimentos do ritornelo:

Primeira tríade [do ritornelo]: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos . Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retomar ou se reterritorializar. (ZOURABICHVILI 2004, p 95) .

A música aparece no ritornelo logo no início da conceituação de ritornelo. Deleuze e Guattari ilustram as três maneiras de enfrentar o caos através de exemplos musicais. É ela o que estabiliza e acalma ou arregimenta forças para enfrentá-lo no cotidiano, tanto quanto é quem pode

⁶⁴ “Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável , e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação”.(DELEUZE; PARNET,1998, p 173)

⁶⁵ Deleuze e Guattari ilustram esse aspecto do caos com as experiências de Prigogine e Stengers com a cristalização de um líquido superfundido a uma temperatura inferior à sua temperatura de cristalização. Nesse líquido formam-se pequenos germes de cristais que aparecem e se dissolvem sem gerar consequências (DELEUZE; GUATTARI , 1992, p. 153)

provocar a brecha, a saída pela errância, o andar na beirada do abismo do caos. Um dos exemplos dados por Deleuze e Guattari é o da criança com medo, que se tranqüiliza cantando, e com seu canto constrói o esboço de um centro estável e calmo. Também toma como exemplo a dona de casa que cantarola, ou liga o rádio arregimentando forças anti-caos para enfrentar os seus afazeres. E, por fim, citam alguém realizando uma improvisação musical, sai de casa, e esgarça o círculo costumeiro que limita o caos. São três momentos distintos, três aspectos do ritornelo que podem vir misturados e simultâneos.

Neste movimento, na comunicação entre os meios, na coordenação de espaços-tempos heterogêneos, o caos tem uma chance de se tornar ritmo⁶⁶. O esgotamento, a morte, a intrusão, a alegria ganham ritmos. O ritmo muda de direção.

Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. Aterrissar, amerissar, alçar vôo... Por aí, saímos facilmente de uma aporia⁶⁷ que corria o risco de trazer a medida de volta para o ritmo, apesar de todas as declarações de intenção: com efeito, como podemos proclamar a desigualdade constituinte do ritmo, quando ao mesmo tempo nos entregamos a vibração subentendidas, repetições periódicas dos componentes? (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119)

O ritmo, entendido desta maneira, é o condutor do ritornelo. O ritornelo se estabelece através de um ritmo, mas transborda para fora da música no seu controle do caos. Não se limita a uma distinção epistemológica entre “natureza”, no sentido dos seres vivos e “cultura”. Propõe

⁶⁶ Ritmo não é somente medida ou cadência. O ritmo “é, antes de tudo, movimento”. (Rio de Janeiro, Prefeitura; Conservatório Brasileiro de Música, 2002, p.11) Embora algumas vezes descrito como tempo ordenado e métrica, o ritmo é a soma de uma variedade de fatores, cada qual, a seu jeito, manifestação de ritmo e ordem, podendo significar um produto de uma frequência de eventos afins, ou mecanismos de ordenamento de características comuns e de significados. (BERRY, 1976, p. 305).

⁶⁷ Aporia – [Do gr. *Aporía*, pelo lat. *aporia*.] S. f. **1** – *Filos.* Dificuldade, de ordem racional, que parece decorrer exclusivamente de um raciocínio ou do conteúdo dele. (*Cf.* antinomía e paradoxo). **2** – *Hist. Filos.* Conflito entre opiniões, contrárias e igualmente concludentes, em resposta a uma mesma questão. **3** – *Ret* . Figura pela qual o orador finge exitar, ter dúvida, na escolha de uma expressão, de um rumo para o discurso. (FERREIRA, 1986, p. 146)

“todos os atravessamentos e começando antes: muito antes dos ritmos nascerem como passagens entre meios, os próprios meios sendo ritmos, como repetições periódicas, e são os ritmos que os constituem que os tornam comunicantes”. (COSTA, 2006)

O ritornelo pode ter um sentido territorial - fechado sobre si mesmo - e um outro sentido cósmico - levado sobre uma linha de fuga semiótica. Na relação entre esses dois estados do ritornelo, a música, e a arte em geral desterritorializam o ritornelo. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, pp. 175,176)

Mas, por que o ritornelo, em um sentido restrito, é um agenciamento sonoro, “por que esse aparente privilégio?” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 132). Embora não estabelecendo um lugar superior a nenhuma arte em relação às demais, Deleuze e Guattari, ao compreenderem as potências de desterritorialização possíveis dos componentes sonoros, concluem que pelo som passa uma espécie de linha filogênica, de um *phylum* maquínico, que faz com que produzam uma ponta de desterritorialização.

O som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritoralizações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose (*Ibid.*, p. 166)

Além disso, o ritornelo, em seu conteúdo musical, carrega o bloco de conteúdo próprio da música. Uma criança tranquiliza-se no escuro, ou bate palmas, ou inventa um passo, *D Mariquinha fez xixi na canequinha, foi falar lá pra vizinha que era caldo de galinha...* Adapta seus passos aos traços da calçada... *A dô lê ta lê peti, peti peta, lê café com chocolá. Adoletá...* Uma mulher cantarola, "*Quando eu vim para esse mundo...*".

Um pássaro corta o ar e lança seu grito "*Bem te vi! Bem te vi!*". Todos traçam ritornelos.

O movimento do ritornelo se dá sonoramente na territorialização, por exemplo, da angústia, do medo, da alegria, do amor, do trabalho, da marcha. Qualquer um desses motivos pode contribuir para a produção de territórios coletivos, criados com ritmos e sonoridades, tais como as batidas sincopadas do samba, a sonoridade anasalada das vozes das lavadeiras, os cantos

de trabalho, as excelências. A música é atravessada por diversos ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios de amor e de destruição: nascimento dos ritmos entre os meios e das expressões territoriais. Igualmente os sons desterritorializam, por exemplo, no uso de ondas sonoras emitidas numa frequência capaz de provocar temporariamente náusea e tontura para dispersar multidões, como assinala a pesquisa de Josias Vicente de Paula Júnior⁶⁸ (2006). Os efeitos das ondas sonoras se situam no que Alvin e Heidi Toffler (*apud* PAULA JÚNIOR) chamam de “armas não letais”, numa provável “guerra sem mortes”. Há muito se sabe desta força desterritorializante intensa – o terceiro aspecto do ritornelo - e, ao mesmo tempo, coletiva. Tambores, trombetas, hinos arrastam os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 103,105).⁶⁹ Santos⁷⁰, em sua dissertação “*Música e hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*” se propôs a compreender como a música serviu aos propósitos de criação de uma imagem de consenso político, e como o movimento de mobilização de emoções e sentimentos pode servir à desmobilização da consciência crítica e à uma educação para a submissão à autoridade no governo Vargas. “Mais do que criadores e críticos, o canto orfeônico produziu uma massa mais qualificada/civilizada, coerente com o esforço de criação de um novo ‘*conformismo*’ urbano-social” (SANTOS, 1996 pp 114 -116).

Antônio Olinto, em seu romance *A Casa da Água*, coloca a dor na voz de Mariana:

⁶⁸ Josias Vicente de Paula Júnior é mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é professor assistente da Universidade Federal da Paraíba

⁶⁹ Parece que Napoleão sabia disso e é atribuída a ele a frase “Uma boa marcha vale cem canhões”. Menuhin e Davis (1990, p. 181) contam que, algumas vezes, Napoleão apressava seu ritmo para que suas tropas pudessem ganhar terreno mais rapidamente.

⁷⁰ Marco Antônio Carvalho Santos é musicoterapeuta, doutor em Educação pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor-pesquisador da Fundação Oswaldo Cruz e professor do Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário.

Mariana segurou a menina, apertou-a com força, pegou num punhado de areia, jogou-a sobre a bandeira que cobria o morto, de repente soltou um berro, não foi choro, que nunca chorara, mas berro, ó berro que atravessou o areal, que chegou à Casa da Água, que fez tremerem as pessoas, ó berro que segurou aquele momento num único som, ó berro vindo do Piauí, da Bahia, do mar sem vento, das mortes em alto-mar, do sangue da menina que virava mulher, do poço arrancado da terra, ó berro que vinha do umbigo, da barriga, dos intestinos, e subia por todo o corpo antes de sair pela boca, ó berro que era berro de velha e de criança, ó berro que era berro, só berro, ó berro. (1975, pp 368, 369)

A música se apropria do ritornelo para desterritorializá-lo, como para fazer correr um bloco sonoro - através de um sistema de coordenadas harmônicas, melódicas, rítmicas - re-territorializar e, novamente demarcar o lugar onde se constrói uma casa, como nos fala Ferraz:

Compor é como fazer uma casa. É desenhar um lugar. Os elementos para esta operação, cada um os toma de um canto. E aqui as harmonias, as séries, as pequenas reiterações, as sonoridades reverberantes, os pequenos jogos de ressonância são aquele material que utilizamos para desenhar este lugar. É com esses pequenos elementos colocados em círculos que desenhamos um lugar. É como desenhar um espaço físico, como demarcar um território, um nicho. Algumas folhas são reviradas, alguns gravetos são quebrados, faz-se xixi em alguns cantos, espalha-se um cheiro pelas bordas do lugar, descascam-se algumas árvores, desfolha-se alguns galhos, cavam-se alguns buracos. (FERRAZ, 2005, p. 35)

Compor constrói uma casa, escutar, cantar ou improvisar uma música também pode fazê-lo.

2.3 Territórios: forças terrestres e forças cósmicas

O ritornelo não é o vai e volta, não é a repetição de um elemento, mas o modo com que se escolhe um centro, se funda um centro e se desenha um lugar. Este modo pode ser um núcleo melódico-harmônico-rítmico-timbrístico: o eixo em torno do qual se desenha um território.

O ritornelo, conjunto de matérias de expressão, traça o território, demarca-o expressivamente com sons, com funções amorosas, profissionais e sociais, litúrgicas ou cósmicas. Um animal marca fronteiras em seu território através da exposição do colorido de suas

penas, do cheiro de sua urina, de uma série de posturas⁷¹. Cor, postura, linha, canto. Inspira-nos

Mauro Costa

Eu posso pensar comportamentos humanos com os mesmos dispositivos com que penso babuínos, sabiás ou coelhos, já que somos todos animais territoriais. Por que esperaria encontrar tanta distância, tanta diferença, entre os nossos modos de musicar, por que mesmo não buscar dispositivos comuns às nossas músicas? (COSTA, 2006)

O território existe quando emergem qualidades sensíveis, que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, tornando possível a transformação de funções (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 237). Muitas funções, mesmo as orgânicas, se transformam com o sistema território-casa: a sexualidade que pode se fazer tímida se exercida pelos jovens na casa dos pais; a agressividade que pode se apresentar terrível na defesa da prole; a alimentação que pode ser farnel, banquete, motivação básica para a luta ou experimentação afrodisíaca dentro do próprio território-casa. Funções que deixam de ser apenas funções para se tornarem expressões territoriais

Como animais territoriais, usamos nossa música para construir territórios. Deleuze e Guattari citam os modos gregos, os ritmos hindus, mas podemos falar também dos hinos das galeras dos times de futebol, das expressões sonoras do funk, da expressividade produzida pela audição do hino nacional, os agenciamentos de medo e apreensão provocados, no Rio de Janeiro, pelo som das sirenes da polícia, pelos barulhos dos fogos e dos tiros delimitando territórios das mais diversas expressividades. A música pode desenhar território tanto nas cantigas de ninar,

⁷¹ Deleuze cita os macacos, que mostram órgãos sexuais de cores vivas para marcar os limites do seu território ecológico (DELEUZE ; GUATTARI , 1997 , p. 121)

quanto nas cantigas de roda, nas danças, nos jogos de sedução, nas brincadeiras que consistem em enredar um alvo.

As operações próprias dos operadores-efetadores do ritornelo que constituem territórios; reorganizam funções e reagrupam forças; fazem surgir os ritos e as religiões.

“Cada indivíduo, cada grupo, cada nação equipa-se assim de uma série de base de ritornelos conjuratórios (...), o ritornelo tomava função de sujeito coletivo de enunciação” (GUATTARI, 1988, p. 103). Podemos citar como exemplo alguns desses ritornelos conjuratórios que utilizamos no Brasil: bate-se na madeira, exclama-se *Deus me livre!* Ou *Se Deus quiser!* Além de *Xô ! Sai pra lá!* Torcidas de futebol, em coro cantam seus dizeres mágicos: “*Um, dois, três, quatro, cinco, mil!...* Ou *É campeão!* Soltadores de pipa atraem o vento com sua cantiga: “*Vem, vento, caxinguelê, cachorro do mato quer me morder⁷²!*”



⁷² Retirado de ERMELINDA PAZ, 1989 p.67

A experiência musical organizando ritornos territoriais em rituais pode ser observada nas pesquisas de José Jorge de Carvalho⁷³ e na de Maria Ignez Cruz Mello. Carvalho⁷⁴, no artigo “*Estéticas da opacidade e da transparência. Música, mito y ritual no culto de xangô e na tradição erudita ocidental*” (2002); observa que os cantos aos orixás estão carregados de emotividade, dinâmica e energia, principalmente nas ocasiões em que ocorre o transe, quando se celebra a sua presença. Já as canções puramente rituais são sempre cantadas com uma espécie de indiferença musical por parte dos adeptos na relação com essas canções, e raras vezes mostram alguma variação ou maior expressividade no modo como as cantam. O pesquisador nota que, quando a música é repetida, sua dinâmica, por exemplo, tende a permanecer sem mudanças e mesmo na voz não se percebe nenhuma inflexão especial. Maria Ignez (2005), em sua pesquisa com os Wauja sobre aspectos interculturais da transcrição musical, verifica que este povo, habitante da Terra Indígena do Xingu no estado do Mato Grosso, vive com outros nove povos indígenas nesta região. Os povos indígenas pertencem a famílias lingüísticas diferentes e entre estes grupos se observa um sistema sócio-cultural compartilhado que antecede ao contato com os brancos: uma rede intertribal de casamentos, comércio e cerimônias. Apesar da diversidade lingüística e do intenso contato entre eles, estes grupos fazem questão de não falar a língua de seus vizinhos e, quando se encontram, seguem falando somente a língua de seu grupo de origem,

⁷³ José Jorge de Carvalho é Ph.D em Antropologia Social por The Queen's University Of Belfast; pos-doutorado pela Rice University (1995) e pos-doutorado pela University of Florida. Atualmente é professor adjunto 4 da Universidade de Brasília, Coordenador do PRONEX "Movimentos Religiosos no Mundo Contemporâneo" do Ministério de Ciência e Tecnologia.

⁷⁴ Maria Ignez Cruz Mello é doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é professora de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS/UDESC) da Universidade do Estado de Santa Catarina. Membro dos grupos de pesquisa MUSICS (UDESC) e MUSA (UFSC), atuando principalmente nos temas referentes à música indígena, música e relações de gênero, alto Xingu, etnologia indígena.

mesmo que estejam entendendo o que o outro diz. O ritual é, desta maneira, uma forma privilegiada de comunicação dentro deste sistema, tornando-se a forma ideal de comunicação entre as diferentes alteridades reconhecidas pelos povos que vivem ali.

É no ritual que os diferentes grupos se encontram, que questões faccionais são expressas, e é exclusivamente através dos rituais que homens e mulheres se permitem fazer provocações mútuas, e que humanos e espíritos trocam ameaças e favores. A música, neste contexto, exerce papel fundamental, pois é ela que institui o ritual ao lidar com proporções, repetições e variações. Ela instaura o conflito, ao mesmo tempo em que o mantém sob controle. (...) A música no Alto Xingu representa o pivot entre o mito e a dança, ela é a forma de se ir da cognição à motricidade passando pelo sentimento. (MELLO, 2005, pp. 221,222).

O ritornelo possibilita a existência de agenciamentos organizados em componentes dentro do próprio território (intra-agenciamento): a angústia, o medo, a alegria, o amor, o trabalho, e de agenciamentos organizados em direção a outros agenciamentos, ou a outro lugar (inter-agenciamento): produção de territórios coletivos, criados com ritmos e sonoridades. O nascimento dos ritmos entre os meios das expressões territoriais O ritornelo age integrando componentes de passagem ou até de fuga. As três maneiras de funcionamento atuam juntas, concorrendo e afrontando o ritornelo: as forças do caos, as forças terrestres e as forças cósmicas.

Faço uma aplicação dos estudos de Luis Tatit⁷⁵ aos conceitos aqui expostos. Sua pesquisa avalia a interação entre os componentes musical e verbal em uma canção popular. A interação entre letra e música é o resultado de uma elaboração simultânea dos planos de expressão e

⁷⁵ Luiz Augusto de Moraes Tatit é graduado em Lingüística e em Música. Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo. Tatit busca na semiótica a teoria para sua pesquisa com a canção popular. Sua proposta é a de “criar parâmetros semióticos para abordar esse lugar híbrido de manifestação das canções” (TATIT, 1997, p 87). A sua pesquisa visar compreender as estruturas que se estabelecem na “enunciação do enunciado” (*idem*, p.81), e suas idéias podem, perfeitamente, ser empregadas, como o faço aqui, no entendimento das possibilidades de territorialização e de desterritorialização dentro da canção popular.

conteúdo para se obter um resultado estético homogêneo. Analisa aos efeitos da interferência das mudanças de andamento, percebendo que os recursos de aceleração tendem a concentrar os elementos musicais, através da redução na importância dos movimentos de passagem, que são executados com mais velocidade. A aceleração faz parecer que a melodia não precisa ir a nenhum lugar, ao mesmo tempo em que enfatiza um aspecto geral dos temas criados, como se o executante se decidisse por uma audição em bloco. (TATIT, 2004 pp 59-60) Já os recursos de desaceleração possibilitam a expansão dos “elementos musicais pelo espectro das alturas, promovendo evoluções típicas de uma linguagem que se desenvolve no tempo. (*Ibid.*,) Ocorre, então, a impressão de esforço para "atingir algo". A integração letra- música – exposição de sentimentos, é apresentada no estudo comparativo entre “ Eu sei que vou te amar”, e em “Por toda a minha vida”, ambas de Tom Jobim⁷⁶. Embora o pesquisador se detenha em cada uma das canções e de suas temáticas em particular, conclui-se a partir de suas observações, que grandes saltos intervalares facilitam os alongamento de vogais, e evocam sentimentos descontínuos – o que indica melodicamente conteúdos verbais e emocionais diferenciados. (TATIT, 2006)

Logo, o recurso de acelerar ou desacelerar uma melodia, unido ao dos saltos intervalares, pode proporcionar ao ouvinte a territorialização ou desterritorialização de suas experiências, pode tornar-se aquela ponta de desterritorialização que acompanha os territórios subjetivos. A análise do pesquisador e músico ratifica a concepção de Guattari de que a diversidade dos modos de subjetivação corresponde a uma multiplicidade de maneiras de marcar o tempo: “Velocidades e lentidões inserem-se na forma musical, impelindo-a ora a uma proliferação, a microproliferações lineares, ora a uma extinção, uma abolição sonora, involução, e os dois ao mesmo tempo.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 c, p. 95).

⁷⁶ Canções de 1959.

2.4 Ritorno e produção de subjetividade

A concepção territorial do retorno está implicada na produção de subjetividades. O retorno é essencial na micropolítica dos componentes conscienciais.

Nossas relações com o espaço, com o tempo e com o cosmos tendem a ser completamente mediadas pelos planos e ritmos impostos, pelo sistema de enquadramento dos meios de transporte, pela modelização do espaço urbano, do espaço doméstico, pela tríade carro-televisão-equipamento coletivo, por exemplo. (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p. 44)

Deleuze e Guattari atribuem ao retorno a possibilidade do estabelecimento de uma lógica da existência na medida em que, através dele, procura-se alcançar o território para conjurar o caos; traça-se e habita-se o território que filtre o caos para, depois, lançar-se fora do território, desterritorialização rumo ao cosmo que se distingue do caos.

Adriana Didier,⁷⁷ ao pesquisar a relação que professores da rede municipal do Rio de Janeiro têm com a música, com a educação musical e com os espaços culturais da sua cidade, concluiu, entre outros aspectos, que esses professores acreditavam que alguns espaços culturais da cidade - Teatro Municipal e Escolas de Música – não eram para eles freqüentarem, como indica a fala de um deles: “eu achava que era coisa só para rico, eu jamais poderia freqüentar esses lugares”. (DIDIER, 2003). Esses equipamentos não pertenciam ao território desse professores, até a pesquisadora delimitar com eles uma marca expressiva tornando o território, ainda novo, uma terra possível de se habitar.

⁷⁷ Adriana Rodrigues Didier é musicoterapeuta, educadora musical, mestre em Música e Educação. Atualmente é professora do Conservatório Brasileiro de Música-Centro Universitário e realiza um trabalho de participação social entre vários segmentos: alunos da rede municipal, alunos da faculdade de musicoterapia, professores.

Aparelhos de rádio, de tevê ou o som do cd podem ser muros sonoros demarcadores de territórios. O estado tem seu hino, a cerimônia ritual tem sua música, o time de futebol tem seu grito e sua melodia. Retiram-se forças no som para delimitar espaços vivenciais existenciais. As instituições cantam. As galeras dos bailes *funks* cantam, dançam e delimitam seus territórios, como bem nos relata Herschmann⁷⁸:

As duas e pouco da madrugada, o DJ anunciou um mini festival de galeras. O ‘corredor’ se dissolveu dentro do ginásio, mas continuou na parte externa do Clube. Parte das galeras deixou momentaneamente de brigar entre si e passou a competir por prestígio e brindes. Os seguranças pareciam tranquilos e só intervinham para garantir que o ‘corredor’ não se reconfigurasse no ginásio. É óbvio que as galeras dos territórios A e B permaneciam nas suas respectivas áreas. Todos respeitam o evento, até porque a violação da ‘trégua’ implica a expulsão sumária do baile. O DJ e um dos organizadores agora comandam um verdadeiro programa de auditório, com competições de raps, danças e gritos. As meninas tornam-se mais participativas e mobilizam aqueles que ainda estão dispostos a continuar no ‘corredor’. O ponto alto foi uma competição de dança envolvendo moças ‘virgens’.

O baile estava no fim... O DJ anunciou que havia chegado ‘o momento que muitos esperavam...’, o clímax do baile... os seguranças saem do centro e se postam no canto do ginásio e do pátio. Eram os ‘15 minutos de alegria’, o momento em que, pode-se dizer, ‘vale tudo’ no baile. Algumas galeras ficam mais cautelosas e outras avançam sobre a outra margem do ‘corredor’. O DJ continua colocando montagens e raps mais agitados e bem marcados, fornecendo o ritmo ideal ao combate. Por um momento achei que as galeras fossem se destroçar. Para minha surpresa, constato que, apesar de mais intenso, o ritual ou jogo continua com os tradicionais refugos e provocações. No rosto dos rapazes, um sorriso e muita excitação... Finalmente, o DJ muda o ritmo e quebra o clima. Enquanto o DJ agradece a presença de todos no baile, os seguranças vão tomando conta do espaço, convocando todos a se retirarem. A cena da saída também é impressionante. Desfeito os territórios A e B, as galeras se retiram relativamente tranquilas, como se fossem equipes em que seus atletas estivessem cansados, após uma intensa disputa (HERSCHMANN, 2000, pp 141-142).

Territórios das galeras foram sonoramente demarcados. Também sonoramente foram desterritorializados pelo DJ.

⁷⁸ Micael Maiolino Herschmann é graduado em história e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente trabalha na coordenação do PPGCOM da ECO/UFRJ, é editor da Revista ECO-PÓS, é coordenador do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação, e vem desenvolvendo a pesquisa intitulada " O circuito cultural do Samba e do Choro da Lapa. Comunicação, Cultura e Indústria da Música do Estado do Rio de Janeiro - subsídios para a elaboração de políticas de desenvolvimento local sustentável e políticas culturais democráticas" (com apoio do CNPq) .

Uma outra relação dos ritornelos com a produção de subjetividade observa-se na utilização dos micro-equipamentos coletivos que modelam nossa relação com as paisagens e com o mundo vivo. Ocorre hoje, freqüentemente, a experiência da música estar muitas vezes desligada dos territórios em que foi produzida. Não compartilhamos mais agenciamentos gerados somente a partir de sistemas territorializados tais quais eram vivenciados na tribo, na etnia, na corporação de trabalho. A internet nos coloca frente a uma imensa diversidade musical. A música torna-se um produto altamente, e “gratuitamente”⁷⁹ consumido, gerando as mais diversas discussões sobre a legalidade, a viabilidade e as formas de acessibilidade desses procedimentos⁸⁰.

No entanto, mesmo na era da informação, os modos de marcar o tempo em nossas vidas continuam associados à experiência sonoro-musicais: os sons da rua, a sineta da escola, as vozes familiares, o som do celular, a música que acompanhou a primeira experiência amorosa. Os jovens que utilizam mp3, que permite gravar diretamente da internet os arquivos preferidos, estabelecem com a música uma relação produzida por uma indústria altamente sofisticada, que não está simplesmente transmitindo uma música. A indústria *inventa* um universo musical, uma outra relação com os objetos musicais: inventa uma nova percepção. A subjetivação capitalista interiorizou e individualizou os territórios maquínicos que constituem a pessoa, o amor, o sentimento de pertencimento.

A iniciação aos semióticos do tempo social não realça de agora em diante cerimônias coletivas, mas processos de codificação, centrados sobre o indivíduo, tendendo a conferir uma parte sempre maior às mídias. Assim, em lugar de

⁷⁹ Gratuitamente desde que se tenha adquirido todos os equipamentos e habilidades de acesso ao produto digital, o que já exclui grande parte da população.

⁸⁰ Os músicos Marcelo Camelo (Los Hermanos), Lucas Santtana e BNegão contaram no seminário “*O processo da música - Entre novos modelos de negócio e ações judiciais*”, na Fundação Getulio Vargas, no Rio, em novembro de 2006 suas experiências de sucesso no uso da internet. Liberando para baixar todas as faixas de um disco independente, BNegão ganhou mais público na Europa do que tem no Brasil. Santtana disse vender mais discos ao permitir que as pessoas ouçam as músicas em seu site (VIANNA, 2006).

cantigas de ninar e das canções infantis de outrora voltam hoje em dia a uma linguagem infantil televisual – aferida conforme as últimas pesquisas de mercado - a induzir os sonhos das crianças, enquanto os suprimentos neurolépticos são administrados, em alta dose, aos jovens e às jovens apaixonados... Esses suprimentos, esses ritmos, esses indicativos invadiram todos os modos de semiotização do tempo; eles constituem este ‘ar do tempo’ que nos leva a sentir ‘como todo o mundo’ e a aceitar o ‘mundo como ele é’. (GUATTARI, 1988, p 106)

Apesar desta intensa subjetivação capitalística, que nos faz viver sob um “regime geral de confusão intersubjetiva malaxando⁸¹ os fluxos cósmicos e os investimentos de desejo com o cotidiano mais derrisório, mais limitado, mais utilitário” (*Ibid.*, 1988, p. 106), o ritornelo também pode se expressar na procura do território, na desterritorialização (ou partida) e no retorno (a reterritorialização) na produção de subjetividade. Zourabichvili esclarece a posição de Deleuze e Guattari:

O ritornelo merece duas vezes seu nome: em primeiro lugar, como traçado que retoma sobre si, se retoma, se repete; depois, como circularidade dos três dinamismos (procurar um território para si = procurar alcançá-la). Assim, todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo. Não há chegada, nunca há se não um retorno, mas regressar é pensado numa relação avesso-direito, *recto-verso* com partir, e é ao mesmo tempo que se parte e se regressa. (ZOURABICHVILI, 2004, pp 95, 96)

O território pode se desterritorializar, pode abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.

A desterritorialização capitalista dos ritornelos, que organiza agenciamentos territoriais subjetivados na família, no trabalho e nas comunidades, selecionou traços de matéria de expressão, prestando-se ao jogo do que Guattari denomina de *política dos extremos*.

⁸¹ Malaxar: v.t. Amassar uma substância para amolecê-la, para dar-lhe homogeneidade: *malaxar a pomada.* / Amassar. / Fazer massagem em.(<http://www.kinghost.com.br/dicionario/malaxar.html>)

(GUATTARI, 1988, p.109). Esta política consiste na expressão dos núcleos maquínicos dos agenciamentos de temporalização que, embora se situem em direções diferentes, são exercidas ao mesmo tempo. São eles:

1) uma subjetivação hiper-territorializada – este modo de subjetivação ocorre principalmente nas famílias. Para Guattari, esta hiperterritorialização da subjetividade abre um enorme campo às operações de poder. Seu objetivo maior seria o controle dos ritmos do corpo, e dos movimentos do outro - “*O que é que há com você? “Você está esquisita, o que é que você está pensando?” “O que aconteceu com sua alegria? Está tristonha, hoje?” “Ah... agora você melhorou!”*”⁸²

2) Outro núcleo maquínico expresso nos agenciamentos de temporalização capitalístico promove o desenvolvimento de novas tecnologias para obter uma *sujeição cronográfica das funções humanas*, cada vez mais rentáveis para o sistema. O tempo da vida é ordenado e programado em séries de ações e expectativas de desempenhos específicos. Entra-se na escola cada dia mais cedo, trabalha-se cada dia mais, o lazer está reservado a áreas e tempos específicos na semana que tem sete dias.⁸³

⁸² A subjetivação hiper-territorializada pode ser exemplificada na canção popular *Como vai você* de Antônio e Mario Marcos, gravada em 1972 por Roberto Carlos: *Como vai você ?/Eu preciso saber da sua vida/Peça a alguém pra me contar sobre o seu dia/Anoiteceu e eu preciso só saber/Como vai você ?/Que já modificou a minha vida/Razão de minha paz já esquecida/Nem sei se gosto mais de mim ou de você/Vem, que a sede de te amar me faz melhor/Eu quero amanhecer ao seu redor/Preciso tanto me fazer feliz/Vem, que o tempo pode afastar nós dois/Não deixe tanta vida pra depois/Eu só preciso saber/Como vai você/Como vai você?/Que já modificou a minha vida/Razão da minha paz já esquecida/Nem sei se gosto mais de mim ou de você/Vem, que a sede de te amar me faz melhor/Eu quero amanhecer ao seu redor/Preciso tanto me fazer feliz/Vem, que o tempo pode afastar nós dois/Não deixe tanta vida pra depois/Eu só preciso saber/Como vai você.* Faixa número 5 do cd.

