

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA

Alexander Motta de Lima Ruas

**Música e Clínica Transdisciplinar:
Uma outra Possibilidade de Intervenção nos Coletivos**

NITERÓI 2017

Alexander Motta de Lima Ruas

**Música e Clínica Transdisciplinar-
Uma outra possibilidade de intervenção nos coletivos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: Subjetividade e Clínica

Orientador: Eduardo Henrique Passos Pereira.

NITERÓI

2017

R894 Ruas, Alexander Motta de Lima.
Música e clínica transdisciplinar - Uma outra possibilidade de
intervenção nos coletivos / Alexander Motta de Lima Ruas. – 2017.
190 f. ; il.
Orientador: Eduardo Henrique Passos Pereira.

Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Psicologia, 2017.

Bibliografia: f. 184-186.

1. Subjetividade. 2. Abordagem transdisciplinar da clínica.
3. Música. 4. Polifonia. I. Pereira, Eduardo Henrique Passos.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Psicologia.
III. Título.

Música e Clínica Transdisciplinar- Uma outra possibilidade de intervenção nos coletivos.

Alexander Motta de Lima Ruas

Orientador: Eduardo Henrique Passos Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de Concentração: Subjetividade e Clínica.

Banca Examinadora:

Professor Doutor Eduardo Henrique Passos Pereira (Orientador) - Universidade Federal Fluminense

Professor Doutor Auterives Maciel Júnior – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Professora Doutora Catarina Mendes Resende– Universidade Federal Fluminense

Professor Doutor Marcus Vinicius Machado de Almeida- Universidade Federal do Rio de Janeiro

Niterói, julho de 2017

Resumo

A partir dos diários de campo de um grupo de estudos no Serviço de Psicologia Aplicada da UFF e a teoria nietzschiana, delinea-se na presente dissertação a relação entre a abordagem transdisciplinar da clínica e música. Convidados de honra, conceitos musicais como Polifonia e Coda são compostos ao longo do trabalho, articulando a filosofia da diferença com o campo da pesquisa. Polifonia, clínica, afirmação trágica da vida, além-do-homem e devir formam uma trança prático-conceitual a ser experimentada através da música. Que música? Entidade abstrata? Não; música enquanto corpo, corporificação dos ritmos e sons para além da cronificação. Valorizamos a passagem ao invés dos territórios fixos e da identidade. Nesse sentido, vir-a-ser algo que nunca é e viver juntos – produzir um plano comum – passam a ser no enlace conceitual e vivexperiencial uma operação de muitas vozes. Apostamos nessas vozes para compor a clínica e a vida, a ciência e a arte, a filosofia e a construção de mundos mais porosos à diversidade da vida. O que se passou em nosso grupo de estudos está registrado através de nove diários que entremeiam a dissertação. O que se passou com Heráclito, com a Tragédia grega, com a Polifonia musical, é contado a partir da teoria de Nietzsche, Deleuze e Guattari, apontando sempre para a composição de uma clínica musical, trágica e heterogênea. Tal clínica, então se pergunta: como viver/tocar juntos afirmando a heterogeneidade?

Palavras-chave: Processos de subjetivação; Abordagem Transdisciplinar da clínica; Música; Polifonia.

Abstract

Throughout our field diaries on a study group at Serviço de Psicologia Aplicada- UFF and Nietzsche theory, it is produced on the present work the relation between transdisciplinary clinic approach and music. Main guests to us, music concepts like Polyphony and Coda are composed along the text articulating philosophy of difference with our research field. Polyphony, clinics, tragic affirmation of life, beyond human, becoming, make a practice-conceptual web to be experienced through music. Which music? Abstract entity? Not at all; music while body, embodiment of rhythms and sounds beyond chronification. We appreciate passages instead of fixed territories and identities. In this regard, becoming something that it will never get to be and living together –producing a common plan- becomes either in theory or in experience an operation composed by lots of voices. We bet on these voices to compose clinic and life, science and art, philosophy and building worlds more permeable to life diversity. What we have been through in our study group is recorded along nine diaries in the present work. What happened to Heraclitus, Greek tragedy, polyphony is told from Nietzsche's, Deleuze and Guattari theories, always pointing to the composition of a musical, tragic and heterogeneous clinic. This clinic, then, asks itself: how is it possible to live/ play together affirming the heterogeneity?

Key-words: Subjectivity processes; Transdisciplinary Clinic Approach; Music, Polyphony.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Eduardo Passos, por todo apoio e cuidado. Agradeço pelo processo de formação e por uma aposta rigorosa na diferença.

Aos professores Auterives Maciel, e Marcus Vinicius e à professora Cristina Rauter pela valiosa ajuda no exame de qualificação, que contribuiu para um melhor desenho do trabalho.

À professora Catarina Mendes Resende, por ter aceitado participar da banca de defesa e inspirar o trabalho com suas contribuições na interface clínica- arte.

Aos companheiros e companheiras da Roda de Orientação, por serem potentes intercessorxs e terem alavancado o trabalho.

Aos estagiários e estagiárias da Roda de Supervisão do SPA.

À Karla Valvieste, ex-supervisora, amiga, que partilha comigo a paixão pela música e clínica, bem como um valioso apreço pelo estudo.

Aos professores e professoras do IP-UFRJ, em especial, Arthur Arruda Leal Ferreira, Fernanda Bruno, Nilma Figueiredo de Almeida, Pedro Paulo Bicalho e Virgínia Kastrup.

À minha mãe, Sylvia Ruas, pelo cuidado vitalício, pelo constante incentivo à afirmação da vida, pela influência musical.

A Rogério Moller, companheiro dessa e de outras vidas, cujos laços de afeto e cuidado permanecem ativos e ajudam a afirmar a vida com alegria.

A Gabriel Coelho, amigo e primeiro parceiro musical.

Aos amigos de bandas e bandos, que ao longo do tempo foram construindo comigo planos comuns: Ph Rocha, André Braconnot, Élcio Hagge, Vinícius Paranhos, Daniel Guimarães.

A Tiago Maviero, amigo, músico, artista camaleão, cuja troca de ideias foi fundamental para a argumentação do presente trabalho.

À Shênia Mineiro e Sandra Pereira, ambas por terem me apoiado na compra da minha primeira guitarra, e à Shênia especialmente por ter me ensinado meus primeiros acordes.

A João Tavares, meu primeiro terapeuta, que, de algum modo, me apresentou a filosofia da diferença.

A Matheus Freitas, amigo que partilha a casa comigo, e nessa partilha, exercitamos a força do viver juntos e da construção do plano comum.

Aos amigos Christian Krüger e Jelle Geers, que, estrangeiros, me ensinaram constantemente a desver os mundos.

Aos meus alunos que sempre me ensinam muito e, no desafio de ensinar e aprender, fazem com que eu busque modos libertários de fazê-lo.

Aos meus clientes, cujas forças da afirmação da vida, da música, e do esquecimento me serviram de material de inspiração para esse trabalho.

Ao povo brasileiro que custeia a universidade pública, e à CAPES que financiou por dois anos essa pesquisa.

SUMÁRIO

Introdução	5
1- Primeiro Movimento: Uma Clínica Trágica	
1.0- O problema da tragédia para Nietzsche	16
1.1- Apolo e Dionísio	20
1.2- A morte da tragédia	26
Encontro Um- Podemos fechar as janelas?	30
1.3- Crítica e autocrítica	33
1.4- A tragédia como afirmação da vida	38
Encontro Dois – Instrumentos Clínicos	48
1.5- Nietzsche: Músico polifônico	53
1.6- Com que corpo eu vou?	57
Encontro Três- Como viver juntos?	63
1.7- Além-do-homem.....	66
1.8- O Eterno Retorno	81
Encontro Quatro- Como tocar juntos?	87
1.9- A ética do cuidado como compositora da afirmação trágica da vida.....	91
Encontro Cinco- Ritmos e Ressonâncias	96
1.10- Coda	100

2- Segundo Movimento: Polifonias

2.0- Linhas e forças polifônicas -----	106
2.1- Do surgimento da polifonia na música Europeia -----	109
2.2- O sentido da polifonia -----	115
Encontro Seis- Desaprendizagens -----	118
2.3- A Doutrina dos Afetos -----	121
2.4- Modal-Tonal -----	125
Encontro Sete- Um passarinho quando aprende a voar sabe mais sobre coragem do que de voo -----	133
2.5- Nômades e Sedentários -----	138
2.6- Entre Nietzsche e Carmen -----	145
Encontro Oito- O espaço é de quem Ocupa! -----	149
2.7- Transversalidade Polifônica -----	152
2.8- A polifonia na linguística e em Guattari -----	159
2.9- Várias vozes de várias vidas -----	164
2.10- Coda II -----	172
Encontro Nove- Polifonias Clínicas -----	178
Desfecho -----	183
Referências Bibliográficas -----	185

Introdução

Depois de passar a infância escutando música antes de dormir – o que era muito difícil pois a música sempre me despertava, quando eu tinha cinco anos, ganhei de minha mãe um teclado. Um tecladinho que na época era enorme; era um teclado bem simples mas potente para uma criança de cinco anos. Era um Cassio Tone Bank, meu primeiro instrumento.

Durante algum período naquele tempo, minha mãe, que é espontaneamente musical, porém não profissional da área, sentava comigo após o trabalho como enfermeira e ficávamos ali juntos apenas dedicados ao improviso, à informalidade, ao devir, aproveitando o momento juntos para nos musicalizarmos. Talvez tenha sido assim que a música se impregnou em mim. E eu também me impregnei nela. Tive inúmeras bandas na adolescência, fui autodidata de guitarra e violão, depois comecei a aprender por conta própria teclado, onde já mais velho e capitalizado, pude comprar um profissional e grande. Montei um estúdio em casa onde gravei diversas músicas, fiz trilhas sonoras para um média, um curta e um longa-metragem.

Estranhamente passei todos os anos da graduação em psicologia sem entrar em contato com a música como possível tema de pesquisa. Escrevi sobre swing, prostituição infantil, história da psicologia, criminalização das travestis, clínica... mas não sobre música. Passado um tempo da graduação, resolvi me inscrever no processo seletivo do mestrado desejando apenas uma coisa: falar sobre música. Retomar isso que me atravessava de maneira tão marcante, mas que por algum motivo – talvez a falta de musicalidade dentro da universidade – ficou adormecido até a pós-graduação. Talvez a aposta de que em um mestrado, com um projeto meu eu pudesse ficar mais livre para escrever sobre isso, tenha me motivado a de fato escrever sobre isso. Eis aqui, então, alguns resultados desse processo.

Entender a música como uma possibilidade de produção de outros modos de existir não é uma ideia nova. A umbanda, o candomblé, outras religiões de matrizes africanas, por exemplo, já compreendem há tempos a importância da música para o desenvolvimento dos rituais, construindo inclusive lugares especiais para a música na hierarquia dos terreiros, onde seus responsáveis são os ogans, médiuns e mestres. A justificativa de Barbosa Junior (2014) é que a música muda a vibração dos chacras e faz com que o médium se concentre nos trabalhos, que às vezes se colocam como por demasiado

áridos. Ainda no campo das religiões, as músicas sacra e barroca também propõem a concentração e rito através da música, e conforme indicado por Santo Agostinho para justificar a importância da música na liturgia católica: “Quem canta, ora duas vezes”.

Com os índios americanos, nas culturas africanas e asiáticas se dá o mesmo processo: a musicalidade, o ritmo, o toque e o canto como figuras centrais portadoras de fluido para um acontecimento.

Para Candé (2001), a música tribal desde o início da invenção dos tambores e da percepção dos sons da natureza, passando pela música que sustenta a bruxaria, os vikings, os druidas, coloca o homem em uma outra posição objetiva e subjetiva sobre si mesmo – uma dobra – bem como sobre o coletivo. Existe portanto, na música, um mistério que possibilita disparar e reverberar mutações e outras invenções e ressignificações de si mesmo e do mundo. A música, assim como outras experiências, pode permitir que o sujeito tenha acesso às memórias encarnadas no corpo que se amalgamaram à música de uma época, bem como pode, tão importante quanto fazer lembrar, ter a potência de fazer esquecer, permitindo, a partir deste encontro, uma modulação interessante e ainda a ser mapeada no campo dos afetos.

Entendemos nesse trabalho que os aspectos estruturais da música como som, tempo, espaço, ritmo, melodia, gesto, harmonia, silêncio, timbre, consonância e dissonância, por exemplo, podem nos dar pistas para a produção de um trabalho clínico que cruza tais aspectos com as singularidades dos processos de subjetivação humanos. Assim, podemos apostar em uma clínica que se potencialize e se sensibilize ao acontecimento, levando em conta o encontro do sujeito com a música, suas atitudes crítico-reflexivas, bem como os desvios que emergem das experiências subjetivas desencadeadas a partir de tal encontro.

Não temos, portanto, a pretensão de descobrir o que se esconde por trás da música que possibilita alguns rearranjos nos campos da vida, mas sim, desejamos afirmar que tais câmbios existem e que podemos a partir de procedimentos individuais e grupais produzir modulações na experiência e nos processos de subjetivação que só poderão ser discutidos no interior do trabalho clínico ad hoc, ou seja, caso a caso, e não de forma universal, catalogada.

Ao desejar falar de psicologia e música, foi necessário buscar recursos já discutidos dentro da área para que se chegasse ao que ainda não havia sido produzido. O que

encontrei de mais abundante nas buscas que relacionavam psicologia e música foi a Musicoterapia, que se estabelece a partir de um conjunto de técnicas diversas já consolidadas dentro de seu campo específico de saber, que é comumente acessado pela psicologia.

Por outro lado, temos também a Psicologia da Música, como matéria da psicologia experimental e cognitiva. De modo bastante hegemônico, isso que aparece nas buscas como Psicologia da Música tem se inserido cada vez mais no rol das psicologias positivistas com ampla interface com a biologia, guinando para o campo da psicologia da percepção e estudos da experiência e cérebro, com diversos estudos sobre mapeamento e imageamento cerebral, assim como se apropria de conceitos como criatividade, motricidade e aprendizagem vinculando-os à música.

Uma das ideias-base dos estudos que buscam pesquisar a relação homem-música é a de que um ritmo ou uma melodia em si podem disparar um determinado sentimento, sensação ou afeto, e, no mapeamento dos afetos, ritmos e melodias, haveria um momento que a essência da relação do homem com os sons seria, enfim, desvelada. Por uma questão político-metodológica, estou indo na contramão dessa ideia por dois motivos. O primeiro deles é que sou músico e produtor musical e durante esse percurso de produção em interface com a psicologia já fiz algumas experimentações que apostavam na música como possibilidade de fluido para um acontecimento e vi que o resultado dessa aposta trazia muito mais as peculiaridades do campo, sua ligação com o tempo, com o lugar, com o modo como as pessoas são afetadas pelo som e ritmo, com a intuição dos músicos e amigos que participaram comigo dessa experiência, com os estranhamentos que surgiram frente à minha proposta, e muito menos a minha intenção inicial ao propor aquelas intervenções.

No meio desses processos precisei inúmeras vezes refazer, mudar a estratégia e o tom da intervenção. Precisei ao tocar e propor alguma intervenção, sentir o campo modulando e ir com ele ao invés de tentar levá-lo a algum lugar de desejo. Fiz, durante minha experiência como estagiário em clínica com referencial da esquizoanálise na Divisão de Psicologia Aplicada da UFRJ, alguns experimentos que se articulam à arte, como uma oficina de literatura baseada no retalhamento de textos para a produção de textos autorais, onde eu tocava violão enquanto as pessoas produziam textos a partir de retalhos dados por nós. O violão servia de trilha incidental, o que gerava uma atmosfera

que ao final era colocada pelos participantes como produtora de outras suavidades no campo da escrita, interferindo de modo construtivo para a experiência como um todo. Na clínica individual, percebi também algumas vezes que ter um violão a mão pode ser interessante e, em certos momentos, a terapia que era feita privilegiando a racionalidade e a compreensão minuciosa das partes de modo lógico – tendência geral do campo clínico por mais que incansáveis esforços sejam empreendidos para que outras formas de clínica, outras éticas sejam construídas – seria melhor depurada e experimentada a partir do som, do corpo, das sensações, das batidas, do canto.

A partir dessa inquietação que emerge da experiência musical e me faz buscar um referencial teórico, surge, para além do meu encontro com os autores da filosofia da diferença, uma pergunta. Qual caminho percorremos historicamente para chegarmos na compreensão da música como uma arte especial, disparadora de uma experiência estética amplamente reconhecida pelo público? Como ela – a música – foi ao longo do tempo capturada por uma série de instituições até que chegamos a uma racionalidade científica que se apropria dela como objeto e produz saberes que se pretendem estáveis e verdadeiros? Apesar de esse não ser o tema central da dissertação, foi através delas que pude dar passagem aos problemas que me orientaram no percurso da pesquisa. Assim, tais pistas foram me aproximando da obra de Friedrich Nietzsche, ao mesmo tempo que o grupo Limiar¹ discutia o livro “*Nietzsche e a Filosofia*” de Gilles Deleuze, disparando em mim uma série de questões que fui aproveitando na costura do presente trabalho.

Já estudando sobre o tema, percebi que a ligação que Nietzsche tinha com a música era absolutamente notável e vigorosa; vi que a questão que o tocou em seu primeiro livro era a mesma que ressoava em mim, e podia na interface entre a experiência musical do ouvinte e a produção de sua filosofia trágica, afirmativa, nos fornecer indícios que conectariam música, filosofia e clínica.

Partindo de *O Nascimento da tragédia*, passando por uma análise da sua biografia escrita por Hollingdale, até a chegada em *Assim Falou Zaratustra*, notei que o autor que funda

¹ *Limiar* é um grupo de estudos aberto que acontece às quintas-feiras de 12:30 às 14h na Universidade Federal Fluminense em Niterói, que visa refletir sobre temas contemporâneos e sua relação com a clínica; ele tem sido gerido coletivamente e foi idealizado pelo professor Eduardo Passos.

a contemporaneidade² não apenas reservou para a música um lugar especial, mas como veremos ao longo desse trabalho, seu pensamento indica uma musicalidade experimentada por ele em sua própria vida.

Assim, o presente trabalho pretende pensar a abordagem transdisciplinar da clínica em uma interface com a filosofia de Nietzsche e a música, trazendo à tona os conceitos da música articulados aos conceitos da filosofia, buscando sempre um diálogo com as práticas clínicas.

Para facilitar tal diálogo, trago uma aposta que chamo de atitude artística, que seria a aposta na criação de modos de intervir e viver que vão na contramão do que em nosso processo de subjetivação tenderia a se fixar: as forças da identidade. Assim o fiz, pois entendo que, por um lado, as reflexões e atitudes que se dão por meio do componente artístico criam resistência às linhas duras que na história da clínica interiorizam o sujeito, e por outro abrem a possibilidade para a emergência de uma experiência que já foi relatada por algumas pessoas em outros encontros com a arte, que se caracterizaria por um momento de suspensão da vida ordinária e de escavação da subjetividade. Tal experiência faria com que outros modos de existir ainda não mapeados apareçam e sejam produzidos a partir do encontro artístico que se agencia com a vida comum fazendo com que um ganhe voz através do outro.

Compreendemos que esta experiência – que convoca uma atitude – e pode emergir do encontro entre música e clínica, tal como qualquer outra no campo das intervenções, deva servir não para embasar um modo de fazer já constituído, mas para ser traída, para que se façam outras coisas com ela. Assim ela se torna uma aposta ética-política possível, usada caso a caso, e não uma ferramenta técnica que se posiciona politicamente como mera aplicação.

O nosso objetivo geral é, portanto, estreitar as relações entre a abordagem transdisciplinar da clínica e a música, fazendo com que a partir desse campo de produção de conhecimento, as intervenções possam se dar de maneira mais inventivas, menos racionalizantes, racionalizante aqui entendido através de Cristina Rauter (1993) como uma política cognitiva hegemônica no campo da ciências, principalmente a das ciências exatas, que privilegia a construção de sentido de um fenômeno a partir da ordenação do

² Para maior fundamentação desse tema, conferir a seção “Nietzsche- músico polifônico” do presente trabalho.

saber utilizando uma lógica necessariamente técnica e internamente coerente, mas que possui limitações éticas, estéticas e políticas principalmente quando o campo da experimentação e da prática são postos em análise.

Percebo então, que as linhas duras que capturam a clínica para o lugar do racional é fruto de um tempo em um campo de forças que entende tal modo de versionar o mundo como o modo correto de construir conhecimento e intervir no coletivo. Assim, a abordagem transdisciplinar da clínica, que nasce buscando o rompimento a tal modelo criticado aqui, pode a partir deste trabalho ter consigo mais uma ferramenta de intervenção, fazendo com que o caminho da clínica e de suas produções tendam a se alargar, traçando linhas de fuga às formas mais habituais de fazer clínica.

De modo mais concreto, o trabalho possui dois objetivos específicos para estreitar as relações entre a música e a abordagem transdisciplinar da clínica. O primeiro objetivo, é articular teoricamente os conceitos da música como polifonia, e o território modal/tonal aproximando-os dos autores da filosofia da diferença.

A filosofia de Nietzsche comparece através do levantamento teórico sobre a aproximação que o autor faz da música com os temas do apolíneo e dionisíaco, bem como sua relação com Richard Wagner e Schopenhauer, onde entendendo-a como primordialmente musical e trágica, nos oferece uma sustentação para lidar com temas caros à clínica no contemporâneo. Nesse sentido, os conceitos de agón, alegria, afirmação trágica da vida, potência do falso, transvaloração dos valores e eterno retorno são utilizados para dar consistência aos argumentos que desenvolvemos no Primeiro Movimento, afirmando a filosofia contemporânea como uma filosofia mais aberta à polifonia, ao mesmo tempo em que reconhecemos *Assim Falou Zaratustra* como um livro-música.

O conceito de polifonia é especialmente caro no trabalho pois pode ser definido pela música como uma propriedade da composição musical que, na sobreposição de melodias diferentes de uma mesma música, tem a potência de abrir o campo tridimensional na percepção auditiva e, desse modo, aumentar o coeficiente de transversalidade na experiência musical. Assim, no Movimento II, o conceito de transversalidade é articulado com o de polifonia, trazendo a aposta de que a experiência de escuta clínica e a experiência de escuta musical, apesar de serem campos distintos, de algum modo se avizinham e, nesse empréstimo conceitual, possamos pensar e

experimentar outras possibilidades de escuta corporificada no campo clínico.

Nesse sentido, gostaríamos de distinguir duas ideias que apesar de eticamente inseparáveis, podem ser abordadas e elaboradas de modos distintos. A primeira ideia é a de que o nosso trabalho se propõe a estudar e aproximar conceitualmente música e psicologia, de modo a construir uma política cognitiva musical para pensar o mundo, a clínica e os encontros dos seres com os mundos.

Uma outra ideia é a da música em si como uma ferramenta pragmática na intervenção clínica. Por um lado, temos a música como aproximação teórica do campo clínico que nos daria maior vocabulário para produzir sentido às experiências que os terapeutas possuem na clínica, e por outro a música propriamente dita seria uma intervenção no campo do cuidado. Assim, nosso texto oscila transversalmente entre os dois modos de elaborar a relação entre música e coletividade, ora afirmando a música pragmaticamente como potente ferramenta de cuidado ou disparadora de uma experiência subjetiva intensa, ora criando na trança conceitual entre filosofia, música e clínica, políticas para pensar a relação com o coletivo.

O segundo objetivo específico a ser explorado nos diários de campo que entremeiam o texto axial, diz respeito à música e à formação do clínico tendo o Serviço de Psicologia Aplicada da Universidade Federal Fluminense como campo de estudo. A proposta de campo consiste na criação e execução de uma oficina de experimentações musicais – iniciada em agosto de 2016 e terminadas em janeiro de 2017 – que tem a música como facilitadora da formação, entendendo a indissociabilidade entre formação e cuidado, produção de conhecimento e experimentação.

Neste segundo momento do trabalho, executamos experimentações clínicas com os estagiários do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF, tendo como diretriz para a prática as reflexões do trabalho. Nesse contato, o objetivo inicial foi ao mesmo tempo a formação e cuidado do terapeuta, a partir de experimentações e reflexões que surgiram a partir dos encontros grupais, bem como a verificação de como essas experimentações afetam o ethos clínico do terapeuta em formação no cuidado com o usuário do SPA.

Montamos para isso um grupo semanal com duração de duas horas com os estagiários do Serviço de Psicologia Aplicada (SPA) da Universidade Federal Fluminense (UFF) na abordagem transdisciplinar da clínica, supervisionado pelo professor Eduardo Passos, onde pudemos estudar e vivenciar a relação da clínica com a música, privilegiando a

experimentação musical nesses encontros. A ideia era de que a gestão do grupo fosse feita pelos próprios participantes, bem como as questões nele tratadas pudessem também ser levantadas coletivamente. Em termos de experimentação elegi alguns temas que me eram caros e que gostaria de, ao pesquisar com o grupo, perceber quais seriam os efeitos/afetações dessas experimentações, bem como cartografar de que modo, junto com os conceitos, eles poderão utilizar os atravessamentos dessas intervenções para compor seus modos de fazer clínica.

Tais experimentações que neste trabalho são narradas nos diários de campo se deram a partir dos encontros semanais, onde houve um trabalho teórico e musical, sendo o musical tanto no âmbito da escuta e percepção musical e rítmica quanto no da produção de sons.