⁸³ Na linda canção *Já sabe* de Luis Tatit e Sandra Peres, gravada em 1996 no cd *Canções de brincar*, encontramos a expectativa: *Já gosta da mamãe/Já gosta do papai / Não sabe tomar banho não/Já sabe tomar banho/Já quer ouvir histórias/Não sabe pôr sapato não/Já sabe pôr sapato/Já come até sozinho/Mas nunca escova os dentes não/Já escova bem os dentes/Já vai até na escola/Não sabe jogar bola não/Já sabe jogar bola/Já roda, roda, roda/Não sabe pular corda não/Já sabe pular corda/No colo quer carinho...* Faixa número 6 do cd.

A ritornelização da força de trabalho não depende mais de iniciações corporativas, mas de interiorização de blocos de código, de blocos de mudança de padrões profissionais por toda parte o mesmo tipo de quadro, de agente de governo, de burocrata, de agente técnico, etc., - delimitando meios, castas, formações de poder desterritorializados. (GUATTARI, 1988, p. 109)⁸⁴

3) Os agenciamentos maquínicos de ritornelo incluem uma mutação rizomática, que desterritorializa os ritmos tradicionais (biológicos e arcaicos), anulando os ritornelos capitalistas e abrindo a possibilidade de uma nova relação com o cosmos, o tempo e o desejo. “O território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele” (DELEUZE, 2001).

A desterritorialização do ritornelo anda junto com a territorialização e a reterritorialização. O que cristalizará os agenciamentos existenciais será a vivência de outros ritmos, singularizados através de ritornelos capazes de delimitação de Territórios existenciais. “Cada um de nós conhece tais transposições de limiar subjetivo pela atuação de um módulo temporal catalisador que nos mergulhará na tristeza ou, então, em um clima de alegria e de animação” (GUATTARI, 1998, p.27).

A desterritorialização própria do ritornelo, o jogar-se no caos, a ousadia colocam em pauta a possibilidade sempre presente de desorganização dos modos de subjetivação

⁸⁴ A canção *Pedro Pedreiro* de Chico Buarque, de 1965, no disco *Chico Buarque de Holanda*, pode nos dar um exemplo deste tipo de ritornelo: *Pedro pedreiro pensamento esperando o trem/Manhã, parece, carece de esperar também/Para o bem de quem tem bem/De quem não tem vintém/Pedro pedreiro fica assim pensando/Assim pensando o tempo passa/E a gente vai ficando pra trás/Esperando, esperando, esperando/Esperando o sol/Esperando o trem/Esperando o aumento/Desde o ano passado/Para o mês que vem/Pedro pedreiro pensamento esperando o trem/Manhã, parece, carece de esperar também/Para o bem de quem tem bem/De quem não tem vintém/Pedro pedreiro espera o carnaval/E a sorte grande no bilhete pela federal/Todo mês/Esperando, esperando, esperando/Esperando o sol/Esperando o trem/Esperando aumento/Para o mês que vem/Esperando a festa/Esperando a sorte/E a mulher de Pedro/Está esperando um filho/Pra esperar também/Pedro pedreiro pensamento esperando o trem/Manhã, parece, carece de esperar também/Para o bem de quem tem bem/De quem não tem vintém/Pedro pedreiro está esperando a morte/Ou esperando o dia de voltar pro norte/Pedro não sabe mas talvez no fundo/Espera alguma coisa mais linda que o mundo/Maior do que o mar/Mas pra que sonhar/Se dá o desespero de esperar demais/Pedro pedreiro quer voltar atrás/Quer ser pedreiro pobre e nada mais/Sem ficar esperando, esperando, esperando/Esperando o sol/Esperando o trem/Esperando aumento para o mês que vem/Esperando um filho pra esperar também/Esperando a festa/Esperando a sorte/Esperando a morte/Esperando o norte/Esperando o dia de esperar ninguém/Esperando enfim nada mais além/Da esperança aflita, bendita, infinita/Do apito do trem/Pedro pedreiro pedreiro esperando/Pedro pedreiro pedreiro esperando/Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem/Que já vem, que já vem, que já vem (etc.) Faixa número 7 do cd.*

capitalísticos, por mais eficientes que se mostrem. É quando entram em cena modos de relação singulares e criativos.

2.5 Na clínica em musicoterapia

Vejamos dois exemplos clínicos. O primeiro deles refere-se à minha experiência na Associação de Apoio à Criança com Neoplasia, Casa Ronald McDonald,⁸⁵ no Rio de Janeiro. Durante muitos anos coordenei, como voluntária, o serviço desta instituição em trabalhos que envolveram equipes de profissionais psicólogos, musicoterapeutas, terapeutas corporais e arteterapeutas. A equipe técnica trabalhava com as crianças e adolescentes, com os acompanhantes e com os voluntários. (CHAGAS *et col*, 1996).

Cantar com os voluntários da Casa Ronald McDonald alivia tensões, possibilita a expressão e clarificação de sentimentos, além de integrar a equipe. Sempre cantamos em nossas reuniões, seja em pequenos ou grandes grupos.

Certa vez estava participando de uma importante reunião administrativa da Casa. O clima havia ficado muito tenso por uma discussão, absolutamente normal e necessária do ponto de vista da organização dos grupos, mas o impasse paralisou o grupo. Propus uma dinâmica musical. Fizemos uma grande roda e pedi para que cantassem o que quisessem. A primeira música surgida foi o "Atirei o pau no gato"⁸⁶, cantado forte, com os pés batendo no chão

⁸⁵ A Casa Ronald McDonald, órgão da Associação de Apoio à Criança com Neoplasia, funciona desde dezembro de 1994. Seu objetivo principal é possibilitar à criança com câncer, que não reside na cidade do Rio de Janeiro, uma hospedagem que facilite a continuação de seu tratamento no regime ambulatorial. Funciona basicamente com serviço voluntário

⁸⁶ Atirei o pau no gato - Música folclórica.

enquanto rodavam. A segunda música foi “*Que tudo mais vá para o inferno*”⁸⁷ . cantada com gestos de mãos, vozes claras e sonoras. Por último “Bandeira Branca”⁸⁸ foi cantada em um andamento mais lento, expressivamente, no seu tom menor, os participantes dançando com gestos largos. O grupo cantou, e voltou a trabalhar.

Não fiz para eles nenhuma interpretação. Apenas cantamos. Eu, porém, entendi que a reunião prosseguiria e que o impasse seria resolvido, porque as músicas me anunciaram o desfecho. Realmente eles atiraram o pau no gato, mas o gato não morreu, mesmo com a admiração de D. Chica com o seu enorme berro. O que importava mesmo era que só queriam algo que lhes aquecesse no inverno, tudo mais que fosse pro inferno. Apesar de difícil o embate e da solidão sentida ao estar só no carro, pediram paz, acenando uma bandeira branca. A tonalidade passa do maior para o menor. O conteúdo das letras pode ser escutado por todos nas vozes claras e sonoras dos participantes que dançaram harmoniosamente enquanto cantavam. (CHAGAS, 2004, pp 23, 24)

O território de experiências existenciais vividos pelos que participam de uma casa de apoio e todos as diversas manifestações da solidariedade humana⁸⁹ incluem muitas manifestações de subjetivações hiperterritorializadas. Dentre estas, no cotidiano da Casa Ronald se experiencia diferentes expectativas quanto a reação do outro, expectativas essas que, muitas vezes, tanto provocam crises grupais - que dificultam os encontros produtivos-, quanto geram potências criativas advindas do encontro dessas mesmas diferenças. Cantar, brincar, expressar-se

⁸⁷ Música *Quero que vá tudo pro inferno* de Roberto e Erasmo Carlos, 1965 gravado no disco *Jovem Guarda*

⁸⁸ - Música - *Bandeira Branca* de Laércio Alves e Max Nunes, de 1970

⁸⁹ Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema da solidariedade como forma de subjetivação coletiva ver MARIASCH, T. L. REINVENTANDO A VIDA: Da “Solidariedade por decreto” à “Solidariedade por convivência” , 2004

neste dia relatado possibilitou ao grupo de voluntários uma reterritorialização de territórios existenciais. Ampliaram-se as experiências humanas e a comunicação entre eles foi facilitada pela desterritorialização – imagine trinta gestores, de mais de 40 anos, brincando alegremente de roda – logo territorializada novamente a partir de outros agenciamentos coletivos de enunciação.

O segundo exemplo clínico é o expressivo relato das musicoterapeutas Martha Negreiros⁹⁰ e Renata Figueiredo⁹¹ (2005) que comentam o trabalho de construir território e produzir subjetividades em pacientes psicóticos em enfermaria de longa permanência do Hospital Psiquiátrico de Jurujuba.

Ao chegarmos àquele espaço, habitado por 14 pessoas, os primeiros sentimentos foram um misto de repulsa e desafio - os cheiros, os ruídos, os gritos, as roupas puídas, a falta de luminosidade, o pátio de cimento, um lugar ermo. O limbo psíquico. Algo como o não classificado da exclusão. Aonde a música?

A equipe se restringia à enfermagem (auxiliares, técnicos e um enfermeiro coordenador), a um clínico geral, a um psiquiatra e à coordenadora do setor (albergue e enfermaria). Naquele tempo, havia tão somente a oficina de beleza realizada pela enfermagem.

Foi grande nosso impacto e estranhamento. Eram vidas imensas, loucas e ao mesmo tempo, tão breves. Ficamos a pensar em que momento uma ruptura de tal forma drástica havia acontecido? De quê modo a vida de relação daquelas pessoas, a vivência dos papéis familiares e sociais, havia se rompido? E o empobrecimento da expressão verbal, corporal, facial? Vidas devastadas, desdentadas, imensas de sofrimento e loucura marcados na pele, no rosto. Como a música?

Por onde começar? Pela dificuldade de comunicação verbal não pudemos realizar a entrevista inicial musicoterápica a fim de recolhermos indicadores da história sonora musical de cada um. Nos metemos, então, no espaço multi-uso da enfermaria - refeitório, sala - de televisão- e delimitamos um círculo com as cadeiras e bancos, empurramos as mesas e colocamos (orgulhosas!) nosso tapete lindo e novo que centralizava o local onde seria disposto nosso material. Iniciamos com o instrumental que dispúnhamos: um repenique velho, dois chocalhos, um pandeiro pesado e inadequado, um guizo de cabo, um violão mais ou menos, um afochê, um ganzá. Pois bem, tínhamos nosso corpo, nossa voz, e, sobretudo, o desejo de trabalhar. 'Tal como a "loucura necessária das mães', no dizer de Winnicott, antecipávamos subjetivamente

⁹⁰ Marta Negreira Sampaio Vianna é musicoterapeuta, professora convidada do curso de Especialização em musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, atualmente responsável pelo Projeto MAME – musicoterapia no aleitamento materno exclusivo, realizado na Maternidade escola da UFRJ.

⁹¹ Renata Figueiredo é musicoterapeuta. Foi presidente da Associação de Musicoterapia do Estado do Rio de Janeiro. Trabalha atualmente com pessoas portadoras de necessidades especiais e sofrimento psíquico

canções circulando naquele espaço, memórias carregadas de afeto sendo ativadas, conectadas, acessadas pela música, pelo som dos instrumentos sendo tocados... Algo vivo, pulsante, ritmado, organizado, estruturado. Um banho de linguagem na música !

Estabelecemos para os encontros a frequência de duas vezes por semana com duração de, aproximadamente, sessenta minutos cada. O que aconteceu? A equipe de enfermagem foi o elo primordial, convidando e trazendo os pacientes para a nova atividade, participando ativamente, nos apoiando, nos inserindo naquele espaço. E os pacientes? Para nossa surpresa e espanto não tiveram qualquer iniciativa para escolher ou experimentar nenhum daqueles instrumentos, tampouco sugerir canções ou cantá-las, emitir quaisquer sons musicais. De imediato ficou claro que nós é que deveríamos dar voz àquele espaço. Escolhemos, primeiramente, as cantigas de roda. Pudemos observar esboços de sorrisos, alguns rasgos de curiosidade na forma como nos olhávamos, alguma chama de expressividade. Como pode o peixe vivo viver fora da água fria? Como poderei viver sem a sua companhia?

Em um dia qualquer, lá pelo décimo encontro, uma paciente nos pede uma marchinha de carnaval. *Menina vai, com jeito vai, senão um e dia a casa caí*⁹². E daí, vieram outras, e mais outras, e mais outras. Alguns dançaram, outros cantaram, ainda que baixinho. E neste momento pudemos identificar o gênero musical que havia tocado aquelas pessoas. O nosso círculo de música havia, enfim, se feito e assim teve início a construção da nossa história sonoro-musical.

Hoje, passados 22 meses e 146 encontros de musicoterapia, muitos caminhos vêm sendo trilhados, outros tantos a descobrir... O repertório vem se ampliando - sambas, sambas- canção, pagodes, MPB, hinos religiosos, e a exploração dos instrumentos musicais, ainda que de forma bastante inibida, é significativamente mais frequente. O uso da voz para cantar é igualmente inibido, mas também se faz mais presente, bem como a iniciativa de sugerir canções.

Esta é uma clínica que desafia o caos, reterritorializando o território da expressão perdida. Os territórios do pequeno tapete novo, dos instrumentos, das canções adivinhadas construíram, pouco a pouco, mais do que um pequeno gesto, construíram a relação com a terra, produziram a possibilidade do retorno territorial, fechado sobre si mesmo em função da construção de uma terra natal nova -por vir- que o musicoterapeuta constrói sobre um plano de imanência. A música traça um território sobre a própria desterritorialização, colabora na construção do ponto frágil que se organiza dentro do caos. A marchinha de Carnaval surgida, composta com a predominância de intervalos descendentes pede aos musicoterapeutas tato na construção da casa-território: *Menina vai, com jeito vai, senão um e dia a casa cai*.

⁹² Marchinha *Vai com jeito*, composta por Braguinha, em 1956.

3 - A ÊNFASE NO MÚLTIPLO: O RIZOMA

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto de toco, é um pouco sozinho
 É um caco de vidro, é a vida, é o sol
 É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol
 É peroba do campo, é o nó da madeira
 Caingá, candeia, é o Matita Pereira
 É madeira de vento, tombo da ribanceira
 É o mistério profundo, é o queira ou não queira
 É o vento ventando, é o fim da ladeira
 É a viga, é o vão, festa da cumeeira
 É a chuva chovendo, é conversa ribeira
 Das águas de março, é o fim da canseira
 É o pé, é o chão, é a marcha estradeira
 Passarinho na mão, pedra de atiradeira
 É uma ave no céu, é uma ave no chão
 É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão
 É o fundo do poço, é o fim do caminho
 No rosto o desgosto, é um pouco sozinho
 É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto
 É um pingo pingando, é uma conta, é um contof
 É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando
 É a luz da manhã, é o tijolo chegando
 É a lenha, é o dia, é o fim da picada
 É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada
 É o projeto da casa, é o corpo na cama
 É o carro enguiçado, é a lama, é a lama
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um resto de mato, na luz da manhã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração
 É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé
 É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã
 É um belo horizonte, é uma febre terçã
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração
 Tom Jobim⁹³

3.1 A metáfora e sua aplicação

Deleuze e Guattari utilizam o rizoma como metáfora inspiradora para propor uma concepção de fenômenos, uma visão das coisas, uma interpretação do mundo: um mundo repleto

Águas de Março, canção lançada em 1972 no *Disco de bolso: O tom de Tom Jobim e o tal do João Bosco*, um encartado no semanário carioca "O Pasquim". Famosa na interpretação de Elis Regina e Tom no disco *Elis & Tom*, lançado em 1974 e relançado em 2004. No cd é a faixa de número 8.

de multiplicidades, agenciamentos e linhas de fuga. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 11). A idéia de rizoma é oposta a de árvore: o rizoma é múltiplo, a árvore é única, o rizoma se multiplica, se conecta a qualquer parte, a árvore somente a partir de seu caule. Um rizoma é um tipo de caule de crescimento horizontal, com hastes subterrâneas ou aéreas que se cruzam em todas as direções; pode ter folhas de vários tipos e tamanhos e até mesmo frutos⁹⁴, bulbos ou tubérculos. É uma raiz espalhada. “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992 p 17).

Um mundo em rizoma não tem começo nem fim, é um meio pelo qual cresce e transborda. A conexão de uma parte a outra do rizoma não requer das partes o pertencimento à mesma natureza para se efetivar. Ele pode colocar em relação regimes de signos muito diferentes. Nele, subtrai-se o único da multiplicidade (o *n-1*), embora o rizoma não se reduza nem ao múltiplo, nem ao Uno. É feito de dimensões, ou antes, de direções movediças. A própria origem é afetada pela diferença e pelo múltiplo. Não há o caráter *a priori*. Não há ponto de origem, nem princípio primordial comandando todo o pensamento. O avanço significativo é dado pelo encontro imprevisível, na reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas.

Para Zourabichvili a perspectiva em rizoma configura um anti-método que parece tudo autorizar - e de fato o autoriza, pois este é o seu rigor, não julgar previamente qual caminho é bom para o pensamento, mas recorrer à experimentação, erigir a benevolência como princípio, considerar enfim o método uma muralha insuficiente contra o preconceito. (ZOURABICHVILI, 2004, p.98).

Um rizoma tem as seguintes características-princípios de funcionamento na concepção dos filósofos:

⁹⁴ A banana, tão conhecida entre nós, é o fruto de um rizoma.

- Princípio de conexão e de heterogeneidade:

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve fazê-lo. Um rizoma sempre conecta outras cadeias, podendo acoplar diferentes pontos de uma cadeia semiótica, tais como organizações de poder, expressões artísticas, leis sociais, econômicas, políticas, tecnologias, linguagens diversas, gestos.

Deleuze e Guattari colocam os dois primeiros princípios, conexão e heterogeneidade, unidos. A conexão é de heterogeneidades e as heterogeneidades se conectam.

- Princípio de multiplicidade:

O princípio da multiplicidade do rizoma versa sobre *o múltiplo tratado como substantivo, de tal forma que perca qualquer relação com o uno, como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo.* O múltiplo torna-se objeto de uma síntese imediata. As multiplicidades são rizomáticas, elas não têm nem sujeito nem objeto, possuem unicamente determinações, tamanhos, dimensões. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.

- Princípio de ruptura a-significante:

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma outra de suas linhas e segundo outras linhas. Não há cortes que sejam especialmente significantes, há linhas de segmentaridade dentro das quais um rizoma pode ser estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído. As linhas de desterritorialização igualmente o compõem. Cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, há rupturas no rizoma. A linha de fuga faz parte do rizoma. Como as linhas de fuga remetem umas às outras, não se pode contar com qualquer dualismo ou dicotomia. No entanto, em uma linha de

fuga, há sempre, o risco de se reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a apenas um significante.⁹⁵

- Princípio de cartografia e de decalcomania:

Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele não é organizado em estados sucessivos, nem é explicado por uma estrutura profunda. Tem múltiplas entradas O rizoma funciona como um mapa⁹⁶ e não como decalque. A árvore funciona como um decalque, se orientando para o que está feito. O mapa-rizoma se orienta para a experimentação que atua sobre o real. O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber, constantemente, modificações O mapa tem múltiplas entradas. O decalque volta sempre ao mesmo. Pode ser rompido, alterado, adaptado a montagens distintas. No entanto, o mapa também comporta fenômenos de redundância que são como que seus próprios decalques: estratos onde se enraízam unificações e totalizações, massificações, mecanismos miméticos, atribuições subjetivas. Isto é: no mapa se projeta o decalque. Um decalque não pode reproduzir o mapa, pois o decalque só consegue reproduzir a si mesmo, ainda quando crê reproduzir outra coisa. São os impasses, os bloqueios, os pontos de estruturação o que o decalque reproduz do rizoma. O inverso, porém, é possível. Se o mapa for projetado no decalque, permite a abertura sobre as linhas de fuga possíveis.

As múltiplas entradas de um rizoma autorizam que se entre eles pelos seus decalques, pelas suas territorialidades endurecidas, mas que, ainda assim, têm possibilidades de operações

⁹⁵ São essas rupturas a-significantes rizomáticas que possibilitam nossos vírus conectarem com outros animais, e vice-versa. Com isso, humanos morrem em mais devido a contaminações por bactérias ou vírus do que devido a doenças hereditárias.

⁹⁶ Deleuze e Guattari utilizam, em Mil Platôs, a metáfora do mapa para explicar o princípio de cartografia no rizoma. Suely Rolnik esclarece que a cartografia é diferente do mapa, já que a cartografia é um desenho que se faz ao mesmo tempo em que acontecem os movimentos de transformação da paisagem (ROLNIK, 1989, p.15).

transformadoras. Em estruturas de árvore ou de raízes, mesmo em um elemento microscópico, há a chance de brotar um rizoma. "No coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, um novo rizoma pode se formar." (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, pp. 15 - 24).

3.2 Rizoma, sonoridades e música.

"A música é rizoma" (DELEUZE; GUATTARI, *Ibid.*, p. 21), Suas conexões diversas e heterogêneas iniciam-se a partir da dificuldade na sua definição. Iazzetta⁹⁷ afirma que

qualquer definição de música representaria, quando muito, a definição de uma música em particular, ou ainda, apenas o ponto de vista restrito e particular sobre o assunto. A validade dessa busca por algo que não cabe dentro de definições estanques é questionável na medida em que a música se apresenta como estrutura dinâmica e viva que se reconfigura dentro de suas práticas, dentro da criação e da escuta e como tal deve ser percebida como algo vivo, em constante mutação e que se atualiza a cada momento de sua realização (2001, p.5)

Muitos objetos diferentes podem ser chamados de música. A música pode ser a erudita, e escolhe-se a partir de estilos de época: a barroca, a clássica, a romântica, a contemporânea; ou podemos entender que seja algo que se compõe de ritmo, melodia e harmonia – e termos diferentes escutas para cada um desses aspectos: pode ser o que ouvimos no rádio, ou no computador; o que nos facilita a execução do trabalho; o que embala o sonho; o que se experimenta nos laboratórios eletro-eletrônicos.

O sistema tonal da música, no entanto, foi o que estabeleceu, em ressonância com todo o arsenal moderno, determinantes de centros estáveis de poder atrativo, centros organizadores de

⁹⁷ Fernando Iazzetta é livre docente na área de Música e tecnologia, doutor em Comunicação e Semiótica, professor na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Artes da USP e pesquisador do [Laboratório de Acústica Musical e Informática \(LAMI\)](#)

coletivos - a sala de concerto, as leis da harmonia, o erudito separado do popular e do folclórico -, distintas e distintivas formas para um sistema centrado, linear, de tipo arborescente.

Foi a música construída a partir do século XX - a música contemporânea, incluindo sonoridades até então inéditas que, rompendo com o temperamento, com as alturas, com os componentes tradicionais do som, e utilizando um material complexo e elaborado – a que ampliou, de forma extraordinária, as conexões heterogêneas no universo musical. As mudanças ocorridas, durante o século XX, dizem respeito a outras concepções do tempo e do ritmo, da produção sonora, da forma, da estrutura musical, dos significados e das atitudes de escuta.

Compartilhamos, hoje, rizomaticamente, com a possibilidade de coexistir as mais variadas tendências e correntes. O ecletismo contemporâneo abrange desde o setor especializado da nova música - o universo dos concertos em geral - até os meios de comunicação, as indústrias de gravação – que produzem discos de música ocidental do período medieval ao contemporâneo - discos de música artística não ocidental, de música folclórica e popular de todo mundo. Esta oferta variada e abundante contribui para a existência de uma vida musical pluralista e heterogênea (GREIF⁹⁸, 2004, p. 1,2).

Portanto, esta multiplicidade se expressa tanto no cardápio musical oferecido atualmente, quanto na pesquisa sonora realizada pelos compositores⁹⁹.

⁹⁸ Elza Lancman Greif é graduada em piano e em Fundamentos da Educação. Mestre em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música-CEU (1994). Atualmente é Professor I do Instituto Superior de Educação, Professor do Conservatório Brasileiro de Música-CEU e Professor do Colégio Estadual Ignácio Azevedo do Amaral.

⁹⁹ Um interessante exemplo desta variedade é encontrada na obra "Helikopter-Streichquartett" Nela Stockhausen cria uma composição – idealizada a partir de um sonho – cujos componentes são um quarteto de cordas, quatro helicópteros com pilotos, equipamento áudio e vídeo. Escutar essa composição http://www.stockhausen.org/heli_mp3.html nos coloca frente a uma sonoridade na qual o ruído das pás dos helicópteros tem tanta importância quanto o som dos instrumentos de corda. O compositor produz um desterritorialização simultânea do helicóptero e da música (BORGES e FONTES, 2006). Outro exemplo é o de Atau Tanaka que, colocando sensores sobre o corpo, conectados a computadores, torna as contrações musculares a fonte de sons para fazer música com os seus músculos (BRUNO, 1999, p 105) <http://www.sensorband.com/atau/>

Deleuze e Guattari compreendem que

o par matéria-forma é substituído pelo acoplamento material-forças. O sintetizador toma o lugar do antigo "juízo sintético a priori", mas com isso todas as funções mudam. Colocando em variação contínua todos os componentes, a música se torna, ela mesma, um sistema sobrelinear, um rizoma ao invés de uma árvore, e fica a serviço de um *continuum* cósmico virtual, do qual até mesmo os buracos, os silêncios, as rupturas, os cortes fazem parte(DELEUZE; GUATTARI , 1992b, pp. 38-39).

Não somente a contemporânea, mas toda música é rizoma. John Cage, indagado por Shafer sobre sua definição de música afirma: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto”. (SHAFER, 1991, p 120). Os sons que nos rodeiam formam uma paisagem sonora (ou o *soundscape*)¹⁰⁰ que está em relação íntima com outros fatores sociais presentes: as condições políticas, o aparato tecnológico e as sonoridades da natureza. (WESTERKAMP, 2005). A mudança nestas circunstâncias altera o ambiente sonoro provocando outros agenciamentos e outros modos de subjetivações. Por exemplo, as inovações tecnológicas, rápidas e numerosas no século XX, provocam mudanças no som, no ruído, na música, no silêncio, enfim, no cotidiano sonoro de nossas vidas.

As multiplicidades da música-rizoma na atualidade se ampliam com a possibilidade de ouvirmos e convivermos cada vez mais, como aponta Iazzetta,

com sons provenientes de corpos invisíveis contidos nos circuitos de sintetizadores, samplers, gravadores magnéticos e computadores (...) São sons novos e extremamente ricos, mas ao mesmo tempo, conflituosos, já que vêm desvestidos de qualquer conexão com corpos ou gestos.(1997, p. 28)

A música, como rizoma, ocupa essa paisagem sonora territorializada, mas com linhas de fuga que a desterritorializam.

¹⁰⁰ Paisagem sonora – “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente”. (SCHAFER, 2001, p. 366)

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas ‘multiplicidades de transformação’, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; (...) a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 21)

Um rizoma conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza. O modo como as sonoridades são apreendidas pelo ouvido ou pela pele/ossos é uma aplicação deste princípio na música. O ouvido não pode deixar de ouvir, não tem pálpebras, conforme alerta Schafer:

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. (1991, p. 67).

A pele e os ossos, também captadores da vibração sonora, são grande extensão de recepção tátil, percebendo ininterruptamente as vibrações. Percebermos os sons por ouvidos abertos e pele sensível, ambas as formas de recepção contribuindo para a música rizoma ¹⁰¹. Escutamos a música com nossas múltiplas entradas corporais.

Essa multiplicidade chega aos seres ainda na vida intra-uterina. Os sistemas vestibular e auditivo possibilitam ao feto ser capaz de responder a estímulos como a luz, dor e sons a partir da 24ª semana de gestação. “A exposição a uma ou outra música poderia causar a aceleração ou diminuição dos batimentos cardíacos do feto” (HICKS, 1995). ¹⁰²

¹⁰¹ Como ilustração, reproduzo o comentário feito por uma mãe cujo filho se tratava no Instituto Nacional de Câncer (INCA), em sessão de musicoterapia na Casa Ronald McDonald “Hoje estive no INCA a musicoterapeuta que toca violino. Aquele som infernal que vai me procurar onde eu estou... que vai me cutucar até no banheiro”.

¹⁰² Ouvir, contudo, ainda é considerado pela acústica tradicional como um ato passivo, no qual uma série de energia é transferida da fonte para o receptor, cada componente do sistema analisado independentemente um do outros (CAMPOS e CARVALHO, 2005; CARVALHO e SOARES, 2004; [MENEGUELLO, DOMENICO, COSTA et col., 2001](#)). Mas além desta concepção, há outras, e, dentre elas, as de “escuta que pensa”, escuta que se interessa pelo relacionamento entre ouvinte e paisagem sonora (SCHAFFER, 1991). SANTOS (2002), ao pesquisar uma escuta

A música é um rizoma que faz rizoma. As suas rupturas a-significantes¹⁰³ dizem respeito à possibilidade de um rizoma poder ser quebrado em um lugar qualquer e retomar segundo uma outra de suas linhas.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 18)

A título de ilustração desta dinâmica das rupturas a-significantes na música, em estados alterados de consciências, musicoterapeutas relatam a experiência de pessoas que criam imagens mentais ao ouvir música em sessões no método GIM (Imagens Guiadas e Música)¹⁰⁴. Nele o cliente, em estado alterado de consciência, cria livremente imagens, ouvindo música erudita e dialogando verbalmente com o musicoterapeuta. O cliente embarca em sua “viagem” através de qualquer um dos muitos aspectos oferecidos pela música: o ritmo, a sonoridades de um instrumento, a linha a melódica, a harmonia, o contra-ponto. A característica rizomática da música erudita, com suas múltiplas entradas sonoras, é o grande facilitador deste tipo de experiência.

nômade, propõe uma diferenciação entre o ato de ouvir - considerado uma espécie de habilidade passiva, que parece trabalhar com ou sem esforço consciente - e o de escutar - função ativa, envolvendo diferentes níveis de atenção e cognição.

¹⁰³ O termo *a-significante* é utilizado para se opor as "semióticas significantes" - aquelas que articulam cadeias significantes e conteúdos significados. As "semióticas a-significantes" agem a partir de cadeias sintagmáticas, sem engendramento de efeitos de significação no sentido lingüística. Podem estar diretamente conectadas com seus referentes no quadro de uma interação diagramática. Exemplo de semiótica a-significante: a escrita musical, o *corpus matemático*, as sintaxes informáticas, as dos robôs” (GUATTARI ; ROLNIK, 1986, p 317).

¹⁰⁴ Método criado pela violinista e musicoterapeuta Helen Bonny (BONNY, 1978)

3.3 Rizoma e produção de subjetividades.

A compreensão da ocorrência de fenômenos de um modo rizomático traz conseqüências e desafios teóricos importantes para a concepção da produção de subjetividades. Uma delas é que para pensar qualquer aspecto envolvido na sua produção, a ênfase será deslocada de estruturas pré-formadas para a importância da experimentação. Como no rizoma não há começo real, senão no meio, a “gênese”, inclusive a dos humanos, adquire valor de “devir”, sem relação com uma origem. A produção de subjetividade enfatiza intensidades e não locais de partida, linhas de fuga e não anamneses. A valorização será colocada na possibilidade da existência do encontro, não havendo razão para desqualificar *a priori* certos caminhos e valorizar outros. Se um encontro não é selecionado pela experiência é por que certos acoplamentos não produzem nem mudam nada.

Uma subjetividade concebida em uma produção rizomática inclui conexões, heterogeneidades, multiplicidades, ruptura a-significantes, a cartografia tanto quanto a decalcomania.

O núcleo de um indivíduo vivo, de um grupo, de um pensamento, de uma teoria, pode ser perfeitamente heterogêneo à estrutura que explica seu funcionamento. Não é nem a partir da totalização fenomenológica, nem a partir da estrutura simbólica, nem a partir do conjunto sistêmico que se poderá apreender a real vida maquínica. (GUATTARI, 1988, p. 148).

Baseando-nos no rizoma para compreender a produção de subjetividades, não nos deteremos nas gêneses dos seres, ou nas suas patologias, já que um rizoma coloca em relação regimes de signos muito diferentes. A prioridade será cartografar os diversos componentes de subjetivação em sua natural heterogeneidade (GUATTARI, 1989).

O nome próprio, na concepção de Deleuze e Guattari,

não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de desper-

sonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 51).

Indivíduos ou grupos somos atravessados por linhas, trópicos, meridianos distintos: não têm a mesma natureza, nem o mesmo ritmo. Somos compostos por conjuntos de linhas de várias espécies: algumas linhas nos interessam mais do que as outras; algumas nos são impostas, pelo menos em parte, de fora; outras surgem ao acaso; outras ainda deveremos inventar. As linhas de fuga são questões de cartografia. “Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996 p. 77).

Para ilustrar essa discussão, analisaremos a concepção do inconsciente visto como maquínico, as hipóteses sobre a produção contemporânea do corpo e processo do devir: contribuições teóricas úteis na compreensão da produção de subjetividade na sua dimensão rizomática.

3.3.1 Um inconsciente maquínico.

O inconsciente, nesta ótica, é maquínico, ”não é um teatro, é uma fábrica, é produção. O inconsciente produz”. (DELEUZE, 2001) Funcionando como fábrica, é constituído de proposições das quais as suposições semiológicas e lógico-científicas não são suficientes para apreendê-lo de forma exaustiva. “O inconsciente maquínico corresponde ao agenciamento das produções de desejo, e, ao mesmo tempo, a uma maneira de cartografá-las”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 210).

A busca de uma cartografia geral das formações do inconsciente deve incluir a possibilidade da articulação de diferentes modos de semiotização¹⁰⁵. Traçando passagens entre as ações clínicas e a produção de territórios existenciais, Guattari propõe como exercício, uma tópica do inconsciente que poderia ter, de uma vez, nove tipos de entrada:

1º) Uma certa concepção do primeiro modelo pulsional freudiano: as concepções das energéticas pulsionais antes de terem sido esvaziados das problemáticas do corpo e das energias não verbais.

2º) Uma concepção de modelização do tipo icônico (...) [independente] das semióticas da linguagem. Constata-se a presença de semióticas icônicas perfeitamente elaboradas, com um funcionamento próprio, sem implicar absolutamente a discursividade do significante. (...).

3º) Um componente da ordem daquilo que Pierre Janet tinha chamado de ‘automatismos de repetição’.

4º) Uma percepção do inconsciente como a de Sartre, em suas tentativas de elaboração de uma psicanálise existencial. (...) É o inconsciente de *A Náusea*: Sartre fala muito dele, o tempo todo, afirmando, intrinsecamente, que dele nada se pode dizer com precisão. Pode-se considerar que, nessa dimensão, existiria uma pura memória de ser, não discursiva: a discursividade, aí, se volta sobre si mesma.(...)

5º) Uma concepção do inconsciente, muito mais estruturalista, que acentua o significante.

6º) Produções do inconsciente que dependem de formações mais coletivas, como é o caso do conceito de "ímagos" em Jung, ou dos componentes do inconsciente da natureza de uma inscrição sistêmica, herdados de Bertalanffy¹⁰⁶, que estão se elucidando atualmente no campo das terapias familiares.

7º) Uma modelização do inconsciente da natureza daquilo que eu chamaria de semióticas anagógicas¹⁰⁷, segundo a concepção de Silberer¹⁰⁸. Essa concepção

¹⁰⁵ - Princípio de cartografia e de decalcomania: “Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p.21). O rizoma não é organizado em estados sucessivos, nem é explicado por uma estrutura profunda. Tem múltiplas entradas O rizoma funciona como um mapa e não como decalque.

¹⁰⁶ “Bertalanffy desenvolve o modelo de sistema aberto, entendido como complexo de elementos em interação e em intercâmbio contínuo com o ambiente, que promoverá o início da teoria dos sistemas (BERTALANFFY, 1977)

¹⁰⁷ Anagógico – “passagem do sentido literal ao místico” (DICIONÁRIO HOUAISS, 2001, p. 201)

¹⁰⁸ Silberer escreveu sobre a relação entre psicologia, misticismo e as tradições esotéricas (SILBERER, 1970).

corresponde em muitos pontos ao inconsciente de Jung. Trata-se também de um modelo que deveria restituir a especificidade às produções semióticas, das sociedades arcaicas, às concepções mitológicas das produções subjetivas. Em tais concepções há toda uma economia das almas, dos espíritos, toda uma apreensão por afeto que não passa pelo discurso ao nível significante, que dá um conhecimento de universo anterior a qualquer processo de discursividade¹⁰⁹.

8°) Um componente que eu e Deleuze chamamos de "inconsciente capitalístico" e que poderíamos atribuir, por exemplo, à Metro Goldwyn Mayer ou à Sony - por que, não? Ele corresponde à subjetividade produzida pela mídia e pelos equipamentos coletivos, de um modo geral, ou seja, a produção de subjetividade capitalística.

9°) E por último, provisoriamente, aquilo que eu e Deleuze chamamos de 'inconsciente maquínico', que colocaria a problemática da articulação desses outros componentes, e a colocaria não como um processo de fechamento, de controle das formações do inconsciente: ao contrário, ele seria um meio de leitura do inconsciente - isso, quando sua produção é possível. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, pp. 209-210) .

Guattari nomeia nove entradas, mas como ele próprio acredita que outra pessoa possa perceber diferentes e múltiplas entradas (*Ibidem*, p. 211), indicamos, também, como possíveis acessos para uma tópica de um inconsciente rizomático algumas contribuições já sistematizadas dentro do campo da musicoterapia:

- Um componente de identidade sonora e dos ISO's¹¹⁰ Universal, gestáltico, cultural complementar, em interação, ambiental; grupal, familiar; ambiental e comunitário. (BENZON, 2006)

¹⁰⁹ “Tomemos o exemplo da música: numa certa época da história da música, temos as semânticas da música oral, as semânticas da escrita de toda natureza e a conjunção dos dois universos: um complexo maquínico que associa uma máquina de escrita a máquinas de música oral, instrumental e melódica. Antes mesmo que alguma produção musical efetiva se faça, delinea-se uma potencialidade de universos polifônicos, harmônicos, etc. Antes mesmo que duas notas tenham sido articuladas, tal universo é apreendido justamente com esse caráter de afeto, esse caráter de perturbação que pode até conduzir à loucura, ou então a inspiração, ou simplesmente à descoberta. Ou seja, surge um universo antes mesmo que haja discursividade.” (GUATTARI; ROLNIK, *op.cit.*, p. 210)

¹¹⁰ A metodologia Benzon postula a existência de uma identidade sonora individual, o ISO, conjunto de energias sonoras, acústicas e de movimento que pertencem a um indivíduo, à família, à comunidade, ao ecossistema, ao ambiente e o caracterizam (Benzon, 2007). É formado pela herança sonora, pelas vivências sonoras gestacionais, pelas experiências sonoras vividas desde o nascimento. Fazem parte deste princípio: o ISO universal, o gestáltico e o grupal. O Iso universal é composto, no inconsciente, pelas energias sonoras, herdadas por milênios. Estas energias sonoras são características de todo o gênero humano, com as variáveis de heranças mais recentes: o ocidente e o oriente (BENZON, 1988) No homem ocidental encontra-se as seguintes características: o ritmo binário, o

- a percepção da *music child* utilizada em Musicoterapia Criativa¹¹¹ que entende como possível a toda pessoa responder a experiência musical de maneira significativa e acoplando vários tipos de desenvolvimento à experiência musical (cognitivo, motor, expressivo, etc) (ROBBINS; ROBBINS, 1991, p.57).

Cada uma destas entradas não se reduz nem despreza as outras. Em uma situação subjetiva qualquer, participam muitas dessas – e outras – dimensões. Em um inconsciente rizomático, as interações entre as estruturas molares, delimitadas pelos objetos e pelos sujeitos estão em constante interação com a ordem molecular, dos fluxos, dos devires e das intensidades. Essas interações existem a partir de agenciamentos estratificados, decalcados, visíveis e a partir de "potências invisíveis" nascidas de matérias de expressão, nem sempre delimitadas do ponto de vista de coordenadas espaço-temporais e conceituais explicitáveis. Preserva-se, desta maneira, a

batimento cardíaco, os sons da inspiração e da expiração, a escala pentafônica, o acorde perfeito, o ostinato, o canon, o silêncio. O ISO gestáltico contém o inconsciente das energias sonoras das vivências do indivíduo desde o momento de sua concepção. Essas energias podem influenciar e modificar àquelas que se encontram no ISO universal. O ISO cultural é formado pelas energias sonoro-musicais a partir do nascimento. O ISO grupal é a característica sonora de grupos que possuem um trabalho musicoterapêutico contínuo (BENENZON, *Id.*). “*O Iso é um conceito dinâmico no qual intervém o indivíduo e sua história*” (BENENZON, *ibid.*, p.66). O processo musicoterapêutico se desenvolve a partir do estabelecimento de uma relação terapêutica que busca a comunicação sonora a partir da identidade musical do cliente – seja ele uma pessoa ou um grupo – e do terapeuta. Recentemente Benenzon inclui, em sua teoria, o ISO ambiental, cuja busca é reencontrar no próprio lugar os nos que o caracterizam e o ISO Comunitário - o conjunto de fenômenos não verbais que se sucedem no transcurso do dia e através do tempo que caracterizam um determinado grupo de indivíduos que interatuam em um determinado lugar tendo um princípio comum (BENENZON, 2005)

¹¹¹ Musicoterapia Criativa é um Método (...) baseado em trabalhos de Paul Nordoff e Clive Robbins com crianças comprometidas neurológica e fisicamente. Utiliza-se da improvisação musical e de sua análise como principal ferramenta clínica. Faz parte das crenças básicas deste método a premissa de que cada pessoa possui um núcleo, que faz com que seja capaz de responder às experiências musicais. Essa musicalidade individual é inata a todos, independente de deficiências, e reflete uma sensibilidade universal à música e a seus vários elementos, pertencendo ao *self* do indivíduo. Nordoff e Robbins chamaram a esta possibilidade de “*music child.*” (ROBBINS; ROBBINS, 1991, p 57). As respostas dadas às propostas musicais são impulsionadas pelo *music child* que, por sua vez, é influenciado pela forma com que desenvolvemos esta condição na nossa vida, a *condition child*. Através da concepção de que todos possuímos um núcleo musical interno, este método se propõe a promover o crescimento de todo o *self* através da experiência musical criativa. As intervenções musicoterapêuticas modificam as condições impeditivas da expressão da musicalidade, facilitando o acesso de energias básicas de sensibilidades e integração do *self*.

multiplicidade e a heterogeneidade de todas as entradas possíveis, de todas as emergências de novos pontos de cristalização, inclusive as sonoro-musicais.

Um ponto central molar pode instalar-se sobre um maquínico molecular. Um agenciamento molecular em rizoma pode ser portador de "placas molares". "As consistências molares e moleculares se instauram urnas em relação às outras sem quebra de continuidade"¹¹² (GUATTARI, 1988, p. 151).

Os componentes de subjetivação e de conscientização resultam de modos de semiotização heterogêneos que aceitam os agenciamentos materiais, biológicos, sociais, etc. como capazes de criar universos complexos heterogêneos¹¹³. Portanto, se as conexões efetuadas por alguém forem compatíveis com um conjunto de proposições maquínicas, então tudo é possível. (*Ibidem*, p. 154). A própria origem – dos fenômenos, dos humanos, as coisas, da vida – é afetada pela diferença e pelo múltiplo, perdendo seu caráter de um *a priori* que tudo engloba. O múltiplo, subtraído da influência do Uno (n-1), torna-se o objeto de uma nova síntese.

3.3.2 Um corpo e um corpo sem órgãos

O corpo visto sob a ótica do rizoma possui múltiplas entradas¹¹⁴ que o afetam. As trabéculas ósseas se organizam em função de um vetor de força: a musculatura se hipertrofia no

¹¹² Princípio de conexão e de heterogeneidade: Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve fazê-lo.

¹¹³ - Princípio de multiplicidade: O princípio da multiplicidade do rizoma versa sobre o múltiplo tratado como substantivo, de tal forma que perca qualquer relação com o uno, como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo.

¹¹⁴ Deleuze inspira-se em Espinoza para colocar em discussão o corpo e sua potência, afinal "o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz?" (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p 42). Exigências externas são feitas ao corpo em

aumento da exigência de uma carga; os vasos colaterais se produzem para auxiliar na circulação sanguínea de uma área. Todo o corpo é plástico, cada tecido, é plástico a seu modo. (ALMEIDA, 2004, p. 41).

A partir de conexões heterogêneas estabelecidas na atualidade, as possibilidades advindas da tecnologia reconfiguram o corpo rizomático e a produção de subjetividade que dele advém. A tecnologia “abre algumas possibilidades, (...) algumas opções culturais ou sociais [que] não poderiam ser pensadas a sério sem a sua presença”, segundo as pesquisas de Pierre Lévy¹¹⁵. (LÉVY, 1999, p.25). Alguém se lembra, ainda, de quando só se sabia o sexo de um bebê quando ele nascia? Ou de quando a operação de vesícula exigia um enorme corte? O corpo, hoje, se expande com os mais variados implantes: marca-passos, *stents*, placas de titânio, silicones, cirurgias extra-corpóreas. Artefatos biocompatíveis, minúsculos, ampliam o inorgânico no orgânico corporal. “Esses tecnoimplantes ou próteses interiorizáveis desvinculam ou 'liberam' o corpo de seus limites biológicos” (BRUNO¹¹⁶, 1999, p. 101)

Aumentando as possibilidades das conexões do corpo, estão àqueles dispositivos tecnológicos, que afetam um corpo partilhado à distância, como a cultura digital, a criação do ciberespaço, a proliferação das comunidades virtuais. É esse corpo partilhado a distância o utilizado na arte de Eduardo Kac (2007) que, para a exposição "Arte Suporte Computador", realizada na Casa das Rosas, em São Paulo, entre 11 de Novembro e 20 de Dezembro, 1997, criou a obra "[Time Capsule](#)," na qual um micro chip é implantado em seu calcanhar esquerdo.

determinadas situações que o afetam diminuindo a sua potência de agir, ou tornando-o mais forte, aumentando a sua potência.

¹¹⁵ Pierre Lévy é filósofo, professor da Universidade ParisVIII.

¹¹⁶ Fernanda Glória Bruno é graduada em psicologia, doutora em Comunicação. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“As obras de Kac colocam em coexistência elementos do espaço virtual e do real na busca de expandir o corpo físico natural através do espaço eletrônico e das diferentes formas de tele-ação”. (MENDONÇA¹¹⁷, 2007).

Outra possibilidade de experimentações corporais encontra-se na aplicação da nanotecnologia¹¹⁸ com seus encaixes até há pouco tempo inusitados: uma microsonda de apenas 4,7 milímetros de comprimento permite estudar com detalhes o cérebro humano e os circuitos neuronais (CARDOSO, 2007); uma paciente portadora de epilepsia refratária ao tratamento medicamentoso pode ser submetida à cirurgia depois de serem colocados em seu cérebro eletrodos de profundidade intracerebrais que possibilitaram o registro de forma clara da atividade epileptiforme, determinando com precisão a área cerebral epileptogênica a ser removida. (MENESES, FOLLADOR, ARRUDA, SANTOS, YONESAWA, HUNHEVICZ¹¹⁹, 1999).

De aparatos simples a exames sofisticados o corpo é investigado, exteriorizado: ultrasonografia, *doppler*, ressonância magnética, colonoscopia provocando rupturas a-significantes as mais diversas. Na avaliação de Bruno,

Se as neurociências já permitem a ingestão de elementos químicos que modulam o nosso comportamento e a nossa sensibilidade, as nanotecnologias prometem a ingestão de estimulantes técnicos - pastilhas inteligentes - que não visam apenas suprir um déficit ou corrigir um desvio, mas superestimular e superexcitar as faculdades mentais que não mais estarão limitadas ao corpo orgânico e químico. (BRUNO, 1999, p 101).

¹¹⁷ Carlos Camargos Mendonça é mestre em comunicação social, professor do departamento de Comunicação Social de UFMG.

¹¹⁸ A nanotecnologia age em escala molecular e que visa compor, manipulando átomo por átomo, matérias 'inteligentes' miniaturizadas (um nanômetro corresponde à bilionésima parte do metro) capazes de armazenar uma grande quantidade de informação e de processar em alta velocidade (BRUNO, 1999 p 101)

¹¹⁹ Murilo Meneses e Sonival Hunhevicz são neurocirurgiões; Flávia Follador, Walter Arruda e Heraldo Santos são neurologistas e Débora Yonesawa é neuropsicóloga, Integram a equipe da Unidade de Cirurgia de Epilepsia do Hospital das Nações de Curitiba.

Todos esses aspectos indicam as múltiplas versões do corpo contemporâneo que esgarça seus limites. Inspirados em Artaud, Deleuze e Guattari propõem a utilização de um corpo ainda mais surpreendente: um corpo sem órgãos (CsO), um corpo cartografia. O CsO, embora diga respeito ao vivido, refere-se a um vivido extraordinário.

“[O CsO] não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (DELEUZE;GUATTARI , 1996, p.9)

Um CsO é fabricado e, depois disto faz circular, circula , permite que passe por ele: fluxos, movimentos, desejos, sons ¹²⁰. Uma vez criado, poderá ser preenchido, percorrido por afetos, em virtude das próprias condições, por exemplo, em que foi constituído. Almeida contribui para o entendimento:

O corpo sonhador cria novos entendimentos sobre a vida. Há entendimentos de diversas ordens. Quem é que sabe racionalizar a maneira como se solta pipa, ou a maneira como é produzida uma certa sensação de leveza no braço de um bailarino? (ALMEIDA, 2004, p. 15)

O CsO, uma vez criado, pode ser reinventado, desfeito, já que é uma prática. Deleuze e Guattari recomendam indagar a cada tipo de CsO:

“1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com

¹²⁰ Deleuze e Guattari citam os Corpos sem órgãos “*do corpo hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece (...), - *do corpo paranóico*, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores (...) - *do corpo esquizo*, acedendo a uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra os órgãos, chegando à catatonía; o *corpo drogado*, esquizo experimental: "o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação?(...) - *do corpo masoquista*, (...) deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrabar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado”.(DELEUZE; GUATTARI,1996, p.10)

que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa?” (DELEUZE; GUATTARI, 1996 , p. 12)

Um CsO estabelece uma relação particular de síntese ou de análise. Na síntese algo, não se sabe o que, vai ser necessariamente produzido sobre tal modo e, na análise, aquilo que é produzido já faz parte da sua produção, já está compreendido nele, mas com uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções. A experimentação que engendra não leva a estagnação dos modos. Ele é ocupado, povoado por intensidades. Não é uma cena, nem um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo, já que o que conduz são intensidades, que produz e distribui. Não está no espaço, é matéria não estratificada. Mas, não estando no espaço, ocupa um espaço correspondente ao grau das intensidades produzidas. O CsO é como o ovo pleno e anterior à extensão (*Ibid*, pp.12 13)

É o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo. Desejo visto como processo de produção. O campo de imanência ou plano de consistência construído; por agenciamentos muito diferentes, “perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que não têm o mesmo tipo de corpo sem órgãos”. (*Ibid* p. 19).

Creio que, algumas vezes, o musicoterapeuta é participante na criação de corpos sem órgãos. Ocorre quando trabalha com pessoas portadoras de imensas dificuldades com seus corpos: impedimentos na fala, no movimento, na expressão, mas, movendo-se neste campo de imanência do desejo produzido pela música experimentam novos movimentos, outras expressões.

A produção de subjetividades advinda do corpo rizomático pode se utilizar do decalque e da cartografia, do corpo-organismo, onde cada órgão desempenha a sua função própria, e do corpo sem órgãos, onde as construções são sempre experimentais. A subjetividade, com suas entradas múltiplas, segue realizando novas conexões a-significantes: inúmeras e surpreendentes.

3.3.3 Um processo contínuo: o devir

Uma produção de subjetividade em rizoma estará aberta a novos rizomas. Abandonar em definitivo um modelo estrutural, arborescente, para perceber as conexões heterogêneas, as máquinas abstratas e o metabolismo do possível, é aderir a concepções sobre o que não depende somente das matérias lógicas para pôr em jogo matérias de expressão diferenciadas, que territorializam-desterritorializam- reterritorializam... O possível se faz a partir de um processo de desterritorialização. Os rizomas, na produção de subjetividade, se relacionam ao devir. Devir como verbo, que não se reduz.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão 'o que você está se tornando' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio" (DELEUZE; PARNET, 1998, p 10).

O que se busca, com o *devir*, não é o *término*, não é os "eu produto", mas o próprio devir, o seu processo, "as condições de um relançamento da produção desejante ou da experimentação" (ZOURABICHVILI, 2004, p.37). Uma linha de devir não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino: uma linha devir só tem um meio. "O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91). É um entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, um bloco (bloco-linha). Constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, uma relação não localizável que arrasta dois pontos distantes ou próximos, tornando vizinhos qualquer ponto.

A subjetividade produzida "pelo meio", sem primazia de ponto de origem ou de princípio primordial comandando a experiência, conduz a concepções sobre a vida infantil diferentes das

tradicionais. A compreensão rizomática liga “reagenciamentos originais dos diferentes modos de codificação e de semiotização, dos quais não se pode determinar *a priori* a natureza nem o encadeamento” (GUATTARI, 1988, p. 156).

Stern (1992) inventa uma hipótese que contribui para a compreensão de como pode se dar este processo intersubjetivo de produção de um eu. Parte de um questionamento da noção de fases encaradas como tarefas do desenvolvimento de épocas específicas da fase de bebê, para compreender as tarefas do desenvolvimento como questões para toda vida e não para uma determinada fase, operando essencialmente nos mesmos níveis em todos os pontos do desenvolvimento na produção de diferentes sentidos de eu.

Descreve diferentes sentidos de eu, cada um definindo um domínio diferente da auto-experiência e do relacionamento social. Por “senso”, Stern denomina a consciência simples, não auto-reflexiva, o nível de experiência direta, não do conceito. Por “de eu”, diz de um padrão invariante de consciência, uma organização que surge apenas no momento das ações ou processos mentais do bebê, a contrapartida pré-verbal, existencial, do eu objetificável, auto-reflexivo e verbalizável. Esses sentidos do eu estabelecem os fundamentos para a experiência subjetiva do desenvolvimento social, normal e anormal. Os sentidos do eu se severamente prejudicados, rompem o funcionamento social normal e provavelmente conduzem à loucura ou a um grave déficit social. São eles:

o senso de agência (sem o qual pode haver paralisia, o senso de não ser possuidor de auto-ação, a experiência da perda de controle de agentes externos); O senso de coesão física (sem o qual pode haver fragmentação da experiência corporal, despersonalização, experiências fora-do-corpo, desrealização); o senso de continuidade (sem o qual pode haver dissociação temporal, estados de fuga, amnésia, não “continuar sendo”, nos termos de Winnicott); o senso de afetividade (sem o qual pode haver anedonia, estados dissociados); o senso de um eu subjetivo que pode chegar à intersubjetividade com outrem (sem o qual existe a solidão cósmica ou, no outro extremo, a transparência psíquica); o senso de criar organização(...); o senso de transmitir significado (sem o qual pode haver a exclusão da cultura, pouca socialização e nenhuma validação do conhecimento pessoal).(STERN, 1992, p.5)

Uma vez formado cada um permanece totalmente funcionando e ativo durante toda a vida. Todos continuam a crescer e coexistir.

A hipótese de Stern se coaduna com o pensamento de Guattari, no qual

os ‘estádios’ [de desenvolvimento] em questão não têm nada de automático; a criança, enquanto totalidade orgânica individualizada, constitui somente uma intersecção entre os múltiplos conjuntos materiais, biológicos, sócio-econômicos, semióticos que a atravessam. (GUATTARI, 1988, p. 156).

O devir, sendo da ordem da aliança, provoca diversas conexões. A mudança, no lugar de filiativa e hereditária, torna-se comunicativa ou contagiosa. O contágio, a epidemia coloca em jogo termos heterogêneos, “combinações que não são genéticas, nem estruturais, inter-reinos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 22). Nestas multiplicidades de termos heterogêneos, e de funcionamento de contágio entram certos agenciamentos e é neles que o homem opera seus devires. Cada multiplicidade “reúne em seu devir animais, vegetais, microorganismos, partículas loucas, toda uma galáxia”. (*Ibid.*, p34)

O devir é o conteúdo próprio do desejo: desejar é passar por devires das mais variadas espécies, inclusive os que desfazem a organização humana do corpo, atravessam as suas zonas de intensidade, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações e as espécies que os habitam (DELEUZE; 1992, p. 21)

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE; GUATTARI , 1997,p. 64)

Na zona de vizinhança e suas conexões por contágio, heterogêneas, múltiplas, o devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis. Com este movimento, o devir é uma anti memória. A lembrança tem uma função de reterritorialização, mas o devir, com seu vetor de desterritorialização opera em níveis de intensidade que pode conectar-se não a, por exemplo, memórias da infância, mas a blocos de infância, isto é, a um devir-criança,

uma criança que coexiste conosco, numa zona de vizinhança ou num bloco de devir, numa linha de desterritorialização que nos arrasta a ambos.- contrariamente à criança que fomos, da qual nos lembramos ou que fantasiemos. (DELEUZE; GUATTARI, *Id.*, p. 92)

Conceber subjetividades em rizoma provoca, necessariamente, todas as possibilidades de um devir. As conexões podem se dar de maneiras inusitadas nos encontros possíveis, nas provocações do viver, nas heterogeneidades da expressão. E, como as desterritorializações "internas" - por exemplo, as que alargam a visão do mundo exterior, são inseparáveis de desterritorializações "externas", que trabalham a circunstância e o campo social, "o rizoma interior não pode ser considerado independente do rizoma exterior." (GUATTARI, 1988, p.100)

Como conseqüência, cada nova conexão provocará outras tantas¹²¹ ...

3.5 Na clínica em musicoterapia

3.5.1 Em um grupo terapêutico.

¹²¹ Escute a canção "Não fala de Maria", de Chico Buarque do disco *Chico Buarque de Holanda*, n. 4 de 1970, e observe as conexões feitas pelo autor através da letra, do desenho melódico, que traça uma linha de profundidades e alturas criada através de intervalos ascendentes e descendentes, e das imagens que provoca no ouvinte. Faixa de número 9 no cd

Estávamos em um grupo terapêutico. Eu, musicoterapeuta, propus que cada pessoa cantasse a música que lhe viesse à cabeça, para, depois, trabalharmos ampliando sentidos, significados, sentidos, outras canções.

Roberta, um dos componentes do grupo, canta uma estranha combinação, pois apesar de ser uma talentosa musicista além de musicoterapeuta, o que canta é a letra e de Asa Branca¹²², “quando olhei a terra ardendo, qual fogueira de São João”...¹²³, com a música de Assum Preto¹²⁴. Roberta não percebeu o que cantava. Pergunto ao grupo se alguém sabe o que Roberta produzia. O grupo identifica o fato, mas apenas Rui sabe cantar Assum Preto.

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)
Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mió (bis)
Assum Preto teve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)
Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus¹²⁵.

¹²² Canção de Luis Gonzaga e Humbertho Teixeira, de 1947.

¹²³ Faixa de número 10 do cd. Voz: Marly Chagas; violão: Marcello Santos,

¹²⁴ Canção de Luis Gonzaga e Humbertho Teixeira, de 1950.