O procedimento metodológico utilizado em nosso trabalho de campo é a cartografia; com isso entendemos que a ética da pesquisa é orientada não pela ideia de conhecer para transformar a realidade, mas ao contrário, transformar a realidade para conhecê-la. Nessa transformação constante, a aposta é de uma pesquisa que se faça *com* os pesquisados, o que nesse trabalho significou não somente a participação ativa e uma gestão coletiva do grupo, sem uma hierarquia desejada, mas também com a proposta de participação do grupo na escrita dos *diários de campo* que aqui se apresentam. A proposta, pormenorizada no próprio diário, significou que todos os participantes da pesquisa tiveram acesso ao material produzido, bem como puderam modificar e ajustar do jeito que melhor desejassem, modo esse que em nossa aposta funcionaria criando um aumento do coeficiente de transversalidade do texto, e com isso, uma maior polifonia da experiência.

Um outro ponto importante acerca da abordagem participativa da escrita como propomos aqui é que ela confere ao texto um maior rigor quanto à validação científica. Como sugere Passos e Kastrup (2014) uma direção para o processo de validação da pesquisa cartográfica se dá através da checagem se o plano coletivo de forças foi acessado. Seguindo essa pista, três indicadores são sugeridos como ferramentas de validação: a autoavaliação, avaliação pelos pares e avaliação pelos participantes da pesquisa.

Assim, longe de ser um texto orientado pelo paradigma da representação, que desejaria acessar o dado mesmo, a experiência grupal mesma como ela aconteceu, a validação

nesse contexto nos remete ao ato de poder *com* o coletivo dizer como algo nos afetou retirando de cena a sobressalência da voz do pesquisador, evitando assim que os sentidos fossem criados a partir de uma perspectiva monodimensional.

Uma das curiosidades valiosas que foi possível experimentar a partir desse dispositivo de escrita coletiva, foi que a leitura do texto depois que uma determinada experiência se deu no grupo retroagia na experiência e na memória, alterando os sentidos do que passou e produzindo um presente e uma perspectiva futura muito diferentes daquelas iniciais.

Um outro ponto importante foi o modo como dispusemos os Movimentos. Inicialmente pensamos que os diários de campo entrariam em uma terceira parte da dissertação, depois do percurso da filosofia de Nietzsche e da conceituação de polifonia; entretanto, no meio desse processo a sensação que mais nos moveu foi a de que a indissociabilidade entre teorias e práticas deveria ficar marcada não apenas como uma ética dos encontros, mas deveria afetar também a política narrativa, a organização e a montagem do texto final. Assim, ao invés de isolarmos o terceiro capítulo que se refere ao campo prático da discussão mais teórica da dissertação, resolvemos entremeá-la com o campo, criando uma narrativa mais tridimensional, transversal e polifônica.

PRIMEIRO MOVIMENTO

UMA CLÍNICA TRÁGICA

“Eu prometo uma era trágica: A arte suprema de dizer sim à vida.”

Friedrich Nietzsche-*Ecce Homo*

1.0- O problema da tragédia para Nietzsche

O que nos interessa neste primeiro Movimento é primeiramente mapear o problema da obra *O Nascimento da Tragédia* de Friedrich Nietzsche, entendendo-a como disparadora de questões caras a nós, como a relação entre o apolíneo e o dionisíaco, o papel da música na filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, a agonística grega e a sua concepção de afirmação trágica da vida. Posteriormente, pretendemos articular o conceito de polifonia musical ao pensamento musical de Nietzsche sobre o trágico com a tônica recaindo sobre a afirmação da vida e além-do-homem em *Assim Falou Zaratustra*.

Para começarmos a pensar sobre a obra *O Nascimento da tragédia* e por que Nietzsche se interessa pelas questões lá expostas, é necessário pensar tanto como a sociedade alemã estava no século XIX quanto quem estava produzindo conhecimento.

Como mostra Antunes (2008), o século XIX instaura uma crise em que o mundo pós iluminista, a revolução industrial, a força do capitalismo, o individualismo, a quebra da sociedade feudal e um sentimento de solidão deixam a Europa, principalmente a Alemanha, com um certo amargor e um sentimento de solidão. Na música, o romantismo, que inaugura um outro movimento em contraposição à música clássica, tem seu ponto de partida histórico com Beethoven. Do ponto de vista da filosofia, segundo Oliveira (2013, p.7): “Schopenhauer em sua obra ‘*O mundo como vontade e representação*’ elege a música como redentora de uma sociedade fracassada, onde no fundo de tudo só há sofrimento e desgosto”. Assim, Schopenhauer afirma o seu pessimismo – ilustrado pelo pensamento de que a vida é sofrimento, e vê nas artes, principalmente na música, a saída transcendental – porém temporária – para os problemas que se apresentam no campo da vida, do social, cultural. Oliveira (2013) nos mostra assim que Schopenhauer afirma que a música serve para, ao contemplá-la, deslocar o homem de seu lugar de sofrimento, fazendo com que ele tenha contato com a natureza, com a essência do mundo. Para ele, a música é a redentora do sofrimento humano.

A ideia básica do romantismo (CANDÉ, 2001) – período da música iniciado por Beethoven, passando por Wagner e sendo encerrado pelo modernismo no início do século XX – é a ideia de rompimento com o clássico para afirmar a prevalência do sentimento em detrimento da técnica e da razão, mas ainda conservando alguns dos

elementos do classicismo. A história da juventude de Wagner, compositor que inspira fortemente o século XX, é marcada musicalmente pelo desejo de rompimento com a estética clássica, do ordenado, do harmônico, da estrutura tonal e do modelo operístico do classicismo. Para muitos críticos e autores, Wagner revolucionou a música, e em especial a ópera, pois ao contrário das óperas clássicas, que veem no drama operístico uma forma de expressar a música, o canto, Wagner integra música e drama, fundindo-os de forma indissociável. Assim, o drama, a tensão, a interpretação e relaxamento não seriam complementares ao canto e à orquestra, mas seriam de saída, um modo de compor, de executar e de ver o mundo. A essa concepção de mundo, ele chamou de *arte total*, ou no alemão, *Gesamtkunstwerk*.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche se inspira tanto em Schopenhauer quanto em Wagner para empreender sua pesquisa. A amizade íntima que Nietzsche tinha com Wagner, que incluía longas visitas a sua casa em Tribschen, não apenas estreitaram os laços de amizade entre os dois, mas contribuíram muito para o desenvolvimento de sua filosofia.

De Wagner, a inspiração veio através da leitura do artigo *Arte e Revolução*, onde o autor anuncia três pontos principais para a construção e mapeamento do que ele vai chamar de obra de arte total. Porém, para Hollingdale (2015), embora Nietzsche inicialmente tenha sido um devoto discípulo de Wagner, essa devoção sempre foi ambígua. Se por um lado havia uma intensa amizade, a ponto de Nietzsche abandonar a cátedra de filologia em Basileia onde era professor para se colocar à disposição de Wagner, por outro lado Nietzsche nunca concordou com os fundamentos da sua filosofia, o que mais tarde acabará resultando no rompimento com ele.

O primeiro ponto do livro *Arte e Revolução* escrito por Wagner é a formulação de que as artes individuais, tais quais conhecemos até hoje, fizeram parte de uma única atividade artística: a tragédia da antiga Atenas. Assim, na concepção de Wagner, o drama trágico de Atenas era a forma suprema de arte e desapareceu quando se desintegrou em seus componentes individuais. Assim, “todos os impulsos da arte permaneceram estagnados diante da filosofia (...) À filosofia e não à arte, pertencem os dois mil anos que se passaram desde a decadência da tragédia grega até os nossos dias” (HOLLINGDALE, 2015, p. 82).

A partir dessa identificação problemática, Wagner tenta em sua obra trazer novamente o espírito da arte integral ou total. Para ele “A obra de arte do futuro será um produto do futuro, uma cooperação em que o arquiteto, o pintor, o mímico, o poeta e o músico abandonarão suas individualidades para colaborar uns com os outros em direção a um único fim” (HOLLINGDALE, 2015, p. 83).

Assim, não apenas a ideia wagneriana de recuperação e a aposta na arte grega como redentoras inspiram o Nietzsche do *Nascimento da Tragédia*, onde ele acredita que Wagner seria o redentor da arte europeia através de sua proposta revolucionária, mas também Apolo e Dionísio, forças que em seu primeiro livro se colocam como duais, seriam respectivamente o intelecto – a filosofia, criticada por Wagner, e a arte, objeto de valorização e idealismo.

Com tal fundamentação, Nietzsche parte para sua pesquisa acerca da tragédia grega onde ele vai identificar Sócrates como o personagem histórico que valorizou a filosofia – o impulso apolíneo – sobre a arte, entendida como impulso dionisíaco, desarticulando nessa proposta de pensamento o equilíbrio entre as duas forças. Por outro lado, também comprometido com tal desequilíbrio, ele vê em Eurípedes o personagem que desintegra a arte unitária em componentes individuais – música, poesia e teatro.

Podemos então dizer que os objetivos principais de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* são: 1- tecer crítica à racionalidade conceitual ocidental instaurada por Sócrates e Platão, 2- denunciar a morte da arte trágica a partir de figuras como Sócrates – filósofo – e Eurípedes – poeta; 3- apresentar a arte trágica como alternativa à racionalidade.

Trançando os objetivos principais, podemos formular a questão da seguinte maneira: para Nietzsche, o socratismo estético-filosófico subordinou o artista, o poeta, ao teórico, ao pensador racional e considerou a tragédia irracional. A relevância disso no presente trabalho se dá posto que para Nietzsche a negação do trágico liga-se intrinsecamente à rejeição da música. A tragédia morre quando a música é expulsa do teatro e este se torna uma mera ilustração de conceitos. Para Machado (2002), o conceito no início da reflexão filosófica nietzschiana é uma palavra enfraquecida por conta da distância que se encontra da expressividade musical do trágico, sendo o canto o elemento que eleva a palavra ao ápice de sua musicalidade, fazendo-a encontrar ou reencontrar sua força originária. Ou seja, o conceito bruto, o teatro puro, sem a musicalidade se agigantou no

ocidente frente à concepção trágica da vida, porém sob a perspectiva da qualidade. Tal passagem da história acabou por tornar a existência subordinada à razão e à lógica, que, em sua radicalidade é expressa através do espírito científico, que crê na verdade em detrimento da ilusão, que opõe essência e aparência e acredita que “segundo o fio de causalidade, pode conhecer o ser em seus abismos mais longínquos e até mesmo corrigi-lo, curar a ferida da existência” (MACHADO, 2002, p. 12). Assim, para Nietzsche, a arte trágica, por conta da presença da musicalidade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência e se constitui como antídoto à metafísica racional. Neste ponto é importante notar que um outro objetivo se faz presente na obra: a denúncia do mundo moderno como uma civilização socrática e a tentativa de afirmar o renascimento da tragédia ou da visão trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade.

Qual seria então a condição para que o espírito trágico renasça no ocidente? Nietzsche o enuncia: que o espírito científico deixe de ser limitado e sua pretensão a uma validade universal seja aniquilada; isto é, que o homem moderno seguindo o exemplo de Goethe, Schiller e Winckelman se coloque na escola dos gregos para aprender a importância da música e do mito trágico, que tem o dionisíaco como matriz comum (MACHADO, 2002). Assim, nesse primeiro momento da sua filosofia, Nietzsche vê em seus contemporâneos um presságio para esse despertar progressivo do espírito dionisíaco. Na música, Bach, Beethoven e Wagner, e na filosofia, Kant e Schopenhauer, que teriam surgido das mesmas fontes dionisíacas que a música e aniquilado o socratismo científico.

É importante ressaltar que apesar de *O Nascimento da Tragédia* ser o primeiro livro de Nietzsche, ele não pode ser entendido como o livro inaugurador de sua filosofia e pensamento. Para Hollingdale, biógrafo de Nietzsche, o Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* é um Nietzsche muito apegado a Wagner e suas ideias, que se orienta ainda por dualismos excludentes, uma vez que existe o desejo de superação do dionisíaco sobre o apolíneo, que apenas mais tarde, com o início do seu pensamento filosófico próprio ele vai romper. Assim, é apenas mais tarde que ele vai se reposicionar e reorganizar seus sistemas de pensamento e referências rompendo com Kant, Schopenhauer, Wagner e com algumas ideias de seu primeiro livro.

1.1- Apolo e Dionísio

Duas perguntas então se fazem importantes: O que seriam os espíritos dionisíaco e apolíneo? Como surgem esses personagens na filosofia de Nietzsche? De partida, podemos dizer que toda a filosofia de Nietzsche é perpassada por personagens – Cristo, Zaratustra, escravo, senhor e sacerdote, Apolo e Dionísio, o super-homem, o homem superior e o anão... – que dão corpo e sustentação aos seus argumentos. Para compreender, então, a simbologia de Nietzsche, devemos compreender o que esses personagens enunciam, anunciam e significam no pensamento contemporâneo.

Entendemos que a convocação dos personagens Apolo e Dionísio nesse primeiro livro ilustra a ideia que Nietzsche tinha acerca da distinção entre a arte e a filosofia, entre razão e música, entre a tragédia grega e o mundo moderno, porém tal ideia não surge diretamente em *O Nascimento da Tragédia*. Ainda em 1870, Nietzsche aos 25 anos e ainda filólogo, registrou três conferências que conceituariam os elementos Apolo e Dionísio e seriam posteriormente desenvolvidos; são os escritos “*Sócrates e a Tragédia*”, “*O Drama musical grego*” e “*A visão dionisíaca do mundo*”. Neste momento Nietzsche percebe que o impulso artístico para o deus Dionísio surgiu através dos *ditirambos*, que seriam uma espécie de hino em louvor de Dionísio, que em uma das versões de sua história, seria oriundo da Ásia, e seus cantos entoados em eventos considerados religiosos. De acordo com Nietzsche (2005) esses cantos eram entoados por um cantor principal conhecido como *corifeu* e através de corais vestidos como faunos e sátiros. Estes poderiam também tocar flautas, liras e harpas. Para Koehler (2012) é nesse momento que se estabelece a Música como uma arte de Dionísio. Foram nessas festas orgiásticas, em que os gregos se exaltavam em euforia, bebiam em excesso, praticavam toda sorte de atos libidinosos e conheciam de perto o desregramento, que se revelou o novo deus, mas principalmente através dos cantos dionisíacos executados pelos coros de sacerdotes.

Dionísio seria, segundo Nietzsche, um deus importado que teve de passar por um batismo mítico, sendo gerado como fruto de uma traição de Zeus, nascendo para se tornar eterno. Já Apolo, que seria autenticamente grego e gerado de um casamento reconhecido com Hera, surge como uma espécie de guia dos espíritos humanos: violento, vingativo e, naturalmente solar, o Apolo pós-homérico foi progressivamente

reunindo elementos diversos, de origem nórdica, asiática, egeia e sobretudo helênica. Esta última funde uma série de características míticas que o transforma numa amalgama de várias divindades, sintetizando em um só deus um vasto complexo de oposições (BRANDÃO, 2001).

Assim, se por um lado temos Dionísio, que orienta uma ética artística e musical que ao ritualizar e se embriagar rompe com o indivíduo, desconstrói aquilo que chamamos de “eu”, por outro lado temos Apolo, o deus que encarna o *principium individuationis*, conceito extraído de Kant que remete a uma categoria que implica dizer que o que torna o homem único, ou seja, o que o difere, é a razão, que tem como meta o conhecimento de sua própria singularidade. A ideia por trás desse conceito é a de que a partir da razão, cada ser poderia escolher entre um princípio que o individualize ou outro que o torne comum a tudo, que o reune com o todo, rompendo com a individualização. Portanto, segundo Roberto Machado (MACHADO, 2005), a energia apolínea é para Nietzsche a representação simbólica do princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. Porém, retruca Nietzsche, o apolíneo era apenas uma representação da aparência somente enquanto aparência, pois na realidade Apolo deveria nesse processo vital esconder das pessoas a angústia, a dor, os sofrimentos e lamentos que a sustentam, e erguê-las ao plano ideal da individuação, de iluminação, indo do caos para a ordem. Nesse sentido, Apolo é entendido como o deus da forma, da perfeição, da estética, dos limites, o deus que representa o que é bom, justo e belo, um hino de inspiração para a aparência, deus dos heróis. Na dimensão apolínea, as guerras humanas e a destruição são adornadas sempre com o véu ilusório da beleza, o que tornaria a existência livre de qualquer evento que levasse o grego à tristeza ou desgosto. A ilusão apolínea representa o desejo de transformar a dor e a contradição da existência em um oásis de beleza para a vida humana. Assim, o indivíduo poderia contemplar uma natureza harmoniosa, ordenada e, por isso, bela, atingindo desse modo um supremo gozo pela vida. Nietzsche afirma, contudo, que essa imersão em Apolo leva ao próprio esgotamento, engajando o sujeito a negar a vida devido à superficialidade da energia apolínea que, ao valorizar a aparência, mascara a existência humana que é atravessada também por dor e sofrimento. Vendo que a perfeição, iluminação e beleza não são elementos perenes, o homem grego orientado pela energia e arte apolíneas isoladas estaria fadado à sua

própria aniquilação posto que negaria a vida uma vez que ela não seria perfeita e bela como preconiza Apolo.

Percebendo então tal problema, os gregos o resolveram trazendo para dentro da sua mitologia o simbólico Dionísio. Tal percepção problemática que leva à incorporação de Dionísio na mitologia grega é exposta por Nietzsche no seguinte trecho: “(...) de que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhes fosse mostrada em suas divindades?” (NIETZSCHE, 1992, p. 37). Koehler (2012) nos indica que para os helênicos, o equilíbrio dependia das forças combativas, e por isso nasce Dionísio, vindo de países asiáticos e disposto a não se deixar abater tão facilmente. É disto que se trata o batismo mítico de Dionísio, que surge representando tudo que não fosse apolíneo. Isto é, Dionísio simboliza a força de afirmação da vida, a intuição, o inebriamento, a dissolvência de uma unidade do eu, a música ditirâmbica, as artes imperfeitas. Ao contrário disto, por arte puramente apolínea entendemos o teatro dramático, cujos principais elementos são os atores, o cenário, o texto e o figurino. E qual seria a vantagem da música ditirâmbica dionisíaca frente às artes teatrais apolíneas? É neste ponto que Nietzsche evoca Schopenhauer e seu conceito de “objetidade” na arte. Para o filósofo inspirador de Nietzsche neste primeiro trabalho, a música tem um privilégio em relação ao teatro apolíneo: enquanto esta última forma de arte necessita de um objeto real que pode ser representado – texto, figurino, ator e cenário – a música, dependendo muito pouco de uma objetidade, representa diretamente a Vontade, sem que seja necessária uma inteligência. Para Koehler (2012), isto quer dizer que, de acordo com Schopenhauer, para perceber a manifestação da música, não é necessária uma grande compreensão racional, de tal modo que ela é assimilada e reconhecida pelo homem de modo imediato e essencial. Para Schopenhauer, a música – principalmente a instrumental – seria a forma mais elevada da Vontade, pois traduz sem a necessidade de palavras estados que podemos considerar como imateriais, isto é, a música produziria no que mais tarde chamou-se na filosofia e na psicologia de *subjetividade*, estados de prazer estético que não seriam mediados pela *razão*. É deste modo que Nietzsche toma o pensamento schopenhaueriano como aliado, formulando que a arte dionisíaca é a própria expressão

da Vontade. Mas o que seria então o conceito de Vontade em Schopenhauer que tanto influenciou Nietzsche?

Como nos aponta Hollingdale (2015), a filosofia de Schopenhauer tem sua origem em Kant e deriva de duas conclusões principais: 1- a de que o mundo da realidade objetiva é o mundo da aparência. 2- a de que a razão prática é primária e a razão teórica, secundária na vida do homem. Assim, podemos dizer que a filosofia kantiana – na tentativa de resolver a questão moderna que antagonizou razão e experiência e ameaçou acabar com a filosofia no fim do século XVIII – revolucionou o pensamento filosófico pois indicou que para além do conhecimento da coisa em si, o objeto do conhecimento, é primeiro necessário conhecer como é possível conhecer tal coisa, transformando o homem em objeto do conhecimento, não sendo ele mais apenas o sujeito que conhece o mundo exterior. Para explicar como o homem pode conhecer, Kant utiliza os conceitos de formas e categorias a priori que seriam as estruturas da razão, razão esta que seria subjetiva, inata e universal e não pode pretender conhecer a realidade em si mesma. A conclusão da filosofia de Kant é de que se a razão não pode pretender conhecer a verdade em si mesma e tal verdade existe, devemos então distinguir o mundo em dois aspectos: *númeno* e *fenômeno*. O *númeno* é o conceito que representa a coisa em si - a verdade, e o *fenômeno*, a aparência disto que numericamente corresponderia ao verdadeiro. Ao fazer isso, Kant nos adverte que só podemos conseguir conhecer a verdade como ela nos chega a partir da organização dada pela razão. A coisa em si seria a verdade a qual não temos acesso, mas não por isso o processo científico e filosófico se estagnaria, pois podemos conhecer o fenômeno, que é a realidade tal como ela é organizada pela razão. Ao conhecer o modo pelo qual a razão organiza as coisas do mundo, podemos conhecer a realidade e a verdade a partir dessa organização.

Munindo-se então destas ideias como norte para o seu pensamento, Schopenhauer vai considerar-se o único filósofo herdeiro de Kant; o mundo kantiano distinto entre númeno e fenômeno, torna-se o mundo de Schopenhauer enquanto *vontade* e *representação*. A razão teórica de Kant é identificada ao intelecto, ao desejo pela aparência, portanto secundário; a isto Schopenhauer deu o nome de *representação*. A razão prática kantiana foi então vinculada ao desejo pela coisa em si, sendo este primário; a isto Schopenhauer deu o nome de *Vontade*. Para Hollingdale (2015), o

mundo visto por Schopenhauer pode ser entendido como dual; por fora um mundo de eventos, objetos, de tempo, espaço, causa e efeito, de conhecimentos que estabelecem relações entre ideias, fenômenos, em suma: representação. Por dentro, um mundo silencioso, subjetivo, sem tempo nem espaço, sem causa e efeito; o mundo numênico, da vontade onipresente. A Vontade seria a força primária da vida, que faz o mundo girar, tendo o intelecto evoluído como instrumento da Vontade. Hollingdale nos indica que Schopenhauer pensa a Vontade como uma realidade ou intuição imediata, sendo ela o conhecimento subjetivo que o homem tem de si mesmo – de seus desejos, sofrimentos, sentimentos –, sendo essa forma de percepção diferente da percepção intelectual. Enquanto o intelecto divide a realidade em fragmentos e tudo o que vemos são aparências ou representações, a consciência imediata do eu não é uma percepção desse tipo. Assim, “conhecendo a mim mesmo enquanto vontade posso sentir a unidade interior da vida fora do espaço e do tempo” (HOLLINGDALE, 2015, p. 92).

Deste modo, ficamos com a pergunta: Por que Schopenhauer e em seguida Nietzsche sustentam a ideia da música como privilegiada entre as artes? Ora, se ela não passa pela inteligência, que é secundária, ela acessa diretamente, imediatamente a verdade do homem; ela acessa a condição primária da existência que é a Vontade, a subjetividade, o desejo. Como indica Oliveira (2013) a música seria a cópia da Vontade mesma, e é isso que a diferencia das demais artes, ou seja, a música possui um efeito penetrante muito mais eficaz, pois enquanto as artes em geral são apenas representações de uma essência, a música é a pura essência, ela é a “cópia de um modelo que ele mesmo nunca pode ser trazido à representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Deste modo, todas as artes para Schopenhauer são cópias de ideias, mas a música é a cópia da própria Vontade; sendo assim, a música é capaz de gerar ideias para as outras artes, mas não o contrário, o que faz com Schopenhauer entenda que a música seja a “Magna Arte”.

Retomando a questão kantiana do dualismo entre *númeno* e *fenômeno*, Schopenhauer nos adverte:

A música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma. A música exprime, portanto, não esta ou aquela alegria singular e determinada, esta ou aquela aflição, ou dor, ou espanto, ou júbilo, ou regozijo, ou tranquilidade de ânimo, mas eles MESMOS, isto é, a Alegria, a Aflição, a Dor, o Espanto, o Júbilo, o

Regozijo, a Tranquilidade de Ânimo, em certa medida in abstracto, o essencial deles, sem acessórios, portanto também sem os seus motivos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343)

É nisso que consiste o que chamamos de metafísica da música em Schopenhauer, que a elege como redentora do sofrimento humano e no trabalho de Nietzsche ressurge com o conceito de metafísica do artista. Como explicita Machado (2008), de modo mais específico, a metafísica da arte seria “a concepção de que a arte é a atividade propriamente metafísica do homem, a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo no fundo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, malgrado a mudança dos fenômenos” (MACHADO, 2008, p.2). Com essa formulação, Nietzsche busca através da crítica da metafísica clássica criadora da racionalidade, instaurar a valorização da arte, concebendo-a como uma força que tem mais valor que a ciência por ser capaz de proporcionar uma experiência dionisíaca.