¹²⁵ Faixa de número 11 do cd. Voz: Marly Chagas; violão: Marcello Santos,

Rui é um componente de grupo mais velho do que todos os outros, e é cego. Roberta, ao escutar a canção emociona-se muito e nos conta que, desde o início da vivência lembrara-se muito de seu avô, que era cego e morrera quando ainda era criança. Peço-lhe para que traga à sua memória a imagem de seu avô, e diga-lhe o que deseja dizer-lhe. Roberta confessa que, quando criança, envegonhava-se muito de sair com seu avô, cego, pelas ruas da cidade, pede-lhe perdão pelas atitudes infantis e declara-lhe o seu amor e a sua saudade, comunicando a falta que faz a sua presença amorosa na vida. Solicito que perceba, a partir da imagem do avô que estava criando naquela hora, o que ele lhe diz quando sabe dessas revelações, guardadas há tanto tempo em seu coração. Roberta vê seu avô sorrindo, dizendo-lhe que sempre soube de seu amor. Canto para ela, então, e o grupo me acompanha a parte final de Asa branca, a outra música que viera à cabeça de Roberta:

Quando o verde dos teus olhos
Se espaiá na plantação
Eu te asseguro, não chores não, viu
Que eu voltarei, viu, meu coração¹²⁶.

A música presente nessa sessão clínica foi à música popular. Trazida à sessão pelas lembranças de Roberta, já nos chega múltipla. A estrutura musical das frases melódicas das duas músicas é bastante parecida, com uma diferença básica: Asa Branca está composta em uma tonalidade maior e Assum Preto em uma tonalidade menor, o que empresta a cada uma das canções atmosferas absolutamente diferenciados. Produzida por seu inconsciente-máquina-rizoma, que, afetado por pontos das duas músicas, as une. A partir do canto de Roberta, não é apenas ela e sua vida individual os afectados.. Todos nós somos Roberta, e Roberta é todos nós. Rui é a Roberta que canta Assum-Preto, todos nós somos seu avô e seu avô é o nosso avô. Asa

¹²⁶ Faixa de número 12 do cd. Voz: Marly Chagas; violão: Marcello Santos,

Branca também chega se espalhando na plantação. Todo o ocorrido faz parte de uma territorialização- desterritorialização que é mais que memória, mais que lembranças. São multiplicidades heterogêneas que se abrem para novas possibilidades de agenciamentos, potências do devir. A deficiência visual de Rui provoca lembranças que se derramam na melodia triste, em modo menor de Assum Preto, escorre pela letra de Asa Branca produzindo uma manifestação terra ardendo- tudo em volta- só tristeza- liberdade. Heterogênese, múltiplos, intensidades: rizoma (CHAGAS-PINTO, 2006a)

3.5.2 Em uma instituição pública

O projeto “*Buscando Caminhos Através da Arte*” – uma parceria entre o Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário e a Fundação Leão XIII, do Estado do Rio de Janeiro - foi desenvolvido em abrigos de adultos em situação de rua nas unidades da Fundação, nos bairros Fonseca e Itaipu (Niterói), e Campo Grande e Triagem (Rio de Janeiro). (CHAGAS, 2006 b). A inspiração para sua realização tem enorme ressonância com o modelo de rizoma.

Nestes Centros, os usuários estão numa situação limite de vida, e necessitam de um atendimento mais especializado. O Projeto dirigido aos usuários e aos funcionários dos abrigos ofereceu: atividades de música, teatro, artes plásticas, movimento corporal, contação de histórias e musicoterapia. As experiências com as linguagens artísticas e com a Musicoterapia, diretamente ligadas à percepção, à comunicação das sensações, das emoções e das reflexões, permitem ao ser humano se perceber melhor e com isto perceber o outro. Pretendíamos também levar apresentações artísticas aos abrigos provocando uma interação e participação dos usuários e

funcionários com os artistas, além de organizar uma apresentação planejada pela equipe de profissionais, ao final de cada três meses de trabalho. Conseguimos essas apresentações somente algumas vezes: A bateria mirim da Mangueira, a apresentação de grupo de forró, a palhacinha Bатуca¹²⁷... Nesse programa, além das atividades realizadas na Fundação Leão XIII, foram realizadas reuniões técnicas de acompanhamento e seminários teórico-técnicos envolvendo os profissionais do projeto e representantes dos abrigos.

O projeto pode ser entendido como um facilitador de algumas práticas saudáveis, já que buscou a produção de uma subjetividade construída em territórios existenciais experimentados em diferentes campos da cultura.

Confirmamos, nessa experiência, a potência da arte como produtora de “*affectos* que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). Durante o projeto, ampliaram-se significativamente as conexões entre as pessoas, expandindo, de forma significativa, a produção de saúde na instituição.

Desde os primeiros momentos, percebemos que o que estávamos construindo possuía uma riqueza ímpar. Trabalhar nos abrigos da Fundação é estar no fio da navalha. É tocar com espanto um lugar de limite: da sociedade e de nós mesmos. É repensar o contrato social que descontratamos e o outro que ainda não estipulamos. É chafurdar na indignação, na coragem, na utopia e na desesperança...

Nos abrigos da Fundação Leão XIII, não há consumo, nem reclamação que se escute além dos muros, ninguém faz passeata, nem greve, muitos não têm certidão de nascimento, nem título de eleitor. Indignamo-nos porque a frase afixada no alto da porta indica Centro de Recuperação Social, objetivo que aparentemente a Fundação não cumpre. Aparentemente, por que precisamos recuperar aquelas pessoas adoentadas, demenciadas, idosas, drogadictas? Para qual sociedade?

¹²⁷ Personagem de Cristiana Brasil, profissional do projeto.

Para quais membros? Para quem? “Recuperá-las” em uma sociedade como a nossa é deixá-las lá, quietinhas, sem incomodar muito os sonhos consumistas-espetaculares-capitalistas de todos.

Esse projeto, contudo, não fez isso. Não deixou ninguém lá, quietinho, como se fosse estátua, ou vegetal, ou “*cidadão civilizado*”¹²⁸ Partindo da compreensão de que entender as mazelas da Fundação é entender as feridas sangrentas do mundo em que vivemos, é entrar em contato com nossas próprias agonias, é perceber essa “nota pedal”¹²⁹ do funcionamento social, o baixo contínuo que insere tanto quanto desloca o nosso trabalho. O abrigo transforma-se na casa não identificada como moradia, no lugar de passagem que se fixa no tempo. O projeto trabalhou com a recomendação de Rolnik e Guattari (1986, pp. 94-196): sem a desalienação dos desejos e a reconstrução de uma sensibilidade ética e política, não haverá como promover mudanças. Nós desejamos, e como desejamos.

“*Sabiá lá na gaiola, fez um buraquinho, voou, voou, voou, voou*”¹³⁰, cantam as mulheres de Fonseca. “*Boemia, aqui me tens de regresso, e suplicante lhe peço a minha nova inscrição*”¹³¹, cantam os idosos de Itaipu. “*Não posso ficar nem mais um minuto com você*”¹³², canta Campo Grande. “*Quando, você se separou de mim, quase a minha vida teve um fim*”¹³³,

¹²⁸ Referência a canção *Bichos Escrotos* – Titãs, do álbum *Go Back*, de 1988.

¹²⁹ Chama-se “nota pedal” ao som contínuo, que não varia durante a música.

¹³⁰ *Sabiá lá na Gaiola* – Canção de Hervé Cordovil e Mário Vieira – de 1946. gravado em 1950 por Carméloa Alves.

¹³¹ *A volta do boêmio* – Canção de Adelino Moreira, gravada em 1956 por Nelson Gonçalves.

¹³² *Trem das onze* – Canção de Adoniran Barbosa, composta em 1961 e gravada em 1965 pelo *Demôniso da Garoa*

¹³³ *Quando* – Canção de Roberto Carlos, do disco *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, de 1967.

canta Triagem. Todos cantam “*Quero uma casinha branca de varanda*”¹³⁴. “Eu desenhei uma princesa, ela está em um castelo com um príncipe. Ela não tem dente, igual a mim!”, conta-me a mulher do Fonseca, mostrando seu desenho em símbolos pré-esquemáticos.

O projeto funcionou com múltiplos núcleos, com inúmeras ramificações em vários sentidos e direções. Cada Centro de Recuperação possui sua dinâmica, cada profissional, cada usuário, cada linguagem e núcleo onde se entrecruzam muitos e diferentes agenciamentos. As reuniões de acompanhamento do projeto, feitas no CBM-CEU, exemplificam a grande troca de trabalhos, indignações, reclamações, casos extraordinários, impotências, potências. Tudo e todos agenciando ações de conseqüências imprevisíveis.

Na panorâmica da situação atual, as subjetividades produzidas para o mercado compõem uma estrutura de Estado que direciona sua atenção principalmente para aspectos econômicos, deixando desatendidas questões importantes para outros setores sociais, tais como educação, saúde e moradia. Buscamos, através da arte, a efetivação de micropolíticas, aquelas que se dão nas relações sociais, subvertendo a paralisia do Estado contemporâneo que não mais se responsabiliza pelo bem-estar de seus membros. Acreditamos na potência do rizoma que, através de novas conexões, fez surgir desenhos expressivos inimagináveis.

O projeto buscou a construção de uma subjetividade entendida no sentido que lhe dá Guattari, como o “conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como ‘território existencial’ auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade, ela mesma subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 19).

Os territórios existenciais foram construídos nos diferentes campos da cultura, através de diversas formas de expressão e experimentação. Os usuários da Fundação Leão XIII, seus

¹³⁴ *Casinha Branca* – Canção de Gilson e Joram, de 1979

funcionários e os próprios profissionais integrantes do projeto realizaram muitos agenciamentos através da arte: texturas, cores, formas, histórias, sons, participação na cultura popular, o boi da boa nova, o bloco da Leão, o almoço de integração, os esquetes, as canções, criadas por eles mesmos ou reinterpretadas, os instrumentos, o espaço físico, a integração pessoal. A subjetividade é produção social construída através de processos éticos, estéticos e autopoieticos, onde ocorre a possibilidade de os sujeitos se movimentarem e criarem novos devires.

A estratégia micropolítica é dada pela utilização da arte com a sua potência afetiva. Afetos que “transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213), suas possibilidades e limites. Ampliam-se as conexões através da própria vida que pulsa. Situações novas vão sendo despertadas: conseguimos uma cadeira de rodas para Itaipu; gaitas para Campo Grande; no Carnaval do Fonseca, a bateria mirim da Mangueira proporcionou um integração geracional emocionante, e a viagem dos meninos a Niterói ofereceu aos pequenos mangueirenses, cruzar a ponte Rio- Niterói. A enfermaria de longa permanência de Triagem canta sob a árvore frondosa do pátio da Instituição; Campo Grande tem um grupo instrumental; as mulheres do Fonseca foram ao teatro; os homens de Itaipu organizaram, auxiliados pelos funcionários, um festival de música, outro de poesia. Dançamos juntos cirandas e forrós. Criamos histórias, desenhamos, construímos instrumentos – nas várias dimensões desse termo. Devir. Ouvimos cada história, cada história... Cada história!

Ao final do projeto, no dia 6 de dezembro de 2004, produzimos um Seminário no Conservatório Brasileiro de Música, o “Arte pelo Caminho”, onde falaram, em mesas redondas, profissionais do projeto, membros da equipe técnica da Fundação e, em cada Mesa um debatedor acadêmico que provocou novas questões à equipe de trabalho. A primeira mesa, “A arte no contexto”, contou com a participação de Marcello Santos, responsável pela musicoterapia do Abrigo de Itaipu; Rita de Cácia Rocha Teixeira, da Fundação Leão XIII; Michele Simone,

musicoterapeuta do Abrigo de Campo Grande e Isabel Reis, contadora de Histórias do abrigo de Campo Grande. Nesta mesa, o professor dr. José Cláudio Souza Alves (UFRRJ) foi o debatedor. Antes do almoço, os usuários de Campo Grande fizeram uma apresentação de seu trabalho no auditório do CBM-CEU. Os usuários almoçaram no Conservatório. Este almoço foi uma experiência singular. No alto do prédio da Graça Aranha, com a vista da Bahia de Guanabara e do Pão-de-Açúcar, aqueles homens simples comiam estrogonofe de carne, refrigerante e musse de chocolate. Alguns sentiram falta de seu prato preferido: carne moída com macarrão; outros se deliciavam com o novo sabor. Todos encantados com a possibilidade de repetir quanto quisessem... Delicados e gentis. Uma heterogenidade total naquela quase secular escola de música. A mesa redonda da tarde, intitulada “Arte: possibilidades e limites”, contou com a participação de Cristiane Celano, musicoterapeuta da Triagem, Guilherme Milagres, educador musical do Abrigo de Fonseca, Albelino Carvalhaes, musicoterapeuta de Itaipu, Carmélia Barbosa Calderini da Fundação Leão XIII e Janice Gomes, educadora musical de Campo Grande. O debate ficou a cargo do professor Dr. José D’Assunção Barros(CBM – CEU), seguindo-se a apresentação dos usuários de Fonseca e Itaipu. O tema da última mesa redonda, “A arte pelo Caminho” foi desenvolvido pelo musicoterapeuta de Fonseca, Murillo Brito; por um representante do Departamento de Assuntos Especiais da Fundação - o DAE, pela supervisora do projeto, a musicoterapeuta Raquel Siqueira, e por mim, coordenadora do projeto. A professora dra. Rosa Pedro (UFRJ) foi a debatedora , O encerramento do Seminário se deu com criações musicais dos usuários apresentadas pelos profissionais do projeto.

A última consequência do pensamento de Guattari é a de que a sociedade não se transforma sem as várias micropolíticas que articulem a revolução molar com a revolução molecular.

No atual estágio do capitalismo periférico brasileiro, a dinâmica de superação da alienação das massas exige mais do que pôr às claras os processos de exploração do capitalismo, mas agenciar o desejo de construir uma nova sociedade, a utopia-concreta (MANCE¹³⁵, 1991, p 19).

Essa é a utopia que nos move: constituir um projeto com a pretensão de semear atitudes e de facilitar um viver artista.

¹³⁵ Euclides André Mance é filósofo, mestre em educação. Leciona Filosofia da Linguagem e Filosofia Latino-Americana em instituições de ensino superior em Curitiba. É colaborador da Rede Brasileira de Socioeconomia Solidária, membro da Equipe Impulsora da Rede Social Mundial e responsável pelo portal www.redesolidaria.com.br, que opera em favor da difusão, apoio e articulação de práticas de Redes Solidárias.

4 - A CONSERVAÇÃO DOS AFECTOS E PERCEPTOS: A ARTE

Qualquer canção de amor
 É uma canção de amor
 Não faz brotar amor
 E amantes
 Porém, se essa canção
 Nos toca o coração
 O amor brota melhor
 E antes

Qualquer canção de dor
 Não basta a um sofredor
 Nem cerze um coração
 Rasgado
 Porém, inda é melhor
 Sofrer em dó menor
 Do que você sofrer
 Calado

Qualquer canção de bem
 Algum mistério tem
 É o grão, é o germe, é o gen
 Da chama
 E essa canção também
 Corrói como convém
 O coração de quem
 Não ama.

Chico Buarque¹³⁶

4.1 A arte como forma de pensar

É estimulante entender a posição de Deleuze e de Guattari a cerca das diferentes formas com que conhecemos: a filosofia, a ciência e a arte. Ao desvendarmos os componentes da célula,

¹³⁶ Qualquer canção, de Chico Buarque, de 1980. Gravação na faixa de número 13 do cd.

ao discutirmos as instâncias do Ser ou ao participarmos de um festival de dança, em todas essas situações estamos conhecendo, e nenhuma destas áreas é superior à outra.

Estas três formas de pensar possibilitam traçar uma cartografia do caos, através de uma “divisão do trabalho que suscita entre elas relações de conexão”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 120)

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. (*Ibidem*, 1992, p. 253)

A arte territorializa o caos; a filosofia o enfrenta dando-lhe consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha; a ciência enfrenta-o procurando dar-lhe referências: renuncia aos movimentos e velocidades infinitos, opera limitando a sua velocidade. A filosofia forma, inventa, produz conceitos¹³⁷; a ciência constrói funções ou proposições¹³⁸ e a arte engendra perceptos e afectos. “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações”. As três vias são específicas e nenhuma dessas é melhor, mais plena, mais completa ou mais sintética que a outra. (*Ibidem.*, pp 253,254).

Detendo-nos na arte, verificamos que a concepção deleuzeana propõe, para ela, a conservação e a produção de afectos.

¹³⁷ . “Em outras palavras, a filosofia tem o poder de produzir síntese de elementos intensivos que o pensamento percorre com a velocidade infinita do Ser-caos de que ela participa” (GUALANDI, 2003., p 106)

¹³⁸ “A ciência também se define por sua relação com o plano de imanência absoluto do Ser-caos, e as funções científicas que daí extrai são também criações. Mas ela é formada por uma vontade de redução, como se seus processos de criação fossem dirigidas pelas exigências de um sujeito que diminui os devires em função de uma previsibilidade, que obriga o Ser-caos a convergir mais rapidamente dentro da “referência”, dentro da individuação acabada do objeto” (GUALANDI, *op.cit.*, pp. 105-106)

4.2 Afecções, um conceito retirado de Espinosa.

Esses filósofos partem da idéia de que

Um indivíduo é, antes de mais nada, uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica; a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado. Essa relação, finalmente, subsume partes, esse poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções. (DELEUZE, 1992, p 33)

Adotam de Espinosa o conceito de *afecções*.

Para Espinosa as afecções (*affectio*) são os próprios modos, necessariamente ativos¹³⁹. Também afecções é o que acontece ao modo, às modificações do modo e aos efeitos dos modos sobre o corpo. As afecções são imagens ou marcas corporais. As idéias das afecções englobam tanto a natureza do corpo afetado quanto a do corpo exterior afetante.

Embora a afecção (*affectio*) se refira, geralmente, ao corpo, e o afeto (*affectus*) ao espírito, o afeto implica, tanto para o corpo como para o espírito, em um aumento ou em uma diminuição da potência de agir.

Um modo existente define-se por “certo poder de ser afetado”. A sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminui se a potência do outro modo lhe acrescenta, ou lhe subtrai. Espinosa chama de alegria ao aumento da potência de agir e de tristeza a diminuição desta potência. “A paixão triste é um complexo que reúne o infinito dos desejos e o tormento da alma, a cupidez e a superstição” (DELEUZE, 1992, p. 31). Partindo da concepção espinoziana, os afetos nos enfraquecem quando diminuem nossa potência de agir, e também nos tornam mais fortes quando aumentam nossa potência. É isso que define a potência dos corpos, isto é, pelos afetos nos quais são capazes, seja nas ações que executem, ou nas paixões que experimentem (DELEUZE; PARNET, 1998, p.74). Não existe na filosofia espinosista o bem ou o mal, mas há o *bom* e o *mau*, sendo que

será dito *bom* (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar sua potência.(...) Dir-se-á *mau*, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as conseqüências, pronto a gemer e a

¹³⁹ As afecções se explicam em Espinosa pela natureza de Deus como causa adequada, e Deus não pode padecer (DELEUZE, 1992, p 55)

acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria impotência. (DELEUZE , 1992, pp 28-29).

Portanto, na direção apontada pelo pensamento de Espinosa, os encontros podem ser organizados por afectos bons, ou fortes, se compuserem relações que aumentem nossa potência. Serão maus, ou fracos, os encontros que a diminuïrem.

4.3 A Arte como produtora de afectos e perceptos.

“A arte conserva, e é a única coisa no mundo que conserva” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213). Conserva-se o sorriso de *Mona Lisa*¹⁴⁰ na tela desde 1507; a sonoridade de *A Cantata 147*^{141 142}, desde 1716; a alegria dos *Sonhos de uma Noite de Verão*¹⁴³ desde 1596; a sensualidade vigorosa da coreografia de Maurice Béjart para o Bolero de Ravel vibra desde a década de 80, quando o assisti no Rio. O que se conserva da obra de arte? Não é o material - a tinta, a tela, o tom. Conserva-se o percepto ou o afecto provocado. O artista pinta, compõe, escreve com sensações. Sensações essas que não se remetem referencialmente a um objeto, mas são o percepto ou o afecto do material mesmo, e o material é tão diverso em cada caso, que é difícil dizer onde o material acaba e onde começa a sensação. A arte “só pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas...” (*Ibidem.*, p.248). Silvio Ferraz observa que

Quando o compositor escreve sua música ele se vale de coisas, se vale de formas musicais, se vale de blocos sonoros, de acordes, até mesmo de alguns acordes cheios de nomes, ou de melodias cheias de história (eu uso um piano e ali está toda a história da música tocada no piano, como disse Cortázar a respeito de *Prosezione* de Stockhausen), este é o material. Agora, que fazer com o material? Tecer um plano de composição, tornar sensível, com este material, aquilo que não é sensível. Tornar sensível ali, em uma sala de concerto, a violência do mar; tornar sensíveis ali, em um acorde extremamente gritado e dissonante, o ciúme e a perda; tornar sensível, ali em um fone de ouvidos, o frio gélido do corpo de um filho morto, o frio gélido da lápide;

¹⁴⁰ De Leonardo da Vinci

¹⁴¹ De Johan Sebastian Bach

¹⁴² Conhecida como “Jesus, alegria dos homens”

¹⁴³ De William Shakespeare

tornar sensível, tornar sonoras as forças não sonoras, esta é a forma de Klee trazida para a música. (FERRAZ, 2005, pp 96,97)

Os perceptos tornam “sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992., p. 235). Transbordam ao vivo, transbordam a própria percepção. Os perceptos, como os afectos, são seres de sensação e se conservam em diferentes materiais da arte. Os perceptos não são percepções propriamente ditas, já que as percepções nos remeteriam a um objeto de referência. Quando se assemelham a algo, o fazem por uma semelhança produzida por seus próprios meios. O que Deleuze e Guattari chamam de perceptos, é um *estado do corpo* enquanto induzido por um outro corpo, enquanto a afecção é a *passagem* de um estado a um outro, com o aumento ou a diminuição do potencial-potência que se dá em um corpo sob a ação de outros corpos. Nenhum é passivo em interação com outros corpos. Todos estão em interação (*Ibidem*, p. 199). O artista arranca o percepto das percepções do objeto, arranca o afecto das afecções, criando agregados sensíveis.

Podemos exemplificar as sensações sendo buscadas, através da experiência, no relato de Marcus Vinícius Almeida:

Lembro-me de uma solicitação feita certa vez por minha professora de piano: ao executar um prelúdio de Ravel, ela me pediu que, nas últimas notas de um intervalo de terça, tentasse dar a sonoridade da cor-do-vinho. Num primeiro momento a solicitação pareceu-me um tanto imprecisa e esnobe, pois não percebi o que poderia ser uma sonoridade cor-do-vinho. Executei algumas vezes as notas, porém nenhuma chegava ao efeito desejado. Minha professora, frente à minha impossibilidade, fez soar ao piano a maneira como eu tocava e, logo após, o seu tão sutil toque cor-do-vinho. Uma distinção notável! A audição foi capaz de me sensibilizar para com a diferença entre as sonoridades, realmente entendi que havia o meu mundo sonoro e um mundo cor-do-vinho, recém-inaugurado em minha sensibilidade musical. Tentei depois várias vezes, reproduzir a cor-do-vinho, porém todas as minhas tentativas foram inúteis. Durante cinco dias estudei diariamente o mesmo prelúdio de Ravel na tentativa de alcançar aquela nova sonoridade e parecia impossível que meu corpo, meus dedos, realizassem tal efeito. Mas no sexto e sétimo dias, esporadicamente, como se fosse por acaso, a sonoridade aparecia em minhas mãos. Sem que eu tivesse consciência de como a realizei, sentia que as repetições de algum modo aproximavam-me de um mundo antes sentido, mas não dominado pelo meu corpo. Havia uma inteligência corporal que não era apreendida pelo intelecto. Na aula seguinte não consegui, sequer uma vez, executar o efeito cor-do-vinho, porém minha professora comentou que sentia que eu estava me aproximando dele, embora ainda não o dominasse. Uma semana depois, cada vez mais, foi possível passar pelo toque até que, no final da segunda semana, consegui executar tal sonoridade: como por milagre, meus dedos já a dominavam e a realizavam quando eu desejava. Não sabia explicar com precisão como fazer, mas sabia fazer, estava impresso em meu corpo, em minha mão, aquela sonoridade precisa surgia quando eu

desejava. Muitas vezes a empreguei em outras músicas, às vezes mesclava-a com outras sonoridades, com outros efeitos. Ela passou a fazer parte de minha vida sonora. Foi como se muitos mundos cor-do-vinho tivessem sido inaugurados em minhas execuções instrumentais. (ALMEIDA, 2004, pp 83,84)

Os meios utilizados pela arte para provocar a semelhança do percepto com o vivido é a construção dos blocos de sensação. O artista se utiliza de um determinado material como suporte necessário para que a conserve, fazendo-a durar, embora o que se conserva, de direito, não seja o material - a tinta, a cor, o corpo, a voz, o som do instrumento - que constitui, somente, a condição de fato.

Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. (DELEUZE. GUATTARI, 1992, pp 216, 217)¹⁴⁴

Podemos ilustrar essa possibilidade com a pesquisa de Barcellos¹⁴⁵ (1999 b), que constatou ser possível encontrar no tecido musical a pertinência para “o que vem na cabeça dos ouvintes”, quando a escutam¹⁴⁶.

O artista pode se inspirar no vivido, mas ao criar uma obra de arte importa que ele torne durável o momento vivido, fazendo-o existir por si. Importa que o artista ultrapasse os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. Essa expansão, provocada pela arte, faz do afecto não a passagem de um estado vivido a um outro, mas o despertar da possibilidade de uma outra vivência. “Não celebra algo se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229) Para um compositor, um

¹⁴⁴ Por isso, ainda que com uma manifestação de arte tão efêmera, como a arte contemporânea, podemos falar de arte como o modo em que se conservam as sensações.

¹⁴⁵ Lia Rejane Mendes Barcellos é graduada em Piano e em Musicoterapia. Mestre em Música, Área de Concentração Musicologia. Possui o aperfeiçoamento em Método Bonny de Imagens Guiadas e Música pela Temple University e o aperfeiçoamento em Composição Contraponto e Fuga pela Academia de Música Lorenzo Fernández. Atualmente é professor titular do Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário. É das mais importantes pesquisadoras em musicoterapia no Brasil.

¹⁴⁶ A pesquisadora utilizou em sua análise o “*Noturno nº 3*” de Lorenzo Fernandez e o “2º Movimento do *Concerto em Dó menor para Oboé e Orquestra de Cordas*” de Benedetto Marcello.

músico, um pintor as lembranças de infância, por exemplo, não são suficientes. A arte ativa “blocos de infância”, “devires-criança do presente”. (*Ibid.*, p 217, 218). Na obra de arte, a matéria se torna expressiva, como em *Motivo*, de Cecília Meirelles¹⁴⁷ (2007):

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.
Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.
Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.
Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.

O artista, utilizando-se de um mecanismo similar ao da “fabulação criadora”¹⁴⁸, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido.

Ele [o artista] viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que os pedaços de natureza que ele percebe ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanesismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (...) Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222)

¹⁴⁷ Cecília Meirelles é poetisa e autora da dramaturgia brasileira (1901 - 1964) Escreveu seu primeiro poema aos seus seis anos de idade. Foi professora de leciona Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literária, na Universidade do Distrito Federal (hoje UFRJ). Realizou conferências nos Estados Unidos, Europa, Ásia e à África, sobre Literatura, Educação e Folclore. Organizou a primeira biblioteca pública infantil do Rio de Janeiro, em 1934. Colaborou com jornais, revistas e rádio.

¹⁴⁸ “Confabulação ou fabulação é uma modalidade especial de *alteração da memória e atenção*, que consiste no relato de temas fantásticos os quais, na realidade, nunca aconteceram. Em grande parte, resultam de uma alteração da fixação e de uma incapacidade para reconhecer como falsas as imagens produzidas pela fantasia. (...) A confabulação ou fabulação serve para preencher um vazio da memória que o paciente sente e se mostram como se fosse criada para este fim, podendo variar de tema e conteúdo. No sentido mais particular, a fabulação é, nos estados em que não há delírio, um sintoma de comprometimento orgânico.” (DICIONÁRIO DE NEURO-CIÊNCIAS, 2007).

Os perceptos podem ser telescópicos ou microscópicos, dando aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, ainda que sejam medíocres. Os perceptos agem “como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir”. (*Ibidem*, 1992, p. 222).

A obra de arte é um monumento. Esse monumento tem uma lei de criação: precisa ficar de pé sozinho, isto é, uma vez criado, um composto de sensações se conserva em si mesmo e, para isso, a um só tempo, precisa ser, igualmente, saturado de perceptos e afectos e conservar o vazio. Ludibriar o caos e adentrar nele. A sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor são utilizados para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afecções vividas ao afecto. O monumento, criado pela arte, não celebra algo que passou: transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento (DELEUZE; e GUATTARI, 1992, pp 214, 218, 229). Um exemplo é o que faz Almeida Prado, compositor brasileiro contemporâneo¹⁴⁹, que, no lugar do tradicional ‘*allegro*’, ‘*andante*’, ‘*lento*’¹⁵⁰, utiliza como indicações para a execução de suas composições expressões tais como: metálico¹⁵¹, transparente como uma aurora, sempre contínuo¹⁵², saudosos¹⁵³...

O afecto é “o devir não humano do homem”, devir - criança do adulto, devir-planta, devir-animal, devir-cosmo. O devir não é semelhança, mas, antes, uma contigüidade. Embora haja semelhança: uma semelhança produzida (*Ibid.*, p. 224). Na produção do afecto pela arte, é

¹⁴⁹ José Antônio de Almeida Prado nasceu em Santos, em 1943. É hoje dos principais expoentes da música erudita brasileira. Estudou com Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda, Olivier Messiaen e Nadia Boulanger. Um dos primeiros compositores brasileiros a fazer “música de vanguarda”, compôs desde músicas inspiradas no modalismo até o atonalismo pós-serial. Hoje em dia, o compositor afirma ter alcançado um alto grau de “liberdade estética”, não se prendendo a estilos e misturando diferentes técnicas e estéticas como lhe convém. (BITONDI, 2007)

¹⁵⁰ Indicações de velocidade e de intenção para a interpretação da música erudita.

¹⁵¹ Em *Múltiplas articulações I* (Cohen, Galdeman, 2006, p 214)

¹⁵² Em *Coemapiranga*, (Cohen, Galdeman, *Id.*, p 198). Gravação retirada do cd que acompanha a cartilha na faixa de número 14 do cd. Pianista: Sara Cohen.

¹⁵³ Em *Sonhos em Lilás* (Cohen, Galdeman, *Id.*, p 68)

como se coisas, animais e pessoas tivessem atingido uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade.

Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação. (...) Um artista inventa afectos não conhecidos, ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia”. (, *Ibid.*, pp. 225, 226).

A arte, na concepção deleuziana, não é privilégio humano. A arte começa com o animal que recorta um território e faz uma casa. Nesta demarcação surgem qualidades sensíveis, que deixam de ser unicamente funcionais, tornando-se traços de expressão. Com o território e a casa, a expressividade se torna construtiva: ergue os monumentos que já são arte no tratamento dos materiais exteriores, nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos, nos traços, e sons. São blocos de sensações, ritornelos. São esboços de uma obra de arte total. O canto de um pássaro tem suas relações de contraponto com o canto de outras espécies, e pode, ele mesmo, imitar estes outros cantos. É a arte estabelecendo o território e formando a casa. Contudo, o território, depois de estabelecido, abre-se para forças cósmicas, que sobem tanto de dentro dele próprio quanto de fora, tornando seus efeitos sensíveis sobre o habitante (DELEUZE; GUATTARI, 1992, pp. 236 a 240)

Desse ponto de vista, a arte não deixará de ser habitada pelo animal. Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos - sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização. (*Ibid.*, pp. 238, 239)

A arte, que não começa com a carne, com o corpo, mas com a casa> Traça, expressivamente, um território para depois, ela mesma, arrancar-nos da casa recém construída e nos colocar no espaço desterritorializado do cosmos, pois “a casa mais fechada está aberta sobre um universo, como uma passagem do finito ao infinito”, do território à desterritorialização. Passa-se da casa ao cosmos. E, depois, volta-se para a casa.

4.4 A música e seus blocos de sensíveis

A música, “que por definição é uma forma de expressão temporal e evanescente” (GUBERNIKOFF, 2003, p.13), também constrói seu bloco de sensações. Deleuze e Guattari acreditam que cada modalidade artística, assim como cada artista, tem sua maneira própria de

extrair do material os afectos e perceptos através de grandes tipos de "variedades" de compostos de sensação. São eles: a vibração, o enlace, o recuo, divisão e distensão do material.

A vibração é apontada como a primeira característica (ou modalidade) de um ser de sensação. Na música, a vibração é base do som, pois a onda sonora é, ela mesma, a propagação de uma vibração transmitida pelos corpos vibrantes, através da atmosfera ou de um ambiente líquido, aos nossos corpos¹⁵⁴. No entanto, parece que Deleuze e Guattari se referem a uma vibração mais ampla do que esta simples condição da emissão - recepção física do som, já que constitui a própria sensação "a vibração contraída, tornada qualidade e variedade". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 271) A pista que nos revelam é a de que a vibração é "durável ou composta, porque ela sobe ou desce, implica uma diferença de nível constitutiva, segue uma corda invisível mais nervosa que cerebral" (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p.218). Os dois filósofos exemplificam a vibração com o que chamaram de *ária*¹⁵⁵ melódica, e entendem a *ária* como um ritornelo monofônico, um motivo simples, (*Ibid.*, p. 244). Vibra o solo do instrumento, a voz que canta, vibra a canção, vibra o canto da cigarra provocando diferenças, mais nervosas que cerebrais, mais sensíveis que racionais.

A segunda modalidade do ser de sensação é o que ocorre quando "duas sensações ressoam uma na outra esposando-se tão estreitamente, num corpo a corpo que é puramente 'energético'" (*Ibid.*, p. 218). Na música, as sensações ressoam comumente uma na outra. Barcellos (1999, p. 109) cita a idéia de Summer sobre a sinestesia na música: a capacidade de uma sensação secundária, vinda de um outro sentido que não o auditivo, ser despertada pela música. Assim, ouvindo música podemos sentir sensações diversas: térmicas, táteis, gustativas, olfativas, além de podermos experimentar vários estados alterados de consciência.¹⁵⁶ Deleuze e

¹⁵⁴ "O que nos conecta enquanto a música está sendo tocada? Um certo tipo de vibração, chamada som, que se propaga de um ponto a outro na forma de ondas, e à qual nosso ouvido é sensível." (ROEDERER, 2002, p 17)

¹⁵⁵ *Ária* (do it. *aria*, "ar") Termo que designa uma canção independente, ou que é parte de uma obra maior. A palavra italiana pode ser entendida como "estilo" ou "maneira", e no séc. XVI *aria* designava composição simples sobre poesia ligeira (por ex., "aria napolitana"). (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, p 39)

¹⁵⁶ O método de Imagens Guiadas em Música, criado pela musicoterapeuta Helen Bonny utiliza-se desta característica da música em seu trabalho de musicoterapia. (BONNY, 1978)

Guattari pensam o motivo¹⁵⁷ como um exemplo do corpo- a- corpo em música, isto é, uma melodia intervindo no desenvolvimento de uma outra, fazendo um contraponto¹⁵⁸. (DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 244).

A terceira característica da sensação na arte é o recuo, a divisão e a distensão das sensações. Ocorre quando duas sensações se separam e voltam a se reunir. As alturas e durações, os timbres e as intensidades, repetidas e/ou variadas fazem, na música, o som se diferenciar ilimitadamente. Deleuze e Guattari encontram esta modalidade da sensação no tema¹⁵⁹, com suas possibilidades de modificações provocadas pelas linhas melódicas que produzem o que “não fecha sem se descerrar, fender e também abrir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 245).

Se consideramos a sonata, encontramos aí uma forma enquadrante particularmente rígida, (...) [que] apresenta as seguintes dimensões: exposição do primeiro tema, transição, exposição do segundo tema, desenvolvimentos sobre o primeiro ou o segundo, coda, desenvolvimento do primeiro com modulação, etc. É toda uma casa com seus aposentos. Mas é antes o primeiro movimento que forma assim uma célula, e é raro que um grande músico siga a forma canônica; os outros movimentos podem abrirse, notadamente o segundo, pelo tema e variação, [...]. A sonata aparece então antes como uma forma-cruzamento em que, da junção das dimensões musicais, da clausura dos compostos sonoros, nasce a abertura de um plano de composição” (*Ibid.*, p. 245).

No escopo deste trabalho, não comporta explicar musicalmente as nebulosas conceituações trazidas por Deleuze e Guattari sobre ária, motivo, tema ou mesmo da forma

¹⁵⁷ “Unidade estrutural elementar, melódica e/ou rítmica, com duração correspondente a duas ou três unidades de tempo”. Koellreutter (1990, p 90) O discurso musical pode ser organizado por motivos, proposições e períodos de igual tamanho. Ver quadratura em KOLLREUTER, 1990, p109.

¹⁵⁸ O contraponto, técnica de composição, utiliza-se de um jogo entre as vozes melódicas – levando em conta, simultaneamente o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias – ou entre texturas sonoras.

¹⁵⁹ O tema é um “supersigno individualizado que se destaca no decorrer da composição; elemento básico, gerador da maioria dos componentes da composição musical tradicional (clássica e romântica). Distinguem-se quatro tipos de tema: o *tema básico* - constituído de um período, dividido em dois semiperíodos simétricos e correspondentes em comprimento, forma e posição relativa de partes; o *tema evolutivo* - constituído de um período direcionado, ascendente ou descendente, a um ponto de gravidade, desfecho ou clímax; e o *tema antitético* - constituído de um período, dividido em dois semiperíodos que expressam idéias de caráter oposto; e o *tema concêntrico* - constituído de dois semiperíodos que estão em lados opostos de um centro comum.(KOELLREUTTER, 1990, pp 128, 129)

sonata. Estas questões são problematizadas no âmbito da musicologia. Tentamos, apenas, seguir alguns conceitos que Deleuze Guattari para compreender os compostos de sensações sonoras que se tornam mais complexos. Ferraz, dentro deste pensamento, nos convida a pensar com ele:

Beirando muitas vezes uma literatura sem graça, em um jogo simples de criar metáforas e mais metáforas - as piores metáforas que existem, pois se pretendem como a explicação de algo -, assiste-se hoje proliferarem questões e explicações que raramente encontramos no ofício de se escrever música, mas a ele se dirigem. É claro que ouvimos o rumor do mar em *La Mer* de Debussy, uma tempestade em Vivaldi, a tristeza em canto de Verônica durante uma procissão, mas pouco importa se isto vem do título da peça, de sua sonoridade ou de seu entorno. Tanto Vivaldi, quanto Debussy, quanto o compositor religioso, foram atraídos por um efeito, por uma força quase que sem nome, a qual tem a potência de tornar sonora a força da temperatura, de tornar sonoro o movimento, de tornar sonora a força da tempestade e de tornar sonora uma situação não sonora como a tristeza. Como diz Debussy em *Monsieur Crochê* antidiletante, realçando na música um ponto em que "não há mais imitação direta, mas transposição sentimental daquilo que é "invisível" na natureza". De onde vem este efeito? Se vem do hábito de ouvirmos o mar, se vem do hábito de associarmos som e título, se vem da religiosidade quase pagã de um povo... Seja lá como for, existe uma grande distância entre descrever o efeito, entre narrar o quase inenarrável da sensação que desencadeia uma escuta musical, e um processo de abstração e ação de um quadro de previsibilidade para uma próxima escuta. Está certo! Não tratarei então de pensar ou falar por que alguém, ao ouvir *La Mer*, ouve o mar, mas em pensar como Debussy e outros músicos brincaram com sonoridades, lembranças, jogos de força, tamanhos... assim como trouxeram para o som a grandeza, a força, a cor, o cheiro do mar. (FERRAZ, 2005, pp 16,17)

O trabalho do plano de composição pode provocar as variações na vibração, no enlace, no recuo e na distensão. Assim, os pequenos ritornelos, as músicas territoriais são carregadas de um potente canto desterritorializado.

O gesto do músico consiste em desenquadrar, encontrar a abertura, retomar o plano de composição, segundo a fórmula que obceca Boulez: traçar uma transversal irredutível à vertical harmônica como à horizontal melódica que conduz blocos sonoros à individualização variável, mas também abri-las ou fendê-las num espaço-tempo que determina sua densidade e seu percurso sobre o plano. (DELEUZE; GUATTARI , 1992, pp 246, 247).

Um aspecto original relacionado à permanência das sensações em música é apontado por Carole Gubernikoff em sua tese "*Escuta, Análise e Empirismo*". Utilizando Deleuze em sua discussão sobre o valor e a permanência de obras de arte ou literárias baseadas nas sensações, e não apenas em documentos históricos ou nos processos de legitimação social, a autora aborda as

composições eletroacústicas¹⁶⁰. Estas composições estão, direta ou indiretamente, relacionadas com a questão central da escuta empírica, visto que a música eletroacústica não é intermediada pela notação ou pela representação abstrata.

A escuta e as composições eletroacústicas ultrapassam em muito o vivido e o sentido no senso comum, põem em questão e problematizam a escuta humana, apontando para uma ultrapassagem da escuta usual. Não por acaso, os sons fontes da música eletroacústica, os objetos sonoros, podem ser extraídos de sons cotidianos: portas que batem ou rangem, pedras que rolam, trens, passos, como se fossem sonoplastias intensificadas e sem relação de causalidade. Mas, da mesma maneira que na música de concerto tradicional e da maneira descrita por Rameau¹⁶¹, eles devem ‘se bastar a si mesmos’, ‘se manter em pé’.

(GUBERNIKOFF, 2005, p. 17)

Embora vários aspectos indiquem uma ruptura da música eletroacústica com a música convencional, Gubernikoff chama atenção para um traço importante e significativo de continuidade, mantido desde a música tradicional: a intensificação da escuta na sala de concerto, com seu planejamento para a absoluta concentração: a semi-obscuridade, as caixas acústicas cercando os ouvintes por todos os lados.

A conseqüência para o espectador é de intensa fabulação, provocada pelo caráter ambíguo do que estamos escutando: um misto de sons e ruídos, sem escalas de referência, sem pulsação definida e estável, sem gestos instrumentais reconhecíveis, sem intérpretes no palco. O fato de estarem sentados numa sala de concertos com palco italiano, aumenta a situação paradoxal: o palco vazio, na penumbra e a platéia cercada por sons, muitas vezes contínuos, que percorrem o espaço em todas as direções. A linearidade confortável do discurso musical, com sua seqüência de notas e cadências previsíveis é substituída por sons que desconhecemos a origem, que não correspondem a gestos instrumentais nem a sistemas de formas de ataque consagrados pelo uso e aos quais estamos habituados”. (GUBERNIKOFF, 2005, p. 21).

Além do que propôs Gubernikoff, existe ainda a possibilidade de a música transbordar a sala de concerto. A música preenche o cotidiano provocando e desencadeando estranhos devires através “de suas ‘paisagens melódicas’ e seus ‘personagens rítmicos’” (MESSIAEN, citado por DELEUZE e GUATTARI, 1992, p 220). A música compõe, no mesmo ser de sensação a carne, a

¹⁶⁰ A música eletroacústica utiliza sons que ultrapassam o som instrumental, sendo realizada diretamente sobre suporte eletrônico, sem intermediação da escrita ou do instrumento. (GUBERNIKOFF, 2005, 14,15)

¹⁶¹ Gubernikoff faz referência ao *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*, de Jean-Philippe Rameau. Esta obra, publicada em 1722, foi fundamental para a harmonia ocidental.

casa e cosmo. O território e a desterritorialização, a vida, a morte, a dor e a alegria, a calma e o agito.

A música [é] ligada ao cosmo e a terra. A música (...) torna audíveis forças que não são audíveis, que não são. A comunhão de pequenos ritornelos com o grande ritornelo. O poder de levar [as sonoridades] para um nível cósmico. É como se as estrelas começassem a cantar uma pequena ária de sinos de vacas, uma pequena ária de pastor. É o inverso, os sinos de vacas são de repente elevados ao estado de ruído celeste ou de ruído infernal. (DELEUZE, 2001)

4.5 A arte produzindo subjetividades

A característica mais importante da arte, portanto, é que ela conserva afectos e perceptos, porque os blocos de sensação nos atingem, nos atravessam e criam, em nós, uma dinâmica contagiante. Mostra e inventa afectos. Possibilita que a transformemos e nos transformemos com ela. Produzimos sensações e afectos quando atingidos pela arte. Ele recoloca sensações, pensamentos, movimentos e outros tantos modos diversos de subjetivação.

A arte produz, inventa afectos esquecidos, não conhecidos, desconhecidos.

É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si. O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres da sensação são *variedades*, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis. É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.227)

Que estranhas áreas de semelhança são despertadas com a audição das músicas que gostamos, ou detestamos... Curiosos devires. Ser transportado, desterritorializado, tornar-se outro ser, ou melhor, passar de mim a outro, da cidade ao campo, da infância à velhice, de mulher ao homem, de bêbado à equilibrista. Certa vez, no projeto de Musicoterapia Oncológica no Instituto Nacional de Câncer¹⁶² uma mãe que acompanhava sua filha, menina recém operada, pediu para

¹⁶² Projeto Encanto, convênio firmado desde 2003 entre a graduação de musicoterapia do Conservatório brasileiro de Música-Centro Universitário e o Instituto Nacional de Câncer, sob minha supervisão. Detalhes sobre este projeto, ver em Chagas, 2006c.

Ihe cantarmos *O Bêbado e a Equilibrista*¹⁶³. No meio da canção ela se retira abruptamente do quarto para chorar no corredor. Acompanho-a, deixando musicoterapeutas-estagiários continuando o trabalho no quarto, com a criança. A mãe, emocionada, me diz: “É isso, é isso! A minha esperança é equilibrista!” O que se passou, em tão poucos minutos? Uma sensação, um afecto. “Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação”. (*Ibid.*, p 225).

A subjetividade é produzida nos agenciamentos coletivos e, como vimos, a arte está dentre os seus componentes semiológicos significantes. Ilustrando a complexa variedade desses processos, Rose Hikiji¹⁶⁴ considera:

A música está ‘no sangue’ de nossa gente. Quem gosta de música (de samba, pelo menos), ‘bom sujeito não é’. Estar ‘afinado’ ou ‘em sintonia’ com alguém denota a proximidade entre as pessoas. Todos querem viver ‘em harmonia’. Um elo com segundas intenções é uma ‘cantada’. Os exemplos tirados da ‘boca do povo’ são representativos dos lugares atribuídos à música no senso comum do brasileiro. Neles, é revelada uma imbricada teia de sentidos que une história, raça, preconceito e classe social, para ficarmos nas camadas mais evidentes.

O verso musical que de tão cantado ganhou *status* de dito popular – ‘quem não gosta de samba, bom sujeito não é’ - pode ser ouvido, de modo diacrônico, como uma espécie de ‘resposta’ ao ‘desafio’ da elite e do clero paulista que, no início do século XX, chamava o mesmo samba de ‘manifestação de homens vadios e perigosos’. ‘Bons sujeitos’ não eram, então, os músicos e freqüentadores das rodas de samba, música dita ‘dos pretos’, associada à pobreza, à promiscuidade, à malandragem, às práticas mágico-religiosas condenadas pelos ‘bons’ costumes da época, ou seja, ‘além de algo socialmente vergonhoso e reprovável, também, e por isso mesmo, catalogada legalmente como ‘caso de polícia’.

João Baptista Borges Pereira, ao analisar a inclusão do negro no sistema radiofônico a partir do final dos anos de 1930, descreve o processo pelo qual a música negra e principalmente o samba – e os músicos - passam a ser aceitos pela elite branca. O crescimento da atividade radiofônica teria sido um dos principais responsáveis pela aceitação da música ‘negra’ por setores diversos da população. Aos poucos, a música passou a ser um trabalho para muitos dos músicos antes marginalizados. Atividades como a de professor de violão - instrumento antes repudiado nas casas de ‘família’ - passam a ganhar espaço, e o negro passa a dar aulas para as moças da elite carioca. Porém, se a música era uma porta de entrada para o profissional negro nas casas da elite, essa não era, obviamente, a “porta da frente”. Borges Pereira nota que a aceitação e valorização do negro como músico ou radialista profissional não é

¹⁶³ Canção de João Bosco e Aldir Blanc, 1973.

¹⁶⁴ Rose Satiko Gitirana Hikiji é mestre e doutora em Antropologia. Realizou um pesquisa etnográfica que pretendeu compreender significados do fazer musical entre crianças e jovens participantes de um projeto governamental de ensino de música destinado à população de baixa renda de São Paulo.

acompanhada de sua inserção nos eventos sociais freqüentados quase exclusivamente por brancos. "Diferentemente do que se dá com o artista branco, o convite [para o artista negro participar de uma recepção em residência particular] é sempre ao profissional, nunca ao indivíduo. E naquela qualidade espera-se que ele dê demonstrações de suas habilidades artístico-profissionais sem se prevalecer da oportunidade para usar as prerrogativas reservadas ao 'autêntico' convidado'." (2006, pp 231, 232)

A arte e as sonoridades compõem múltiplos agenciamentos no cotidiano de nossas vidas. Para Seeger, é por meio da performance musical que se “recria, re-estabelece, ou altera a significância do cantar e também de pessoas, tempo, espaços e audiências envolvidas” (apud HIJIKI, 2006 p.62) Então , a sala de concertos, além do local privilegiado da amplificação da escuta, também é um lugar de produção de subjetividades conforme ilustram os entrevistados da pesquisa realizada por Hijiki

A gente se sente bastante importante em cima do palco. O palco é uma magia, e a gente estando ao contrário da platéia, é bem gratificante. É um prêmio.

Pergunta: O que é essa magia?

Resposta: *É um negócio indescritível. Não dá para exprimir. É uma coisa que eu realmente sinto. Às vezes eu chego a me emocionar e me arrepiar. Então é uma coisa que não dá para explicar. É uma coisa que vem do âmago mesmo. (Aza, maestro da orquestra do pólo Mazzaropi).*

Não dá para explicar o que a gente sente. A gente sente um prazer, uma emoção muito grande do pessoal estar escutando a música e estar gostando. É uma satisfação grande, imensa. Mesmo quando a gente está mais pra baixo, vai pra uma apresentação e volta mais alegre, mais feliz. A gente vê que o nosso esforço não está sendo em vão, que o público está gostando muito. (Tatiane Miê Hirano, 18, estudava violino no pólo Mazzaropi havia três anos).

A 'magia' do palco está também na aura que o envolve. 'Ali é um lugar sagrado', o maestro Márcio alerta os meninos do pólo Febem. Para subir no palco é preciso respeitar novas regras ('não dá para conversar com o mano, bater papo'), abandonar características pessoais, vestir uma nova máscara ('sorriam para o público, sejam simpáticos, agradeçam'). (2007, pp 170,171) ¹⁶⁵

Verifica-se, na pesquisa de Hijiki, uma hipótese levantada por Guattari: a singularização existencial da pessoa na sua relação consigo mesma, tanto quanto a circunscrição de seu domínio

¹⁶⁵ A pesquisa de doutorado de Maria José Chevitarese, realizado no programa EICOS sob a orientação da professora Dra Maria Inácia D'Ávila, nos oferece importante contribuição no que diz respeito ao papel da atividade coral nos processos de subjetivação de crianças e adolescentes. Este trabalho vem sendo desenvolvido no SOLAR MENINOS DE LUZ, situado no morro do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho.

de alteridade, não são evidentes, não são dadas nem de direito nem de fato, mas resultam de processos complexos de produção de subjetividade. E a criação artística, em condições históricas bem específicas, representa uma exacerbação extraordinária desta produção (GUATTARI, 1989, p. 253).

O grande ritornelo se eleva à medida que nos afastamos da casa, mesmo se é para retornar a ela, já que ninguém mais nos reconhecerá quando retornarmos (DELEUZE, GUATTARI, 1992, pp. 246, 247).

4.6 Na clínica em musicoterapia.

Ana procurou-me para terapia por ser uma mulher muito contida na expressão de suas emoções, que ficam absolutamente sob controle. O pai de Ana havia morrido seis meses depois do seu nascimento, vitimado por uma doença antiga. Sempre que falávamos na morte do pai, Ana dizia que não sentia absolutamente nada, nem falta, nem tristeza, nada. Um dia quando ela me dizia que sua avó costumava “brincar” dizendo que ela era filha de um espermatozóide podre, pedi para que cantasse para seu pai. Ana não conseguia lembrar-se de nenhuma música, até que se lembrou de uma, mas dizia que nada tinha com seu pai. Não tem importância, disse-lhe, cante assim mesmo. Ela cantou

Ah, eu vim aqui amor
 Só pra me despedir
 E as últimas palavras
 Desse nosso amor
 Você vai ter que ouvir
 Me perdi de tanto amor
 Ah, eu enlouqueci
 Ninguém podia amor assim
 E eu amei
 E devo confessar
 Aí vou que eu erre
 Vou te olhar mais uma vez
 Na hora de dizer adeus
 Vou chorar mais uma vez
 Quando olhar nos olhos seus
 Nos olhos seus
 Ah, saudade vai chegar
 E por favor, meu bem
 Me deixe pelo menos
 Só de ver passar
 Eu nada vou dizer
 Perdoa se eu chorar
 Vou chorar mais uma vez

Quando olhar nos olhos seus
Nos olhos seus.¹⁶⁶

Pedi que cantasse outra música, e ela cantou:

Meu bem
Você tem que acreditar em mim
Ninguém pode destruir assim
Um grande amor
Não dê ouvidos à maldade alheia
E creia
Sua estupidez não lhe deixa ver que eu te amo
Meu bem
Use a inteligência uma vez só
Quantos idiotas vivem só
Sem ter amor
E você vai ficar também sozinha
E eu sei porque
Sua estupidez não lhe deixa ver que eu te amo
Quantas vezes eu tentei falar
Que no mundo não há mais lugar
Prá quem toma decisões na vida sem pensa
Conte ao menos até três
Se precisar conte outra vez
Mas pense outra vez
Meu bem
Eu te amo
Meu bem
Sua incompreensão já é demais
Nunca vi alguém tão incapaz
De compreender
Que o meu amor é bem maior que tudo
Que existe
Mas sua estupidez não lhe deixa ver
Que eu te amo¹⁶⁷

Disse-lhe como compreendia as músicas para seu pai – Vejo uma menina pequena, só, que pergunta ao pai: Por que, papai, você morreu? Como você foi tão estúpido que não percebeu que eu te amo, que preciso de você? Como eu tão pequenina não pude sequer me despedir. Passei a minha vida perdida de tanto amor.

¹⁶⁶ De tanto amor: canção de Roberto e Erasmo Carlos, de 1971. Gravação do disco *Roberto Carlos, de 1971*, na faixa de número 15 do cd.

¹⁶⁷ Sua estupidez: canção de Roberto e Erasmo Carlos, de 1969. Gravação do disco *Roberto Carlos, 1969*, na faixa de número 16 do cd.

Pedi a Ana que cantasse de novo as músicas. E, pela primeira vez, esta mulher machucara chorou a morte de seu pai. (CHAGAS, 1990, pp 590)

5 UMA CLÍNICA NA ARTE: A MUSICOTERAPIA

Certas canções que ouço
cabem tão dentro de mim
que perguntar carece
Como não fui eu que fiz

Certa emoção me alcança
Corta minha alma sem dor
certas canções me chegam
Como se fosse o amor

Contos da água e do fogo
cacos de vidas no chão
Cartas do sonho do povo
o coração do cantor

Vida e mais vida ou ferida
Chuva, outono ou mar
Carvão e giz abrigo
Gesto molhado no olhar

Calor que invade, arde, queima, encoraja
Amor que invade, arde, carece de cantar

Milton Nascimento e Tunai¹⁶⁸

A musicoterapia¹⁶⁹ surge como possibilidade de abordagem científica para tratamento, reabilitação e prevenção das dores humanas na segunda metade do século XX¹⁷⁰. Deleuze e

¹⁶⁸ Certas Canções, de Milton Nascimento e Tunai, 1982. Gravação na faixa de número 17 do cd.

¹⁶⁹ "A utilização da música e/ou de seus elementos (som, ritmo, melodia e harmonia), por um profissional qualificado, com um cliente ou grupo, em um processo destinado a facilitar e promover comunicação, relacionamento, aprendizado, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, a fim

Guattari, com seu pensamento fértil e instigante, e a proposição de uma clínica esquizoanalítica oferecem novas perspectivas para a musicoterapia.

5.1 A produção de subjetividade em musicoterapia.

O enfoque da subjetividade como produção tem por uma de suas conseqüências o estabelecimento de uma questão conceitual e técnica focada nos agenciamentos de enunciação. Dentre os componentes maquínicos dos agenciamentos de enunciação estão inúmeras sonoridades, canções, expressões sonoro-musicais, tanto do musicoterapeuta quando de seus clientes. O agenciamento, através do conteúdo e da expressão, por um lado; e da territorialização e da desterritorialização, por outro, são os produtores de enunciados subjetivos. Para Guattari, todas as significações e todos os modos de semiotização devem ser reportados a seus agenciamentos de enunciação (GUATTARI, 1988, p.41). O sujeito é agenciado por um conjunto de componentes heterogêneos, compostos em uma multiplicidade de instâncias (GUATTARI, 1992, pp 36-37).

Em uma sessão, todas as interações maquínicas se equivalem na ordem dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades. O agenciamento de conteúdo, o que comporta os segmentos de conteúdo e de expressão, o agenciamento maquínico de corpos, sejam eles físicos, psíquicos, sociais, ou musicais, misturam esses corpos, que agem e reagem uns sobre os outros. O trabalho de uma clínica musicoterápica funciona com “agenciamento maquínico de

de atender às necessidades físicas, mentais, sociais e cognitivas. Ela procura estimular potenciais e/ou restaurar funções do indivíduo para que ele ou ela alcance uma melhor organização intra e/ou interpessoal e, conseqüentemente, uma melhor qualidade de vida, através de prevenção, reabilitação ou tratamento." (World Federation of Music Therapy Inc., 1996)

¹⁷⁰ No Brasil, o projeto de lei 4827/2001, que regulamenta a profissão de musicoterapeuta, atualmente está em tramitação no Senado Federal.

corpos” institucionais, históricos, sonoros, familiares que interagem com o agenciamento de expressão: os mesmos corpos transformando-se nesta interação. O corpo musical, o corpo institucional, o corpo pessoal se transformam na ação clínica. A declaração do diretor de um hospital onde funciona o trabalho de musicoterapia pode exemplificar este fato:

Acompanhei de perto o trabalho do musicoterapeuta e pude perceber a importância do trabalho desenvolvido junto à equipe de profissionais, pacientes, acompanhantes e familiares. As canções, ao serem entoadas, envolvem a todos, criando ambiente emocionante de bem-estar, favorecendo um clima de confiança, fraternidade, estimulando uma maior integração e humanizando o cuidar do paciente. As canções tocam fundo em nossos corações, trazendo à tona os mais variados e profundos sentimentos que despertam a equipe e paciente na busca de uma melhor qualidade de vida e parceria no seu tratamento. (RONDINELLI. 2005)

A produção de enunciados proposta pela utilização da música em musicoterapia, dá visibilidade ao aspecto de produção coletiva, onde não há um sujeito cujas estruturas internas são as únicas responsáveis pela formulação de enunciados. “O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos”. (DELEUZE; PARNET, 1998, p 65). É assim que, em dado momento, um cliente, ao cantar uma canção, o faz na primeira pessoa, ocupando os diferentes lugares, as diferentes emoções. A canção propõe vários agenciamentos: a melodia, o ritmo, a harmonia, a letra, o instrumento escolhido, o grupo terapêutico, o terapeuta. Assim, posso dizer, com minha voz, em primeira pessoa, por exemplo: “*você foi mor rata comigo*”!¹⁷¹, e logo depois, igualmente afirmar, sem nenhuma exigência de sentidos outros que não a ação musical: “*vejo meu bem com seus olhos/ E é com meus olhos / Que o meu bem me vê*”¹⁷².