É importante ressaltar que de modo isolado, para Nietzsche as duas formas de artes – apolínea e dionisíaca – tendem à sua própria aniquilação; porém com o jogo agonístico entre a música de Dionísio e as artes plásticas de Apolo, do embate entre as forças desses deuses, nasce a tragédia grega. Assim, “...o mito trágico deve ser entendido como uma afiguração da sabedoria dionisíaca através dos meios artísticos apolíneos” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Deste modo, a música dionisíaca afirmaria a vida, pois não tendo como referência o belo, o perfeito e a aparência, teria então a oportunidade de afirmar todas as experiências humanas sem cair no pessimismo que resultaria de uma vida orientada pela energia apolínea. Nesse caso, aquele que desejasse cobrar sua perfeição – sem que a encontrasse, se veria frustrado por conta dos constrangimentos da própria existência. Podemos então dizer que para Nietzsche a energia apolínea nega a vida, pois deseja uma estética da existência contornada por um ideal asséptico, isto é, que tem como resultado o pessimismo - ou o que mais tarde ele vai chamar de niilismo ou espírito de vingança. Retomando a trama conceitual que Nietzsche estava envolvido, podemos dizer que a inspiração conceitual para a dualidade entre Dionísio e Apolo vem da herança da filosofia kantiana expressa pelos conceitos de *númeno* e *fenômeno*, que em Schopenhauer se atualiza como *vontade* e *representação*, contrapostos por Wagner

como *arte e filosofia*, o que acaba em *O Nascimento da Tragédia* dando consistência à rivalidade entre arte-música e intelecto-filosofia.

1.2- A morte da tragédia

Como vimos anteriormente, era o equilíbrio entre Apolo e Dionísio que possibilitava o constante fluxo do processo estético. Para Nietzsche, a grandeza de Ésquilo e Sófocles – poetas trágicos – residia no fato de terem personificado Dionísio em uma forma apolínea. No entanto, segundo denunciado por Nietzsche, surgiu um tipo de pensamento na Grécia antiga ao qual ele denomina perverso porque estancaria o fluxo constante de uma das forças, destituindo uma das dimensões estéticas, a dionisíaca, em prol de elevar aquela que prezava pela imersão na individualidade, ou seja, a imersão na própria razão, isto é, a dimensão apolínea, cujo precursor dessa tendência foi Sócrates. Para Koehler (2012), ao fazer isso Sócrates coloca a arte sob vigilância da moral e da razão, e Nietzsche entende que a partir desse golpe socrático a tragédia morre posto que toda obra estética a partir daí tornou-se racionalizável, o que ficaria absolutamente expresso na ação de separação entre música e teatro.

Colocar a arte sob vigilância da razão implica no que Machado (2008) denominou de “socratismo estético”, que consistiu em subordinar o poeta ao pensamento racional, lógico e consciente; isto significa que, ao propor um novo modelo de produção e avaliação de uma obra, Sócrates introduziu na arte o pensamento e o conceito a tal ponto que a produção artística derivaria da capacidade crítica. Assim, o critério proposto por tal movimento para avaliar a produção artística é o de *grau de clareza do saber*, e ao fazer isso, a tragédia – tida como irracional e desproporcional – foi desclassificada, bem como o poeta trágico foi desvalorizado.

Numa ágil pesquisa, Nietzsche identifica que Eurípedes, contemporâneo de Sócrates, retirou da arte helênica o ditirambo, o coro e tornou a arte um dispositivo mediador da construção moral do ser humano, ou seja, a arte deveria agora servir ao desenvolvimento moral do homem (KOEHLER, 2012).

Ressaltando em suas obras as agitações da subjetividade humana e em especial a feminina, Eurípedes tinha como objetivo retratar os problemas triviais da sociedade ateniense de seu tempo, com o intuito de moderar o homem em suas ações, que

segundo ele se encontravam descontroladas e sem parâmetros frente àquela sociedade que passava por um processo de mudança de valores e tradições, valores estes que atingiam diretamente o modo de pensar e agir dos homens gregos. É nesse contexto que exatamente a música, o componente dionisíaco que expressava a Vontade e o conhecimento imediato foi tida como irracional e expurgada do mundo da arte. Como retoma Hollingdale (2015), o que move a filosofia de Sócrates e as artes nesse momento é algo novo na Grécia: a **lógica**. Dali em diante o otimismo socrático se contrapõe ao princípio dionisíaco, e a filosofia usurpa o lugar da arte.

Como nos mostra Machado (2008), o fundamento da estética de Eurípedes era o princípio: “Para poder ser entendido tudo deve ser da ordem do entendimento” (MACHADO, 2008, p. 2). Com esta máxima, Eurípedes torna a sua crítica da arte o prolongamento da crítica socrática aos homens de sua época, que por não terem consciência de seu ofício o faziam apenas por instinto. Para Nietzsche é neste “apenas por instinto” que se encontra a base do socratismo. Ao desprezar o instinto – apesar desse nome já não mais fazer parte do vocabulário contemporâneo – o socratismo desprezou a criação pautada na espontaneidade, no imprevisto e no injustificado. O poder criador do artista trágico foi negado pela proposta metafísica de desejo pela verdade – entendida aqui como uma penetração consciente na essência, na natureza, no ser das coisas – que seria alcançada através da razão. Ao postular que tudo precisa de uma justificativa lógica, de um argumento racional, e que a aparência era um mal, a arte trágica se dissolve por não oferecer a este novo paradigma estético a fonte racional e clareza que ele deseja. Assim temos que:

Se algo só é bom se for consciente, se há relação necessária entre saber, virtude e felicidade, o saber trágico, que é um saber inconsciente, se encontra necessariamente desclassificado. Em suma, pelo fato de ser impossível expressar conceitualmente – expor e comprovar racionalmente, logicamente – o trágico, Sócrates e Eurípedes negaram um saber como o de Ésquilo, que deve o que tem de melhor a uma ‘criação inconsciente’. (MACHADO, 2008, p.2)

Nesse sentido, Nietzsche ao propor uma retomada do saber trágico, ele valoriza a arte, e mais especificamente a música, afirmando a metafísica do artista, que conforme dito

anteriormente consiste em valorizar a música como aproximadora da energia dionisíaca. Para ele, a ciência cria uma dicotomia maniqueísta de valores que situa a verdade como valor supremo e desclassifica a aparência, enquanto na arte a experiência da verdade, como mostra Machado (2008) se faz assumidamente ligada a uma criação, a uma mentira, uma aparência. O verdadeiro na arte não é a coisa em si, a essência das coisas, mas a experiência com ela, que se dá por meio de uma criação. Com isso, podemos inferir que enquanto a metafísica da ciência se dá por acreditar que o conhecimento verdadeiro, lógico e racional são as armas para combater a ilusão, a arte trágica se afirma enquanto ilusão, enquanto produção de verdades temporárias e irracionais, de experiências passageiras, de desterritorializações. A ciência, ao pressupor a razão como orientadora do conhecimento verdadeiro, essencial, indentitário e invariante, não percebe que seu próprio conhecimento também é fruto de uma ilusão: a ilusão de achar que se pode chegar à verdade por meio da razão e da *descoberta* excluindo a criação e inventividade. Assim, a ciência moderna de modo geral não assume que o que ela faz também seja fruto de uma criação inventiva, de uma possível versão das coisas. Ao contrário da arte, ela se afirma como superior. É com base nesse pensamento que podemos inferir como propõe Deleuze que a filosofia é criação de conceitos ao invés de uma manutenção e rearranjo deles. Embarcando nesta onda, podemos dizer que a ciência se daria menos por uma resolução de problemas universais sob a marca do invariante e mais pela prática de invenção de problemas, abrindo-se a questionamentos locais e propondo soluções temporárias; a vida que devém artista seria invenção, criação de modos novos de existência, criação de acordos para conviver nos coletivos do mundo não orientados por uma verdade que afirma uma gravidade ou por uma essência invariante da regra, mas sim pautados na própria experiência cotidiana de viver que precisa sempre ser reinventada.

De um modo mais contemporâneo, podemos dizer que a metafísica do artista preconizada por Nietzsche nesse primeiro momento possivelmente serviu de modo transversal para que Deleuze pensasse o devir-música/devir-artista. A metafísica do artista com esses autores se torna na verdade um elogio às artes, mas sem a radicalidade do “apenas por meio dela”. Nesse contexto, entendemos a arte não como elemento superior que garante a perda da racionalidade, mas como um elemento mediador de uma experiência estética, um elemento ativador de forças desconhecidas que só podem

se dar no encontro entre obra e homem. Enquanto a metafísica do artista supõe a garantia de uma conexão direta, uma relação de causa e efeito entre a arte e seus efeitos magníficos no homem, estamos afirmando que existe uma conexão possível, mas seus efeitos não são previsíveis e universais, mas são apenas vistos a posteriori. Desse modo, deslocamos a tônica da crença na coisa em si para uma aposta no encontro entre forças. Schopenhauer criou uma metafísica imanente, invertendo o pensamento de Kant, seu inspirador. Enquanto para Kant a verdade estava em um plano além-vida, inalcançável, o númeno, a coisa em si para Schopenhauer era o próprio homem e sua Vontade. Assim, ele submete a razão à Vontade e transforma a verdade naquilo que se passa no homem e não no mundo da razão ou no mundo externo.

ENCONTRO UM – *PODEMOS FECHAR AS JANELAS?*

06/09/2016 – 16:20

Iniciamos o nosso grupo sobre o tema música e clínica transdisciplinar com as perguntas: “Por que estamos aqui?”, “Qual seria a possível relação entre música e clínica?” e “Por que a formação do clínico da Roda passa por tais encontros com a pós-graduação?”. E assim, o grupo seguiu com tais perguntas, que orientaram esse primeiro encontro e, na tentativa de os aproximarmos do tema, fomos tentando coletivamente, mais do que encontrar a relação entre clínica e música, produzi-la.

Sentamos em roda e no chão. O grupo presente nesse dia foi composto por nove integrantes, sendo que eram dois novos na Roda de Supervisão clínica.

Duas questões se colocaram de imediato nessa rodada de produção do comum entre os temas; as primeiras perguntas, que atravessaram todo o grupo, foram: “como fazer clínica?” e “Como se formar em clínica?”. Os relatos dos presentes indicavam a dificuldade e o desafio que a clínica coloca: uma abertura para um mundo desconhecido, ao mesmo tempo que se coloca como necessário o manejo com a ideia de que o clínico necessita de uma diretriz mais pragmática na intervenção.

A segunda questão que se colocou foi: “como viver a clínica intensamente, mas não sofrer com a vivência dela 24 horas por dia?”. Nesse momento a sensação era de contração do coletivo. Um certo suspense se colocou, muito provavelmente porque ambas as questões reverberaram no grupo, fazendo com que houvesse uma empatia frente a elas.

Me lembrei de um conceito importante na música, e já aproveitei para dizer que o grupo possui tanto uma inflexão de trabalho conceitual, quanto uma dimensão de experimentar com o corpo isso que trabalhamos em teoria. Então, o conceito de ressonância foi recordado por mim quando colocada a pergunta sobre viver a clínica intensamente.

Passada essa rodada inicial, apresentei o tema da dissertação, entendendo que os conceitos de polifonia e improviso – provenientes do campo musical – são conceitos ainda não muito trabalhados no campo da clínica. Quanto ao improviso, o que foi colocado por mim foi “treina-se muito para improvisar; uma clínica que acolhe o improviso e repele as receitas precisa da composição e treino diário de um corpo que

sustente a abertura para o não dado, para o improviso”. Dei o exemplo então de uma banda de jazz contemporâneo que, sem ensaio entre eles, sem que nunca tenham se visto antes, os músicos pegam os seus instrumentos e improvisam. “A clínica então não é a produção de qualquer coisa” – foi observado – não é chegar e tocar qualquer coisa, tocar para si mesmo, intervir no outro para que algo no clínico se confirme – uma hipótese diagnóstica, por exemplo – assim como tais músicos não tocam para si mesmos. No jazz e no improviso é necessário fundamentalmente criar um solo comum, um território que possibilite o improviso, a experiência da criação enquanto se experimenta, mas que ao mesmo tempo esse solo mínimo não se transforme em convenção que orienta o arranjo. Na clínica, então, o solo comum é criado com o cliente; é nos atendimentos que se cria o solo comum, para que ambos – clínico e cliente – possam improvisar. O improviso para o clínico significa desviar do que se coloca como uma teoria já instituída, uma intervenção já pronta, um caminho já traçado, um ouvido que escuta o mesmo sempre – e por mais que falemos, é sempre importante voltarmos a dizer, visto que a recalcitrância das forças da permanência grita alto. Já a construção do improviso para o cliente, é que no traçado da análise e da cuidadosa intervenção do clínico, ele possa se abrir para criar outras relações consigo e com o mundo, que não sejam necessariamente as de repetição das escalas que os fazem adoecer.

Nesse momento um integrante coloca “E qual seria então a escala – fazendo um paralelo com a escala musical – que repetimos na clínica para que em um determinado momento possamos improvisar?”, “O que precisamos repetir para que possamos diferir?”. E, logo em seguida, a sugestão vem de outro membro do grupo: “O ethos clínico: o cuidado, a análise, o estudo, a supervisão...”

Nesse momento começo a falar do conceito de polifonia presente na dissertação. Proponho então que a polifonia é uma abertura para novas vozes e que, historicamente, a escrita monofônica na música se consolidou, e que isso tem uma íntima relação com o modo como escutamos e damos sentido ao mundo. Proponho que a polifonia confira uma tridimensionalidade na experiência de escuta, e que de algum modo a afirmação política da monofonia na música – estando a nossa clínica em íntimo contato com a política – tem estreita relação com os modos de subjetivação das populações e que isso reverbera tanto em nós, em nosso ethos, quanto nos clientes que são atendidos por nós.

Nesse momento uma integrante do grupo questiona: É estranha a ideia de que a polifonia se afastou de nós. Estamos aqui nessa sala nos ouvindo, mas ao mesmo tempo estamos ouvindo os pássaros lá fora, os gritos de “fora Temer” vindo de algum lugar, a movimentação das pessoas lá em baixo. De algum modo vivemos sim uma polifonia. E imediatamente um outro participante retruca “Sim, mas vamos lembrar que a primeira coisa que fizemos quando chegamos nesta sala foi a pergunta ‘Podemos fechar as janelas?’.

– Por causa do calor? – eu questionei

– Não, porque está muito barulho lá fora. – alguém disse.

De algum modo, nesta intervenção do grupo, corporificamos a ideia de que monofonia e polifonia são modos agonísticos de habitar e escutar o mundo, e que por algum motivo, o desejo pela monofonia, pela escuta seletiva, pelo foco atento a uma só voz ainda é algo bastante presente em nossa experiência.

Sugeri então uma rodada de apresentações dos integrantes, onde eles deveriam dizer como é a relação deles com a clínica e como é a relação deles com a música. Um certo comum que já se apresentava em relação à clínica – suas dificuldades e também seus êxitos – se colocou também na relação daquelas pessoas com a música. Com exceção de uma participante, todos tiveram algum tipo de experiência marcante com a música. Assim, temos um membro que participou ativamente de um coral, outro que já cantou e tocou em banda quando adolescente, uma outra integrante que narrou não ter feito música quando era mais nova “porque não seria ninguém na vida”, mas que neste ano se matriculou numa aula de canto; ela contou que era totalmente apaixonada por música. Um outro integrante narrou ser muito tímido, mas mesmo muito tímido quando era mais novo desejou entrar num coral...

Fiz uma proposta ao grupo: que a partir daquele momento qualquer membro que desejasse desfazer a roda que permanecia sentada no chão poderia dizer “andamento!”, e assim todos se poriam a circular pelo espaço enquanto falam. No caso de desejarem voltar à posição em roda e sentados alguém poderia dizer “pausa!”. Sob resistência de um integrante, pusemo-nos a caminhar. E assim, em andamento, circulando pelo espaço ouvimos que uma integrante acorda diariamente com músicas na cabeça, e que ela tenta sempre associar as músicas a alguma coisa na vida dela. Uma outra integrante, conta que ela usa a música para aprender e fixar um outro idioma.

Pausamos, sentamos, e ouvimos que uma integrante tem absoluta dificuldade com o ritmo e com a música, apesar de ser bailarina e ter feito Angel Viana. Por último, ouvimos que um membro que morava em outro Estado teve sua adolescência marcada pelo hip hop, cuja marca não é somente musical, mas também estética.

No final do grupo indiquei que é curioso como a música, assim como a clínica, criou nesse grupo um solo comum, um território que faz com que o desejo circule e os interesses pessoais ganhem vozes coletivas e tenham espaço para aparecer. Indiquei para o segundo encontro o texto “A formação do cartógrafo é o mundo”.

1.3- Crítica e autocrítica

Em 1886, dezesseis anos depois do lançamento de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche redige novos prefácios a quase todos os seus livros anteriores. É nesse contexto que ele escreve sua importante “Tentativa de autocrítica”.

Podemos dizer que a importância dessa autocrítica se dá posto que é nela que Nietzsche reconhece que *O Nascimento da Tragédia* é um livro “estranho” e “problemático”. As duas razões que ele oferece para justificar tal opinião, é de que o livro é problemático tanto em relação ao seu *conteúdo*, quanto ao seu *estilo* de escrita.

Por um lado, a crítica incide principalmente sobre os dois grandes inspiradores de seu primeiro livro: Wagner e Schopenhauer. Como comenta Machado (2004), Nietzsche lamentou que foi por conta do uso de tais autores que ele estragou a análise do problema grego, ligando-o ao menos gregos de todos os movimentos artísticos, o de Wagner.

Retomando o terceiro objetivo de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, que seria mapear quais artistas de seu tempo estariam sintonizados com a arte trágica, podemos dizer que inicialmente Nietzsche viu em Wagner o próprio Dionísio, que faria a reconexão do homem com os mitos, com a intuição que afirmaria a vida, algo que, para Nietzsche, desde Sócrates, somado ao pensamento cristão, havia se perdido tanto por conta da valorização do racional proporcionado pelo rumo da filosofia ocidental, o que na música, podemos correlacionar ao classicismo, quanto pela fuga do plano de imanência da vida, que se daria por meio do pensamento cristão que nega a vida tal como ela é ou é possível ser, para estabelecer no além da vida, no mundo criado pelo cristianismo, o mundo

verdadeiro, bom e potente. Assim, Nietzsche rompe com o ideário socrático e tenta resgatar em seu primeiro livro a Grécia que privilegia a tragédia. É o resgate da Grécia pré-socrática, que compreende o mundo de outro modo. Para Antunes (2008), inicialmente, Nietzsche pensa Wagner como o principal músico crítico da decadência dos valores modernos e da submissão da arte aos interesses da indústria, porém com o passar do tempo, toda essa contemplação e carinho que Nietzsche tinha por Wagner que, por sua vez, se inspirava em Schopenhauer, transformou-se em desapontamento. Desde a inauguração do teatro de Bayeureuth em 1876, Nietzsche já esboçava uma insatisfação em relação ao percurso de Wagner, até que com muito esforço decide findar sua amizade com Wagner. Para Antunes (2008), Bayeureuth – um moderno teatro, projetado por Wagner para a encenação de suas próprias peças havia criado muita expectativa em Nietzsche quanto à possibilidade de renascimento da música através do espírito trágico, uma vez que desde 1872, data do prefácio de Nietzsche homenageando Wagner em *O Nascimento da Tragédia*, a música wagneriana tomada por sua revolução artística aparecia para Nietzsche como o grande caminho para o renascimento da concepção trágica da arte.

Vendo, porém, que Wagner se tornara a antítese daquilo que Nietzsche assumia que ele seria, constatando que o compositor teria se submetido ao cristianismo nas obras apresentadas em Bayeureuth, revelando desta forma o caráter redentor e decadente de sua arte, ele escreve o *Caso Wagner*, criticando-o, bem como retratando a si mesmo quanto à escrita de seu primeiro livro. “Wagner, nos anos 1880 representava para Nietzsche não mais a expressão trágica do dionisismo na modernidade, mas sim o grande redentor do cristianismo na arte ocidental e, assim, a principal expressão da decadência da sociedade ocidental.” (ANTUNES, 2008, p.55). Sob este julgamento, Wagner será considerado um romântico, e portanto o contrário de um dionisíaco. Indicando no §370 de *Gaia Ciência* intitulado “O que é romantismo?” os equívocos de *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche define o romantismo como “uma resposta aos que sofrem de um empobrecimento da vida e procuram repouso na arte e no conhecimento” (NIETZSCHE, 2013, p. 245). Para Nietzsche, o verdadeiro caráter tanto do pessimismo filosófico como na música alemã é o romantismo. E então o que seria esse romantismo? Para ele, toda arte, filosofia e ciência podem ser considerados remédios e auxílio a serviço da vida em crescimento e em luta, assim, por conta da luta,

sempre vai haver sofrimento e sofredores. Porém há duas espécies de sofredores: aqueles que sofrem de *superabundância de vida*, estes desejam uma arte dionisíaca e uma visão trágica da vida, e há também aqueles que sofrem de um *empobrecimento de vida*, que pedem à arte e ao conhecimento a calma, a prudência, o silêncio, o mar tranquilo. Assim, o homem mais transbordante de vida, o homem dionisíaco, afirmaria a vida nas piores condições, no que é terrível e inquietante e clama sempre por mudança, por devir. Inversamente, o homem sofredor, mais pobre em força vital, teria a necessidade de suavidade, de amenidade, de bondade, e se possível um Deus salvador, um Deus dos doentes. Segundo Nietzsche, o homem pobre de vida tem a necessidade da lógica, da inteligibilidade posto que a lógica tranquiliza e dá confiança que dissipa o temor da vida e garante um confinamento em horizontes otimistas porvir.

Para além de romântico, segundo Machado (2004) Wagner foi considerado por Nietzsche antissemita, doente, cristão, piedoso, sentimental, decadente, niilista, enganador, além de ter um estilo excessivo exagerado, enfático, artificial, teatral, suntuoso, grave e carregado. Quanto a Schopenhauer, Nietzsche diz que enganou-se em tudo. Tendo a sua filosofia vista como pessimista romântica e negadora da vida, como aponta Hollingdale (2015), Nietzsche acabou perdendo todo o respeito, considerando-a não apenas totalmente equivocada, mas um grave sintoma de decadência do homem ocidental.

Em relação à crítica ao *estilo* de sua própria escrita em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche demonstra que existe uma incompatibilidade entre o conteúdo da denúncia – a morte do trágico pelo saber racional – e a expressão da denúncia, isto é, a linguagem em que esta é formulada. Ao fazer apologia da arte trágica em detrimento da racionalidade, Nietzsche sente que não deveria ter utilizado a linguagem sistemática e conceitual: “deveria ter cantado”. “Que pena que eu não tenha ousado dizer como poeta o que eu tinha então a dizer: talvez eu tivesse sido capaz” (NIETZSCHE, 1992); Como argumenta Machado,

Se a tragédia nasce do coro trágico e morre porque perde o espírito da música, ao ser subordinada ao conceito, um livro como *O Nascimento da tragédia*, ao pretender demonstrar conceitualmente essas duas teses, não estaria do ponto de vista da forma da expressão mais próximo do racionalismo socrático do que da poesia trágica? Que validade poderá ter

uma crítica total da razão feita a partir da razão? Que sentido poderá ter apelar para a razão contra a razão? (MACHADO, 2004, p. 17)

Levantando esse problema no prefácio de 1886, Nietzsche entra no último período de sua criação filosófica, salientando uma possibilidade de embate agonístico entre discurso racional e arte trágica e, ao fazer isso, ele aponta uma dificuldade para toda a filosofia, saber ou prática que se pretenda conectar com a arte trágica. A autocrítica de Nietzsche lança um desafio ético-estético para quem reivindica uma postura trágica: precisar se expressar numa linguagem adequada a essa perspectiva de mundo, devendo incorporar uma linguagem artística e não científica, figurada e não conceitual. Em relação a tal trabalho que até hoje nos parece bastante árduo e se coloca como um desafio – principalmente no meio acadêmico – para Nietzsche foi tranquilo. Um ano antes da autocrítica, Nietzsche finalizou o que se considera o auge da parte afirmativa da sua filosofia: *Assim Falou Zaratustra*.

Com rigor, podemos dizer que o livro mais coerente tanto com sua ideia de trágico quanto com a sua necessidade de se expressar de modo musical e artístico não é aquele que leva *tragédia* no nome, não é a obra que temos falado até agora. Apesar de *O Nascimento da Tragédia* ser absolutamente importante para entender o pensamento musical de Nietzsche, é em *Assim Falou Zaratustra* que o pensamento se torna uma política, e a política se transmuta em estilo. Este sim traz em seu conteúdo uma narrativa trágica a partir de uma musicalidade trágica. Tanto o seu conteúdo – o enredo – quanto sua forma – a estética – fazem parte do plano de Nietzsche de inscrever a filosofia ocidental em um território trágico afirmativo e musical. Conforme o apontamento de Machado:

Assim Falou Zaratustra (...) é o canto que em 1886, Nietzsche lamentou não ter cantado com seu primeiro livro, significando sua tentativa mais radical de evitar a contradição que é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão; a sua tentativa mais radical de seguir a via da arte para levar a filosofia além ou aquém da pura razão; sua tentativa mais radical de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica. (MACHADO, 2004, p.18)

Posteriormente, em *Ecce Homo*, um livro que seria uma autobiografia e um balanço de seus principais livros, Nietzsche (2008) reafirma que é necessário esquecer o elogio a Wagner, e faz questão de nessa sua retratação anunciar o que de seu primeiro livro ainda podia servir como base para seu atual pensamento. Então, ele diz que a principal ideia de *O Nascimento da tragédia* é afirmar uma concepção trágica da vida através da aproximação com a energia de Dionísio, que seria o limite extremo da afirmação da vida. Deste modo, ele opõe o pensamento trágico ao pessimismo de Schopenhauer que vê na música a possibilidade de escape da aridez da vida e ao mesmo tempo destrona Wagner de um lugar de estima dentro de sua filosofia.