¹⁷¹ Canção Rocks, de Caetano Veloso, de 2006, do cd Ce.

¹⁷² Canção Meu Namorado de Edu Lobo e Chico Buarque, de 1983 do disco *O Grande Circo Místico*.

A subjetividade se produz nos elementos da música, realizados “ao vivo” no fazer musical de uma clínica em musicoterapia. O cliente e o musicoterapeuta, à semelhança do escritor, inventam agenciamentos, a partir de agenciamentos que o inventaram (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 65). A musicoterapia funciona, assim, como um facilitador da passagem de uma multiplicidade para a outra, embora, como bem nos lembra Deleuze, “o difícil é fazer com que todos os elementos de um conjunto não homogêneo conspirarem, fazê-los funcionar juntos”.

A música, de maneira muito eficiente, produz novos enunciados aos sujeitos, seja através da improvisação, da audição, da composição ou da canção. Em muitas sessões, o paciente fica envolvido na tarefa de tocar, de improvisar, de experimentar os sons, de entrar em contato com instrumentos musicais. Essas experimentações tecem novos agenciamentos, que oportunizam as cadeias a-significantes de experimentações subjetivas. Não existem efeitos de significação no sentido lingüístico para essas práticas: há experimentação musical, ou seja, uma enunciação subjetiva muito própria dos processos musicoterapêuticos.

Uma outra maneira eficaz desta experimentação é a que ocorre na recriação, quando as canções dizem respeito a experiências vivenciais muito diferentes da experiência pessoal do cliente; e, no entanto, a potência do devir, atuando nas bordas da ressonância, nos faz, a todos nós, cantores, saltimbancos.

A canção de Marisa, mulher de 60 anos, cheia de medo e de ansiedades perante as situações de sua vida, serve como ilustração. Naquele dia, ela estava bastante entusiasmada para a realização de seu trabalho terapêutico comigo. No transcorrer da sessão sugiro que cante uma música, e ela canta Carinhoso¹⁷³. Peço que a dedique a alguém, e ela dedica a si mesma. Peço que

¹⁷³ Carinhoso, canção de Pixinguinha e João de Barro. A música de Pixinguinha foi grava sem letra pela primeira vez em 1929, e com a letra de João de Barro em 1937, com gravação em disco de Orlando Silva.

repita a canção e cante em primeira pessoa, já que a dedicada, realmente, era ela e que era essa sua intenção. Marisa canta¹⁷⁴:

Meu coração, não sei por que,
 Bate feliz quando me vê
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão me seguindo
 Mas mesmo assim. fujo de mim
 Ah! Se eu soubesse como eu sou
 Tão carinhosa e o muito,
 Muito que me quero
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que eu não
 Fugiria mais de mim
 Venho! Venho! Venho! Venho!
 Venho sentir o calor dos lábios meus
 A procura de mim
 Venho matar esta paixão
 Que me devora o coração
 E só assim então
 Serei feliz, bem feliz

Marisa se apodera da canção. Aceita a provocação e se diverte. A qualidade de sua voz é suave. Acompanha-se com o pandeiro e dança. Parece realmente feliz avaliando, através do canto, a si mesma. (CHAGAS, 2001 p. 121)

O aspecto dos agenciamentos que dizem respeito à territorialização e a desterritorialização, a modos de subjetivação coletivos e singulares, acontecem frequentemente nas sessões de musicoterapia, como se pode ver no exemplo exposto. Vários movimentos musicais fixam os agenciamentos, territorializando-os, e outros movimentos musicais os desterritorializam, levando para longe da terra firme do conhecido cotidiano, da patologia, da mesmice. Em algumas situações clínicas, o fundamental é a fixação do território, em outras, fazer voar...

¹⁷⁴ “Carinhoso na primeira pessoa” – faixa de número 18 do cd . Voz: Marly Chagas, violão Marcello Santos.

5.2 A clínica musicoterapêutica e o ritornelo.

Eu me pergunto: ‘Quando é que cantarolo?’ Cantarolo em três ocasiões: quando dou uma volta pelo meu território e tiro o pó dos móveis. O rádio está ao fundo. Ou seja, quando estou na minha casa. Cantarolo quando não estou em casa e estou voltando para casa ao anoitecer, na hora da angústia. Procuo meu caminho e me encorajo cantarolando. Estou a caminho de casa. E cantarolo ao me despedir e levo no meu coração... Tudo isso é canção popular: ‘Vou embora e levo no coração...’ Quando saio da minha casa, mas para ir aonde?’(DELEUZE, 2001)”.

A música fixa um território através da expressividade, estabelece suas fronteiras, indica onde eu estou, com quem estou, como estou. Foi o que observamos, Ronaldo Millecco e eu, musicoterapeutas no projeto “Buscando caminhos”, realizado de dezembro de 1999 a dezembro de 2000 em uma parceria entre a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social – SMDS (RJ)¹⁷⁵ e o Conservatório Brasileiro de Música-Centro Universitário¹⁷⁶. O projeto teve como objetivos a capacitação e o desenvolvimento institucional de profissionais de quatro unidades do Centro Municipal de Atendimento Social Integrado - do programa “Vem Pra Casa”, um sistema de atendimento oferecido a crianças e adolescentes em situação de rua. . Os CEMASI - Centro Municipal de Assistência Social Integrada - escolhidos pela equipe técnica do “Vem pra Casa” para a execução do projeto foram: Gonzaguinha (Engenho de Dentro); Guadalupe; Ayrton Senna (Maracanã); Sol Garson (Vila Isabel). O projeto teve a duração de seis meses em cada unidade e, durante este período, realizaram-se oficinas de diversas linguagens expressivas e artísticas que duravam, em média, doze semanas em cada unidade, havendo revezamento de unidades. Educação musical; criação verbal - a arte da palavra; teatro; dança; atividades criativas foram as oficinas oferecidas, além dos educadores participarem de palestras sobre Arte e Cultura, visitas

¹⁷⁵ Órgão da prefeitura responsável pela formulação e implementação de políticas de assistência social.

¹⁷⁶ Instituição de Ensino de formação de musicoterapeutas desde 1972, atualmente é um Centro Universitário.

culturais ao centro histórico do Rio e, acompanhando os seis meses de atividades em cada CEMASI e sessões de musicoterapia uma vez por semana.

O início do processo nos grupos musicoterapêuticos deu-se, em todos os CEMASI, com apresentações feitas com canções. *“Escolha uma canção que possa servir para apresentar você ao grupo.”* As canções surgem diversificadas, emocionadas, diferentes... *“Começar de novo, e contar comigo¹⁷⁷”*; *“Cada macaco no seu galho¹⁷⁸”*; *“A minha alegria atravessou o mar¹⁷⁹...”* Acompanhadas de comentários diversos: *“Não queiram saber da minha música, se vocês não quiserem ver um homem grande chorar”. Mas nós queremos ver um homem grande chorar!... E, realmente, chora quando canta “Pai, você foi meu herói meu bandido¹⁸⁰.”* A surpresa da repetição de músicas escolhidas em comum: *“Veja só, a minha música foi a mesma dela!”* (Referindo-se a Canção da América ¹⁸¹).

A proposta inicial de apresentação pessoal por canções demarca um primeiro território existencial. Porém, na mesma hora que o demarca, o desterritorializa, para, em seguida, reterritorializá-lo. A música conhecida, própria da vida cotidiana, algumas vezes massificada pela escuta continuada imposta pela mídia, assume características inteiramente novas ao estar no papel de conteúdo sonoro da apresentação de si.

¹⁷⁷ Trecho da canção “Começar de Novo” de Ivan Lins e Victor Martins, de 1979, gravado por Simone em 1980.

¹⁷⁸ Trecho da canção “Cada macaco no seu galho” de Caetano Veloso, de 1972.

¹⁷⁹ Trecho do samba enredo “É Hoje” de Didi e Mestrinho, 1982.

¹⁸⁰ Canção “Pai” de Fábio Júnior, de 1979.

¹⁸¹ Canção de Fernando Brant e Milton Nascimento, de 1979, álbum *Journey to Dawn*;

As canções também serviram como dedicações entre os membros do grupo. Nestas ocasiões, surgiram manifestações de ternura e de hostilidade. Pudemos observar o indivíduo *na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade* (GUATTARI; ROLNIK, 1986 p. 34) e os grupos de profissionais puderam adquirir a liberdade de viver seus processos, a capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles.

Em uma das instituições, por exemplo, ao dedicar uma canção a uma colega, um membro do grupo cantou: “*Paraíba masculina, mulher macho, sim senhor*”¹⁸². A musicoterapeuta pediu para que a pessoa que recebeu a dedicatória, a respondesse: “*Joga pedra na Geni, joga bosta na Geni*”¹⁸³. A musicoterapeuta música ao colega provocador, e veio: “*Carcará, pega, mata e come*”¹⁸⁴. De novo uma réplica: “*Nunca vi fazer tanta exigência*”¹⁸⁵.

Na avaliação final do projeto, obtivemos o seguinte depoimento:

“Eu nunca me esqueço que a L. cantou para mim ‘O bêbado e o equilibrista’¹⁸⁶. Na hora o CD estava aqui. Ela pediu não sei... a alguém para colocar. E aí ela falou assim: esta música retrata muito como ela me vê, porque é uma música linda, já pensou você ser identificada com uma música daquela! Aquilo para mim foi uma. (gesto) É legal que você conhece o outro através de uma música! Você identifica a pessoa, né, como a pessoa é, a personalidade da pessoa, a força que a pessoa tem, ou a fraqueza. Ou o encanto, né. Foi muito legal isto! A música dentro do teu momento. Momento em que tu tá bem, em que tu tá ruim. Como ela retrata tudo. ..” (MILLECCO; CHAGAS, 2002)

¹⁸² Trecho da canção “Paraíba” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, de 1950.

¹⁸³ Trecho da canção “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque, de 1977-1978 da peça *Ópera do malandro*.

¹⁸⁴ Trecho da canção “Carcará” de João do Vale e José Cândido de 1981.

¹⁸⁵ Trecho da canção “Ai, que saudades da Amélia” de Ataulfo Alves e Mario Lago, de 1941.

¹⁸⁶ Referência a canção “O bêbado e a equilibrista” de João Bosco e Aldir Blanc, de 1979.

A música pode promover a ordem no caos, o centro de estabilidade, “como o fio de Ariadne” conduzindo o que se afasta do perigo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.116). As mães de filhos prematuros cantando para seus bebês tão pequenos e sujeitos a tantas incertezas, buscam estabilidade nesse território com a música. As forças do caos rondam: seu pequeno filho que enfrenta a morte. O buraco negro é palpável no centro do peito. E as mães cantam as músicas da moda, a que toca o dia inteiro no rádio massificando a audiência. Na observação de Barcellos (2004), essas mães buscam a segurança e o conforto que a música proporciona. Na canção encontram a terra, o chão. Os pacientes hospitalizados cantam: a música lhes dá a mão. Encaram o medo, a tristeza e a morte. “*Nossa senhora, me dê a mão*¹⁸⁷,” “*se chorei o se sofri, o importante é que emoções eu vivi*¹⁸⁸,” “*Tristeza, por favor vá embora*”¹⁸⁹.

É a música construindo um território na clínica. O ritmo compassado, o pulso regular, o instrumento conhecido, a expressão do desejo que se aloca nas possibilidades sonoras oferecidas culturalmente. Baseado na observação da improvisação musical em sessões clínicas, Nelson Cruz¹⁹⁰ vem construindo um conceito de notas de segurança, “aquelas que, por serem recorrentes, permitem um continente sonoro/musical ao paciente.” (2001) As notas de segurança, geralmente pertencentes à série de acordes harmônicos da melodia que está sendo tocada pelo paciente na sessão, funcionam como um porto-seguro, como o suporte buscado pelo cliente. É o equivalente ao território, à estabilidade vivida no fazer musical.

¹⁸⁷ Trecho da canção de Roberto e Erasmo Carlos, Nossa Senhora, de 1993.

¹⁸⁸ Trecho da canção de Roberto Carlos e Erasmo Carlos – Emoções, de 1981.

¹⁸⁹ Trecho da marchinha de Haroldo Lobo e Niltinho – Tristeza, de 1965.

¹⁹⁰ Nelson Falcão de Oliveira Cruz é musicoterapeuta, graduado no CBM-CEU.

Keneth Bruscia (1987) enfatiza a base rítmica, ou um ostinato¹⁹¹ rítmico que o musicoterapeuta oferece ao cliente em uma improvisação, como a ajuda na organização musical que promove sentimentos de segurança e estabilidade. Funciona como o apoio para os esforços do cliente em “manter os pés no chão”. Cita também o centro tonal, que pode ser oferecido pelo terapeuta, através de um baixo de base - um ponto pedal¹⁹², ou ostinato melódico - como uma das formas de ajudar ao cliente a expressar sentimentos desarticulados.

A influência do andamento para delimitar um território pode ser constatado na sessão de Pedro, homem de 29 anos, intelectual, casado, cuja queixa inicial é a de não conseguir estar inteiramente nas coisas que faz. “*Tudo fica muito na cabeça*”. Com 14 meses de trabalho terapêutico peço que cante a música que lhe vier a cabeça. Pedro canta muito, muito lentamente “*Marinheiro só*”¹⁹³. Eu o acompanho também muito lentamente, sublinhando com a interpretação dramática a sua execução musical. O andamento desacelerado sublinha as evoluções da linguagem, e a relação clínica promove a conquista de um território singular onde, apesar de continuar só, compartilhamos a canção.

O tocar junto, o ouvir e ser ouvido. Os componentes sonoros constroem um muro para impedir a invasão das forças do caos. A evidência das tentativas de limitar essas forças pode ser

¹⁹¹ Ostinato é a repetição de um elemento musical que poderá ser rítmico, melódico ou ambos ao mesmo tempo.

¹⁹² O ponto pedal é uma nota sustentada que pertença a harmonia executada.

¹⁹³ Marinheiro só – samba de roda de domínio público

observada com a forte presença da temática da casa nas sessões de musicoterapia (KARL¹⁹⁴, 2004). “*Quero uma casinha branca de varanda...*”¹⁹⁵”.

O fazer musical pode enxertar linhas de errância, desterritorializar, abrir a experiência clínica ao imprevisível. A improvisação pode retirar o apoio, abrir-se para a instabilidade harmônica, para as cadências não resolvidas, para os acordes suspensivos; a voz se embarga, desafina, falha, explora sonoridades totalmente inusitadas; a audição pode trazer escutas exóticas, ameaçadoras, instigantes; os materiais sonoros podem ser tantos e tais que manuseá-los pode constituir-se em uma experiência de linha de fuga.

Os exemplos clínicos, contudo, são difíceis de serem capturados pela escrita. Estão no âmago das experiências subjetivas que aparecem no brilho do olhar, nas mãos que se apertam, no Corpo sem Órgãos. Além disso, podem estar presente em cada uma das situações clínicas já descritas. Afinal, qualquer casa pode abrir uma janela para o cosmos.

5.3 A clínica musicoterapêutica e a produção do bloco de sensações

A hipótese defendida por Carole Gubernikoff¹⁹⁶ - a importância da sala de concerto como ambiente propício para a intensificação da escuta - enriquece a compreensão das sessões de musicoterapia como um espaço que possibilite a ênfase nas sensações. Ênfase essa que poderá provocar a ampliação da escuta tanto do musicoterapeuta quanto do cliente. A consequência dessa ampliação de sensações poderá ser a facilitação na produção de novos modos de

¹⁹⁴ Letícia Karl é musicoterapeuta, graduada no CBM-CEU.

¹⁹⁵ Referência à canção “Casinha branca” de Gilson, Joran e Marcelo, de 1975.

¹⁹⁶ Ver no capítulo 4.

sensibilidade; o investimento em modos de criatividade produtores de uma subjetividade singular; a formação de territórios existenciais construídos através da utilização dos instrumentos, das canções, da composição, da escuta musical. Todos esses aspectos agenciados em um conjunto de forças múltiplas, constróem um *setting* em rizoma que possibilita a promoção de “autopoiese”¹⁹⁷.

Bakhtine (*apud* GUATTARI, 1992, p.25) descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra. “Nesse movimento, para ele, o “consumidor” se torna de algum modo, co-criador”. Quando uma pessoa canta, no *setting* musicoterapêutico, ele ou ela não reproduz simplesmente a canção, mas se apropria dela. A canção torna-se sua, passível de improvisos: recriação. Utilizada como uma atividade produtora de subjetividade, a canção toma uma nova forma, instantânea, produzida ali pelo indivíduo ou pelo grupo, não é possível de ser repetida, é única. Não se confunde com a sua gravação oficial. Não objetiva a qualidade técnica ou estética. Seu co-autor, o cliente cantor, pode transgredir a qualquer forma já estabelecida de acompanhamento, de andamento, de harmonia, de prosódia. A canção popular torna-se viva, recriada, improvisada tanto pelo cliente como pela musicalidade clínica do terapeuta que irá perceber novos sentidos e novas possibilidades de encaminhamentos musicais na conhecida canção popular. É co-criador, igualmente, o cliente que escuta a música, erudita, e que faz daquela obra, a sua obra. O cliente pode, acompanhando uma gravação, reger, imponente, qualquer grande orquestra, pode realizar junto aos maiores interpretes os solos mais elaborados, tanto quanto “viajar” na cauda de um cometa sinfônico a lugares inimagináveis...

¹⁹⁷ *Poiesis* é um termo grego que significa produção. Autopoiese é um conceito utilizado pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoieticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Um sistema autopoietico é ao mesmo tempo produtor e produto (MATURANA; BARELA 1995).

A música, com sua característica de produtora de afectos e perceptos, mesmo apresentada massificada no modo de subjetivação capitalista, possui, como as outras expressões de subjetividade contemporâneas, “certo enfraquecimento dos requintes caligráficos, da riqueza dos traços prosódicos, das etiquetas posturais, enfim, de tudo o que dava vida e graça aos agenciamentos de expressão mistos”.(GUATTARI, 1988, p.104). As pessoas, hoje, consomem as produções sonoras vendidas no mercado ou disponíveis na internet. No entanto, nas sessões de musicoterapia, pode-se ter a oportunidade de fazer “a língua gaguejar,(...) ou balbuciar, o que não é a mesma coisa” (DELEUZE, 2001). O tambor em minha mão espera ser tocado com o pulso que eu mesma impuser. Se toco em grupo, o meu som ressoa no som de outras pessoas. Se danço, a música que escuto se expressa junto a minha própria graciosidade ou falta de jeito. Se canto, desafino, engasgo, troco as letras das canções, brinco com minhas sonoridades. Gaguejo...

Jacila Maria da Silva¹⁹⁸ em sua tese “*Variações quase atonais entre Psicanálise e Música: a escuta, o silêncio e a musicalidade*” (2004) considera que escutamos a escuta do outro através da voz.

“A voz é um pouco a composição de cada um – no arranjo das palavras, através dos sons e dos silêncios. A voz nos remete à escuta de uma escuta, (...) – alguém escutando o mundo e o transmitindo através da voz. Mas cada mundo, sabemos, é constituído de muitas vozes, de muitos mundos, de uma diversidade de sonoridades e de silêncios.”
(*op. cit.*, p. 139)

A emissão da voz provoca, por exemplo, uma vibração corporal. As cordas vocais vibram com a passagem do som. O rosto, o tórax, a garganta são as caixas de ressonância para a escuta deste som emitido. E a caixa de ressonância também vibra com o som. O trabalho com a vibração da voz traz interessantes possibilidades de desbloqueio dos anéis de tensão corporal, na medida

¹⁹⁸ Jacila Maria da Silva é musicoterapeuta, psicóloga, mestre e doutora em Teoria psicanalítica.

em que é uma massagem vibratória de dentro para fora, a partir do próprio som do sujeito. (CHAGAS, 1990 p 587). Balbucio.

Vibrar a sensação enlaçar-se com ela e depois distendê-la... O uso da voz, o improviso, a escuta da música, a composição: em todos esses experimentos pode-se estar lidando com esse bloco de sensações. As sensações se enlaçam a outras tantas sensações, ressoam em outros territórios existenciais. Foi o que aconteceu com os homens da enfermaria, adultos em situação de rua da Fundação Leão XIII, quando compuseram a com a ajuda dos musicoterapeutas do projeto “*Buscando Caminhos através da Arte*”, no carnaval de 2004:

CORDÃO DOS CAÍDOS

“Esse é o cordão, cordão dos caídos.
 Tá mais morto que vivo,ô
 Ta mais morto que vivo. (Bis)
 Agora, tem que enrolar.
 Enrolar nesse cordão
 Tem que desenrolar
 Pra não cair no chão
 Pra não cair no chão
 E dar numa canção”.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Cordão dos Caídos. Letra: usuários da enfermaria masculina da Fundação Leão XIII em Itaipú. Música: musicoterapeutas Martha Negreiros, Ângelo Cuisi, Helena de Lima, Priscilla Winandy. Faixa de número 18 do cd. Voz: Marly Chagas. Violão: Marcello Santos

Cordão dos Caídos

Es-se é o cor-----dão, cordão dos ca-

i----dos tá mais mor-to que vi--vo, ô----- tá mais morto que

^{1ª} vi-----vo ----- ^{2ª} vi-----vo -----A-

go-----ra, tem que enro-----lar -----

----- En--ro--lar nesse cor-----dão Tem que de--sen --ro-

lar Pra não ca----ir no chão Pra não ca-----ir no

chão E dar nu---ma can-----ção

Em minha clínica particular recebi uma criança de cinco anos. A família me procurou pelo imenso sofrimento que o menino demonstrava diariamente ao se separar de sua mãe para ir à escola. Há dois anos perdera, no espaço de alguns meses, o avô querido em um infarto súbito, uma tia que estava grávida de um neném em um desastre de automóvel, e duas tias avós. Em sua primeira sessão de musicoterapia escolheu “montar uma bateria”. Juntou instrumentos de percussão e o xilofone. Colocou-me no piano e começamos a improvisar, ele oferecendo a direção da música que estávamos produzindo. Entregamos-nos ao trabalho terapêutico. A música crescia em intensidade e entrosamento entre nós. Subitamente o menino pára o fazer musical e exclama: “Ai!”. “O que foi?” lhe pergunto, e ele sorrindo, o semblante iluminado: “Dá um triquilim por dentro!”. E continuou a tocar e a cantar, com uma expressão radiante.

O meu pequeno cliente percebeu o que descreveram Deleuze e Guattari: em alguns casos, a sensação se realiza no material, no caso o material sonoro.

O composto de sensações se projeta sobre o plano de composição técnica bem preparado, de sorte que o plano de composição estética venha recobri-lo. É preciso pois que o material compreenda, ele mesmo, mecanismos de perspectiva graças aos quais a sensação projetada não se realiza somente cobrindo o quadro, mas segundo uma profundidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.248).

Em outros casos, é o material que entra na sensação.

O plano de composição ganha espessura, enquanto o material sobe, independentemente de uma profundidade ou perspectiva, independentemente das sombras e mesmo da ordem cromática da cor (...) Não mais se recobre, faz-se subir, acumular, empilhar, atravessar, sublevar, dobrar. É uma promoção do solo, e a escultura pode tornar-se plana, já que o plano se estratifica. Não mais se pinta ‘sobre’, mas ‘sob’. (*Ibid.*, pp 249, 250).

A música e seu material sonoro incitam sensações, provocam o contágio das lembranças, reinventam as possibilidades do viver. É quando o material entra na sensação, e construímos a possibilidade da reinvenção criativa dos conflitos humanos.

5.4 A clínica musicoterapêutica em rizoma

Além do *setting* fechado, com seu espaço de intensificação da escuta, conforme a argumentação em relação à sala de concertos, o espaço clínico pode estar espalhado, rizomático, estabelecendo laços heterogêneos e produções subjetivas diversas. Há uma experiência, rizomática, contagiante que pode ser estabelecida, em uma clínica musicoterapêutica, como a de Marcello Santos²⁰⁰:

Iniciamos nosso trabalho descrevendo a seguinte cena: ao centro de um círculo composto por idosos portadores das mais diferentes patologias (combinadas ou não), além de parentes e cuidadores, um facilitador entoa as primeiras notas de uma canção da época de ouro da Rádio Nacional que foi pedida por alguém. Há algo de reminiscência, de ressignificação, de contato com o outro, de afeto, naquela sala. Há também angústia, saudade, carências. O grupo pulsa na cadência daquela música, oscilante no ritmo, impreciso nas letras, mas agregado e acolhido pelo som. Não há preocupação com o estético, mas a beleza insiste em surpreender a todos naquele espaço improvisado na sala de estar daquela “nursing home”²⁰¹. A canção afeta a todos no prédio, invade os quartos, se instala na cozinha, impregna a sala da direção. Faz parte da rotina. É uma sessão de Musicoterapia. Um espectador mais desatento poderia perguntar diante de tal balbúrdia numa clínica: ‘Afim de contas, como essa cantoria veio parar aqui, numa instituição médica, para intervenções de saúde? Sei que a Música é uma ‘terapia’ para mim, mas isso cura alguém?’. (Santos, 2005, p.1)

As sessões clínicas assim realizadas provocam um acontecimento. “O acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrecrocaram, se cortam ou se penetram, a carne e a espada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 78), a voz e o canto, o tambor e a maceta, o teclado e a mão. O acontecimento, porém, não se reduz a nenhuma coisa, a nenhum instrumento musical, a nenhuma pessoa, a nenhuma canção. O acontecimento envolve as coisas e as pessoas. É o produtor do

²⁰⁰ Marcello da Silva Santos é psicólogo, musicoterapeuta, professor da graduação do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Em seu mestrado no Programa EICOS, pesquisou a mudança de paradigmas nas ciências entendida como processo que possibilita a emergência de novas perspectivas, focalizando sua análise na emergência da Musicoterapia na Saúde contemporânea. (Santos, 2005).

²⁰¹ Modalidade de clínica de enfermagem que trata de pessoas com necessidades de cuidado contínuo. (Santos, 2005, p. 1)

sentido. O futuro e o passado do acontecimento estão em função de um presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna, configura-se o presente de um instante (DELEUZE, 1974, p. 134)

A perspectiva de existência simultânea do sentido e do devir no acontecimento, a ênfase na produção de subjetividade e nas formas de seus agenciamentos maquínicos ecoam em uma concepção do inconsciente como “um plano de produção com materiais heteróclitos onde paradoxalmente o inconsciente é a produção e o produto, ou seja, é autopoiesis²⁰²”. (PASSOS²⁰³; BENEVIDES²⁰⁴, 2004). Todas essas produções de um inconsciente que é uma fábrica e de um corpo que se abre em outras possibilidades rizomáticas podem existir em sessões de musicoterapia. E, talvez, seja essa perspectiva de construção subjetiva sonora – uma música produzida com tantos e diferentes objetos - que faz dos encontros musicais proporcionados nas sessões clínicas tão atraentes aos clientes que as freqüentam.

Neste *setting* promotor de autopoiesis pela afecção provocada na utilização da arte, ou dos materiais artísticas que atingem as sensações, a potência dos corpos surpreende. A reabilitação motora; a intervenção em portadores de graves dificuldades neurológicas – pacientes com Alzheimer, ou que sofreram acidentes vasculares cerebrais, ou portadores de paralisias cerebrais - ; a diminuição da dor; a expressividade comovente dos que possuem as mais diversas

²⁰² *Poiesis* é um termo grego que significa produção. Autopoiese foi usada por Varela, Maturana para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoieticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Um sistema autopoietico é ao mesmo tempo produtor e produto. (1995).

²⁰³ Eduardo Henrique Passos Pereira é mestre e doutor em Psicologia. Atualmente é Professor Adjunto IV da Universidade Federal Fluminense.

²⁰⁴ Regina Duarte Benevides de Barros é mestre e doutora em Psicologia, com pós-doutorado em Saúde Coletiva. Atualmente é professor adjunto IV da Universidade Federal Fluminense.

dificuldades cognitivas, entre outras tantas aplicações da musicoterapia, traz à discussão clínica a potência de um corpo, ainda que débil, a possibilidade de ser afectado pela música, através de encontros que aumentem a sua eficácia somato-emocional.

Zenith Miranda é uma jovem cadeirante, usuária das sessões de musicoterapia da ABBR, e, na Jornada de Musicoterapia da Associação Brasileira Beneficente, surpreendeu a todos lendo seu poema-depoimento, que transcrevo:

MUSICOTERAPIA VIDA E ALEGRIA²⁰⁵

Zenith de Lima Miranda

Há momentos em que a vida
Dá uma rasteira na gente
E quando se acorda percebe
Que ficou sem braços e pernas de repente

Em alguns casos a gente até
Esquece quem é
Acorda e se sente perdido
Sem nada ao redor conhecido
Vendo sonhos enterrados
E com um grito na garganta engasgado

É nesse momento que chegamos aqui
E a ABBR se torna para muitos
O que tem se tornado para mim

O lugar onde encontramos refugio e esperança
E independente da idade nos tornamos crianças
E nos vemos nas mãos dos terapeutas que vem nos tratar
Passamos por vários setores
Que só se dispoem a nos ajudar

Mas entre estes setores
Há um lugar especial
Onde agente entra
E consegue com a melodia
Mandar pra longe
A tristeza e o baixo astral

Sem coordenação motora

²⁰⁵ A Jornada de Musicoterapia da ABBR foi realizada em 22.11.2006.

Nos tornamos uma orquestra
 Que regido pela emoção
 Torna aqueles minutos em festa

E assim, tornamo-nos cantores
 Não dos mais afinados
 Cantamos, choramos, rimos
 E mesmo nas cadeiras dançamos
 Lembramos de pessoas que amamos
 De momentos vividos
 E que foram apagados, esquecidos
 No meu grupo tem o Vinícios
 O Dr. Que não desistiu
 Tem a Solange, que depois de muito tempo
 Percebeu que som dela saiu
 Tem a outra Solange, que era tímida
 E agora fala pelos cotovelos
 Tem uma senhora que diz
 Que só queria dormir
 Agora ela tem alegria
 De cantar porque aprendeu aqui

Tem gente que nem lembro os nomes
 Mas uma coisa eu quero dizer,
 Para você que está aqui nessa jornada:
 Por favor!
 Não deixe a musicoterapia na ABBR morrer.