Muito criticado pelo dualismo entre Apolo e Dionísio, notamos que de acordo com Deleuze isso não inviabiliza o trabalho de pensar a música, o trágico e afirmação da vida a partir da tragédia e *agon*, pois a leitura que ele faz mais tarde acerca do tema nos ajuda a retirar o sentido metafísico dual que inicialmente as forças apolíneas e dionisíacas possuíam e tornar imanente um plano múltiplo que não se faz por oposições, mas por misturas, texturas e devires constantes de transmutação. Não seria Apolo ou Dionísio, não se trata de eleger uma das forças como Sócrates fez, mas é inspirado por Heráclito que Nietzsche afirma as duas forças como capazes de ocupar um corpo e por mais que por vezes uma ganhe uma certa predominância em relação a outra, existe uma aposta de fluxo que põe para rodar a estagnação. Seria então Apolo e Dionísio em jogo. Assim, uma leitura mais distal da filosofia de Nietzsche nos permite dizer que o dualismo inicial nos forçaria a eleger uma das forças para mover a vida. Porém essa eleição inviabilizaria a própria vida. Com Apolo eleito, a vida se inviabilizaria posto que o plano das aparências dado por ele nega a diversidade e multiplicidade da existência, bem como atrelado ao desejo pela perfeição, vendo que a vida não pode ser perfeita, o homem entraria em crise. Por outro lado, a eleição de Dionísio como orientador das forças da existência também a inviabilizaria, pois seu sentido seria a embriaguez, o risco extremo e o perigo maior, que é a dissolvência total da vida humana.

Surge uma pergunta que pode ser respondida pelo próprio Nietzsche ao longo de sua obra: Entendendo que afirmação da vida é uma expressão/conceito que não encerra seu sentido imediatamente após a sua enunciação, o que seria a afirmação da vida? Como ela se relaciona à polifonia musical? Como ela pode nos ser útil para pensar a clínica?

1.4- A tragédia como afirmação da vida

Tendo estas perguntas como ressonantes, partindo agora de *Ecce Homo* e num outro momento deste trabalho, com *Assim Falou Zaratustra*, vamos reposicionar o trabalho saltando o texto das ideias iniciais de Nietzsche para um Nietzsche que já construiu sua filosofia propriamente dita. Na seção anterior vimos como Nietzsche constrói a metafísica do artista em *O Nascimento da Tragédia* ainda muito influenciado pelas ideias de Schopenhauer e Wagner; vimos também como se deu sua autocrítica, o rompimento com seus mestres, e agora, então, vamos ver o que os comentadores de sua filosofia mais tardia vão entender por afirmação trágica da vida, entendendo que a obra de Nietzsche é heterogênea e com rupturas.

Assim, em *Ecce Homo*, obra do fim de sua vida, Nietzsche vai nos segredar com clareza a ideia que perpassa toda a sua filosofia. Ao afirmar que o espírito dionisíaco privilegia a vivência trágica em oposição ao conhecimento teórico racional, o plano da tragédia se torna o plano de imanência, a consistência contra o escape, o que pode ser visto na parte III do comentário acerca do *Nascimento da Tragédia* em *Ecce Homo*:

O dizer sim à própria vida, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o sacrifício dos seus tipos mais elevados à própria inesgotabilidade – eis o que eu chamo dionisíaco, eis o que adivinhei como ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendera Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do devir – prazer que encerra em si também a alegria do aniquilamento. (NIETZSCHE, 2008, p.54)

Compreendemos a partir desse trecho que o trágico afirma a vida pois descola o campo do afeto e da experiência do campo da moral, do antitético, do binomial que ao rivalizar duas propostas elege uma como correta e despreza a outra, em suma, do maniqueísmo que separa a vida em bem e mal. O trágico diz sim à vida pois vê no *agon* um elemento do campo de possibilidades da vida, que entende as linhas duras, as experiências mais dolorosas e os afetos mais dissaborosos não como necessitados de expurgo imediato, mas como elementos de um jogo que é viver num campo de forças múltiplo e que

comporta várias frequências e sintonias, embora o pensamento mais comum seja, como no caso da filosofia de Schopenhauer, escapar do trágico para reconfortar-se na transcendência que idealiza a felicidade. A base da afirmação da vida é o desejo por afirmar a multiplicidade de experiências inclusive o sofrimento, posto que afirmá-lo, significa afirmar o devir, a passagem de um modo ao outro, significa afirmar a vida enquanto habitada e atravessada por diversas forças, por polifonias que somam e não a anulam.

O que seria então o conceito de *agón* que se liga à afirmação trágica? Tal proposta Nietzscheana é importantíssima para compreender tanto as forças presentes em *O Nascimento da Tragédia* – Apolo e Dionísio – que não podem ser entendidas como antagônicas ou dialéticas, quanto para compreender a afirmação trágica da vida.

Por agonística, então, entende-se o espírito de competição considerado fundamental na formação cultural grega. Principalmente apresentada nas narrativas épicas de Homero, pela poesia de Hesíodo e pela filosofia de Heráclito, a agonística foi retomada pela filosofia de Nietzsche com o objetivo de indicar que o mundo funciona a partir de um constante jogo de forças que não são boas nem más, são apenas forças em conflito.

Segundo Bittencourt (2010) a agonística na Grécia, tomada pelo sentido apolíneo com reflexos na educação homérica, se caracterizava por jogos que colocavam em circulação as forças vitais por meio da interação competitiva entre os seres humanos; tal dispositivo teria como meta a afirmação da excelência humana e a superação de uma visão de mundo pessimista. Ao ingressar na disputa, o sujeito deveria progressivamente eliminar as disposições existenciais já dadas, as limitações que impediam o desenvolvimento do jogo; nesse processo haveria uma amplificação da força vital que tornaria o homem mais resistente e capaz de superar as adversidades até então incontornáveis. Conforme indica Mota (2008), o jogo agonístico possuía um caráter contraditório, e a contradição é fundamental posto que é a partir dela e nela que o *agón* se realiza. Assim, o *agón* pode ser entendido como uma luta que tem dois princípios: a inexistência de *trégua* e a inexistência de *termo*. Para que se fosse rigoroso com a ideia de que a luta deve perdurar, impõe-se o seguinte acordo contraditório: que os lutadores não chegassem a um acordo de paz, o que poria uma trégua à luta, e ao mesmo tempo que nenhum deles fosse aniquilado, o que seria um termo. O combate, desse modo, não se confundia com extermínio e nem com hegemonia. A luta ocorre pela luta, pelo jogo

entre homens, pelo desafio entre forças e não para haver vencedores que, ao destruir o oponente, imporiam sua hegemonia.

Heráclito – cuja questão filosófica recaía no tema da *physis*, ou seja, pensava sobre as forças de funcionamento do mundo, da natureza – considerava que a essência do universo fosse constituída por um permanente conflito de forças, e que as transformações da realidade, inseridas no grande devir cósmico, decorreriam necessariamente dessa característica primordial, presente em todos os elementos do universo. Defensor da agonística, Heráclito tece críticas a Homero, principalmente no que tange a seu ato pacificador no episódio final da *Odisseia*, onde a deusa Atena ordena Odisseu que se desvencilhe de seu desejo de revanche, proclamando, assim, o estabelecimento da paz entre os litigantes. Heráclito entende que Homero termina sua história com o estabelecimento da paz, naquele momento crucial da narrativa, pretendendo suprimir a disputa em prol da paz cósmica, da permanência e conservação das forças. Assim, conforme nos mostra Bittencourt (2010), ao considerar o mundo como fluxo de forças em constante movimento, qualquer proposta de fixidez e cessão de disputas seria prejudicial ao processo da *physis*, marcado pela constante tensão e embate de forças. Nesse sentido, a perspectiva trágica de Heráclito se dá pela noção de afirmação da luta e não da tentativa da fuga do jogo ou na crença de um paraíso ou pacificação.

Ao entender que Heráclito forneceria pistas para uma filosofia trágica de valorização do devir, Nietzsche percebe que o conceito de *agón*, o espírito grego de disputa contínua e infinita, fato esse situado na esfera das ações cotidianas, poderia ser transposto para uma dimensão cosmológica. Assim, as disputas entre os homens decorreriam de um conflito cósmico primordial, conflito esse que possibilita a transformação contínua de todas as coisas, a passagem de um modo a outro continuamente, como acredita Heráclito. Eis o devir, o eterno vir-a-ser que sempre nasce de um conflito, onde “as qualidades definidas que nos parecem duradouras só exprimem a supremacia momentânea de um dos lutadores, mas não põem termo à guerra: a luta persiste pela eternidade afora. Tudo acontece de acordo com essa luta” (NIETZSCHE, 2002, p. 42). Desse modo, Nietzsche nos mostra o caráter imanente que existiria entre o microcosmo, relacionado às disputas entre os homens, e o macrocosmo, o eterno conflito cosmológico das forças que movem o mundo, entendendo o mundo aqui como a

política, as instituições, a educação, as sociedades, etc. Assim como o agón, a perspectiva trágica pode ser vista como um jogo sem trégua e sem termo. Ao contrário da dialética, a contradição do jogo trágico não precisa se dissolver em síntese, mas afirmada enquanto movimento de devir que sempre fluindo, nunca se torna algo que é. É importante a partir dessa ideia de agonística, trazer à tona o conceito de imanência e como ela se relaciona tanto com a afirmação trágica quanto com a agonística. Deleuze ao definir imanência como “uma vida” nos ajuda a entender que o plano da tragédia é a afirmação desta vida que não é “a vida”, a vida ideal, a vida para além desta que temos, a vida formatada a partir de um referencial moral de bom. Uma vida é feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Desse modo, esta vida seria a vida que está em toda a parte, a vida comum que nós atravessamos, “vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidade que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos (...). Essa vida indefinida não tem ela própria momentos, mas entre-tempos, entre-momentos” (DELEUZE, 2002, p.14). Assim, o plano da tragédia se sintoniza com a própria proposta da imanência deleuzeana, afirmando uma vida em constante jogo, devir e criação. Ao rechaçar a metafísica – com sua concepção de que algo é por si, em essência –, a afirmação trágica não vê a música como instrumento de redenção do sofrimento assim como não apela para a afirmação de um mundo metafísico sobre a vida – o paraíso, o céu, o mundo das ideias, a ciência – que seriam redentores do sofrimento humano. A tragédia e a arte não são meios de escapar de um mundo agonístico – que exatamente por ser agonístico comporta a experiência de agonia e a dor – mas são aliados para sustentá-lo de modo menos dramático e mais afirmador, abrindo espaço para novas possibilidades de construção de si e do mundo e não como modo de redenção ou remediamento.

Como propõem Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, a concepção de uma vida imanente se torna uma contraproposta à vida transcendente. Por outro lado, afirmar o caráter imanente do mundo, ou o que aqui estamos chamando de uma afirmação trágica da vida, talvez seja nossa tarefa mais difícil, justamente porque essa ética da existência não está dada, mas precisamos construí-la num embate entre tal proposta e a proposta vigente que pertence a séculos de subjetivação:

Não temos a menor razão para pensar que os modos de existência tenham necessidade de valores transcendentos que os comparariam, os

selecionariam e decidiriam que um é 'melhor' que o outro. Ao contrário, não há critérios senão imanentes, e uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria, sobre um plano de imanência; é rejeitado o que não traça nem cria. Um modo de existência é bom ou mau, nobre ou vulgar, cheio ou vazio, independente do Bem e do Mal, e de todo valor transcendente: não há nunca outro critério senão o teor da existência, a intensificação da vida. (...) suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre o nosso plano de imanência. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 98)

A partir dessa reflexão, podemos dizer que ao Nietzsche propor “dizer sim à própria vida, mesmo nos seus momentos mais estranhos”, ele está afirmando o campo da imanência pois afirma a vida em suas mais diversas faces. À vida não falta a música, que seria utilizada para escapar do amargor inerente às experiências humanas. A música e a vida formam um plano de consistência que põe para circular o desejo, o desejo pela vida na sua totalidade e diversidade, assumindo sua face mais árida como parte da experiência humana, assumindo a tensão como potência que põe para circular os fluxos inventivos que nos possibilitam construir um corpo intenso que não escapa, por isso, das tensões próprias da vida humana nesse tempo. Tal proposta de afirmação máxima da vida, se dá de maneira mais consistente através do conceito que veremos mais a frente: o *eterno retorno*.

Retomando a reflexão de *O Nascimento da Tragédia*, podemos dizer que Wagner ao evocar Schopenhauer com sua metafísica, afirma que falta à vida algo que só se pode conseguir através da música. Existe nessa postura de Wagner um campo de produção de normalidade que se apoia na moral, onde se entende que tal postura transcendente é boa e se antagoniza ao mal, que seria o sofrimento de viver a vida em sua totalidade. De modo mais específico, a partir da observação de que tal pensamento se alastrou na sociedade, podemos dizer que a experiência humana de sofrimento tem sido

transformada em anormalidade cujo desejo final é suprimi-la, erradicá-la da vida. Há, portanto, na postura metafísica – muito fortemente hoje arraigada no coletivo –, uma patologização do sofrimento que reverbera no próprio sofrimento de modo a amplificar os seus efeitos paralisantes e reduzir seus efeitos dinâmicos de criação de novas possibilidades de vida. Ao negar o sofrimento buscando um escape, nega-se a possibilidade das forças promotoras e atravessadoras da vida se agenciarem com as forças próprias do campo da existência, nega-se a possibilidade de sustentar a contradição sem resolvê-la, nega-se a possibilidade de não ter que dar conta do que emerge como questão no momento. Estimula-se, assim, a vontade de lidar com a vida de modo resolutivo e medicalizante e, ao negar o sofrimento, afirma-se o jogo de forças da vida como algo necessitado de uma antisepsia. A afirmação da vida por meio da tragédia é uma contraproposta frente à medicalização da vida.

É importante ressaltar que a afirmação trágica da vida nada tem a ver com apostar na aderência ao sofrimento nem na permanência continuada nele, mas que a sustentação da agonística possa servir de passagem para outras formas de vida que incluam o trágico como parte legítima da experiência humana. Dentro desta problemática, não se trata de entender a afirmação da vida trágica como redenção, como saída imediata e prática, mas como um processo de construção de vida, que comporte acolher o trágico, legitimando-o frente ao já instituído pela sociedade, que seria a transcendência, o drama ou a fuga. Deste modo, a afirmação trágica da vida não se dá por um uso pontual, mas é posta para circular a partir da construção de um modo ético de compor a vida, um processo de acolhimento contínuo das diversas experiências que cabem no viver. A postura desejada não é a de um conformismo para fazer frente ao pessimismo, mas sim a de reconhecer que a vida comporta tais experiências e que há séculos tentamos nos desvencilhar delas ao invés de buscar uma postura mais ativa e inclusiva. Na leitura de Nietzsche (1992), para os gregos, a música e os ditirambos tinham a função de colocar o homem frente ao trágico, incluindo esse plano na vida ordinária. Podemos entender a partir de Nietzsche (2008) que evitar a afirmação trágica da vida – negar a vida –, hábito no mundo ocidental contemporâneo, é abrir portas para a vitimização, o que mais tarde na própria obra de Nietzsche ele denuncia através do personagem ressentido que vê no drama uma forma de vitimar-se e não ter uma postura ativa, o que seria uma postura que atenderia a moral. Entretanto, ficamos com algumas perguntas: Ora,

compreendemos que a afirmação trágica da vida significa acolher o sofrimento, mas será que sempre o poderemos fazer?

No início de “O mito de Ariadne segundo Nietzsche”, Deleuze (1994), ao falar de Teseu, nos dá uma dica: não somos heróis. A afirmação é trágica, agonística e não terrorista ou masoquista. Com isso entendemos que a *orientação* é afirmação trágica, o canto ditirâmico dionisíaco, mas não podemos carregar tal afirmação como um fardo, um dever, como um trabalho heroico. Assim, a existência trágica não é a que se martiriza, mas a que se desconstituindo do peso, passa a ser mais leve. O objetivo da afirmação trágica da vida é criar a leveza nos momentos duros e não confundir a dureza do fato que se coloca com a tensão exigida pela moral para sustentar a dor. Conforme pontua Deleuze, o homem que temos sido, portanto o homem que precisa se dissolver “confunde a afirmação com o esforço de seus músculos tensos. É real tudo o que pesa, é afirmativo tudo o que carrega” (DELEUZE, 2011, p.130).

Teseu ao ser personificado como herói é imediatamente identificado por Deleuze como o homem moral, que ao se afirmar no mundo, está afirmando o bom e o correto a ser feito. Assim, o homem que temos sido – que Nietzsche chamou de homem superior ou sublime em *Assim Falou Zaratustra* – “vence os monstros, expõe os enigmas, porém ignora o enigma e o monstro que ele próprio é. Ignora que afirmar não é carregar, atrelar-se, assumir o que é, mas ao contrário, desatrelar, livrar, descarregar o que vive. Não carregar a vida com o peso dos valores, mesmo heroicos, porém criar valores novos que façam a vida leve e afirmativa” (DELEUZE, 2011, p. 130).

Deleuze, em relação à afirmação nietzschiana da vida, nos indica que a pedra de toque, ou seja, o fundamental da afirmação trágica é não pensar no sofrimento a partir de uma política de má consciência – culpar a si por algum infortúnio – ou ressentimento – imputar culpa ao outro. A afirmação trágica supõe uma ética que nos orienta a retirar de cena o que Nietzsche chamou de espírito de vingança. Podemos não conseguir afirmar a vida em sua totalidade, mas ao não culpar ou praguejar a existência pelos seus dissabores, não culpar a si mesmo ou os outros por sua dor e sofrimento, já é algo que se aproxima muito da ética trágica. Em outras palavras, não existe uma afirmação trágica da vida que deseje chegar a um estado trágico por excelência ou uma postura que deseje passar por cima das singularidades de um tempo histórico coletivo; não existe estado trágico, uma conformação, mas sim um sentido trágico, aproximações, devires que se

orientam por tal ética e tangenciam limiares afetivos que se avizinham desse território afirmativo. É agonístico; e muitas vezes sustentar o trágico é sustentar não fazer de imediato, experienciar o indecível. Se entendemos que a atitude ordinária é sempre de decidir, racionalizar, talvez a ética trágica esteja nos indicando a necessidade de uma dissolvência disso que se torna mecânico em nós. Ao não buscarmos a solução ou a saída do jogo agonístico que comporta uma agonia, estamos saindo da zona mecânica molar que nos impele a sempre buscar respostas e soluções remediadoras e apaziguadoras. A leveza e o riso são a orientação da afirmação trágica e não a busca pela resposta verdadeira que desembaraçaria a vida. Fazer música ao invés de lamentar, cantar ao invés de praguejar, dançar ao invés de se contorcer, enfim, transmutar a dor em alegria de viver, em amor pelo que há e pelo que ainda virá e não demonstrar objeção pela existência, mas a afirmar como Zaratustra. Assim compõe Nietzsche: “Que linguagem falará tal espírito quando fala a sós consigo? A linguagem do ditirambo (...) Também a mais profunda tristeza de semelhante Dionísio se torna ainda ditirambo” (NIETZSCHE, 2008, p. 83). E assim o gemido de lamentação se transforme em música de afirmação e devir, música essa que deixa de ser metafísica e passiva como na proposta de Schopenhauer e passa a ser imanente e ativa – uma vida alegre que mesmo na dor produz cantos e ditirambos.

Podemos dizer que a operação de subtração do drama e afirmação do trágico guarda certa similaridade com a operação experimental que Carmelo Bene faz no teatro. Deleuze na sua análise sobre a estética teatral nos indica que Bene (1937-2002), diretor teatral italiano, ao retirar, de cada peça clássica que ele reescreve, um elemento, um personagem, subtraindo o protagonista – que por ser protagonista ganha toda ação dramática – lançando foco sobre personagens menores, a peça afetada movimenta-se e uma nova obra surge em decorrência dessa manobra – mão na obra para produzir o outro da obra. O que resulta daí “é uma nova peça que se confunde com a fabricação de um novo personagem que se elabora durante a peça” (ABREU, 2004, p.204). O que seria de “Hamlet” sem Hamlet? E de “Romeu e Julieta” sem Romeu? Qual trama apareceria se Lear não fosse rei? Qual personagem não iluminado viria à luz com toda uma vida singular se puséssemos o foco nele? De que modo? Com quais falas? Em “Um Hamlet a menos”, Bene retira os elementos de poder para fazer aparecerem as virtualidades. Eis a experimentação. Talvez o que Bene tenha provocado seja o

pensamento de que todos os personagens de uma obra e também da vida são protagonistas de uma história que desconhecemos, e desconhecemos porque arbitrariamente desejou-se conhecer, lançar luz sobre, uns tipos e não outros, e mais, se todos são protagonistas, não existe protagonista, todos somos personagens menores. Assim, o procedimento de Bene de subtração-criação prevê a extração dos elementos estáveis e a colocação de tudo em variação contínua, sendo isso, segundo Deleuze (1979), o responsável pela potência de transbordar o limiar representativo do padrão majoritário. O menor vem à cena, e devolvemos a nós mesmos potências de fabricação de novos mundos. A pergunta é: o que acontece quando retiramos de cena o grande protagonista já consolidado – nós mesmos? Não seria essa a pista para a afirmação trágica da vida, que estaria intimamente ligada à prática clínica?

Apesar da sensação de bravura e desafio que pode nos acometer quando falamos da afirmação trágica da vida, não podemos confundi-la com três tipos de homem: o herói, como vimos, o penitente e o asséptico. Esses são alguns dos tipos que negam a vida.

O primeiro tipo é o *penitente* religioso, que vê no sofrimento um modo de se purificar aos olhos de Deus, ou seja, aquele que sofre e se açoita com gosto por que acredita que é no sofrimento constante que reside a pureza pretendida. Neste sentido, o sofrimento se torna um modo através do qual Deus – ou qualquer força metafísica – indica que há algo errado e que então o problema – ou pecado – precisa ser superado. A aposta do penitente é na permanência em um mundo de provas e expiações cujo sentido é chegar ao paraíso, transcender munido de uma pureza que agrada a Deus.

O segundo tipo é o herói, viril, que aparentemente afirma qualquer tipo de experiência dura, que move a sua vida a partir de carregar fardos, mas no fundo o faz porque este é seu dever moral. O terceiro homem é o asséptico que deseja retirar permanentemente da vida o sofrimento e afirmar uma vida de pura delícia. A atitude ética no primeiro caso é religiosa, no segundo um dever moral e no último é positivista.

É importante também pensar que a afirmação trágica não é uma prescrição utilitária para suportar uma experiência difícil. A afirmação tem na experiência difícil o melhor momento para ela acontecer, porém ela é uma ética que perpassa toda a vida em vários momentos. Em cada momento inventa-se um modo de não cair no espírito de vingança, simbolizado na filosofia de Nietzsche por má consciência e ressentimento.

E de que homem estamos falando então? Quem é este homem dionisíaco afirmador? Se entendemos que a proposta de O Nascimento da Tragédia é criticar a racionalidade científica e propor a tragédia como via de acesso ao dionisíaco, de onde tiramos a ideia de que Nietzsche propõe uma ética, uma transformação dos modos de vida cotidianos? É mais uma vez de Assim Falou Zaratustra que extrairemos tal resposta. É disso que trataremos mais a frente com a seção 'Além do Homem'.

ENCONTRO DOIS – INSTRUMENTOS CLÍNICOS

13/09/2016 – 16:20

“O que dizer quando um paciente pergunta o que fazer em uma determinada situação? Devemos responder? Devemos dizer que na nossa clínica não sabemos nada a priori?”

Começamos o segundo dia de grupo com três integrantes novas. Thaís, Bárbara e Fernanda. O grupo então pediu para que elas se apresentassem: Fernanda conta que é dançarina e gosta de ritmos latinos como a salsa. Segundo ela, quando toca música ela não consegue não se mexer; além disso, conta que a música e o reconhecimento dos instrumentos musicais foram fundamentais no aprendizado da dança para marcar a coreografia e saber a hora de entrar quando está dançando com um grupo.

Bárbara contou ao grupo que faz capoeira e que a música, principalmente o ritmo, as palmas típicas da capoeira, foram muito importantes para ela pois pôde se centrar, se organizar melhor depois dessa experiência. Eu então conto que o ritmo é o chão da música, é a fundação, algo que estrutura e dá concretude e organização à experiência musical, principalmente em um grupo. Ela contou que apesar de ser nova na equipe de clínica – conhecida por nós como Roda – aposta numa perspectiva transdisciplinar e está muito curiosa para começar a atender usando essa abordagem. Por fim, ela disse que já tentou tocar instrumentos como violão e berimbau, mas sem tanto sucesso.

Nesse momento eu conto que assim como o instrumento, a mão do músico e seu corpo não estão dados, assim também acontece com o corpo clínico que se constitui a partir dos encontros afetivos que acontecem na experiência clínica. Assim, a mão do músico que toca violão ou flauta difere da mão do mesmo músico que descasca batatas ou acaricia seu cachorro. O corpo do músico que toca violão ou flauta difere do corpo do mesmo músico que descasca batatas ou acaricia o seu cachorro. O corpo do clínico que descasca batatas ou acaricia o seu cachorro é diferente do corpo clínico que atende, cuida, intervém. Esse corpo é um corpo que se constrói na prática clínica, no ato clínico, sempre tomando como referência para a construção desse corpo afetivo, os efeitos das suas intervenções, e como elas se agenciam e retroagem na construção contínua desse corpo clínico. A mão e o corpo de alguém que se tornou músico foram tornadas musicais a partir de um treino; tanto mão quanto corpo são instrumentos, e não apenas o que faz tocar um instrumento externo. O corpo do clínico, os ouvidos, a escuta, também são

clínicos, e não apenas os meios pelos quais uma clínica genérica e exterior se apossa de um corpo. Por isso, o processo de construção contínuo do corpo clínico passa pelo viver, por afetar-se, por corporificar os aprendizados que se dão na transversal entre o clínico e o que não é necessariamente clínico mas que a partir de seus efeitos podemos afirmar como ato clínico.

No nosso caso, a música não é necessariamente clínica, ela passa a ser incluída na clínica a partir de uma aposta de aproximação conceitual que se corporifica e se atualiza sempre.

Bárbara, ao se apresentar, conta da sua dificuldade em entender na prática como funcionam os conceitos da clínica. Tendo essa pergunta como orientadora, o grupo foi indicando que os conceitos são utensílios vivos que completam seus sentidos apenas no campo, a posteriori. De acordo com o grupo, o conceito indica a direção, dá uma diretriz, mas é o seu uso que vai permitir a efetivação da ideia que ele porta. Ponderamos então que o conceito é criado e definido, mas é também redefinido no seu encontro com o mundo, e a clínica se trata disso: do uso dos conceitos do mundo para criar outros possíveis.

Ponderei então que de acordo com o texto proposto por mim no encontro anterior, a corporificação do conhecimento se dá por uma operação de transformação das experiências brutas em experiências sentidas, experiências de produção coletiva de sentido. E que não haveria problema se no processo de formação não soubéssemos o que fazer, mas que seria então importante trazer o não saber para os lugares de cuidado e coletivização para que ele pudesse ganhar um sentido compositivo para a clínica que fazemos. Proponho então que a direção da clínica seja produzir saber com o outro e não sobre o outro, e o sentido do saber se produz na polifonia entre os nossos mundos – supervisão, ética, filosofia, nossos encontros – e os mundos dos outros.

Assim, Bárbara mais uma vez retoma a questão: “O que dizer quando um paciente pergunta o que fazer em uma determinada situação? Devemos responder? Devemos dizer que na nossa clínica não sabemos nada a priori?”

Pedro, então, levanta a ideia de que cada caso é um caso, e que muitas vezes afirmar o lugar de saber pode tranquilizar, é também parte do processo de cuidado, ainda que em um outro momento esse mesmo ato possa ser letal. Assim, o grupo entendeu que de algum modo a atenção a esses detalhes é fundamental para construir um rigor ético em

uma clínica que está aberta às surpresas que dela derivam, mas ao mesmo tempo atenta ao que se passa no percurso das nossas intervenções.

Frente a pergunta de Bárbara, indiquei ao grupo como é curioso que a pergunta de muitas pessoas sobre o que elas devem fazer entra em ressonância com a pergunta que Bárbara faz ao grupo. De algum modo a angústia de não saber o que fazer e não ter uma resposta pronta também pode acometer o próprio clínico em vários momentos. E é por isso que trazê-las para o coletivo é o modo como temos de na polifonia do grupo não encontrar a resposta, mas construir uma tensão que não assegura um saber pronto, mas uma experimentação, um ato de arriscar-se a ser feito não individualmente, mas com o amparo e cuidado de um grupo.

Ponderei que responder a pergunta de Bárbara de modo imediato e assertivo atendendo à sua demanda, é retirar de Bárbara a oportunidade da experiência de não saber, e com isso retiramos sua potência de criação de uma resposta local, independentemente do valor de tal intervenção.

Thaís conta que gosta muito de música e pratica yoga. Usando o ritmo como um chão organizador, ela vê que a concentração no ritmo da respiração produz também nela uma sensação de conexão.

A Sala

Desde que comecei a pensar sobre o grupo que tem discutido música e a abordagem transdisciplinar da clínica, pensei em sair um pouco da sala de aula ou de uma sala de supervisão. Queria um espaço mais aberto, sem cadeiras, que pudéssemos sentar no chão e fazer sons sem sermos constrangidos pelo pedido de silêncio da universidade caso viéssemos a incomodar alguém.

Assim, surgiu a oportunidade de começarmos o grupo em uma sala ainda em construção. Tal sala será o futuro Auditório do Instituto de Psicologia, mas por enquanto tem sido o nosso local de trabalho. É uma sala bastante espaçosa, sem cadeiras e mesas, tendo apenas alguns apoios com livros e dissertações antigas bem como alguns blocos de madeira que, ao que tudo indica, serão o tablado do auditório.

Desde o primeiro dia do grupo tenho sentido a necessidade de fazer alguma experimentação musical. Pensei em trazê-la logo de início, pensei também em trazer um texto disparador. Fiquei com a segunda opção e então, logo no primeiro dia, pedi para

que o grupo lesse em casa a pista da formação, contida no livro Pistas do Método da Cartografia volume 2. Ali alguns conceitos como afetabilidade e corporificação apareciam e me interessava muito discuti-los com o grupo, visto que um dos objetivos do grupo é discutir a formação.

Algumas pessoas presentes leram e questões sobre o texto surgiram. Ao final, da rodada, após termos ficado no chão e em roda discutindo alguns pontos do texto, finalmente aquilo que surgia como necessidade para mim no primeiro dia de grupo começou a ganhar corpo, e então sugeri o andamento.

Nesse momento o que apareceu pra mim muito fortemente foi o desejo de levantar, caminhar e tocar violão. Indiquei ao grupo que faríamos a nossa primeira experimentação: andaríamos pelo espaço, eu tocaria algo, e se algum deles quisesse, poderia então fazer qualquer tipo de som, sem se preocupar com estar fazendo algo certo ou errado.

Toquei dois acordes no violão, andando em círculos com o grupo. Exploramos o espaço, e então pediram para que o ar condicionado fosse desligado. Desligamos, e continuamos andando. Continuei tocando os acordes de lá menor e mi menor; iniciei com um dedilhado tranquilo e ao me conectar com o modo e o ritmo de andar que o grupo começou a ter depois de alguns minutos, comecei a modular o andamento de modo a acompanhá-lo. Começo então a improvisar com a voz cantando uma melodia sobre a harmonia do violão que se aproximava muito de um canto árabe, um território modal. Eis que surge a primeira intervenção do grupo: Dandara que foi a única que no primeiro dia havia anunciado não ter experiência prévia com música, usa dos tablados de madeira que um dia será o palco do auditório para pisar e extrair deles sons graves e fortes. Eu modulo levemente o ritmo do violão para que possamos tocar juntos; ela permanece pisando no tablado produzindo sons fortes e marcados como se fosse um surdo, como se estivesse marcando o chão, a ritmada, o andamento. Nesse mesmo momento Arthur começa a bater palmas, compondo com o chão de Dandara, ritmando a música que estávamos a produzir coletivamente. Permaneço na melodia e na harmonia, modulando com o grupo para que consigamos continuar a caminhada. Arthur, então, subdivide ritmicamente as palmas fazendo com que a música ganhe uma conotação cigana no mesmo momento que Bárbara – já de olhos fechados – começa a dançar e produzir sons com o corpo: estalada de dedos, batidas na pele.

Me aproximo de Bárbara e, suavemente, vou diminuindo o ritmo permanecendo na mesma harmonia que tocava, mas retomo o dedilhado inicial que agora se coloca como finalizador. Fechamos então mais um dia de grupo e aviso que na semana que vem retomamos com a depuração dessa experimentação.

1.5- Nietzsche: músico polifônico.

Nietzsche, para além de filósofo e filólogo, era também músico. Segundo Fernando Barros (2007), para além de pensar sobre a música, a tese é de que a filosofia de Nietzsche é atravessada por um pensamento que pede emprestado à música as suas condições de possibilidade. Assim, podemos dizer que o trabalho de pesquisa de Nietzsche não é *sobre* a música, a estética musical e a metafísica do artista, mas é um trabalho vitalício *com* a música; é uma política cognitiva, uma construção de pensamento que se faz tendo a música como aliada que percorre toda a sua obra. Não por acaso, o pensador que propõe afirmar a vida em sua multiplicidade coincide com o músico que compõe de modo polifônico. Assim, duas das suas principais composições *Miserere*, de julho de 1860 e *Manfred Meditation*, de abril de 1872, encontram-se bastante ressonantes com seu pensamento filosófico. A primeira composição consiste numa peça polifônica a cinco vozes composta sobre um texto em língua latina e que reproduz, em linhas gerais, os princípios de composição polifônicos, mais especificamente a técnica de contraponto, muito usada pelo compositor Giovanni Palestrina, um expoente da polifonia. Já a segunda composição consiste numa peça de piano a quatro mãos, onde a grande marca de Nietzsche é o rompimento com a lógica da harmonia musical clássica, ou seja, existe uma quebra com o campo de organização estética que vê na estrutura tonal orientada pela lógica o modo correto de compor música. Assim, Barros (2007) nos informa que *Manfred Meditation* fia-se em acordes imperfeitos e privilegia a progressão cromática dos sons, técnica que mais à frente será vista como uma importante contribuição do romantismo alemão para a música do século XX.

Para ilustrar o que seria a progressão cromática, imaginemos um teclado com suas teclas brancas e pretas. Essas teclas formam intervalos em uma escala. Pensemos nas teclas brancas como notas naturais e nas pretas como notas aumentadas em meio tom. Chamemos as teclas pretas de sustenidos. Assim da nota dó para a nota ré temos um intervalo que chamamos de 1 tom, e da nota dó para a nota dó sustenido temos um intervalo de $\frac{1}{2}$ tom. De dó sustenido para a nota ré temos um intervalo de $\frac{1}{2}$ tom e de ré para mi temos um tom. Numa música tonal existe uma rigidez composicional que rege o que se pode e deve fazer na relação entre as notas de um instrumento ou voz. Já

no cromatismo, usado por Nietzsche, podemos usar as notas de modo livre, teclando dó, dó sustenido, ré, ré sustenido, mi, da maneira que desejarmos.

Assim temos:



Figura 1: Intervalos

Como vemos, o Nietzsche músico foi atravessado tanto por uma técnica composicional contemporânea quanto pela polifonia musical e nos ajuda a descosturar o arranjo já dado. Assim recolocamos a questão: o que teria em comum a polifonia musical e a afirmação da vida?

A polifonia como um conceito da música que lança a composição musical no campo do múltiplo pode nos servir para pensar o campo da tragédia ao passo que a tragédia é a composição e escuta de outras vozes para a experiência do sofrimento, é deixar-se atravessar pelas diferentes vozes que compõem a experiência humana. É poder encontrar forças para compor novos encontros, para não estagnar a vida, para não agir pautado pelo habitual modo monofônico, pela escuta e compreensão de uma só voz. Unir polifonia e a afirmação trágica da vida é permitir escutar, agir e compor a vida em estéreo, assim como as músicas de Nietzsche, uma composta a cinco vozes e outra a quatro mãos, podendo assim ampliar o campo de ação e possibilidade, quebrando com o automatismo das reações, privilegiando a experiência e a processualidade da vida.

Um outro dado importante que aparece no início da dissertação e agora ressurgue neste ponto do trabalho é a consideração de que Nietzsche é o autor que funda a contemporaneidade, e não por acaso o retorno do tema surge articulado à noção de Nietzsche como músico polifônico. A perspectiva é que, de modo geral, a polifonia e a contemporaneidade partilhem zonas comuns de alta potência.

Tradicionalmente, a história da filosofia nos mostra que desde a Grécia Clássica, com Platão, Sócrates e Aristóteles, passando pela filosofia Moderna com Descartes, Hume, Kant, dentre inúmeros outros pensadores, o tema da verdade comparece vigorosamente como questão central. Em suas diversas versões de busca, a verdade já foi pensada como uma meta que pode ser alcançada a partir da razão e do conhecimento filosófico, em outro momento foi entendida como uma apreensão a posteriori que se daria através da experiência no mundo, e mais recentemente com Kant, como vimos, o sujeito do conhecimento – o homem – é colocado em primeiro plano para que se investigue o modo como se pode conhecer a verdade. Porém nenhum destes filósofos até Nietzsche desejou inquirir o porquê se ambicionou tanto conhecer a verdade.

A justificativa da fundação da contemporaneidade por Nietzsche se dá por entender que é ele o filósofo que pela primeira vez vai entender a verdade não como algo a ser desejado e buscado, mas na problematização da vontade de verdade, ele vai tentar escrever a história de como e porque a verdade se transformou em algo a ser investigado.

Para além da coisa em si, da identidade, e do modo como o homem pode conhecer, Nietzsche se interessou por estudar para que serve a vontade de verdade, bem como a quem ela serve. Pela primeira vez na história da filosofia o autor anuncia que tal anseio metafísico não é natural, não advém de uma essência humana indomavelmente impetuosa pela busca da verdade e, ao dizer isso, ele inaugura um modo de pensar que rompe com o modelo causalista e naturalizante de pensar o homem e o mundo. O apontamento de Nietzsche é que a verdade está intimamente ligada à moral e ela serve ao poder. A partir da obra "*A Genealogia da Moral*", podemos extrair o pensamento de que o *mundo da verdade* é criado por aqueles que negam a vida tal como ela é. Enquanto o mundo da verdade, excelso, metafísico – expresso, por exemplo, como mundo das ideias, o mundo superior da religião, o mundo da vontade, o mundo do

númeno – foi construído negando o mundo imanente em que vivemos, território esse que é composto por glórias e dissabores em constante fluxo, para afirmar um além mundo melhor que esse, em suma, um mundo bom e verdadeiro. Assim, associando verdade ao valor de bom, a moral constrói a vontade de verdade e localiza a essência imutável das coisas no mundo construído por aqueles que negam a vida.

Pensando com Nietzsche, a moral é o conjunto de normas criadas ao longo do tempo para enquadrar a vida no regime binário que divide as ações, desejos e pensamentos em bons e maus; em outras palavras é o uso dos valores para tomar uma decisão sobre a vida. Assim, a verdade entendida como valor significa dizer que ela não é algo em si, mas é sempre vontade de verdade de alguém, moral de alguém.

A verdade então como valor moral instaura uma política cognitiva, um modo de pensar o mundo, lançando-se na perseguição pelo que é verdadeiro. Nietzsche, de outro modo, deseja, a partir de uma polifonia filosófica, pôr os saberes em uma relação agonística, descompromissando-se com o verdadeiro enquanto vontade, ao mesmo tempo que afirma o falso enquanto potência. É nesse ponto que a arte, enquanto descompromissada com a moral, não julga o que é verdadeiro ou falso, nem deseja passar-se por verdadeira. E mais, afirma o falso, o plástico de sua arte como potência de criação e viragem. Enquanto a filosofia moderna e a ciência munidas de vontade de verdade negam o mundo tal qual é para desejar se desatrelar do falso, Nietzsche com sua concepção de arte e de ciência está na contramão dessa ideia exatamente por afirmar a potência do falso e não a superioridade moral do verdadeiro.

Posicionando arte, polifonia, Nietzsche e clínica, podemos dizer que uma clínica no contemporâneo, portanto, não se liga à produção ou descoberta da verdade em si – do sintoma mesmo, da vontade e do desejo em si, da falta essencial, do númeno que se contrapõe ao fenômeno – uma abordagem metafísica, naturalmente – mas aproxima-se da arte concebida como criação, manejando com a potência de criação do falso, que deixa então de ser falso, pois já não mais faz sentido dividir as coisas em falsas e verdadeiras. O desejo é por realidades parciais em devir, que é positivado para se contrapor à vontade moralizante de verdade, que como última consequência se dá através de uma relação de poder e nega a vida.

Conforme aparece em *Crepúsculo dos Ídolos*:

Dividir o mundo em um “verdadeiro” e um “aparente”, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão insidioso, afinal de contas), é apenas uma sugestão da *décadence* — um sintoma da vida que declina... O fato de o artista estimar a aparência mais que a realidade não é objeção a essa tese. Pois “a aparência” significa, nesse caso, novamente a realidade, mas numa seleção, correção, reforço... O artista trágico não é um pessimista — ele diz justamente Sim a tudo questionável e mesmo terrível, ele é dionisíaco... (NIETZSCHE, 2006, p.23)

1.6- Com que corpo eu vou?

Para Deleuze e Guattari (2012), o corpo sem órgãos só pode ser ocupado por intensidades. Para Nietzsche, a tragédia põe para circular os fluxos da vida em seus devires. A polifonia é uma multiplicidade singularizada, ao contrário do uníssono que é uma amplificação do mesmo. Assim, a polifonia pode ser entendida como o fluir das intensidades agenciadas que atravessam o corpo e produz as diferenças para a sustentação do trágico. A afirmação da vida, trançando esses conceitos, se dá no âmbito de abrir os canais sensíveis para deixar fluir as intensidades que ajudam na construção de um corpo menos instituído, de uma vida menos moral e mais polifônica.

Compreender esta ética polifônica e trágica é transver o mundo, usando o vocabulário de Manoel de Barros. É dar lugar às passagens ao invés de cristalizar os fatos. Afirmar a vida, com Nietzsche, é uma experiência que não é ordenada apenas pela via racional, é um processo de experimentação e captura de uma versão possível do mundo e produção de um corpo que de algum modo sustenta esse mundo produzido. Mundo tal em constante produção singular que se polifoniza e torna-se paralelo em relação ao mundo onde as forças das produções sociais capturam a experiência do trágico e da vida e a transforma em um drama a ser superado. Afirmar a vida seria dissolver parte do corpo já constituído – talvez por isso a aposta na energia dionisíaca – para começar a criar para si um corpo sem órgãos, entendendo que construir um corpo sem órgãos para Deleuze e Guattari (2012) é uma tarefa de constante produção de um corpo que rompe com o instituído, com o organismo. Afirmar a vida portando esse corpo, essa ética, não

seria uma solução tópica, um remédio que se aplica frente às vicissitudes, uma medicação pontual e local. É um processo de construção de vida e mundo. Constrói-se essa atitude afirmativa ao longo do agonístico, constante e ininterrupto processo de maquinação da vida como obra de arte, como a música tribal estudada por Candé (2001), que na polifonia das vozes coletiviza a singularidade e põe para circular as várias frequências da vida humana. Transver nesse sentido ganha a própria noção de criação. Se ver é a atividade acostuada, aquilo que surge de mais imediato, e desver é a política polifônica por excelência, o exercício da transvidência é o da corporificação do ato de criação. Transver não é ver para além do que é, como se junto com o visto houvesse algo que se escondesse a ser transvisto, mas sim criar, desacostumar, criar outros corpos, para inventar a realidade.

Nessa proposta, inventar o corpo no qual circulam as frequências polifônicas da vida é experimentar e construir um corpo que não é palco de práticas, não é o lugar onde os encontros com o mundo seriam apresentados e estariam disponíveis para cópia de um modo de fazer, mas sim um corpo tonificado que é resultante de tais práticas. Nesse sentido, *afetabilidade* e *corporificação* se tornam conceitos fundamentais para pensar esse corpo que se constitui a partir de seus encontros com os mundos.

O conceito de corporificação nos é interessante pois reafirma a ética da construção de corpos possíveis. Desfazer-se de um corpo sim, criar um corpo sem órgãos certamente, mas não prescindir totalmente de qualquer corpo, da visão que é trampolim para a transvidência e nem da melodia inicial que se polifoniza no encontro com outras criando uma textura tonificada. Corporificar, nesse sentido, significa incorporar, trazer para o corpo um determinado conhecimento ou experiência, fazendo com que tal experiência *bruta* se transforme em uma experiência *sentida*, de um sentido que será produzido no encontro com o coletivo, e que assim ganhe um uso inventivo, criado de modo polifônico.

Por corpo aqui entendemos não um corpo fisiológico, morfológico, muito menos temos a perspectiva memorial de um corpo que se produz apenas por acúmulo de experiência. Corpo aqui é o conjunto de afecções que o contato com o mundo experimenta, que opera uma modulação dos afetos e modos de viver, bem como pode produzir uma afecção ativa no corpo morfológico. Assim, uma pista que nos orienta a responder com que corpo vamos, é experimentar inventar modos de criação de corpos que

transversalizem nosso corpo *anatômico* – e suas linhas duras –, criando um corpo *tonificado* – com suas linhas flexíveis – e experimentando também o corpo *sem órgãos* – potente em linhas de fuga.

Nessa perspectiva, podemos dizer que viver é inventar corpos, assim como o é o processo de formação em qualquer área de saber. Se é assim, retomando os diários de campo em sua interface com a clínica e o corpo, o clínico em formação precisa operar em seu corpo a atividade artística de inventar-se constantemente e, para isso, construir um corpo poroso para que possa afetar-se com o mundo de modo a produzir com ele uma experimentação clínica.

Na música fica mais nítida a indicação do que é a formação de um corpo musical, mas na clínica ainda é mais abstrato o que seria a tonificação do corpo clínico. É muito perceptível quando estamos diante de um músico que tem como resultante de seu encontro com o mundo a corporificação de suas experiências, mas ainda assim, mesmo com um tato e um manejo exemplar frente ao seu instrumento, o mesmo músico está atento e disponível para a experiência do momento em que está tocando. Não se trata de um músico que vai à memória buscar seu corpo musical; ele não está confortável apenas rememorando passivamente aquilo que ele produziu nos ensaios. Não se trata também apenas de resgatar de sua extensa prática cronológica – ao longo do tempo – a cronificação de seu corpo experiente disponível para uso, mas sim rearranjar todas essas afecções apontando sempre para o momento atual.

Nesse sentido, tonificar se diferencia de cronificar; se o primeiro é uma aposta de construção de corpo que aponta para uma ligeira tensão que permite uma disposição para o movimento, já o segundo, um corpo cronificado é aquele que se constituiu fixando-se no tempo e em formas pregnantas. Não que não haja movimento, mas o percurso do mover vai no sentido de manter a flacidez da experiência.

Na clínica podemos dizer que a orientação de construção do corpo clínico se faz por meio da ocupação da clínica, habitando-a e também, ao ser contagiado por ela, deixando-a nos ocupar, como num ritual de incorporação. Do mesmo modo que um músico pratica com seus instrumentos, estuda, se envolve, experimenta, o clínico necessita de um certo tempo com seus parceiros e intercessores, que vão pouco a pouco construindo uma trajetória mais ou menos consistente, um corpo clínico em devir, que nunca cessa de modular, e por isso mesmo a força que ele conserva é a tônica, e não a

crônica. Nessa compreensão, não existiria um corpo ideal ou um clínico muito experiente que por conta de seu acúmulo se transforme em um ponto de chegada; a experiência ao longo do tempo deve fazer com que ao invés de uma cronificação e repetição daquele repertório que o suposto acúmulo de conhecimento garantiria ao clínico, possa se despertar uma certa porosidade, uma sensibilidade maior do corpo às afecções do mundo e, com isso, um maior rigor quanto a potência inventiva da clínica. Criar um plano de consistência na construção do corpo é fundamental para que não haja acomodação frente a um corpo já dado, mas para que também não haja a isenção de se implicar com a feitura de um corpo por pressuposição de que se não há um lugar a chegar, com ele não se chega a lugar algum.

Vale ressaltar que a construção do corpo clínico de modo algum isenta o clínico de um cuidado com o corpo anátomo-fisiológico; é aí que entra a instância das linhas duras do corpo no mundo. Se estamos pensando uma clínica militante, uma clínica que floresce em contato com a política, certamente será indispensável construir igualmente um corpo anatômico tonificado, afirmativo e que possa, conhecendo os seus limites, se disponibilizar para as lutas.

Principalmente nos últimos tempos, a força da afirmação da vida tem atravessado imensamente o corpo físico, causando nele um desgaste precedido que necessita de atenção e cuidado. As experiências de fracasso, de dureza, de padecimento físico dos profissionais que militam é a motivação para a inclusão desse tópico sobre o corpo físico nessa parte da dissertação.

Colocando de outro modo: Se a clínica e política se transversalizam, se a militância por mudanças no coletivo se emaranham ao nosso ethos clínico, e militar significa muitas vezes extenuação, cansaço frente às batalhas ganhas e perdidas, com que corpo podemos ir?

Se o corpo físico é o corpo dos hábitos, da cultura, da memória, de chronos, o corpo do já aprendido do organismo onde os padecimentos normalmente aparecem de modo mais objetivo, o corpo flexível, tonificado, é o corpo do aprender, do somar, ao passo que o corpo sem órgãos, tão radical quanto o primeiro, é o corpo do dissolver, do desaprender, do reduzir, do esquecimento. Sem hierarquia ou um julgamento moral que eleja um em detrimento de outro, possuir ou criar esses corpos prevê uma inesgotável

tarefa de rearranjá-los no espaço e no tempo, com o intuito de extrair deles as melhores potências de cada um.

Em uma conversa informal com a professora Claudia Abbês nos pilotis da UFF em época de Ocupação, conversamos sobre os limites do nosso próprio corpo, e como o ano de 2016 tinha sido desterritorializante e especialmente extenuante; nossos corpos estavam muito desgastados, indicando que muitas vezes a rapidez das revoluções demanda um giro, um reposicionamento do corpo físico que é muito distinto do rearranjo das forças do corpo tonificado. Por mais que as forças afirmadoras da vida digam SIM a um corpo sem órgãos, existem as linhas duras do corpo físico que precisam de outros ritmos e cadências para não adoecer. Por mais que a vontade de potência e a força da militância muitas vezes nos convide a ignorar o corpo mais duro em prol da luta, em alguns momentos esse corpo fraqueja e, com ele, todos os outros.

Assim, a prudência para com os corpos militantes extenuados tem o sentido não somente de uma preservação energética atual, mas também de preservar – atentos para os signos do cansaço e esgotamento – suas potências de afetabilidade. Sem um corpo anatômico, não há possibilidade de corporificação, nem de afetabilidade e muito menos de militância; um corpo exaurido possui sua capacidade de ser afetado reduzida, como que se por demais excitado, houvesse se desgastado a ponto de diminuir consideravelmente sua afetação pelas forças do mundo.