Ela é que me motiva três vezes por semana vir para cá
 Um dia em que minha memória estava apagada
 Com uma canção o nome da minha filha eu pude lembrar

Por isso, este poema eu compus para dizer
 Que a Musicoterapia é na ABBR
 O lugar, onde nós voltamos a sorrir e a crer
 Que mesmo limitados
 Podemos ter prazer em viver.

A musicoterapia pretende lidar com múltiplas restrições humanas. Os sons, com a sua particular capacidade de a-significância, se torna expressivo do que não tem palavras. Os musicoterapeutas trabalham na borda das desterritorializações pungentes dos gritos de autistas, do ranger das cadeiras de roda, dos *hip - hops* e *funks* proibidos tornados ternos nas vozes das

mães adolescentes, na força de comunicação dos portadores de sofrimento mental. Os musicoterapeutas sabem que

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação. É também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente” (Deleuze; Guattari, 1996, p; 23)

Musicoterapeutas frequentemente atendem pessoas com muitas dificuldades de expressão verbal, trabalham com crianças que nunca falaram e vivem suas vidas em meio a uma intensa limitação cognitiva. São seres que precisam de um pouco de organismo. Muitos profissionais são surpreendidos com o sorriso de uma criança ao reconhecer a música que toca todo o dia na televisão e, muitas vezes, a comunicação com elas se inicia através da emissão destes mesmos massificados trechos musicais, que irão assumir um outro sentido naquelas vozes titubeantes. É o aproveitamento de uma música que chega “pelo meio”, rizomática.

O acontecimento, o inconsciente maquínico, a produção de subjetividade e a música se apresentam de maneira rizomática com toda a potência do devir. Podemos exemplificar com experiências musicais ocorridas no projeto “Buscando Caminhos”. Apesar de o objetivo do projeto ter sido o de colaborar na qualificação de educadores daqueles meninos, algumas poucas vezes, por razões da estrutura do próprio Centro – falta de funcionários, ou a pedidos da própria instituição – não realizávamos a sessão de musicoterapia com os educadores, e nos encontrávamos com as crianças.

O encontro que relato a seguir se deu no Centro Municipal de Assistência Social Integrada – Cemasi - Gonzaguinha. Esse Centro fica situado no antigo Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, e abriga meninos de 6 a 12 anos recolhidos da rua. Os meninos estudam, e o

discurso institucional afirma que o objetivo maior é que possam ser reintegrados a suas famílias, voltando para suas casas.

Naquele dia, havia levado um pequeno gravador e propus, sentada no pátio, que cada um gravasse uma música que quisesse. A escolha era livre. Queria escutá-los. As crianças logo se sentaram bem pertinho de mim, grudadas, encantadas com o gravador que lhes devolvia as suas próprias escolhas, a sua própria voz. As músicas que escolheram eram aquelas comuns ao seu dia-a-dia: *funks*, paródias, melodias predominantemente rítmicas, com forte apelo à violência.

Como um radical²⁰⁶
 ou um vacilão
 de bobeira no movimento²⁰⁷
 sei que ta mancando
 a matar ta sacando
 e a comunidade
 no procedimento
 de bate com bu
 não acredito num gueto
 monte de paz
 e ato virapia
 tira já esbelto
 só vou dar dez
 em quem tem mais
 o tempo é o remédio
 e o proveitei
 de modo o dia a dia
 a caôzada simpatia
 já ta virando epidemia
 valeu uma vez
 e tou bolado
 e novamente
 eu vou falar
 só cura safado
 o abú ta ligado
 vacila bala de azar
 por isso que eu digo
 cuidado comigo

²⁰⁶ Gravação na faixa de número 19 do cd.

²⁰⁷ Movimento – Atividades e pessoas ligadas ao tráfico de drogas (HERSCHMAN, 2000, p.187)

meu bozo bolado
 é um perigo ô
 covarde acudido
 garoto metido
 só é cartucheira de um bandido²⁰⁸

A música desse menino mostra seu dia-a-dia. Concomitante à batida *funk*, surge a exposição clara das motivações e dos valores de uma infância submetida ao cotidiano do tráfico e à desilusão de ascensão social pelo trabalho ou pelo estudo. Revelam-se integrantes da cena cultural contemporânea, que aproxima cidadania e consumo. Um decalque.

Os meninos não cantaram apenas *funk*, o cotidiano da violência aparece em paródias de músicas da parada de sucessos, tais como²⁰⁹:

Se cagoetou os amigos,
 Ta mandado
 Peraê, peraê
 Vai morrer
 Tá pensando o quê?
 Tá pensando o quê?

Depois de todas as músicas de conteúdo tão violento, os meninos cantam uma canção de amor.

Olha
 Olha nos meus olhos
 Tem um sentimento
 Uma eternidade
 Lua
 Cheia de feitiço
 Ó meu anjo lindo
 Uma eternidade
 Amor você nasceu pra mim
 Vai pra lá meu mundo

²⁰⁸ Nessa música predominam dois elementos: a letra e o ritmo. A melodia não tem papel central, como em outros tipos de músicas da moda, o centro está na batida, na dança sensual, no domínio do pulso.

²⁰⁹ Paródia da música de Marquinhos, Lala Carvalho e Sissy de Melo, “Peraê”, cantada pela Banda Beijo de 1999. Gravação na faixa de número 20 do cd.

O que será e não tem mistério nosso amor
 Pétala de flor
Nã,nã,nã me quer
 Só bem me quer meu coração
 O amor tudo era vazio, mas você ficou
 Com paixão
 Você manda e desmanda no meu coração
 Eu já não posso mais
 Não posso te perder
 Eu sonho te esquecer
 Sonho se desfaz
 Quem sabe um dia
 Eu te pego no meu peito
 Eu te calo no seu leito
 Eu gosto tanto de você.²¹⁰

E também cantaram:

Alvo parado na “boca”, Vivendo
 Onda atividade gritou:Sujou sujou sujou
 Todos os amigos bolados
 Destravaram os bicos
 De repente a chapa esquentou - e o safado
 Porque ele vem encapuzado
 mas que cara safado
 Sabe o que acontece depois...
 Vai e fica todo furado demorou - furado de 762
 Demorou ²¹¹ .
 Quando o inverno é bate
 É claro que a gente monta buta, sim

 Põe os alemão²¹² da favela pra fora
 Para invadir o japa que fica maluco Iê iê iê iê
 Da o fuzil, dá a pistola²¹³

²¹⁰ “Búzios e Tarô” , pagode do grupo Soweto, de 2000. Gravação na faixa de número 21 do cd.

²¹¹ Demorou - Termo que expressa/enfatiza a aprovação. Isso mesmo, sim (HERSCHMANN, 2000, p 186)

²¹² Alemão - Pode ser uma galera rival, agentes da polícia ou mesmo alguém (ou um grupo) que contraponha aos códigos ou interesses do grupo. Inimigo, oponente.(HERSCHMANN, 2000, p 186)

²¹³ Paródia de “Sozinho”, canção de Peninha, de 1997. Gravação na faixa de número 22 do cd.

Nessa singular situação terapêutica, não pude deixar de cartografar outras percepções, sentada naquele pátio do Centro Municipal de Atendimento Social Integrado, rodeada de meninos de 8, 9 e 10 anos, crianças pobres desse meu país. Conexões heterogêneas provocando diferentes capturas. . A tese da esquizoanálise²¹⁴ é a de que o desejo é máquina, “síntese de máquina, agenciamento maquinístico – máquinas desejantes. O desejo é da ordem da produção e toda a produção é, ao mesmo tempo, desejante e social” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 375). Minha escuta clínica mescla-se às minhas indagações sócio-políticas, e eu ouço a voz dessa criança cantando para mim, aquela outra música que originou a paródia. Violento-violentado, o menino, na minha fabulação criativa, passa a inquirir-me:

Às vezes no silêncio da noite
 Eu fico imaginando nós dois
 Eu fico aqui sonhando acordado
 Juntando o antes, o agora e o depois

Por que você me deixa tão solto?
 Por que você não cola em mim?
 ‘Tô me sentindo muito sozinho

Não sou nem quero ser o seu dono
 É que um carinho às vezes cai bem
 Eu tenho os meus desejos e planos secretos
 Só abro pra você e mais ninguém

Por que você me esquece e some?
 E se eu me interessar por alguém?
 E se ele, de repente, me ganha?

Quando a gente gosta

²¹⁴ Deleuze e Guattari, em o Anti-édipo (1976) apresentam a esquizoanálise como o procedimento de cura que pretende esquizofrenizar em lugar de neurotizar como a psicanálise(p460), atingindo os investimentos de desejo inconsciente do campo social. A esquizoanálise propõe quatro teses: 1)O desejo é da ordem da produção, toda produção é ao mesmo tempo desejante e social(1976 p375); 2)Distingui-se nos investimentos sociais o investimento libidinal inconsciente de grupo ou de desejo, e o investimento pré-consciente de classe ou de interesse. (...). A economia libidinal não é menos objetiva que a economia política , e a política não é menos subjetiva que a libidinal, embora as duas correspondam a dois modos de investimento libidinal inconsciente da mesma realidade como realidade social (*idem* pp 436, 438); 3) O primado dos investimentos libidinais do campo social estabelece-se sobre o investimento familiar, tanto do ponto de vista do fato quanto do direito, estímulo qualquer na partida, resultado extrínseco na chegada (*Idem* p452). 4) O libidinal social possui dois pólos: o paranóico e reacionário e o esquizóide, revolucionário.(*idem* p465)

É claro que a gente cuida
 Fala que me ama
 Só que da boca pra fora

Ou você me engana
 Ou não está maduro
 Onde está você agora?²¹⁵ (CHAGAS, 2004)

5.5 A clínica em musicoterapia, um devir.

Tal qual na interpretação de um sonho, a questão de um trabalho em musicoterapia é que a sua interpretação se dá nos agenciamentos desencadeados. Eles não remetem, necessariamente, ao musicoterapeuta e ao cliente. Os agenciamentos engendrados em uma sessão podem reportar à cultura, à família, a outros espaços e tempos. A singularidade expressiva do fazer musicoterapêutico dá-se na possibilidade de o profissional situar os diversos sistemas de referência existentes naquela situação clínica, incluindo os elementos estéticos.

A singularidade expressiva que emerge no sonho se dá em diversos registros de expressão. E eu coloquei que, a meu ver, nenhum deles é interpretante dos outros. É, exatamente, como a nota musical numa expressão sinfônica: ela pode se dar, ao mesmo tempo, no registro do ritmo, da construção melódica, da construção contrapontística e harmônica, e nos registros instrumentais os mais diversos. No caso da música, fica evidente que não faz sentido dizer que certas concatenações singulares e notas, que pertencem especificamente a um desses níveis, seria o interpretante geral dos outros níveis. As notas musicais não pertencem ao piano, mesmo que nele sejam tocadas, mas à melodia, à intenção do universo musical proposto. Atualmente, os músicos já consideram que a música não consiste apenas em repetir notas, que o referente não está apenas no texto musical, e sim na produção de um movimento de expressão, que se chama interpretação. Se a interpretação dos psicanalistas adotasse o sentido que essa palavra tem para os músicos, eu pararia de aporrinhá-la - e a eles também... (GUATTARI, ROLNIK, 1986, p 222)

Lia Rejane Barcellos indica, em seu artigo *A movimentação musical em musicoterapia: interações e intervenções*, ações estritamente musicais realizadas pelo musicoterapeuta: as intervenções rítmicas - que compreendem o andamento, a intensidade, o compasso; intervenções

²¹⁵ Sozinho, canção de Peninha, 1997-faixa 23 do cd.

melódicas – “para esclarecer ou clarificar algum trecho musical que esteja emergindo, possibilitando assim que o paciente possa expressar o que estava tentando”; as harmônicas – que são feitas através da intervenção do terapeuta na harmonia apresentada pelo cliente; as intervenções paraverbais- realizadas através das modificações da emissão, som, intensidade e inflexões rítmico-sonoras da voz, e as intervenções corporais – com a utilização do corpo como instrumento musical. (GUATTARI; ROLNIK, 1986 pp. 20-25). Todas essas intervenções são estéticas.

Portanto, interpretar, em musicoterapia, tem um sentido de ação, de experimentação.

A interpretação, para mim, (...) é, antes de mais nada, um trabalho que consiste em situar os diversos sistemas de referência da pessoa diante da qual nos encontramos com seu problema familiar, conjugal, profissional ou estético, tanto faz. (...) Deveríamos receitar poesia como se receitamos vitaminas. (*Ibidem*, 1986, p 222, 223)

Um outro aspecto da clínica em musicoterapia é que ela reporta, necessariamente, a um devir. “Uma linha devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 91) As mãos anciãs, encarquilhadas e esquecidas, tocam seu ritmo simples; as vozes frágeis tornam-se o que quiserem na expressividade da ação musical; a transgressão gramatical da loucura encontra sonoridades novas que reinventam o passado ao tornar acontecimento presente. Experiências de devir. Experiências tornadas audíveis, como na composição de Baptista e Dantas, integrantes dos *Cancioneiros do IPUB*, o grupo híbrido de portadores de sofrimento psíquico e profissionais de saúde, pioneiro neste tipo de atuação clínica, coordenado pelo musicoterapeuta André Vidal:

SINTOMAS²¹⁶

Letra: Orlando Baptista²¹⁷

²¹⁶ - Reprodução da gravação original 24 na faixa do cd.

Música: Miguel Dantas²¹⁸

Se eu vejo as palavras que combinam
 Com o que eu penso, com o que eu vivo, com o que eu vejo
 Se eu olho ou escuto alguém falar
 Se alguém ri ao me olhar
 Eu penso que é pra mim
 Eu penso que é de mim
 Eu penso que é pra mim
 Eu penso que é de mim
 Vozes escutei e pensei que alguém me perseguia
 Eu tinha medo de pensar e alguém entender o que eu ouvia
 Eu achava que era Hitler ou judeu
 Eu estava fora de mim, eu era um ateu sem o meu eu
 Não sou eu quem eu vejo no espelho
 Eu penso que é pra mim
 Eu penso que é de mim.

O devir criado pela clínica musicoterapêutica, entendida em um enfoque deleuziano, provoca a possibilidade de, além da preocupação em prevenir doenças e promover saúde, incluir a arte em seu trabalho no sentido de produzir saúde. Se concebermos a subjetividade como produzida em agenciamentos coletivos que organizam as expressões dos enunciados, se existem possibilidades de, em todas as circunstâncias, criarmos utilizações singulares destes agenciamentos, então a própria saúde, e seus tantos componentes maquínicos, pode ser utilizada pelas pessoas de uma maneira vital, que inclua a música em seu próprio cerne.

Poderemos produzir uma saúde em ambos os sentidos conferidos à palavra pelo dicionário. Primeiro sentido: disposição: bem-estar, energia, força, hígidez, resistência, robustez, vitalidade; Segundo sentido: brinde, felicitação, voto. Saúde. Produzi-la respeitosamente, através

²¹⁷ Orlando Santos Baptista pertence aos Cancioneiros do IPUB (Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil), coordenado pelo musicoterapeuta André Vidal. A canção “Sintomas” foi baseada em tudo o que viveu em uma de suas crises. ”(VIDAL, AZEVEDO, LUGÃO. 1998. p 79)

²¹⁸ Miguel Dantas membro do Cancioneiros do IPUB, relata que “compõe o que sente, o que lhe vem a cabeça e depois dá um formato adequado à idéia”(VIDAL, AZEVEDO, LUGÃO. *Id.*, .p 67)

das relações criativas que estabelecemos com outras pessoas. Vitalidade. Produzir a saúde que se manifesta nos afetos que compartilhamos através da música que fazemos juntos. Resistência. Estar em uma comunidade produzindo saúde é estar atento às canções e as festas daquele grupo, é compartilhar rituais e deslocar o foco da prisão de resultados futuros para a imaginação do que se coloca agora, com o desfrute do presente. Brinde. Fazermos de nossas vidas, vidas artistas; encontra-se cantos que não conhecíamos e encontros que não suspeitávamos em meio à violência cotidiana. Produz-se saúde encontrando sentidos diferenciados, nos implicarmos em redes de poder horizontal, estando juntos compartilhando nossas dores e teimando as nossas esperanças.

Podemos observar, na clínica do Projeto de Oncologia no Instituto Nacional de Câncer²¹⁹, um exemplo desta produção de saúde realizada pela musicoterapia, no relato de Matos (2006)²²⁰:

Quando entrei no quarto, uma paciente estava chorando muito e não estava se comunicando com nenhum de seus familiares. Aproximei-me deles e perguntei ao seu esposo o que estava acontecendo com ela, o que estava sentindo. Ele não sabia me responder, porque desde a hora que ele chegou, ela não parava de chorar. Então, perguntei se ele queria oferecer uma música para a sua esposa, mas ele não quis falar nada. Percebi que ele estava muito preocupado e angustiado ao vê-la naquela situação, então ofereci a música 'Como é grande o meu amor por você'²²¹ de Roberto Carlos

*Eu tenho tanto pra lhe falar
Mas com palavras não sei dizer
Como é grande o meu amor por você
E não há nada pra comparar
Para poder lhe explicar
Como é grande o meu amor por você
Nem mesmo o céu, nem as estrelas
Nem mesmo o mar e o infinito
Não é maior que o meu amor*

²¹⁹ O Projeto de Oncologia e Musicoterapia – projeto Encanto – é realizado em uma parceria do Instituto Nacional de Câncer (INCA) com a graduação de musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música- Centro Universitário, e funciona desde 2002 sob a minha supervisão em unidade do hospital especializada em câncer ginecológico e que presta assistência também a usuários da clínica geral.:o HC II.

²²⁰ Flavia Cristine Matos foi estagiária de musicoterapia no INCA em 2006.

²²¹ Canção de 1967

*Nem mais bonito
 Me desespero a procurar
 Alguma forma de lhe falar
 Como é grande o meu amor por você
 Nunca se esqueça nenhum segundo
 Que eu tenho o amor maior do mundo
 Como é grande o meu amor por você*

Ao ouvir a música, a mulher foi parando de chorar e foi sorrindo aos poucos. Eu cantava olhando bem nos seus olhos e num andamento lento. Ela olhava fixamente para mim e com muita atenção. Ao terminar a música ela parou de chorar, deu um sorriso e me agradeceu. O marido dela ficou sem saber o que dizer, me abraçou e em seguida abraçou a sua esposa.

Nesta hora senti que se criara uma ponte para um diálogo, pois quando me afastei deles a mulher começou a conversar com o seu marido.

Este é um trabalho em musicoterapia que opera um grande contágio de música, emoção e saúde no hospital. As sonoridades vibram, se enlaçam e se dividem em muitas sensações que espalham um devir novo, de saúde, mesmo que o local esteja saturado de sofrimento.

Alem disso, a arte produz conhecimento. A clínica em musicoterapia, utilizando-se da arte, cria novos campos para o conhecimento das sensibilidades humanas – e não humanas²²². O desafio de uma clínica musicoterapêutica interessada na produção de processos de subjetivação singulares é o de fazer do corpo uma potência - que não se reduz ao organismo, embora o leve em conta – e do pensamento uma potência - que não se reduz à consciência.

Nessa concepção de terapia, o que se busca é a invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência. Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação de um conteúdo semiótico, por exemplo, podem originar pontos mutantes de subjetivação. Em sessões de musicoterapia, caberia à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados mais do que utilizar a música para incentivar padrões formais de modelizações. A musicoterapia pode operar, desta maneira, uma catálise poético-existencial.

²²² - São conhecidas as utilizações da música na agricultura e na pecuária (Benezon,1981,pp 30,31)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se fartar de pão.
Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
E se lambuzar de mel
Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação²²³
E fecundar o chão

Milton Nascimento e Chico Buarque

Este ensaio teve como objetivo desenvolver uma articulação em torno da produção de subjetividade ocorrida na música e na clínica musicoterapêutica. Através de uma pesquisa teórica conceitual, constatou-se que é possível explorar relações frutíferas entre os conceitos propostos por Deleuze e Guattari e a clínica em musicoterapia, para lançar luz sobre processos de subjetivação que acontecem nessa clínica.

²²³ Cio da Terra – Milton nascimento e Chico Buarque, canção de 1977. Faixa número 25 do cd.

O trabalho de um musicoterapeuta é realizado em rizomas, com muitas multiplicidades, conexões, interligações: são atores humanos e não humanos, os instrumentos musicais, os cds, as instituições, as políticas públicas, as perspectivas éticas, a associação a qual estamos filiados, os encontros de estudo, os fluxos, circulações, alianças, movimentos. Um rizoma altamente instável e dinâmico, com trocas intensas entre os vários pontos, conexões e atores. Nossa ação é potencializada pela utilização da arte que, em nossa clínica, traz uma possibilidade do exercício de inúmeras intensidades, de inusitados corpo a corpo, de produção de vários corpo-rizomáticos, que se constituem em um fazer musical amplo: cantar, tocar, escutar, dançar, chorar, dar gargalhada, compor. A música utilizada com maior amplitude do que a função de produzir reações determinadas, pois a música pode produzir sujeitos, ampliar intensidades, provocar fluxos de sensibilidade. Por vezes, sofremos tal impacto com a experiência musical que muitas lógicas surgem para explicá-las. Certamente serão bem-vindas, pois como o cartógrafo, concluímos que: *“Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”*. (ROLNIK, 1989 p.66).

A filosofia de Deleuze e Guattari tornou mais vivas as práticas clínicas, encharcou-as de expressividades, de múltiplas intensidades, tornando-se passagens entre ações clínicas, a produção de territórios existenciais e a reflexão conceitual. Fertilizou, expandiu, iluminou a minha clínica. Compreender os conceitos aqui expostos aumentou a confiança em relação ao meu trabalho e, principalmente, um enriquecimento na maneira de explicitá-lo. Busco os encontros bons, os alegres, os que aumentam a potência dos corpos. A tarefa do terapeuta como o facilitador de fluxos cósmicos e os fluxos da terra. Eu e o outro na potência de estar ali. As situações humanas mais degradantes, o desprezo pelo ser, a indignação frente à miséria podem ser acolhidas em um projeto de produção de saúde. Uma saúde que será consumida ali, no ato de

musical, que fará ressonâncias em platôs inimagináveis. Inspiro-me, na minha prática clínica em Deleuze e Guattari, que dizem:

É preciso que o artista crie os procedimentos e materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida. (DELEUZE , GUATTARI , 1992, p. 225).

Como musicoterapeuta, sorvo da arte e do artista o que posso para recriar por toda a parte os pântanos luminosos e primitivos da vida, para que exerça uma clínica produtora de saúde e possibilitadora das experimentações singulares, que se empenhe na construção de mundos e na facilitação das manifestações dos afectos.

Àqueles que esperam que a apropriação do referencial filosófico de Deleuze e Guattari no âmbito da musicoterapia redunde em uma “apropriação científica da arte com efeitos clínicos” eu diria: “trata-se de uma tarefa impossível”. Do ponto de vista da ciência propriamente dita - da atitude de diminuir as velocidades do caos para atribuir-lhe funções através da imagem de um movimento capturado, de um retrato-, essa tarefa implicaria em tomar cada sessão aqui exposta e analisá-la em cada um de seus componentes, ressaltando os elementos das suas funções (os functivos). No entanto, essa opção de desacelerar o caos para dar-lhe referência, implicaria em uma renúncia ao infinito, e só se

pode montar cadeias de functivos que se quebram necessariamente em certo momento. As bifurcações, as desacelerações e acelerações produzem buracos, cortes e rupturas, que remetem a outras variáveis, outras relações e outras referências. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p 161)

As conseqüências de tal opção não coincidem com minhas pretensões clínicas. Receio que se percam, não só a velocidade dos conceitos, mas, sobretudo, a permanência das sensações tão pujantes na clínica musicoterapêutica. Algo que, ao se realizar, empobrece todos os seus componentes...

Gostaria , por fim, de apontar, como última conseqüência deste pensamento filosófico na minha prática é a construção política. Retomo as idéias de Bruno Latour: política é o que permite a aproximação entre as pessoas, o que produz coletivos.

Todo agregado, qualquer que seja ele, precisa de um trabalho de (re)apreensão. (...) Não há agrupamento sem (re)agrupamento, não há reagrupamento sem uma palavra mobilizadora. (LATOURE, 2004, p20).

A conseqüência política está na atitude de mediar, traduzir, misturar as situações, coisas, música, teoria. Estar aqui, costurando sentidos, potências e vínculos. Política no sentido do esforço da tradução para o que se desloca nos grupos (LATOURE, *id*), na efetivação do fazer elo de entendimento entre o sofrimento humano, a compaixão, a paixão, o singular e o coletivo; a abertura de espaços nos espaços públicos; a aplicação da musicoterapia na saúde mental, na saúde do trabalhador, nas políticas junto à infância, aos idosos, a saúde da família. Político no combate ao desânimo tanto quanto no combate à arrogância, e na preservação da esperança. Guattari, na proposição de um “paradigma ético-estético”, coloca no processo artístico a capacidade de renovação das relações sociais e de intensificação das dimensões criativas que atravessam outros universos de valor.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser jamais vistas, jamais pensadas.(GUATTARI, 1992, p 135)

Convivendo em territórios tão dramáticos como os dos dias atuais em nossa sociedade, podemos encontrar na arte algumas das respostas que precisamos para nos auxiliar a construir outras maneiras de produzir novas subjetividades.

Voltando o foco para a clínica, o musicoterapeuta Renato Sampaio afirma que “estamos sempre reinventando nossos pacientes e nós mesmos enquanto terapeutas... reinventando a

própria musicoterapia, reinventando o mundo... reinventando o ser humano..." (SAMPAIO R, 2005 p 23).

Esse, um grande desafio: debulhar o trigo com as próprias mãos, recolher cada bago do trigo para dele nascer o milagre do pão múltiplo ...e se fartar de pão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M.V.M. **Corpo e Arte em Terapia ocupacional**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004. 184p.

ANDRIOLA, Y.M; OLIVEIRA,B.R.G. Influência da Música na Recuperação do Recém-nascido Prematuro na UTI Neonatal. **Nursing**, São Paulo, v. 99, n. 8, p. 973-978, 2006.

ARAGON, L.E. P. **O Impensável na Clínica**. 2005. 156 p. (Doutorado em Psicologia Clínica). PUC. São Paulo.

BARCELLOS, L. R. M. Familiaridade, Previsibilidade e Confortabilidade da Canção como Acolhimento às Mães de bebês Prematuros. V Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia. **Anais**. CDROM. Rio de Janeiro: CBM-CEU; A MT-RJ, UBAM. 2004

_____ Musicoterapia: Transferência, Contratransferência e Resistência No Método Bonny, Imagens Guiadas em Música . In BARCELLOS, L. R. M (Org) **Musicoterapia: Transferência, Contratransferência e Resistência** Rio de Janeiro: Enelivros, 1999, pp. 89-122.

_____ **A importância da análise do tecido musical para a musicoterapia**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. Conservatório Brasileiro de Música.1999 b.

_____ **Cadernos de Musicoterapia 2**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992. 46p.

BENZON, R.O . **Rolando Benzon fala sobre Alzheimer e Musicoterapia**. <http://postecnologiaambiental.unaerp.br/wwwantigo/noticias/rolandobenzon.html> acesso em 10/01/2007

_____ **La zona olvidada de la personalidad**. Disponível em <http://www.centrobenzon.org.es/modelo/index.htm> . Acesso em 08/01/2006

_____ **Viver em comunidade**. Um caminho para evitar o apocalipse e melhorar a qualidade de vida no século XXI São Paulo: Editorial Memnon, 2005. 308p.

_____. **Teoria da Musicoterapia. Contribuição ao Contexto Não - Verbal.** São Paulo: Summus, 1988. 182 p.

_____. **Manual de Musicoterapia.** Rio de Janeiro: Enelivros, 1985. 271p.

BERTALANFFY, L. V. **Teoria geral dos sistemas.** 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1977. 351p.

BITONDI, M.G. **Um mestre da música contemporânea no Brasil.** Entrevista com Almeida Prado. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>
Acesso em fevereiro de 2007.

BITTENCOURT, M.A.S.M. **Comunicação e criação de subjetividades e territórios na favela: o poder do algo mais e da alegria.** 2002. 113 p. (Mestrado em Comunicação e Cultura). UFRJ, Rio de Janeiro.

BONNY, H. **Facilitating Guided Imagery and Music Sessions.** GIM Monograph n1. Maryland: ICM Books, 1978.

BORGES, D.; FONTES, M. Música rizomática: Linhas sonoras em multiplicação. **Revista Critério**, disponível em <http://www.revista.criterio.nom.br/musicarizomatica.htm>. Acesso em novembro de 2006.

BRUNO, F. “Membranas e Interfaces”. In VILLAÇA, N; GÓES, F; KOSOVSKI, E. (org). **Que corpo é esse?** Novas Perspectivas. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. pp. 98 -111.

BRUSCIA, K. **Improvisational Models of Music Therapy.** Springfield, IL: Charles C. Thomas Publishers. 1987. 590 p.

BENNETT, R. **Uma breve história da música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. 80 p.

BERRY, W. **Structural Functions in Music.** New Jersey: Prentice-Hall, inc. 1976. 447p.

BOWLBY, J. **Apego** - Apego e Perda, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1984. vol. 1. 423 p.

[CAMPOS, U.P.](#); [CARVALLO, R.M.M.](#) Latência das EOAPD Emissões Otoacústicas por Produto de Distorção em milissegundos e número de ondas. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, vol.71, no.6,nov./dez. 2005. pp.784-790.

CARDOSO, FÁTIMA. **Nanotecnologia, a arte de montar matéria átomo por átomo.** Disponível em <http://www.geocities.com/capecanaval/7754/nano.htm>, Acesso em janeiro de 2007.