Como propõe Peter Pal Pelbart (2013) numa pegada espinozista, o que há de mais precioso em um corpo é sua capacidade de ser afetado, encontrar-se com outros corpos, mas não por todo corpo e nem de qualquer maneira. Ao contrário de uma visada produtivista onde o corpo precisa estar sempre disposto e disponível às forças mais duras, o fraquejar dos corpos aqui, tem como direção ética o repouso, o cuidado, para que haja a possibilidade de continuar sendo afetado; eis um signo da exaustão, mas também da força de preservação da constante passagem do repouso à ação.

A transmutação do pesado em leve nesse momento faz-se fundamental: cuidar dos corpos significa construir uma ética de nós mesmos, que se expressaria através de um constante aprendizado-desaprendizado-reaprendizado das formas e forças, dos fluxos e cristalizações, enfim, das intensidades que compõem nossa existência.

Entre, Oswaldo.

Agonia - Oswaldo Montenegro

Se fosse resolver
iria te dizer
foi minha agonia
Se eu tentasse entender
por mais que eu me esforçasse
eu não conseguiria
E aqui no coração
eu sei que vou morrer
Um pouco a cada dia
E sem que se perceba
A gente se encontra
Pra uma outra folia
Eu vou pensar que é festa
Vou dançar, cantar
é minha garantia
E vou contagiar diversos corações
com minha euforia
E a amargura e o tempo
vão deixar meu corpo,
minha alma vazia
E sem que se perceba a gente se encontra
pra uma outra folia

ENCONTRO TRÊS – COMO VIVER JUNTOS?

20/09/2016 – 16:25

Marina chegou no grupo e se apresentou: canta, toca violão e ukulele, já teve banda e tem muita dificuldade de tocar junto, de tocar com o grupo. Quanto à clínica, percorre por ela a sensação de que não consegue ver e incorporar as sutilezas do trabalho clínico; ela diz ter a sensação de que os pacientes a ajudam mais do que ela os ajuda. Para ela, cuidar e ser cuidado fala de um encontro com a alteridade, onde é preciso, em algum nível, libertar-se de si para encontrar-se com o outro.

Ao propor a *Pista da formação* como texto disparador das discussões logo no primeiro encontro, eu ainda não tinha me dado conta, mas assim que o terceiro e o quarto encontro se deram, surgiu uma necessidade de trazer para o grupo uma experiência que estaria descrita em outra pista: o tracejo do plano comum.

No terceiro dia ainda não pensava nesse escrito, mas sentindo a modulação do grupo, sugeri uma experimentação, que apenas no momento da escrita do diário eu pude entender para que ela me serviu: traçar o plano comum do grupo. Havia intuído que seria importante tal tracejo, e a fala de Marina, que narrava uma dificuldade em tocar junto, confirmou de algum modo o sentido que havia se produzido.

A experimentação se daria da seguinte forma: sentaríamos em roda, fecharíamos os olhos e depois falaríamos sobre as nossas sensações ao ouvir a música que eu ia tocar. Comecei com um improviso em fá sustenido sob um arranjo vocal também improvisado. As pessoas fecharam os olhos e eu também, tentando uma concentração; permanecemos assim por cinco minutos. Ao tocar, percebi que três músicas diferentes se entrelaçaram sem que eu tivesse desejado produzir grandes mudanças nelas. Alterou-se o andamento: a primeira música era mais forte, intensa, com uma pegada mais rápida, a segunda música foi como uma passagem, para enfim, a terceira música chegar. Era esta última um dedilhado em si menor, bem lenta e calma.

Ao parar a música, fizemos silêncio por alguns segundos depois começamos a comentar; Fernanda conta que sentiu uma energia forte subindo e, normalmente, quando toca música, ela sente vontade de mexer o corpo. Ela traz uma fala muito interessante: a música é da ordem do envolvimento, a música não tem uma finalidade, não tem um

objetivo. Ela conta que muitas vezes está na rua e coloca música para tocar, e isso não tem um propósito, é só para ela e a música estarem juntas.

Nesse sentido, o estranhamento do autor e inventor britânico Arthur C. Clarke (1917-2008) em seu livro de ficção científica *O fim da Infância* cria zonas de ressonância com a fala de Fernanda. Numa passagem do romance de Arthur – que foi fascinado por astronomia, seres extraterrestres conhecidos por Senhores Supremos descem à Terra curiosos para assistir a um concerto de música, ouvem, e no final cumprimentam gentilmente seu compositor. Tal ato cordial, porém, longe de salientar uma apreciação musical por parte dos seres extraterrestres frente à música, frisa sua total incapacidade de compreendê-la, demonstra uma inaptidão para construção de sentido para tal experiência tão distinta de suas realidades sem música. Com eles, nada acontece; não conseguem entender e conceber o que ocorre com os humanos quando ouvem música, já que para eles, tal situação é inexistente e ininteligível.

De modo muito misterioso, a construção da música pelo homem ao contrário de outras espécies não é adaptativa ou marcadamente inata, mas aparece como um fenômeno propriamente cultural. Apesar do notável impacto na vida subjetiva humana, permanece ainda críptico o modo como a música enquanto fenômeno cultural se vinculou à nossa Biologia fazendo com que pudéssemos produzir e escutar a complexa teia de sons do mundo e dar sentidos tão inventivos e peculiares a eles.

Nessa direção, Pedro relata que a experiência de ouvir o violão e a voz improvisados seria como uma “trilha sonora da vida”. A experiência dele é de ter sido levado pela música para vários lugares, sem oferecer resistência, e essa levada fez com que ele rememorasse vários momentos da vida. De algum modo, a minha experiência como músico, tocando para o grupo foi muito similar, mas ao invés de ser levado pela escuta, pela audição de uma música, fui levado pelo tocar, pela produção do som.

Marina relatou uma intensa relação com a imagem. Ela indicou que há algum tempo havia um programa de computador que produzia imagens geométricas e psicodélicas quando uma música estava tocando. As imagens eram produzidas no ritmo da música que tocava. A experiência dela seria como esse programa, enquanto a música tocava, ela enxergava as imagens.

Camila narrou que a música promovia inicialmente uma agitação, mas que depois ela foi se deixando levar e foi desacelerando, foi relaxando o corpo e se deixando levar pelo

som. Já Aline contou que a primeira música fez com que ela se lembrasse de um momento de extrema alegria: sua viagem a Barcelona.

De fato, na primeira música em fá sustenido, havia um toque quase flamenco, mas muito sutil que Aline pegou. Ela contou que enquanto a primeira parte da música estava tocando, ela tinha muita lembrança dos dias em Barcelona, mas depois que a música modulou, ela achou a música chata e repetitiva, o que fez com que ela se desinteressasse e saísse do clima que ela estava gostando tanto.

Nesse momento Camila narra que em alguns instantes da música, ela desejava fazer com que outra coisa fosse tocada, como se o vivido por ela naquele momento de escuta, entrasse em conflito com a trilha narrativa musical que lhe acometia do exterior.

A experiência de modulação musical, produzia também no grupo uma modulação na produção de pensamentos e imagens, que cada um experimentou à sua maneira. Marina com imagens distintas em seu programa de imagens, Aline com sua Barcelona invadida pela repetição melódica, Pedro entrou na onda a cada vez que a música modulava e Camila após um tempo abriu-se para a modulação, não tentando impor resistência à trilha.

Em seguida eu propus uma outra experimentação: eu tocava a mesma sequência que havia tocado anteriormente e quem quisesse poderia intervir com qualquer tipo de som. Assim, tentei tocar mais ou menos a mesma coisa que na experimentação anterior; a primeira música foi tocada razoavelmente igual, mas na modulação para as outras, por conta de estarmos tocando juntos, outra harmonia e melodia se fez. Aline, imediatamente, começou a bater na parede de madeira a qual estávamos encostados, Marina batucou com o anel na mesa, outras pessoas bateram palmas e um som coletivo foi sendo produzido de improviso.

Muito curiosamente a lembrança de trechos da dissertação sobre “como viver juntos?” ou “como as forças heterogêneas se mantêm?” se fizeram presentes e se misturaram à questão inicial de Marina: a dificuldade de tocar com o grupo. Curiosamente também isso aparece no momento em que a Roda de supervisão passa por uma renovação dos componentes, bem como uma mudança no seu modo de seleção, o que faz com que a Roda fique – segundo eles – “bem mais heterogênea”, e talvez por isso, a própria Roda deseje “discutir a relação”.

Partindo dessa experimentação do terceiro dia, onde pedia a intervenção do grupo na música que estava tocando, propus que no próximo encontro trouxéssemos objetos de casa com o objetivo de fazer deles instrumentos musicais e praticar tocar juntos, traçar um plano comum para o grupo, afirmar a heterogeneidade não como fatal descompasso, mas enquanto polifonia desejada.

1.7- Além-do-homem

*“Em direção a que nada a vassoura das feiticeiras os arrastam?”*³

Até então a tônica do trabalho tem sido discutir a relação entre Nietzsche e música a partir de suas duas primeiras fases, sendo a primeira, tida por Roberto Machado como a fase “romântica pessimista” e a segunda como “científico-desmistificadora”. A terceira fase é a que propomos comentar agora a partir de *Assim Falou Zaratustra*, onde ele esclarece suas ideias fundamentais e decisivas para a compreensão de seu pensamento. É neste terceiro período que conceitos como *transvaloração dos valores*, *niilismo*, *além do homem*, *vontade potência* e *eterno retorno* se conectam e se consolidam anunciando a parte mais afirmativa de sua filosofia, sendo considerado o ápice do seu pensamento trágico.

Por que decidimos passar de *O Nascimento da Tragédia* à *Zaratustra*? Nietzsche nos dá uma boa pista para responder em *Ecce Homo*: “Pode-se considerar Zaratustra inteiro como obra musical” (NIETZSCHE, 2008, p. 74). Como vimos, dito de outro modo por Roberto Machado, Zaratustra seria o canto, a música que Nietzsche não cantou em *O Nascimento da Tragédia*, bem como em nenhuma outra obra. Desse modo, nos é muito caro um livro-música, um livro onde os conceitos sejam musicais, onde o próprio pensamento de Nietzsche se desloque da articulação e sistematização conceitual e chegue à poesia e à arte.

Assim, nas outras seções já apresentamos parte do pensamento de Zaratustra: a afirmação trágica, que em Zaratustra se liga ao conceito de eterno retorno; a arte e a música como potência do falso, que se liga à transvaloração dos valores; a proposta de Carmelo Bene com seu teatro sem personagens principais, que se conecta ao além do

³ Deleuze e Guattari; Mil Platôs 4; 2012; p.33.

homem e a dissolução do que temos sido, bem como uma proposta de clínica musical que se liga ao canto, à alegria de Zaratustra e à transformação do pesado em leve. Nesta seção, para além do percurso de Zaratustra, veremos também como se dá sua presença e influência em autores caros para a clínica como Freud, Jung, Deleuze e Guattari.

Após um período muito conturbado, de muita insegurança e problemas de saúde que antecederam *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche, enfim, consegue romper com seus grandes ídolos – Wagner e Schopenhauer –, cujos quais foram inspiradores de *O Nascimento da Tragédia*. A hipótese de Machado é que Nietzsche ao romper com eles consegue dar uma guinada importante em sua vida e obra, fazendo com que a grande novidade de Zaratustra, seja a produção inédita de uma filosofia afirmativa. A crítica à Modernidade, à cultura e música alemãs, o desprezo por Sócrates, a denúncia do cientificismo, que perpassa os primeiros momentos de sua Obra, são momentos ainda de combate contra. O terceiro momento da jornada de Nietzsche é Zaratustra; não existe mais tão-somente a crítica, mas uma proposta, uma afirmação. O personagem Zaratustra-Nietzsche, consegue enfim produzir uma filosofia dionisíaca, andarilha, musical e propositiva.

Assim Falou Zaratustra, nessa perspectiva, pode ser considerado um livro pedagógico: narra a história do processo de aprendizado de Zaratustra, que na sua *descida*, no seu *declínio* é confrontado por seus medos, dúvidas, náuseas e angústias, mas termina com seu amadurecimento, com um ganho no momento em que ele afirma alegremente o pensamento trágico por excelência. Podemos dizer que é nessa narrativa que Nietzsche conecta três pontos principais de sua filosofia: a afirmação trágica da vida, a superação do homem que temos sido e a criação de valores éticos imanentes. É esse o aprendizado de Zaratustra: transformar-se, esquecer-se, desaprender para aprender, criando seus próprios valores, para então poder afirmar a vida como ela é. Se sua filosofia agora é propositiva, a proposta é clara: dissolver o homem que somos a partir de uma operação ética de construção de uma vida leve, alegre, musical e brincante. E esta é a tarefa de Zaratustra na tragédia nietzschiana.

Assim, já no primeiro discurso de *Zaratustra*, há uma proposta: a transformação do espírito. O humano, demasiado humano, precisa se dissolver. O que isso significa na filosofia de Nietzsche? Primeiramente ele nos mostra que existe um tipo de homem, uma existência que deseja carregar o fardo do mundo e da vida. Uma existência que

tomada pelo ímpeto de ser herói ou penitente deseja fazer da vida um campo dramático onde carregar o fardo, carregar o peso e a culpa de uma existência minada por amargas vicissitudes é parte de uma estratégia moral que entende que carregar as tensões da vida nas costas é atribuir um sentido bom à vida. Este modo de vida é simbolizado pelo animal camelo, que carrega em suas costas o pesado fardo de ser um camelo e, por isso, tem sido um animal marcado para servir como um eterno escravo que tem como dever carregar nas costas as cargas dos homens. O espírito do camelo é pesado pois carrega valores e crenças que não necessariamente lhe pertencem, fazendo com que ele sequer saiba o que carrega: reconhece o peso, mas não o que pesa. O camelo simboliza a obediência sem questionamento; caminha e carrega sem questionar.

O segundo animal apontado por Nietzsche como o resultado da segunda transformação do espírito é o leão. Assim, o camelo se transforma em leão e passa a afirmar a sua vontade, cria um estranhamento em relação à norma, e passa a dizer “Eu quero”. Ao contrário do camelo ele se torna o senhor do seu próprio deserto. Ao afirmar “Eu quero” ele pode romper com o passado escravo do “tu deves”, passado este que naturalmente é o do camelo, e ao romper com tal voz de comando, inaugura uma liberdade ainda que solitária para que se crie outra coisa depois disso. O poder do leão é esse: romper para abrir portas para o novo, e tal abertura é fundamental. Com o novo, surgem conteúdos obscuros e dolorosos sobre o mundo e sobre si mesmo que ele precisa manejar sem que isso se torne grave ou pesado. Porém, há uma coisa que o leão ainda não pode: criar novos valores para as coisas já valoradas. O poder do leão consiste em romper para a criação do novo, mas ainda não pode transvalorar, não pode construir uma vida pautada em valores e acordos criados na própria vida. Ele ainda é bélico e reativo.

E então surge a criança, a terceira transformação do espírito. Para Nietzsche a criança simboliza a inocência, o esquecimento, um novo começar, o brincar sem desejo de vencer, mas apenas o interesse pelo jogar, um movimento, uma santa afirmação. A afirmação da criança não é a afirmação do leão, não é a vontade de afirmar a si mesmo como rei do deserto ou da floresta, como vencedor. A afirmação da criança é a criação e afirmação da vida e dos valores nela produzidos; em outras palavras, a criança é a base para a criação de novos valores, o que Nietzsche chama de *transvalorar*. Assim, afirmar não é uma atitude passiva de resignação, mas uma disposição estética à criação, maquinação, invenção.

Se essas transformações do espírito são indicações, pistas para devir, no percurso de sua jornada, Zaratustra anuncia um personagem que nos ajuda a entender não a finalidade, mas o sentido dessas transformações. Tal personagem é o Super-Homem ou Além-do-homem, que simboliza a superação do homem que temos sido. Conforme a definição nietzschiana:

“O homem é corda estendida entre o animal e o Super-homem: uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.

O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem e não um acabamento.

Eu só amo aqueles que sabem viver como que se extinguindo, porque são esses os que atravessam de um para outro lado. (NIETZSCHE, 2002, p.5)

Assim, na visão de Nietzsche, contrariando o pensamento filosófico tradicional, o homem não é um lugar a se chegar, uma meta, um lugar legítimo e essencial onde a existência encontraria o seu sentido mais acabado e perfeito, mas uma passagem a ser superada. O homem a ser superado é o homem que temos sido; o homem resultante dos processos históricos que produziram subjetividades pregnantes, ou melhor, que o próprio fluxo dos processos de subjetivação é lentificado pelas forças da pregnância e da identidade. O homem que somos é o que aparece em Zaratustra como o homem pequeno, o homem da memória, da moral, do ressentimento, da negação da vida; é o homem que atrelado aos valores morais instituídos julga e distribui culpa aos outros e a si mesmo, que não vive o novo sem transformá-lo em velho. Tal homem está sempre a ruminar o passado, contaminando o novo com o velho, e não enxerga na arte a potência do devir, mas resgata da memória os motivos originários de seus infortúnios bem como pragueja a existência e o mundo como se eles fossem essencialmente maus.

O homem a ser superado sofre, e é este que em grande parte das vezes chega a nossa clínica: o homem que sofre de si, que por excesso de história paralisa a ação; é o homem que elabora sua história de modo a criar grandes narrativas dramáticas sobre si mesmo, onde ele e os outros estão numa relação de culpa constante, e o jogo consiste em descobrir o que ou quem produziu seu sofrimento; este homem cria memórias para perpetuar-se e não para perder-se, recriar a vida. Não elabora para transvalorar, mas

para continuar a ser quem é. Se existe uma relação entre sustentação e produção do homem que temos sido e a memória, podemos dizer que um dos modos de dissolver o que temos sido é através da lição nietzschiana sobre o esquecimento. Como propõe Rauter (2012), esquecer ou esquecer-nos é fundamental à vida; não é um apagamento total de tudo, uma amnésia, um “carnaval sem quarta-feira de cinzas”, mas antes, superar o ressentimento para que o desejo possa operar e a vida ganhar maior potência. Assim, na interface entre a filosofia de Nietzsche e a clínica, existe uma operação que se dá através do esquecimento – uma produção ativa de potência de vida por meio da confecção de linhas subjetivas que fazem morrer parte dos nossos territórios já endurecidos, ao mesmo tempo que a transformação do espírito se dá através da construção de novos valores para a vida. Nessa perspectiva, dissolver, esquecer e trair ganham um sentido comum. Para Deleuze trair não é trapacear, mas antes, fazer algo extremamente difícil: trair-se, criar, traçar linhas que fogem do território acostumado do eu; é perder uma identidade, desaparecer, tornar-se desconhecido.

Prosseguindo na relação entre Nietzsche e clínica, podemos dizer que sua obra possui um valor incontestável para a psicologia, tendo ele influenciado em especial dois autores importantes para a psicologia clínica: Freud e Jung. Fundador da Psicanálise e da Psicologia clínica em uma época em que a psicologia era majoritariamente experimental, laboratorial, Freud, leitor de Nietzsche, criou o modelo da neurose influenciado pelas ideias contidas em *A Genealogia da Moral*, que em 1908 foi objeto de estudo nos grupos de psicanálise de Freud.

Nesse sentido, o homem que somos, o homem neurótico de Freud, atormentado por suas memórias – e quando é por demais insuportável recordar, ele recalca – é o homem das fixações, dos tabus, cujos conflitos seriam fruto de uma rigidez proveniente da relação dele com a moral ocidental e seus contratos sociais. Do ponto de vista da clínica psicanalítica, Freud indica que o que não é elaborado, o que não ganha a consciência, aparece no homem sob a forma de sintoma, isto é, como neurose, ou como propõe Nietzsche, como má consciência. A má consciência aparece na obra de Nietzsche como resultante da *repressão* das forças humanas mais selvagens em prol da moral; assim, o impulso volta-se contra a si mesmo em forma de culpa. Para o psicanalista Otto Gross, contemporâneo de Freud, Nietzsche deu as metáforas e Freud propôs a técnica.

O Freud cartógrafo, que mapeou os fenômenos típicos de sua época, se produziu muito em contato com a filosofia de Nietzsche. Para Freud, desde o início de sua teoria existe o conflito entre desejo e moral. O princípio do prazer, que rege o funcionamento do inconsciente é um mecanismo moral. Ao afastar o desejo de sua realização, o prazer se instaura, mas como fruto dessa operação, há um débito que seria o sintoma. O sintoma surge como uma solução de compromisso, uma troca, uma negociação a favor da moral, do dever, da fixação. Para Freud, esse movimento seria o modo de fazer o sintoma morrer.

Um outro apontamento importante na formulação de Freud sobre a gênese do inconsciente é que ela se dá através do complexo de Édipo, que é um tabu moral – o desejo sexual pela mãe –, que por ser insuportável à consciência força a criação de um espaço onde o desejo seja contido e impedido de vir à tona. O espaço que se forma é o inconsciente, e as forças morais de distanciamento do desejo da consciência aparecem como os mecanismos de defesa do ego.

Se não há como acabar com o desejo – posto que ele retorna de vários modos, é produção contínua –, restaria resistir à moral e criar outros acordos para a vida. Aqui Dionísio, personagem transvalorador, é convidado de honra. Com a dissolução dessa moral limitante da vida e criação de novos valores, o padecimento ganha um outro sentido. Se entendemos que parte grande do padecimento enfrentado pelo homem hoje advém da sua relação conturbada com a imposição da moral – através das ideias de certo/errado, verdadeiro/falso, desejo/repressão, bom/mau, etc. – a afirmação da vida em todas as suas faces não pode ser a afirmação conformista desse mundo moral. A proposta não é de um mundo sem padecimento, mas que não afirmemos o sofrimento produzido pela sanção moralizadora como intrínseco à vida; que não seja o sofrimento moral que ganhe centralidade na vida, pois este é da ordem da construção humana e poder ser revertido.

Assim, o além-do-homem, afirmativo e transvalorador tem uma outra missão: a partir do rompimento – microfissuras, inquietações – com a moral, cartografar – como Freud o fez acerca do sec. XIX – constantemente quais são as formas de sofrimento que surgirão em seu tempo frutos dessa ruptura. Já que transvalorar não é salvação, ato garantidor de um paraíso, certamente ainda haverá vicissitudes, e são estas que nos interessarão na clínica quando o processo molecular de transvaloração ganhar mais e

mais potência em nosso ethos clínico. Se compreendemos que a clínica proposta por nós opera em uma direção extramoral, afirmando a direção contida no além-do-homem, nos interessa também cartografar os rumos e novos sabores desse homem mais leve e afirmativo, que resulta da ética transvalorativa.

De 1934 a 1939, Carl Gustav Jung, leitor rigoroso de Nietzsche buscou a decifração de *Assim Falou Zaratustra*, por meio de seus seminários, objetivando desenvolver seu pensamento em intenso diálogo com a obra de Nietzsche. Enquanto estudante da Basileia – mesma universidade que Nietzsche havia dado aula – Jung, por volta de 1895, escuta os primeiros rumores sobre Nietzsche e sua obra, mas será depois de sua intensa colaboração com Freud que ele irá retomar a leitura mais íntima de Nietzsche. Particularmente interessado pelo conceito de *dionisíaco*, Jung desenvolve sua teoria dos arquétipos apoiado em Nietzsche, já que ele fornece tanto o vocabulário que Jung precisa – o conceito de *dionisíaco* – como o estudo de caso, *Zaratustra*, o personagem trágico cujo componente dionisíaco exerce constante trabalho sobre si mesmo e sobre o mundo. Zaratustra é a história do homem que se desfaz ao longo de seu percurso, e partindo disso, Jung enxerga uma pista clínica no personagem.

O constante embate entre Apolo e Dionísio, que aparece na obra de Nietzsche como um embate entre, como uma agonística, na obra de Jung ganha o contorno arquetípico do reencontro entre a *persona* e a *sombra*. Para Jung, tal qual o impulso dionisíaco, a sombra fala sobre um modo de estar no mundo mais irracional, ébrio e imoral que passou por um processo de repressão na era cristã, mas que também é fonte de vitalidade e inspiração. Para Jung, a lida com as forças da *sombra* é de fundamental importância à vida, onde tal arquétipo deve ser incluído e integrado à personalidade consciente, perdendo desse modo sua face amedrontadora e obscura. Assim, quanto mais as forças da sombra forem tornadas consciente, com maior prudência poderemos manejá-las; uma vez que as reconhecemos em nós, podemos trabalhar sobre elas. Dito de outro modo, quanto mais perto do manejo com a força dionisíaca, mais corpo ganhamos para afirmar a vida em sua totalidade. O padecimento para Jung surgiria de um excesso da *persona*, um excesso da afirmação de ser quem somos.

Apesar das marcantes diferenças no pensamento de Nietzsche, Freud e Jung, o plano comum entre eles é a compreensão que os três tinham de que parte do homem que somos precisava se dissolver por meio da subtração de si ou por meio da incorporação

de forças que o façam se reposicionar no mundo. Tal dissolvência não aconteceria em nome de um aprimoramento, mas por devolver a quem lhe é de direito tudo que não é seu. Se a moral ocidental é uma construção social que decompõe a vida, que ela possa ser dissolvida, devolvida sem que nos associemos e a ela fiquemos aderidos.

Nesse sentido, afirmar a vida nada tem a ver com pacifismo ou aceitação passiva de tudo que há, mas afirmar tudo que há sem praguejar a existência e sem criar outros mundos metafísicos melhores do que o que temos. Aceitar passivamente tudo o que há – um conformismo – pressupõe que o mundo é um ente fixo, essencial e natural, que não é alterado pelo homem; assim, afirmação não se confunde com aceitação. Se o mundo que temos é uma produção social e cultural, o lugar das revoluções – sociais e da revolução existencial do homem – não é o de negação da vida por desejo de mudança do que há, mas de destruição criadora que proporcionará um encontro mais potente com o mundo produzido. As revoluções aqui têm um sentido de criar giros no real para desestabilizá-lo, para criar novos acordos que rompam com as morais vigentes.

Assim, a filosofia de Nietzsche não propõe uma vida sem valores, mas uma vida cujos valores sejam construídos, produzidos na própria vida. A vida passa a ser referencial dos valores e não o além da vida. O valor da vida está na vida, nos acordos que fazemos e desfazemos nos sentidos que criamos temporariamente. O campo de imanência ético se constrói no viver.

A grande crítica que Nietzsche faz em relação aos valores e hábitos já cristalizados é que estes possuem um peso moral que faz com que a vida seja tomada como fardo. Para ele, a moral traz para o campo da vida uma dificuldade muito grande: viver. Viver sob o signo da moral é pesado, é viver como camelo, cuja vida se define por carregar cargas pesadas. O homem superior entende que afirmar a vida é afirmar o peso, afirmar uma existência difícil de suportar, porém a proposta de Nietzsche é contrária: livrar-se das cargas que deixam a vida pesada, criando valores que tornem a vida mais leve. Entendendo desta forma, podemos dizer que um ponto importante dessa proposta de subversão ou transvaloração é que para a vida se tornar leve, o homem precisará atravessar uma pesada experiência de dissolver-se ao mesmo tempo que precisa necessariamente se conectar com as forças da invenção para criar outros possíveis em si. Assim, a experiência de caminhar em direção ao leve se torna necessariamente uma experiência estética e ética. Ética no sentido de reger nossas próprias vidas a partir de regras criadas

por nós, e estética posto que se o que está dado não nos serve, é fundamental criar. Talvez seja necessário aprender a criar. Se o campo social hegemônico promove uma moral já dada, certamente não é dele que virá o aprendizado da criação de outros modos, pois para ele criar sequer é questão; para ele trata-se de conservar. Nessa visada, a filosofia de Deleuze e Guattari é inspiradora na questão da criação. *Mil Platôs* é um livro de pistas de construção de um novo Cosmos, onde o filósofo seria um artesão cósmico, um criador de mundos e a filosofia uma estratégia. Dizendo de outro modo, para Deleuze e Guattari, criar conceitos é criar novos universos possíveis; criar vocabulários e sentidos desacostumados para o viver é interferir politicamente no campo social endurecido. Numa tarefa política, desconstruir-se também é criar microfissuras no coletivo.

Nesse sentido, a clínica trágica que propomos está vinculada a tal proposta estética e vem na contramão da ideia de ajustamento ou adaptação; desviar é o norte e deve permear a ética clínica. Uma abordagem transdisciplinar da clínica deve poder atizar a construção de valores mais leves que possibilite uma vida mais potente.

Se por um lado afirmar a vida é sustentar a multiplicidade das experiências humanas, por outro lado, não podemos dizer que a vida consiste apenas na afirmação. O que talvez Nietzsche e Deleuze nos mostre é que os problemas existem – isto nos é muito óbvio – mas tem problemas que criamos porque apostamos e acreditamos em valores que acabam por desaguar nesses problemas. É então aqui que a face da desconstrução de si se coloca como mais potente e fundamental. Não é para desfazer-se de si como um todo, e nem convenientemente colocar-se numa zona asséptica de conforto, inabalável e anestesiado frente aos problemas, mas talvez mapear quais são as cargas pesadas que carregamos por acreditarmos em valores que não foram criados por nós, que não nos servem, que tornam a vida pesada. Evidentemente todos os problemas não serão resolvidos apenas com a aposta na superação do que somos como ética de nós mesmos. A proposta não é blindar-nos de problemas; existirão acordos falidos, decepções, traições amaríssimas, desconfortos insuportáveis, dores aviltantes, mas talvez sabendo nos reposicionar em termos dos valores que produziram tais dissabores, sem o espírito de vingança, poderemos de algum modo transformar tais inquietações não em fardos, mas em experiências de passagem, de travessia.

Fazendo um paralelo com a música, podemos dizer que os acordos que fazemos são como acordes na música: um *solo comum* para que possamos caminhar juntos no tempo. O acorde é fruto de uma composição comum, de um acordo – harmonia – acerca das condições de possibilidade de tocarmos em conjunto, de vivermos em uma banda ou bando; o acorde é um arranjo de notas, de qualidades de som que se sintetizam e criam condições de invenção de outros modos de vida e música. Não se cria o acorde para ficar nele, mas para passar. O rompimento do acordo cria uma defasagem tanto na música quanto na vida. Enquanto na música experimentamos a sensação de estranhamento do que ouvimos, na vida vivenciamos uma sensação de falta de chão; o que nos faltou foi o solo, o solo comum do acorde. A sensação de falta de chão, falta de solo comum que vem do rompimento do acordo é uma sensação de que estávamos tocando sozinhos; nesse caso o *solo* deixa de ser um *terreno* comum, um acordo e passa a ser sinônimo de *desacompanhado*.

Talvez tenha sido essa a experiência de Ariadne quando após ajudar Teseu a derrotar o Minotauro do labirinto ele a abandona. Teseu – o trapaceador – rompe com o pacto inicial e volta para a sua terra – agora já livre da maldição – e se une a outra mulher. Ariadne por amor também traiu, trapaceou sua família: através de um fio guia Teseu pelo labirinto e o faz achar sua saída. O pacto de Teseu era permanecer com Ariadne, o solo comum, o acordo mútuo era claro, e no rompimento do acordo Ariadne chora, perde o solo. E é neste momento, no momento em que ela se encontra na pior condição para seguir em frente, ela tem a melhor condição para afirmar a vida em sua multiplicidade. O choro de Ariadne evoca a presença de um músico flautista: Dionísio. O herói-camelo, aquele que sente prazer em carregar os fardos da vida já se foi. Agora resta a Ariadne se reposicionar, esquecer, frente ao estranho sentimento duplo: o de ser abandonada – e por um tempo as dores do abandono serão sentidas – e também de ser acolhida por Dionísio que também precisará operar uma transformação em si. Ela precisa se conciliar com as forças do novo, do devir, e afirmar a vida sem que a má consciência ou ressentimento sejam orientadores de sua visada ética. Dionísio não é o novo herói que salva Ariadne do abismo; Dionísio é o grego trágico, que traz a leveza que Teseu não tinha. Ariadne, por conseguinte, depois de sua experiência com Dionísio – o deus da afirmação – não mais se recorda de Teseu; ela exerce a potência do esquecimento e assim faz com que Teseu jamais retorne para ela do mesmo modo.

O acordo[e] não é moralizante, mas condição de possibilidade de passagem ao longo do tempo. Para inventar sentidos é preciso inventar acordos sabendo que tais acordos são temporários, pois a passagem do tempo associada às forças da mudança sempre promoverá variações. O que na música chamamos de campo harmônico, chamaremos aqui de *solo comum*. O solo comum é importante não apenas para a produção de sentidos temporários que de algum modo nos orientam no mundo, que não são identitários, mas é fundamental também à uma prática muito importante na música contemporânea: o improviso. O improviso em grupo não é cada um tocando isolado, mas é preciso desenvolver habilidades para criar os solos comuns, o acordo mínimo, mas é fundamental romper. É importante desenvolver uma fina habilidade de borda, que é habitar o solo comum e também o fora do território. Aqui temos a experiência de improviso.

O esforço de acordar é menos o de concordar – cordar, atar com – e mais de confiar – fiar junto. Se estamos dizendo que não é concordar, não o é posto que desse modo uma das partes ainda exerce o poder de coação, visto que existe uma corda que tenta atar; portanto nos parece que o esforço da concórdia é de uma disputa de sentido cujo fim seria o convencimento do outro. No ato de fiar com, fia-se o fio que orienta o acorde. Enquanto a corda da concórdia produz uma monofonia que se pretende instaurar como lei reverberante, ecoica, representada por uma corda de aço, o fio do confiar é frágil e deve ser tecido a duas ou várias mãos, polifonicamente. Assim, o som desse acorde é muito menos plástico. Assim o aprendizado de viver junto é também de desaprender a viver apegado a nós mesmos; não é o de como tecer o fio da concórdia mas tecer sempre o fiar com.

Se o além-do-homem indicado por Nietzsche em *Zaratustra* indica um tipo de homem molar, pregnante a ser superado, dissolvido, é na filosofia de Deleuze e Guattari que esse tema retoma de modo mais pragmático. O homem que somos, resultante de processos seculares de subjetivação encontra em *Mil Platôs* não só a metáfora da transformação do espírito nietzschiana, mas as intuições de seus autores de como afirmar uma vida em devir. Se as forças da identidade tendem a fixar, a filosofia da diferença visa incidir sobre elas de modo a travar um embate cujas resultantes sejam modos de viver mais leves e em ressonância com o vir-a-ser.

Para isso Deleuze e Guattari montam uma teoria sobre o devir. De partida podemos dizer que todo devir é minoritário e molecular, isto é, não existe um devir cuja orientação seja dada por formas majoritárias já consolidadas – homem, branco, adulto, heterossexual, por exemplo –, bem como não tem como resultante um sedimento altamente concentrado.

Nesse sentido, devir não se trata de uma metamorfose do homem, uma simples mudança de forma, mas uma criação para além da forma. Essa trans-formação indicaria um constante fluxo de vir-a-ser, onde não haveria um estado de devir, mas um processo incessante. Se é assim, não se trata de vir-a-ser algo que já possui formatação, mas acessar o plano das forças que habita as formas e compor com eles um caminho trans. Não se trata de imitar um leão, uma criança ou uma mulher, pois a imitação pressupõe cópia das formas identitárias, molares e pregnantes desses seres. Devir é criar corpo com eles, se agenciar de modo a acessar o molecular daquilo que devém, e não o seu molar.

Para Deleuze e Guattari, o devir é sempre um ponto de partida sem objetivo, que não possui prescrição ou compreensão lógica a priori, mas precisa ser experienciado. Em *Mil Platôs*, eles indicam possíveis devires que devemos poder experimentar; são eles o devir-animal, o devir-mulher, o devir-criança, o devir-molecular e o devir-imperceptível. Assim:

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 devir, e através das quais devimos. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.67)

Para os autores todos os devires iniciam e passam pelo devir-mulher em direção ao devir-imperceptível. Nessa concepção, homens, mulheres e crianças, seres molares, precisam de partida também devir mulher, devir este que não se relaciona à máquina dual que se contrapõe ao homem, mas àquele que se relaciona a experiências minoritárias que são caladas/negadas pelo modo do pensar o mundo orientado por uma política masculinista que captura todos. É nesse sentido que o devir-molecular entra como catalizador da operação, posto que se não se trata de imitação e nem de cópia da

entidade molar, dura, pregnant, mais óbvia, trata-se então de contágio por partículas moleculares, que estão sempre escapando da formalização rígida da molaridade. Numa concepção contemporânea, podemos dizer que durante séculos roubou-se da menina seu devir para lhe impor uma história hegemonicamente masculina. Enquanto a espécie molecular da mulher traria átomos de desterritorialização, a espécie molar, o que temos sido por séculos de subjetivação masculina, se beneficia dessa reação. O que nos interessa é precisamente o que escapa da dominação; nos interessa as emissões moleculares de mulher que desestabilize o campo social por seu fluxo, suas lentidões e velocidades, repousos e movimentos.

A música, nesse sentido, seria para Deleuze e Guattari (2012) atravessada por blocos de feminilidade, infância, bem como por todas as minorias, posto que ela tem sede de destruição, sede de construir transversais que escapam das coordenadas já dadas. Entretanto, apesar da boa notícia que se enuncia pela concepção de um devir-molecular, Deleuze e Guattari nos advertem que “nenhum fluxo, nenhum devir-molecular escapam de uma formação molar sem que componentes molares os acompanhem, formando passagens ou referências perceptíveis para processos imperceptíveis” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 110). Isso significa que a molaridade sempre estará presente, ou seja, um território existencial consistente sempre existirá. Não se trata de abolir o molar, mas poder desejar maquinar microfraturas nas suas bases para que um bloco jamais em equilíbrio possa se constituir e uma aceleração da diferença possa se operar. Se hegemonicamente durante séculos fomos impelidos a uma operação de estabilização das forças da diferença, aposta nas forças de identidade e repressão das forças animais em prol da moral e de um projeto de sociedade e cultura, a proposta aqui não é manter tal estrutura monotônica, só que do outro lado do jogo. A proposta é fazer circular todas as forças, colocar em combate tudo o que há, e para tal, atizar através de um bloco de arrasto o que se quis adormecer e se sedimentou.

Tal bloco é composto pelo agenciamento de uma variável menor – mulher, criança, música, animal – com um componente molar, uma variável maior – homem, reativo, trapaceiro, moral, pesado, ressentido – que é então arrastado nesse bloco pela desterritorialização provocada pela primeira, que por sua vez também se desterritorializa. Nesse bloco a força do leão une-se à maquinação e a inquietude da criança para superar o que se é. Assim, se não há imitação da variável menor que catalisa

o devir – animal, mulher, etc. – não há imitação também daquele que está em processo de devir. Tal processo confere um caminho peculiar a todos que se propõem a compor com esse bloco. Não devemos imitar o devir dos outros, mas juntar as nossas forças, as nossas molaridades singulares e partir do lugar que estamos.

Se Deleuze e Guattari evocam o devir-imperceptível como orientação, eles o fazem por estratégia, pois sabe do perigo da captura do devir pelo poder, pelas organizações, pelas instituições, pela molaridade. A discrição contida no devir-imperceptível é talvez uma das mais difíceis construções a se fazer: como transgredir sem arrombar os portões, como ser contracultural sem meter o pé na porta? A imperceptibilidade sugere um modo de operar cuja tônica é a infiltração, a habitação discreta dos territórios para que a permanência neles seja garantida objetivando fazer um mundo, inventar um universo com as nossas matilhas, com nossas alcateias.

Nesse sentido, a filosofia da diferença se propagaria não por hereditariedade ou filiação às instituições, por fidelidade, mas por epidemia, pelo contágio que se dá pelo contato entre forças heterogêneas. A imperceptibilidade dos vírus e bactérias exemplificam essa atitude: o contágio é por habitação silenciosa, por agenciamento, e não por genética. Como propõe Deleuze, não se é vampiro por hereditariedade, mas por contágio: é necessário ser mordido.

O devir-imperceptível nos parece deixar uma dupla-tarefa: estrategicamente não deixar-se capturar pela máquina institucional que tritura as forças da diferença, mas também não deixar-se capturar por nossos próprios modos instituídos de vida. Sumir de si mesmo é a direção dada por Deleuze e Guattari Em *Mil Platôs 3*:

É porque não temos mais nada a esconder que não podemos mais ser apreendidos. Tornar-se imperceptível, ter desfeito o amor para se tornar capaz de amar. Ter desfeito o seu próprio eu para estar enfim sozinho, e encontrar o verdadeiro duplo no outro extremo da linha. Passageiro clandestino de uma viagem imóvel. Devir como todo o mundo, mais exatamente esse só é um devir para aquele que sabe que é ninguém, que não é mais alguém. (DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs* vol. 3, 2012; p. 78)

Curiosamente a filosofia de Nietzsche com a obra *Zaratustra* e a formulação de Deleuze e Guattari sobre o devir, entram em ressonância com um tema interessante da nossa história: a bruxaria.

Perseguidas mais intensamente na Idade média, a bruxa simbolizou no imaginário do mundo o mal que precisava ser expurgado; um inimigo comum que existiu para dar consistência ao que a moral cristã desejava: refinar suas estratégias de poder através da criação de uma figura que fosse a encarnação do mal. Não bastava que ele pairasse de modo virtual na coletividade; todo signo indesejado ou estranho deveria ser imediatamente identificado ao mal a ser combatido. A bruxa seria um compilado de tudo que fosse contrário ao interesse da dominação ao mesmo tempo que atualizava, através de símbolos, os sentidos do que era o mal naquela época.

Como recordam Deleuze e Guattari, “os feiticeiros sempre tiveram posição anômala, na fronteira dos campos ou dos bosques. Eles assombram as fronteiras. Eles se encontram na borda do vilarejo, ou entre dois vilarejos” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.29). Para os autores, o feiticeiro estaria numa relação de aliança com o demônio e com a potência do anômalo ao mesmo tempo que o pacto – a aliança com as forças da diferença – se coloca como perigosa à tradição pois pode causar epidemia. O devir-animal, nessa direção, se torna assunto da feitiçaria – uma política – pois ele implica uma relação de aliança e não de imitação ou filiação com o animal, mas também exerce função de borda no qual o homem passa a estar em devir por contágio.

Zaratustra, o mestre do eterno retorno, naturalmente seria condenado também como um bruxo, pela sua alta potência de subversão, pela inquietude de seus ensinamentos; enfim, um anômalo, um feiticeiro que anuncia um homem para além do que se é. Através do gargalhar – ensina ele – faz-se o riso, fluido da alegria, e também modo de acesso à criança; por meio dos rituais, incorpora o canto e a dança como práticas de saúde; através dos rituais ininterruptos de expurgo do peso e da moral, torna-se leve até que se possa voar, flutuar; a transformação do espírito se daria por meio de animais, da transmutação de si; a mágica e a intuição seriam os meios pelos quais se atrela ao pensamento as forças da transformação e do irrefletido, tirando a razão do centro da vida, e por fim, a invisibilidade, um modo de devir-imperceptível, um modo de não ir à fogueira. Os conceitos, modos de construção e transformação do mundo físico pela palavra cantada, são os nossos feitiços. O martelo, que foi o instrumento pelo qual se

consolidava o julgamento de uma bruxa, nas mãos de Nietzsche ganha o sentido de uma filosofia que se propõe a destroçar justamente aquilo que transforma as forças da diferença em forças do mal: a moral.

1.8- O Eterno Retorno

Consideramos *Assim Falou Zaratustra* um livro importante pois é nele que aparece de forma clara e mais desenvolvida o conceito de *eterno retorno*, que é muito rico e igualmente controverso na história da filosofia. Alguns comentadores mais próximos de Nietzsche entendem que o conteúdo que retorna é idêntico ao que já passou, se atendo à instância cosmológica do conceito, outros o compreendem em seu sentido ético, como Roberto Machado, e ainda, alguns contemporâneos como Deleuze criaram outras propostas de compreensão do eterno retorno não como comentadores, mas a partir de sua própria filosofia. Apesar dessa discussão interna à filosofia ser muito complexa e interessante, ficaremos aqui com um recorte proposto por Roberto Machado. Para além do desejo de busca de uma solução para o problema, a instância ética do eterno retorno é no mínimo curiosa. A proposta de Machado é a da afirmação trágica da vida “como se” tudo fosse retornar, fazendo com que o pensamento do eterno retorno se torne por meio da alegria o pensamento trágico por excelência.

Em *A Gaia Ciência*, texto de 1882, Nietzsche traz pela primeira vez no parágrafo §341, intitulado “O peso mais pesado” o que ele considerará em *Ecce Homo* a ideia básica de Zaratustra. Este fragmento não apenas prenuncia o que ele irá desenvolver de modo mais detalhado em *Assim Falou Zaratustra*, mas ilustra a conexão entre pontos distais da sua filosofia, transversalizando-os: 1- a tragédia que aparece no seu primeiro livro *O Nascimento da Tragédia* valorizando a música como elemento dionisíaco fundamental à vida 2- a concepção de eterno retorno, que, como máxima expressão da postura trágica, nos parece ser o aprendizado mais importante que o personagem Zaratustra precisa encarnar para que possa se transmutar de herói apolíneo em homem trágico afirmador. Zaratustra então, integrando em si o lado noturno e tenebroso da vida, torna-se quem é: o filósofo dionisíaco que não apenas o anuncia o além-do-homem, mas que já caminha em sua direção. Eis o trecho:

Que diria você se um dia ou se uma noite um demônio penetrasse em sua solidão mais solitária e lhe dissesse: ‘Esta vida, tal como você a vive agora

e tem vivido, você terá que vivê-la mais uma vez e ainda inúmeras vezes; e nela nada haverá de novo: cada dor, cada prazer, cada pensamento, cada gemido e tudo o que existe de indizivelmente grande e pequeno em sua vida deverá retornar (...) – e do mesmo modo esta aranha, este luar entre as árvores, este instante e eu mesmo. A eterna ampulheta da existência sempre será virada novamente – e você com ela, ínfima poeira das poeiras!’ – Você cairia no chão rangendo os dentes amaldiçoando o demônio que falasse assim? Ou estaria vivendo um momento formidável em que lhe responderia: ‘Você é um deus; nunca ouvi palavras tão divinas!’ Se este pensamento se apoderasse de você, ele lhe transformaria e talvez lhe esmagasse; perguntarias a respeito de tudo, a questão ‘você quer isso mais uma vez e inúmeras vezes, até o infinito?’ E pesaria como o peso mais pesado sobre sua ação! Ou então, como seria necessário querer bem a você mesmo e à vida para nada mais desejar a não ser esta última e eterna confirmação? (NIETZSCHE, 2013, p. 201)

Uma primeira distinção se faz muito importante em relação ao eterno retorno: Nietzsche formula sua tese pensando em dois desdobramentos distintos. O primeiro é a sua tese cosmológica, ou seja, sua concepção de funcionamento das forças do mundo e do tempo. Para ele, conforme exposto no texto “Da visão e do enigma” de *Assim Falou Zaratustra* o tempo não é linear, mas circular, sendo o instante o portal onde o passado e presente se encontram.

Concebendo o tempo como circular e sempre passageiro, ele nega que o tempo tenha um instante inicial e final, e, mais tarde assemelhando o tempo ao devir, também nega que o devir possua um instante inicial, isto é, que exista uma identidade antes do devir e/ou uma identidade depois do devir. Compreendendo que o tempo é infinito e circular, e as forças que compõem o mundo são finitas, aquilo que foi vivido no passado será vivido eternamente. Portanto, o conceito de eterno retorno para Nietzsche parece tratar do eterno retorno do mesmo. “Da visão e do enigma” é o aforismo que narra logo no início da terceira parte do livro o encontro de Zaratustra com o anão – o homem pequeno –, sendo que é ele que apresenta à Zaratustra a concepção circular do tempo:

“Tudo quanto é reto mente — murmurou com desdém o anão. — Toda a verdade é sinuosa; o próprio tempo é um círculo”. (NIETZSCHE, 2002, p. 51)

O segundo modo de pensar o eterno retorno fala sobre sua dimensão ética, ou seja, a dimensão que se conecta com a experiência do estranho em nós, da diferença de atitude e perspectiva em relação à vida e ao mundo, em suma, da construção de uma orientação para o devir que esteja mais próximo do além-do-homem. Assim, a conexão entre a afirmação trágica polifônica, o canto de Zaratustra, o eterno retorno e o além-do-homem, se faz ao apurarmos que ao final da obra de Nietzsche o canto de Zaratustra, o ditirambo dionisíaco, é a afirmação trágica da vida que surge para coroar sua transmutação. O percurso do personagem principal do livro é a história de sua própria tragédia, que a partir de uma pedagógica descrita ao longo do livro permite operar a passagem do Zaratustra ainda enojado e surpreendido pela ideia de eterno retorno para o Zaratustra que é reconhecido pelos seus animais como mestre do eterno retorno, aquele que aprendeu a manejar e afirmar a vida. Afirmer eticamente o eterno retorno é afirmar que ele é o instrumento pelo qual se diz “sim” à vida em todos os seus matizes. Afastar-se do niilismo é afastar-se do pessimismo de uma vida que reconhecemos não ter sentido a priori, não ter verdades dadas.

Para Roberto Machado tal sentido ético significa que:

...querer a eternização do instante vivido, pela afirmação do seu eterno retorno, é querer a vida, a cada instante, em toda a sua intensidade, em toda sua plenitude, estado supremo de aquiescência à vida considerado por Nietzsche a única forma de ultrapassar a vontade de nada ou nada de vontade do niilismo. (MACHADO, 2012, p.135)

Se entendemos que não existem verdades e morais dadas, valores absolutos, a afirmação trágica, portanto, além de ser uma proposta ética é necessariamente um compromisso estético, posto que ela demanda a criação de algo que não está pronto na vida. Deste modo, a vida trágica se conecta à arte e se transforma em um território constante de fluxos temporários de criação de sentidos, versões, relações, acordos. Esse território polifônico-transversal de criação propõe um outro modo de se relacionar com o mundo.

Quanto à ideia do eterno retorno não ser uma verdade, Machado sustenta, citando Clément Rosset que “...o eterno retorno é uma simples ideia, uma suposição, uma hipótese, uma ficção, uma questão que diz respeito não à verdade das coisas e sim à reação afetiva do homem, em relação à qual ele se constitui uma prova” Da mesma maneira, Michel Haar em “Nietzsche e a Metafísica” salienta o mesmo aspecto:

Nietzsche não pretende de modo algum demonstrar que o retorno está definitivamente inscrito no curso das coisas; ele introduz uma simples ficção, uma hipótese, e como que um jogo de imaginação, que se exprime sob a forma de uma questão: “E se tudo o que é tiver sido?” (HAAR, 2001, p. 50)

Assim, não podemos entender as palavras de Nietzsche munidos de um pragmatismo absoluto. Precisamos transver e apurar o corpo todo para ouvir a música que Zaratustra ouve e canta enquanto se transforma. Zaratustra não é o homem que afirma se afirmando enquanto herói ou leão, redentor ou enunciador da verdade. Ele é o homem que vai morrendo ao longo da história, inscrevendo nela a sua tragédia: a tragédia de desfazer-se de si, transvalorar e afirmar a vida nos seus momentos mais duros tendo como máxima expressão a afirmação de que tudo irá retornar.