CARVALHO, J.J . Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental. *In Revista Transcultural de Música*. Número 6. 2002. Disponível em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie108empdf.pdf> Acesso em novembro de 2006.

[CARVALLO, R.M.M.](#); [SOARES, J.C.](#) Efeito do estímulo facilitador no limiar de reflexo acústico. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, mar./abr. 2004, vol.70, no.2, p.200-206. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-72992006000100009&lng=pt. Acesso em janeiro de 2007

CAVALCANTE, A.M. A etnopsiquiatria segundo Tobie Nathan, in **Psychiatry on Line**, Brazil v. 6, n.2, fevereiro ,2001. Disponível em <http://www.polbr.med.br/corpo.htm> Acesso em outubro de 2006

CEIA, C. E - **dicionário de termos literários** , 2005. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/E.htm> Acesso em fevereiro de 2007.

CHAGAS, M. Música e subjetividade: explorando ressonâncias entre redes e rizoma. In JORNADA DE PESQUISADORES DO CFCH da UFRJ, mesa redonda “ Subjetividade e sociabilidade na sociedade tecnológica”.2006 a .

_____ A arte pelo caminho. In XII SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MUSICOTERAPIA. Goiânia, UBAM, SGM, UFG, 2006 b.

_____ M. Projeto Encanto: Avaliando a implantação de uma proposta na humanização hospitalar. In **Pesquisa e Música**. Revista do Conservatório Brasileiro de Música. Vol 6. n.1, Rio de Janeiro: CBM, 2006 c.

_____ Musicoterapia em Psico-Oncologia, in **Revista Brasileira de Musicoterapia**, Ano IX, Número 7, Rio de Janeiro: UBAM, 2004. pp.17 – 26.

_____ Cantar é mover o som in II Fórum Paranaense de Musicoterapia, Encontro Paranaense de Musicoterapia, II Encontro Nacional de Pesquisa em Musicoterapia, **Anais**, 2001, pp119 -122.

_____ **A construção do Vínculo** . Palestra proferida no IX Simpósio Brasileiro de Musicoterapia, 1997. CBM- AMT-RJ, Disponível no site www.amtrj.com.br. Acessada em janeiro de 2007

_____ *et col* . Experiência Psico-Social numa Instituição de Apoio à Criança com Câncer e sua Família. II Congresso Brasileiro de Psico-Oncologia. 1996. SBPO. Salvador, Bahia, Brasil. **Revista Eletrônica Artes de Cura** Disponível em <http://www.artesdecura.com.br/> . Acesso em outubro de 2006

_____ Ritmo, Som, vida In **Energia e Cura**. Quiron, Centro de Estudos e Práticas Transomáticas. Revista de Cultura Vozes, ano 84, volume 14 set/out Petrópolis: Editora Vozes,1990. pp. 585 – 592.

_____ Considerações acerca da utilização da música em terapia: musicoterapia num enfoque da biossíntese . **Revista Eletrônica Artes de Cura** Disponível em <http://www.artesdecura.com.br/> . Acesso em outubro de 2006

CHAGAS, M; PEDRO, R. **Como sofrem os híbridos e como se diverte**. Desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade. Rio de Janeiro: Bapera-Mauad (no prelo)

CHAGAS-PINTO, **Importância da teoria pra a prática da musicoterapia**. Monografia de graduação em musicoterapia . Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro do Música : 1980

COELHO, L.M.E. **Escutas em musicoterapia**: a escuta como espaço de relação. 2002. 128 p. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontífice Universidade Católica. São Paulo.

COHEN, S; GANDELMAN, S. **Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado**. Rio de Janeiro: Petrobrás, Lei de Incentivo a Cultura, Ministério da Cultura, 2006. 236 p.

COSTA, M.S.R. **Híbridos**. Disponível em www2.uerj.br/~labore/pol16/oficinas/híbridos. Acesso em outubro de 2005.

COSTA, M.S.R Lygiaclarkterapia ROLNIK, S. In **Pontos de Fuga**. Visão, Tato e outros pedaços. Rio de Janeiro: Editora Taurus e Associação Pró-Universidade Livre do Rio de Janeiro. 1996. pp. 121-130.

CRUZ, N. Safety Notes. In **Voices**. a world forum for music. November, 2001. Disponível em [http://www.voices.no/mainissues/Voices1\(3\)Cruz.html](http://www.voices.no/mainissues/Voices1(3)Cruz.html). Acesso em Janeiro de 2007.

D'AMARAL, M.T. **O homem sem fundamentos**, sobre linguagem, sujeito e tempo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

DELEUZE, G. **Espinosa**, filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. 135p.

_____ **O Abecedário de Gilles Deleuze** entrevista a Claire Parnet, Paris: Editions Montparnasse, 1997. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, "TV Escola", série Ensino Fundamental, 2001 disponível em <http://desobediente.multiply.com/journal/item/6>. Acesso em novembro de 2006.

_____ **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 226 p.

_____ **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 342 p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 1, 1995 a. 196 p.

_____ **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 2, 1995 b. 112 p.

_____ **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 3, 1996. 115 p.

_____ **Mil Platôs.** Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, vol. 4, 1997. 170 p.

_____ **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed 34, 1992. 288 p .

_____ **Kafka.** Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 127 p.

_____ **O anti-édipo.** Capitalismo e Esquizofrenia. Rio e Janeiro: Imago Editora, 1976.511p.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos.**São Paulo: Editora Escuta, 1998. 179p.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA – editado por Stanley Sadie. Edição concisa. Stanley Sadie (Ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994. 1048 p.

DICIONÁRIO HOUAISS DE SINÔNIMOS E ANTÔNIMOS DA LÍNGUA PORTUGUESA/ Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda- Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. 953p.

DICIONÁRIO DE NEURO-CIÊNCIAS. Disponível em - <http://www.psiqweb.med.br/gloss/dicc2.htm>. Acesso em janeiro de 2006.

DIDIER, A. R. **A educação musical na história de vida dos professores: o caso Programa Horizontes Culturais.** 2003. 84p. Dissertação (Mestrado em Música). Unirio. Universidade do Rio de Janeiro.

DOMENECH, M.; TIRADO F.; GÓMEZ L. A dobra: psicologia e subjetivação. In: SILVA, T. T. **Nunca fomos modernos – nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 111 – 136.

EL HAULI, J. **Demetrio Stratos,** em busca da voz música. Londrina: Paraná, 2002. 180 p.

EVERS, T. F. e MUSSE, S.R. **Simulação de Multidões de Humanos Virtuais Baseada em Memórias Artificiais.** Disponível em

http://www.inf.unisinos.br/~cromoslab/papers/workcap_e_2002.pdf. Acesso em fevereiro de 2007.

FERRAZ, S. **Música e repetição**: aspectos da diferença na música do séc.XX. S.Paulo: EDUC/Fapesp,1998. 273 p.

_____ **Livro das Sonoridades** [notas dispersas sobre a composição]. Rio de Janeiro: 7 letras/Fapesp/Faepex Unicamp, 2005. 127 p.

FERREIRA, A.B.H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1836 p.

GALIANA F.R. **Una antropologia demasiado humana**: El pensamiento del arte en Gilles Deleuze. Disponível em <http://www.cica.es/aliens/dflus/s8ros.html> . Acesso em janeiro de 2007.

GREIF, E. **Um estudo sobre o cânone em música**. Trabalho apresentado no IX Colóquio, UNIRIO, 2004. Original cedido pela autora.

GUALANDI, A. **Deleuze** . São Paulo: Estação Liberdade, 2003.142 p.

GUATTARI, F. Entretien avec Felix Guattari. Écologie Mentale. Le passion des machines. In **Terminal** , n 55, Disponível em www.revue-chimeres.org/pdf/termin55. Acesso em novembro de 2005

_____ Da produção de subjetividade. In Parente, André (org) **Imagem Máquina**. A era das tecnologias do virtual. 3ª ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Ed 34, 2004, p. 177-191.

_____ A Paixão das Máquinas, in **Cadernos de subjetividade**. O reencontro do concreto. São Paulo: Editora HUCITEC EDUC, 2003, p. 39-51.

_____ **Caosmose**: Um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34,1992. 208p.

_____ **Cartographies schizoanalitiques**. Paris: Éditions Galilée, 1989. 331p.

_____. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise.** Campinas: Papyrus Editora. 1988. 317 p.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**, cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986, 326 p.

GUBERNIKOFF, C. **Análise musical e empirismo em obras de Rodolfo Caesar e Tristan Murail.** 2003, 103p. Tese (Professor Titular em Música / Análise Musical) UNIRIO, Rio de Janeiro.

_____. **Música eletroacústica: Permanência das sensações e situações de escuta.** Revista OPUS, n 11, dezembro de 2005, eletrônica, disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus11/sumario.htm>. Acesso em dezembro de 2006

_____. Arte e Cultura , in Sekeff (org) **Arte e Cultura**, estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001 pp 9-20

HERSCHMANN, M. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 300 p.

HICKS, F. The role of music therapy in the care of the newborn. **Nursing Times**, 1995. pp. 31-33.

HIKIJ, R.S.G. **A música e o risco.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 250p.

_____. **Etnografia da performance musical – identidade, alteridade e transformação.** Horizontes antropológicos. Porto Alegre, ano II, n 24, pp 155-184. jul/dez 2005. SciELO Brasil. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a08v1124>. Acesso em fevereiro de 2007.

HOUAISS A, VILLAR M.S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. 2922 p.

IAZETA. F. O que é a música (hoje). In: I Fórum Catarinense de Musicoterapia Associação de Musicoterapia de Santa Catarina, 2001, Florianópolis, **Anais**, Florianópolis, ACAMT, pp 5-10.

_____. [A Música, o Corpo e as Máquinas](#). In **Revista Opus 4**, ano 4vol 4, 1997 pp 27-44.

JOHNSON, S. **Emergência**: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2003.

KARL, L. **A poética do espaço**: canções populares e Musicoterapia. Monografia para o bacharelado em musicoterapia. 2004. 22p. Monografia (graduação em musicoterapia) Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Rio de Janeiro.

KAC,E. **Biografia de Eduarado Kac**. Disponível em <http://www.ekac.org/kac2.html>, Acesso em janeiro de 2007.

_____. **Time Capsule** . Disponível em <http://www.ekac.org/kac2.html> . Acesso em janeiro de 2007

KOELLREUTTER, H.J. **Terminologia de uma Nova Estética da Música**. Porto Alegre: Movimento, 1990. 138 p.

_____. **Harmonia Funcional**, Introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Ricordi, 1978. 73 p.

LATOURE, B..“Se falássemos um pouco de política? In **Política e Sociedade**. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós – Graduação em Sociologia Política – v.1, n. 4 (2004) Florianópolis: EFSC: Cidade Futura, 2004 . pp 11 -40

_____. **Reflexão sobre o culto moderno de deuses e fé(i)tiches**. Bauru: EDUSC, 2002. 106 p.

_____.; WOOLGAR, S. **A vida de Laboratório**. Uma produção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 300p.

LÉVY P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999. p.178.

LIMA, E.M.F.A. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. In **Interface**, Comunicação, Saúde, Educação. V.10.n.20, p. 317-329, jul/dez- 2006

MANCE, E. A. *Movimento Popular e Subjetividade - A Revolução do Cotidiano*. Coleção Cadernos de Textos, N.10. CEFURIA, Curitiba. 1991. pp. 3-19. Disponível em <http://www.milenio.com.br/mance/Molecular.htm> . Acesso em setembro de 2006

MARIASCH, T.L. **Reinventando a vida**: Da “Solidariedade por decreto” à “Solidariedade por convivência” , 2004, 114 p Dissertação (Mestrado em Psicossociologia Programa EICOS, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MATOS, F.C.S.S. **Possibilidades de atuação da musicoterapia na humanização hospitalar**. 2006. 33p Monografia (Graduação em musicoterapia) Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário. Rio de Janeiro.

MATURANA, H., VARELA, F **A árvore do conhecimento**, as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Editorial Psy, 1995.

MEIRELLES, C. **Motivo**. Disponível em <http://www.geocities.com/fedrasp/motivo.html> Acesso em janeiro de 2007.

MELLO, M.I.C.M. “Aspectos interculturais da transcrição musical: análise de um canto indígena” In **Revista Opus n. 11** eletrônica, dezembro, 2005. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus11/sumario.htm> , Acesso em novembro de 2006.

MENDONÇA, C.C. **Subjetividade e tecnologia: as novas máquinas produtoras de corpos**. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Acesso em janeiro de 2007,

MENEGUELLO, J, DOMENICO, M.L.D.; COSTA, M C. M. *et al.* Ocorrência de reflexo acústico alterado em desordens do processamento auditivo. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, vol.67, no.6, nov. 2001, pp.830-835.

MENESES, M.S.; FOLLADOR, F.R.; ARRUDA, W.O.; SANTOS H.L.; YONESAWA, D.; HUNHEVICZ, S.C. Implantação Estereotáxica de Eletrodos Profundos por Ressonância Magnética para Cirurgia de Epilepsia in **Arquivos de Neuro-Psiquiatria**. vol. 57 n.3A . Setembro São Paulo . 1999. Disponível em

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282X1999000400015 Acesso em janeiro de 2007.

MENUHUIN, Y.; DAVIS, C.W. **A música do homem**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990. 319 p.

MERHY, E.E. **Saúde: a cartografia do trabalho vivo**. São Paulo: Hucitec, 2002. 189p.

MILLECCO, R; CHAGAS, M. **Aplicação de Técnicas Musicoterápicas na capacitação de Equipes Multiprofissionais do CEMASI**. Disponível em <http://cbm-musica.org.br/boletim.htm> Acesso em 2003.

MILLECCO, R.P. **Processos de subjetivação em educação musical e musicoterapia**. 2000. 96 p. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

NEGREIROS, M.; FIGUEIREDO, R. Vida Louca, vida breve, vida imensa. *In Informativo*, março, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Musicoterapia; Março, 2005, pp. 4-5.

NUNES, S.B. **Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor**. 2004. 157 p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) . PUC-SP

OLINTO, A. **A casa da água**. São Paulo: Circulo do Livro S.A, 1975. 373 p.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. . O que pode a clínica? A posição de um problema e de um paradoxo. In: Fonseca, T.M.G; Engelmsn, S.. (Org.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004, v. 1, pp. 275-286.

PAULA-JUNIOR, J. Virtualização e guerra: biopolítica e robótica. In: ANPOCS, 2006, Caxambu. 30o ANPOCS 2006, **Anais Eletrônicos**. 1CD.

PAZ, E. **500 Canções Brasileiras**. Rio de Janeiro: Luis Bogo editor, 1989. 179 páginas

PELBART, P.P. Filosofia para suínos. In LINS, D; PELBART, P.P. **Nietzsche e Geleuze, Bárbaros, civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004. pp203 – 213.

PELBART, P.P . **Vida Capital**, Ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

RIO DE JANEIRO, PREFEITURA; CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA, **Música na Escola: ritmo e movimento**. 2002, 124 p.

REICH, W. **A função do orgasmo**. Problemas econômico-sexuais da energia biológica. 16ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. 328 p.

_____ **Análise do caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 475 p.

ROBBINS, C.; ROBBINS, C.. Self- Communications In Creative Music Therapy in BRUSCIA (edit) **Case Studies in Music Therapy**. Phoenixville: Barcelona Publishers, 1991. pp55-72.

ROEDERER, J. G. **Introdução à Física e a Psicofísica da Música** . São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 310p.

ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In **Pontos de Fuga**. Visão, Tato e outros pedaços. Rio de Janeiro: Editora Taurus e Associação Pró-Universidade Livre do Rio de Janeiro. 1996. pp. 131-141.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**. Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Edições Liberdade. 1989.

RONDINELLI, R. Entrevista concedida à Associação de Musicoterapia do Rio de Janeiro . **Musicoterapia: fazendo a diferença**. Filme. 2005.

SÁ, L.C. . **A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia**". Goiânia: Ed. UFG, 2003. 178p.

SAMPAIO, R T. "Por uma nova noção de musicoterapia" In SAMPAIO, A.C.P , SAMPAIO, R T **Apontamentos em musicoterapia**. São Paulo: Apontamentos editora, 2005. pp. 21 -23.

_____ **Novas Perspectivas de comunicação em musicoterapia**. 2002. 102 p. Dissertação (Comunicação e Semiótica). Pontífice Universidade Católica. São Paulo.

SANT'ANNA, D.B. Transformações do Corpo, controle de si e uso dos prazeres. In REGO, M.; ORLANDI, L.B.L.; VEIGA-NETO, A.(orgs) **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. pp. 99-110.

SANTOS, F C. **Por uma escuta nômade: a música das ruas**. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2002. 117 p.

SANTOS, M.A.C. **Música e Hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos**. 1996. 122p. Dissertação (Mestrado em Educação) Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade federal Fluminense, Niterói.

SANTOS, M. S. S. **Emergência e Saúde Contemporânea: A Experiência da Musicoterapia**. Rio de Janeiro, 2005. 98 p. Dissertação (Mestrado em Psicossociologia e Ecologia Social) – Programa EICOS, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SCHAFFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 381 p.

_____ **O Ouvido Pensante**. São Paulo: EDUNESP, 1991, 399

SIBILIA, P. **O Homem Pos- Orgânico**. Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro : Relume Dunara, 2002. 228 p.

SILBERER . H . **Problems of Mysticism and its Symbolism**. New York, NY: Samuel Weiser Inc., 1970.

SILVA, J.M. **variações quase atonais entre Psicanálise e Música**, a escuta, o silêncio e a musicalidade. 2004. 168 p. Tses (Doutorado em Teoria psicanalítica. UFRJ. Rio de Janeiro.

STERN, DANIEL N. **O mundo interpessoal do bebê**. Uma visão a partir da psicanálise e da psicologia do desenvolvimento. Porto Alegre: Artes Médicas,1992. 275p.

STOCKHAUSEN. K. **Helicopter**, string quartet. Disponível em http://www.stockhausen.org/heli_mp3.html . Acesso em dezembro de 2006. .

TATIT,L.; LOPES.I. **Melodia, elo e elocução**: “Eu sei que vou te amar”. II Encontro de Estudos d Palavra Cantada”. UFRJ-UNIRIO, maio de 2006. Original do autor.

_____Gabrielizar a vida, in, MAMMI,L.; NESTROVSKI,A.; TATIT.L. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp 58- 93,

_____ **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997. 163 p.

TROTTA, E. E.. William Reich e a Psicossomática, In MALUF, Nicolau (org.) - **Reich,o corpo e a clínica**. São Paulo : Summus, 2000. – pp 105- 122

TSALLIS, A.C. **Entre terapeutas e palhaços**: a recalcitrância em ação. 2005. 194p. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Programa de pós-graduação em Psicologia Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VIANNA, L.F. Movimento pede nova lei para 'regularizar' downloads. In **folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de novembro de 2006. Disponível em http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=69&Itemid=1. Acesso em dezembro de 2006

VIDAL, V.M; AZEVEDO, M.; S.LUGÃO, **Songbook e CD Cancioneiros do IPUB**. Rio de Janeiro: FUJB, IPUB/UFRJ. 1998, 98 p. e um cd..

VON BARANOW, A.L.V,M. **O Jogo Sonoro num Território Musicoterápico**, Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002

WESTERKAMP,H . The Local and Global "Language" of Environmental Sound. Disponível em <http://www.sfu.ca/~westerka/> . Acesso em julho de 2003.

WORLD FEDERATION OF MUSIC THERAPY, Comissão de Prática Clínica. In **Revista Brasileira de Musicoterapia**,ano I, n.2 , Rio de Janeiro: UBAM, 1996

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, 125 p.

REFERÊNCIA SONORA

ADELINO MOREIRA. A volta do boêmio. Intérprete: Nelson Gonçalves. In **A volta do boêmio**. RCA Camden. 1967. 1 Lp. Faixa 07.

ADONIRAN BARBOSA. Trem das onze. Intérprete: Demônios da Garoa. IN: **Bis – Demônios da Garoa**. Emi Musica, 2000. Cd duplo. Disco 2, faixa 02.

ALMEIDA PRADO. Coemapiranga. Intérprete - Sara Cohen In GALDEMAN, S.; COHEN. S. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado**. 1 cd que acompanha o livro.

_____.Múltiplas articulações . Intérprete - Sara Cohen In GALDEMAN, S.; COHEN. S. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado**. 1 cd que acompanha o livro.

_____. Lilás. Intérprete - Sara Cohen In GALDEMAN, S.; COHEN. S. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado**. 1 cd que acompanha o livro.

ALVES, LAÉRCIO; NUNES, MAX. Bandeira Branca. Intérprete: Dalva de Oliveira. In **Bandeira Branca**. Odeon.1970. 1 LP. Faixa 06.

ANTONIO MARCOS; MARIO MARCOS. Como vai você. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos**. 1972 . 1 LP Faixa 2.

ATAULFO ALVES; MARIO LAGO. Ai! Que saudades da Amélia. Intérprete: Ataulfo Alves. In: **Eu, Ataulfo Alves**. 1969 , MIS/Polydor, 1 Lp, Faixa 09.

BACH, JOHAN SEBASTIAN. Cantata 147. Intérprete: Andre Parrot; Taverner Choir. In: **Best Bach 100**. CD1 The Sacred Genius of Bach. Emi, 2006. Faixa 6.

BARRO, JOÃO. Vai com jeito. Intérprete: Emilinha Borba.1956. 2004. Série Documento. Braguinha, 1 cd. Faixa 10.

CAETANO VELOSO, Roks. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Cê**, 1 Cd, 2006. Gravadora Universal. Faixa 03.

_____ Cada macaco no seu galho. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Caetano Veloso. Singles**. 1 Lp. 1978. 1cd. 2002. Universal Music. Faixa 05.

_____ Peter Gast; Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Uns**. Polygram/Philips. 1 LP -1983; 1 cd – 1989. Faixa 04

CHICO BUARQUE. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Holanda**. Editora Musical Brasileira Moderna Ltda, 1965, 1 LP. Faixa 6.

_____ Não fala de Maria. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Holanda, vol 4**. Philips, 1970,1 Lp faixa 02

_____ Qualquer canção Intérprete: Chico Buarque. In: **Vida**.Polygram.1980, 1 LP faixa 06

CHICO BUARQUE; EDU LOBO Meu namorado. Intérprete: Simone In: **Grande Circo Místico**. 1983. 1 Lp. 1 cd . Som Livre. Faixa 07.

CHICO BUARQUE; MILTON NASCIMENTO. Cio daTerra. Intérprete: Milton Nascimento. In: **Milton & Chico**. 1977, Faixa 01.

DIDI; MESTRINHO. È hoje. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Uns**. Polygram/Philips. 1 LP -1983; 1 cd – 1989. Faixa 11.

FÁBIO JUNIOR. Pai. Intérprete: Fábio Júnior. In: **Fábio Júnior**. 1979. Som livre; 1 Lp. Faixa 05.

GILSON; JORAM. Casinha branca. Intérprete: Maria Bethânia. In: **Maricotinha ao vivo**. Biscoito Fino, 2002. Cd duplo. 1º cd, faixa 19.

GONZAGUINHA. Caminhos do Coração (Pessoa = pessoas). Intérprete: Gonzaguinha. IN: GONZAGUINHA. **Caminhos do Coração**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon,1982. 1 disco sonoro. Faixa 10

HAROLDO LOBO; NILTINHO . Tristeza. Intérprete: Elizeth Cardoso. In: **Muito Elizeth**. 1966. Discos Copacabana, Faixa 12.

HERVÉ CORDOVIL; MARIO VIEIRA. Sabiá lá na gaiola. Intérprete: Hervé Cordovil In: **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. SESC-SP. 2000,. Faixa 18.

IVAN LINS; VITOR MARTINS. Começar de Novo. Intérprete: Simone. In: **Pedaços**. 1979. Emi Odeon. Faixa 01.

JOÃO BOSCO; ALDIR BLANC. O bêbado e a Equilibrista. Intérprete: João Bosco. In: **Linha de Passe**. 1 Lp . 1973. Sony& BMG, remasterizado . 1 cd. 2004, faixa 06

JOÃO DO VALE; JOSÉ CÂNDIDO. Carcará. Intérprete: Chico Buarque. In: **João do Vale**. 1981. CBS. 1 LP. Faixa 06.

KACS. EDUARDO. Time Capsule, <http://www.ekac.org/timec.html>

LUIZ GONZAGA; HUMBERTO TEIXEIRA. Asa Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **Luis Gonzaga 50 anos de Chão 1941 – 1987**. Bmg Int 1. 3 cd. 2002. Disco 1 faixa 4.

_____ Paraíba. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **Luis Gonzaga 50 anos de Chão 1941 – 1987**. Bmg Int 1. 3 cd. 2002. Disco 1 faixa 15.

_____ Paraíba. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **Meus sucessos com Humberto Teixeira**. RCA Candem. 1968 1 Lp. Faixa 07.

MARQUINHOS CARVALHO; LALA CARVALHO; SISSY MELO. Peraê. Intérprete: Banda Beijo. In: **Banda Beijo**. 1998. Globo Columbia. 1 cd. Faixa 01.

MILTON NASCIMENTNO; FERNANDO BRANT. Canção da América. Intérprete: Milton Nascimento. In: **Amigo**. 1995. Warner Music. 1 cd. Faixa 02.

MILTON NASCIMENTO; TUNAI . Certas Canções. Intérprete: Milton Nascimento. In: **Anima**, 1 LP. 1982. Ariola. Faixa 08.

ORLANDO BAPTISTA; MIGUEL. DANTAS Sintomas. Intérprete: Cancioneiros do IPUB. In: VIDAL, V.M; AZEVEDO, M.; S.LUGÃO, **Songbook e CD Cancioneiros do IPUB**. Rio de Janeiro: FUJB, IPUB/UFRJ. 1998. Faixa 13.

PENINHA. Sozinho. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Prenda minha, ao vivo**. 1999. Universal Music. Faixa 11.

PIXINGUINHA; BRAGUINHA. Carinhoso. Intérprete: Orlando Silva. In: **Carinhoso** 1959. 1 Lp. RCA Vítor. Faixa 01.

ROBERTO CARLOS. Como é grande o meu amor por você. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos em ritmo de aventura**. 1967. Faixa 02.

ROBERTO CARLOS; ERASMO CARLOS. Quero que vá tudo pro inferno. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Jovem Guarda**. Sony.1965. 1LP. Faixa 01.

_____ Quando. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos em ritmo de aventura**, CBS,1967. 1 Lp. Faixa 07.

_____ Sua estupidez. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos**. Sony.1969. 1 Lp. Faixa 09.

_____ De tanto amor. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos**. Sony.1971. 1 Lp. Faixa 11

_____ Emoções. Intérprete: Roberto Carlos. In **Roberto Carlos**. Sony.1981. 1 Lp. Faixa 07.

_____ Nossa Senhora. Intérprete: Roberto Carlos. In: **Roberto Carlos, pra sempre. Década de 90**. Sony BMG. 10 cd's. 4º cd. Faixa 05.

SCHÖNBERG. ARNOLD. Tanzschritte Suíte op. 29.Intérprete: Jacqueline Roscheck-Morard (violino); Gererd Kanzizn (viola); Kentaro Yoschi (violoncello); Gerard Pachinger- Siegfried

Küblböck (clarinete); Gottfried Mayer (clarinete baixo). **Arnold Schönberg**. Orfeo International Music GmbH 1990. Faixa 2

SERGIO BRITO; ARNALDO ANTUNES; NANDO REIS. Bichos escrotos. Intérprete: Titãs. In **Go Back**. WEA, 1988. 1 cd. Faixa 3.

SOWETO. Búzios e Tarô. Intérprete: Soweto. In: **Farol das Estrelas**. Emi Music. 1999 1 cd. Faixa 06.

STEVE REICH,. City Life. Intérprete: Murray Perahia (piano). In: **Piano especial: música para verão** Sony Classical/ Quark. 1996. 1 cd. Faixa:18

STOCKHAUSEN. Helikopter-Streichquartett http://www.stockhausen.org/heli_mp3.html

TATIT, LUIS; PERES, SANDRA. Já sabe. Intérprete: Sandra Peres. In: **Canções de brincar**. Palavra Cantada.1996. 1 CD. Faixa 5.

TOM JOBIM. Águas de Março. Intérprete: Tom Jobim. In: **Disco de bolso: O tom de Tom Jobim e o tal do João Bosco**. 1972. Zen Editora. Compacto 33 rpm, vinil, encartado no semanário carioca "O Pasquim";Intérprete: Elis Regina e Tom Jobim, In: **Elis &Tom**, Philips, 1974.1 LP. Relançamento Trama 2004 1CD. Faixa 01

ANEXO – ORDEM DAS MÚSICAS DO CD

- 1 – Caminho do Coração (Pessoa=pessoas) - Gonzaguinha
- 2 – Peter Gast - Caetano Veloso
- 3 - Tanzschritte da Suíte op. 29 - Schöenberg -
- 4 - *City Life* - Steve Reich
- 5 - Como vai você - Antônio e Mario Marcosi
- 6 - Já sabe - Luis Tatit e Sandra Peres
- 7 - Pedro Pedreiro - Chico Buarque
- 8 - Águas de Março – Tom Jobim
- 9 - Não fala de Maria – Chico Buarque
- 10- Recriação clínica: Asa Branca com a melodia de Assum Preto - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.
- 11- Assum Preto – Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
- 12 – Asa Branca - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira
- 13 – Qualquer canção - Chico Buarque
- 14 - *Coemapiranga* – Almeida Prado
- 15 – De tanto amor – Roberto Carlos e Erasmo Carlos
- 16 – Sua estupidez – Roberto Carlos e Erasmo Carlos
- 17 – Certas Canções – Milton Nascimento e Tunai.
- 18 – Cordão dos Caídos
- 19 -Carinhoso, na primeira pessoa
- 20 – Como um radical
- 21 – Paródia de Peraê
- 22 – Búzios e Tarõ - grupo Soweto
- 23 – Paródia de Sozinho. Peninha

24 – Sozinho – Peninha

25 – Sintomas - Orlando Baptista e Miguel Dantas

26 – Cio da Terra – Milton Nascimento e Chico Buarque