Assim, ao final ele se transforma no mestre do eterno retorno pois aprendeu a manejar com a vida sem nojo, horror ou náusea niilista quanto à ideia de que tudo retorna, mas concilia-se com ela com alegria, riso e leveza. É pela afirmação do eterno retorno que Zaratustra afirma o ser do devir em uma perspectiva para além do bem e do mal, sem oposição entre forças ativas e reativas e sem seleção de uma em detrimento da outra, afirmando integralmente o vir-a-ser.

Em Zaratustra é nisto que consiste o eterno retorno, não apenas na construção de uma cosmologia que tenta introduzir uma nova política macro, mas produzir uma nova política micro para pensar a vida e nossa relação com nossas diferenças e repetições bem como a lida com tais questões em nossas relações com os outros.

Podemos dizer que o eterno retorno propõe a superação do ressentimento – que significaria culpar os outros por seu sofrimento, pois com ele não fixamos a memória no que passou e nem desejamos que o passado seja destruído, mas afirmamos o que há, afirmamos os acontecimentos como resultado do acaso e não de uma relação de causa

e efeito. Acolher o acaso é a perspectiva ética lançada por Nietzsche através do eterno retorno que nos permite habitar o passado de outro modo, tornando-o motor da criação presente.

De modo muito interessante afirmação da vida e do eterno retorno em Assim Falou Zaratustra surge no final da terceira parte como música: são os “ditirambos dionisíacos”. Para Roberto Machado, a grande saúde afirmadora surge a partir do canto, onde para enunciar e incorporar a postura ética que o eterno retorno nos convoca é preciso deixar de apenas *dizer*, para então *cantar* um novo canto. Cantar um novo canto significaria superar o niilismo e reafirmar a vida como ela tem sido a cada momento, viver cada instante como se tudo fosse retornar sem praguejar a existência. Seríamos capazes disso? – É uma pergunta que Nietzsche nos põe.

A voz do homem que temos sido ao responder essa pergunta tende a entoar duas respostas éticas diferentes, dois tipos de atitude frente à vida: o horror e a náusea pesados do niilismo passivo ou a alegria e o riso provocados pelo desejo do eterno retorno. Enquanto não pudermos superar o horror que nos causa a ideia do eterno retorno, ele será pesado e opressor.

Na perspectiva nietzschiana, o niilismo passivo seria a impossibilidade de suportar que não haverá um aperfeiçoamento do homem, não haverá um progresso natural da humanidade, uma vez que, como vimos, o homem que somos não é o fim do processo. Assim o otimismo moral pregado pelas instituições não daria conta de aperfeiçoar o homem. Nesse caminho, o humano pessimista, sem esperança em Deus e em nenhuma outra força, não acreditando no progresso humano, decepciona-se e lamenta pelo fato do homem não ter dado certo. A contramão do pensamento trágico contido no eterno retorno é a falta de esperança que um momento futuro venha corrigir o instante; assim, tal afirmação se torna seu maior desafio visto que ela convoca a encarar a possibilidade do retorno sem cair no pensamento paralisante de que nada vale a pena, o que provocaria náusea e sufocamento.

Se na música, no canto do homem reativo, ele usa a memória para repetir-se, o além do homem, o homem afirmativo canta com o improviso; usando o esquecimento, ele esquece quem é, desaprende, subtrai ao invés de adicionar em seu espírito de vingança outros conteúdos que viriam a reforçá-lo, reforças suas fixações.

O canto de Zaratustra é ditirambo, dionisíaco e levemente inebriado, propositalmente leve e desprezado de si.

ENCONTRO QUATRO – *COMO TOCAR JUNTOS?*

27/09/2016 – 16:30

Abrimos a sala e no lugar do espaço vazio do auditório, que contava apenas com os tablados de madeira e alguns livros, havia uma grande mesa no centro da sala e cadeiras em volta. Tiramos a grande mesa e sentamos nas cadeiras que dispusemos em roda. No centro do círculo que se formou, pedi para que colocássemos os objetos trazidos de casa.

No fim do grupo passado, havia pedido para que trouxéssemos nesse quarto encontro qualquer tipo de material caseiro que pudesse fazer som. Alguns não haviam trazido, mas perguntei como havia sido a experiência de buscar em casa tais materiais; os que trouxeram disseram que foi interessante e já foram colocando na roda os objetos. Fernanda trouxe um véu amarelo usado na dança do ventre, onde na ponta havia chapinhas que fazem sons. Caio trouxe uma garrafa de plástico. Houve também colheres, facas, uma tábua de carne, dois copos de vidro, uma garrafa de vidro, dois potes de plástico, uma colher de pau, um pote de geleia e uma tigela de ferro. Levei chocalhos, um carrilhão de chaves, uma pandeirola, pregos e dois palitos de comida japonesa.

Acordamos então que nos dividiríamos em duplas, onde cada dupla escolheria os instrumentos que desejassem, e treinaríamos num primeiro momento tocar com o parceiro. O primeiro da dupla começaria a tocar, fazer um ritmo, e o segundo teria que acompanhar o toque do modo que desejasse. Depois isso se inverteria, o que havia seguido o companheiro, num segundo momento começaria a tocar, e o outro o acompanharia.

Os grupos se formaram, e cada um deles foi para um lugar distinto da sala após seus componentes terem escolhido seus instrumentos. No geral, os chocalhos foram todos escolhidos, a pandeirola, os talheres, os copos, a garrafa, os pregos, a tigela e um pote de geleia também. Caio uniu-se a Bárbara, Camila fez par com Fernanda, Thaís e Dandara se juntaram e eu toquei com Arthur. Caio e Bárbara sentaram e começaram o ensaio tentando ver quem daria início ao som proposto. Já do outro lado da sala, Camila e Fernanda faziam um som e um ritmo muito similar ao do carnaval. Eu e Arthur – músicos – brincamos com o compasso e o ritmo, fazendo quebras inesperadas, sempre estando

atento um ao percurso do outro, base fundamental para tocar junto. Thaís e Dandara tentaram marcar um ritmo fixo para não se perderem.

Circulei pelo espaço para ver a produção das duplas e por diversas vezes eu entrava no ritmo delas, no intuito de indicar a necessidade de uma levada ritmicamente mais constante, que ao nosso entender é indispensável para a efetivação do exercício, sem que as diferenças de toque de cada componente se homogeneizassem. Um dos objetivos então seria fazer com que as duplas entrassem, cada uma a seu modo, em contato e ressonância com a pegada, a levada, o estilo do outro, sem que, entretanto, se dissolvessem por completo; preservariam então seus potenciais inventivos, apontando, entretanto, para um solo comum. Percebemos nessa rodada que o desafio de tocar junto reside dentre outras coisas numa atenção especialmente concentrada ao movimento do outro, na capacidade de se sintonizar com o outro e com suas variações. Mas para isso é também fundamental que ambos saibam disso, e não crie quebras rítmicas, de toque, de levada, que levem a uma quebra da partilha, uma quebra brusca, ainda que na heterogeneidade, do viver juntos.

Assim, nos apercebemos que em um determinado momento da experimentação, quando um plano comum já tinha sido criado, não havia mais a noção de um componente da dupla seguir o outro; os dois tocam, e ao tocarem, se tocam que ambos estão em relação, se retroalimentando um do ritmo do outro.

Voltamos então a sentar em roda para depurar como havia sido a experiência. Uma fala comum que apareceu é que apesar da dificuldade de alguns de se acharem no tempo do outro, foi interessante ver como o passar do tempo somado às práticas que derivam de continuar tocando levaram a um certo ajuste, um compassamento compositor.

Inicialmente, disseram alguns, que ficou muito difícil se concentrar no que seu parceiro estava fazendo, posto que a sala ecoava também o toque das outras duplas, ficando muito difícil criar e se concentrar. Assim, uma outra experiência comum é a de que os ritmos e toques das duplas influenciavam na composição das músicas das outras duplas em alguns momentos. Dandara, Caio e Barbara apontaram a dificuldade de criar ritmos, bem como a dificuldade com os próprios objetos trazidos, mas que de maneira geral foi uma experiência interessante e possui ressonância com a pergunta “como viver juntos?” Propus, então, uma rodada da mesma experimentação, mas com todos os participantes em grupo, com o objetivo de amplificar e intensificar a experiência do toque coletivo.

Começamos então com alguém entoando um ritmo e, logo após, o grupo de imediato se manifestou produzindo outros toques e ritmos que se afinavam. Algumas pessoas mudaram de instrumento, pegaram outros que ainda estavam no chão e outras pessoas permaneceram com o instrumento anterior. Ficamos cerca de cinco minutos tocando, marcando um ritmo comum, experimentando o toque comum amplificado, ainda que com diferenças de toque entre os integrantes.

Nesse momento pergunto qual seria a relação disso que vivemos naquele grupo com a clínica. Caio propõe que é importante aprender a escutar a si mesmo e o outro para que se possa tocar juntos. Ponderei que a aposta no sentido comum é importante para que possamos reduzir nossos ímpetos e automatismos e que nessa redução possamos ativar mais as nossas forças de escuta ativa que é um potente componente na construção da comunalidade. Propus também que tocar junto, então, seria traçar com o outro um plano comum – plano aqui entendido numa dupla acepção, tanto como superfície imanente de deslizamento com o outro, quanto como acordo, combinação – onde na clínica, na vida e na música, acolhemos sem ditar, mas criamos uma orientação e sentido para o viver juntos de modo a não deixar tanto o outro quanto a nós mesmos à deriva. Nesse momento, Fernanda conta que deriva foi a palavra que saltou para ela em sua última sessão com seu paciente, e que estar à deriva era muito angustiante. Ponderei, então, que partilhar, não apenas no sentido comum de dizer algo para o outro, mas também de viver com o outro as intensidades de uma vida plural, cuidando e tocando juntos, podem fazer com que essa angústia ganhe outras vozes e tenha seu andamento modulado na dança dos ritmos. Uma deriva solitária, descuidada ou que surge a partir dos ruidosos zumbidos do viver juntos, muito provavelmente produzirá uma experiência de desamparo que nada tem a ver com a potência de uma deriva partilhada. O partilhamento da deriva – que se torna uma operação delicadíssima e refinada nas relações humanas – nesse sentido, ganha um contorno mais próximo de uma leveza nietzschiana, de um fluir tranquilo, de uma experiência leve de devir, sem o peso moral do dever e de um necessário porto seguro a se chegar a priori.

A angústia que surge na vida e na experiência clínica, nessa proposta, não se caracterizaria por uma negatividade que necessita ser extirpada, mas como um grau de tensão que existe, nos move, nos afeta, e é, para além de um desconforto, também o nosso material de trabalho.

Nessa rodada final de depuração do que experimentamos, produzimos o sentido de que apesar das diferenças de corpos, timbres e ritmos, conseguimos em grupo entrar em territórios temporários de ressonâncias para poder viver juntos. Assim, viver juntos não significaria tornar-se o outro ou fazer com que o outro se torne o que queremos que ele seja, mas no diálogo, nas práticas diárias, na clínica, nas intervenções, possamos traçar o que é comum – vibrar juntos, tocar juntos –, fazer planos comuns, onde os acordos estejam sempre em negociação para que os descompassos do viver juntos não minem a experiência da vida e impossibilite o viver, a parceria, a troca e a pluralidade. Nesse sentido, traçar o comum não se confunde com tornar homogêneo, mas, pelo contrário significa remanejar as heterogeneidades sempre existentes para que elas sustentem uma vida comum possível.

Terminamos mais um dia de grupo com a sensação de que o exercício deveria ser feito outras vezes, onde sugeri pensarmos o plano comum associado às noções de corporificação e afetabilidade.

1.9- A ética do cuidado como compositora da afirmação trágica da vida

É no fragmento §125 de *A Gaia Ciência*, chamado “O Insensato”, que Nietzsche anuncia uma ideia importantíssima para entendemos tanto a afirmação trágica da vida como as críticas que ele fará posteriormente acerca da moral judaico-cristã e a metafísica. Tal ideia é conhecida como *a morte de Deus*. É importante lembrar que no século XIX o tema da metafísica bem como da ciência e religião estava sendo bastante discutido por autores como o poeta alemão Heinrich Heine, o filósofo Friedrich Hegel, o escritor Dostoiévski e os filósofos Ludwig Feuerbach e Karl Marx.

Influenciado por tais autores, e ao contrário do que um ligeiro passar de olhos pode sugerir, a morte de Deus não fala apenas sobre a desconstrução do modelo religioso cristão atrelando-o a um projeto histórico de poder que o exerce por meio da construção de uma figura – Deus –, mas sim da substituição da cosmologia e moral religiosa, pela moral e vontade de verdade almejadas pela ciência emergente do projeto da Modernidade. Como já vimos, Nietzsche, com sua “filosofia a marteladas” tece críticas aos dois projetos, tanto o religioso-cristão quanto ao científico-racional. Podemos, assim, dizer que a substituição dos modelos morais, cosmológicos e epistemológicos que balizam a nossa sociedade e cultura até hoje são dadas por um jogo de poder entre as instituições produtoras de saber. Entretanto, antes mesmo das instituições religiosas se estabelecerem como pretensas reguladoras da vida humana, do ponto de vista mais primordial e existencial, que funda o desejo pela construção de uma solidez e confiança no saber acerca da existência, havia o desejo pelo amparo que é fornecido a partir da construção desses saberes. Pensando com autores como Feuerbach, isso significa dizer que a construção primordial da figura de Deus se deu por um lado pela necessidade de produzir sentido para uma vida que em si era puro fluxo e desprovida de nexos e fundamento, e por outro lado, para construir uma figura superior e transcendental de amparo, referência e orientação à vida terrena, uma vez que a existência é também pautada por dissabores e por uma travessia insegura por conta do constante vir-a-ser, devir este que deseja ser calado pela metafísica quando ela aposta no ser, na identidade. O desamparo, num segundo tempo, principalmente após a Revolução Científica do século XVI, surge com a percepção humana de que o Deus alucinado, construído em delírio pelo homem, não é real, e que a vida mais uma vez estaria vazia de sentido –

principalmente após a Revolução Copernicana – fazendo com que houvesse o reconhecimento de que viver incluiria também padecer, e esse padecimento não era necessariamente um castigo ou uma provação divina, e por isso, um outro projeto de vida e referência precisava ser construído. Tal experiência de ruptura é muito similar à que os gregos tiveram quando construíram a figura de Apolo, o deus racional, belo e perfeito, e depois, para dar conta da decepção frente às dores da existência ou a percepção de que a tese apolínea não se sustentava na prática, criaram Dionísio⁴, musical e afirmador, que seria o contraponto de Apolo para sustentar uma vida mais verossímil e acolhedora. Assim, o que autores como Feuerbach e Nietzsche nos mostram é que a criação de Deus é humana, e possui várias motivações, bem como inúmeros efeitos retroativos na própria vida.

Do ponto de vista da metafísica cristã, a mesma construção que promove uma orientação e coerência à vida – a ideia de um Deus, um pai, um pastor – é a construção metafísica de base maniqueísta que promove o sofrimento, acolhendo-o de modo transcendente, vinculando o além-vida com a ideia de vida real e jubilosa.

A *morte de Deus* na filosofia de Nietzsche não significaria, então, a morte da figura de um deus genérico inventado ou a inventar, mas sim a morte de qualquer verdade absoluta que tanto apazigue o vazio de sentido do viver, bem como instaure uma moral, um modo prescritivo de agir, sentir e experimentar o mundo. O desejo pelo plano de imanência para Nietzsche é naturalmente ter que se haver com uma experiência de desamparo e angústia, contornada, porém, não pela construção de uma metafísica apaziguadora da dor, negadora da vida, niilista e que vê no além-vida a solução para os padecimentos terrenos, mas, num modo mais contemporâneo de colocar o problema, pela construção ética de uma imanência trágica que demanda o tecimento de uma rede social de cuidado mútuo; um uivo de convocação da matilha para o acolhimento e partilha. Se não existe um mundo além, uma verdade, a tarefa aniquilada pelo pensamento metafísico é a de que devemos criar o sentido da vida tendo como

⁴ Vale ressaltar aqui a compreensão que também há cuidado e atenção dos gregos para os efeitos dionisíacos da embriaguez e experiência de desmesura. Ao contrário do que podemos supor, os simposiarcas gregos eram incumbidos de cuidar dos ébrios, tendo como orientação ética o cumprimento das pactuações. Desse modo, a experiência dionisíaca não era tão somente de cuidado do outro, mas também formava uma pedagógica do cuidado de si. Através dessas vivências limiares os cidadãos podiam extrair manejos plurais com o prazer bem como modos corporificados de estar no mundo de forma temperante e prudente.

ferramenta tudo o que há, ou seja, criamos a partir de uma polifonia de conteúdos e modos de construir o mundo, onde a tônica recai sobre a batalha constante entre as múltiplas forças que compõem o universo.

Numa certa perspectiva, a construção de Deus foi um modo de dar sentido a uma vida desprovida de nexos e fundamentos. De modo geral, podemos dizer que o reconhecimento dessa falta de sentido pode criar um desamparo, que é muitas vezes experimentado na clínica como um vazio existencial, vazio esse que aparece na clínica na forma dos mais diversos sintomas. Uma hipótese que nos toma é de que com a complexificação da nossa sociedade e cultura ao longo dos séculos, fomos construindo uma distância a cada dia maior das outras espécies que possuem o instinto como o orientador da vida. Essa distância tem produzido uma espécie humana que rompe a cada vez mais com o fio do instinto e, com essa perda, a condução da espécie se tornou caótica e pautada por valores e motivações socialmente construídas. Se os animais seguem determinados padrões, programações da espécie raramente flexíveis que antecedem o nascimento de um novo indivíduo, os homens não experimentam esse caminho de modo acentuado. Pelo contrário, experimentam o fio da moral por um lado, que é bastante consistente, mas ao mesmo tempo vivenciam o aprendizado contínuo e intensivo que não prevê repetições e padrões comportamentais, mas a cada momento um reagenciamento de si com o mundo. É nessa borda entre o instinto, o aprendizado e a moral que o homem se encontra. A aranha não aprende a construir sua teia, nem um pássaro aprende a emitir seu canto. Cada espécie tem um canto e cada canto tem uma função inata. O uivo do lobo pode ser observado desde muito cedo, quando ele sequer ouviu um outro lobo uivar. As migrações para desova no oceano acontecem sem grandes surpresas: existe uma certa regularidade molar dos comportamentos.

Na selva, é possível que as surpresas aconteçam, que um predador inusitado apareça para ameaçar um filhote, mas nesse minuto, uma reação de luta ocorre pelo comando da espécie. Na selva, trata-se disso: de uma luta pela sobrevivência, pela garantia de continuidade da espécie. No homem, por conta do dever de julgar a partir de valores pré-estabelecidos, inúmeras variáveis atravessam esse caminho, e o automatismo irrefletido nos animais da selva, ganha um contorno racional e moral no homem. Nesse percurso do homem, o fio do instinto é substituído pelo fio moral. Seria o devir-animal um modo de ensaiar o abandono da moral?

O resultado desse fio que nos toma: um constante reposicionamento necessário à vida em sociedade sempre se coloca. No rompimento com o fio natural, forçando uma dicotomia entre natureza e cultura, surge um vazio que desorienta, um vazio de regras e referências inatas dadas a priori. A questão é que ao constatar esse vazio, muitas vezes o homem adoece. O vazio que é marca da nossa espécie, história do nosso rompimento com uma programação, é o que nos lança em uma vida tridimensional e complexa. O que fazemos com esse vazio de sentido que nos toma é o que nos singulariza, e o que diferencia nossos sofrimentos.

Esse vazio de sentido que pode ser experimentado como um vazio existencial, ao lado do sistema capitalista de produção de subjetividade ganha seu contorno mais perigoso: a constante migração do desejo por entre os inúmeros objetos ofertados pelo universo do capital, cria um homem frustrado que confunde o preenchimento do vazio de sentido da vida com a satisfação obtida pelo consumo, onde objetos, pessoas, instituições, resultantes do sistema de produção passam a ser desejados como se apaziguassem a monotonia/monofonia de uma vida inacabada, em falta. E quando esgota-se o frescor da novidade pelo objeto desejado, o sistema possui sempre novidades, de modo a manter o desejo sempre viçoso, atiçado.

E é aí então que lançamos a pergunta: como cuidar desse homem? O que a ética do cuidado tem a ver com a afirmação trágica da vida? Ora, se estamos sustentando que tal ato consiste em afirmar alegremente a vida ainda nos seus momentos mais árduos, certamente o momento mais árduo é de muito sofrimento e desamparo, o que enseja necessariamente uma construção de uma rede de cuidado que atua eticamente para produzir um acolhimento necessário para que a afirmação da vida não seja apenas uma utopia filosófica ou um abandono ao desamparo, apostando que automaticamente dele surgirá a potência de um bom encontro. O desejo de afirmação trágica da vida não termina na afirmação. São necessários indispensáveis dispositivos de acolhimento e pertencimento para que se torne possível um contorno afirmativo, prudente e imanente. Podemos dizer então que a construção dessa rede se faz a partir da criação de um saber alegre, de uma *gaia ciência*, que seja temporal, rejeite qualquer pretensão de alcançar a verdade assumindo o caráter artificial de sua ciência, e principalmente não produza um saber orientador longitudinal da vida, mas que sirva temporariamente para produzir solos existenciais possíveis.

No campo clínico isso pode ser entendido como a necessidade de pensar e praticar uma ética do cuidado por parte do terapeuta, entendendo que a afirmação trágica não é um abandono do sujeito às próprias questões, uma afirmação da sustentação do peso da vida, mas um desfazer-se do peso através do seu enfrentamento e afirmação. Aqui uma atitude terapêutica, de acompanhamento é desejada, para que a experiência do desespero possa se transformar em uma potência de viragem e construção de outros possíveis.

Fazendo a ligação com Feuerbach e a religião, o acolhimento na afirmação trágica e imanente é fundamental pois ela não se conecta com o prescritivo, com a moral endurecida, mas torna possível o levantamento de novas ligações com um mundo que não cessa de surgir. Enquanto a metafísica, ao idealizar um mundo perfeito e estável para além deste que vivemos, almeja preparar o homem através da aderência às normas morais, o campo de imanência afirmador busca de algum modo se haver com as necessidades humanas frente ao mundo e ao próprio homem em transformação.

No campo clínico, podemos por aproximação chamar de *morte de Deus* qualquer experiência de ruptura, desterritorialização e perda de referencial, onde haja sofrimento e dor envolvido, e o sujeito não consiga fazer sua travessia, e, portanto, precise de algum auxílio terapêutico – não necessariamente o clínico formal, mas que tenha como parte de sua proposta cuidar – para poder ser afirmativo.

É importante ressaltar que do mesmo modo que Merhy (2006), entendemos o cuidado como um processo complexo donde surge um *acontecimento*, ou seja, é uma construção que emerge de uma relação e não uma ação unilateral que visa um objetivo específico traçado a priori. A diretriz do cuidado é a atenção, a escuta ativa, o acolhimento, mas a especificidade de cada intervenção precisará ser verificada caso a caso. Entender o cuidado como acontecimento é entender que embora haja direções técnicas para a orientação do cuidado, não há o esgotamento prático dos modos de cuidar pois ele é sempre da ordem do que surge no tempo, ou seja, ele acontece no encontro.

ENCONTRO CINCO – RITMOS E RESSONÂNCIAS

11/10/2016 – 16:30

Após uma semana sem encontro devido a uma viagem minha a PUC de São Paulo para das duas palestras sobre música e psicologia, retomamos o grupo orientados a pensar a corporificação dos conceitos experimentados na vivência anterior e a trança entre clínica e música.

A experiência em São Paulo foi bastante interessante e forte para mim; certamente foi uma das inspirações para que continuasse praticando com esse grupo o tema do “viver juntos”, que fala não apenas do traçado da comunalidade, mas também, por consequência, do treino de uma escuta ativa, de uma prática de improvisação e da afirmação de uma polifonia que se constrói coletivamente.

Entramos na sala e, assim que chegamos, tive a vontade de deixar os tablados de madeira livres. Tais tablados, que ao que parece, será um palco do auditório, ficam empoeirados e empilhados num canto da sala; são pesadíssimos e até então não haviam sido usados. Entendendo haver neles um potencial sonoro, começo com dificuldade a desempilhá-los, deixando-os mais livres, mais à nossa vista.

Sentamos nas cadeiras no centro da sala, e pedi, então, para que as pessoas que vieram no último dia do grupo comentassem um pouco sobre como foi a experimentação passada, uma vez que Lia e Pedro haviam faltado. Fernanda e Caio comentaram um pouco de como havia sido a experiência: tocar juntos.

Trouxe comigo neste dia um violão e diversos outros materiais que foram tornados instrumentos musicais: a velha colher de pau, o pote de plástico, os chocalhos, um pote de ferro e um carrilhão de chaves. Antes de começarmos a proposta do dia compartilho com eles o meu desejo de que os diários de campo fossem abertos para que todos possam escrever. Tal desejo emerge de uma sensação constante de que essa pesquisa com eles, precisa deles também na escrita do trabalho, necessita do corpo do grupo e da presença de suas experiências afetando o que escrevo. Dito isso, o grupo partilha dessa ideia de que o diário de campo possa ser coletivizado, e sinalizo que darei notícias sobre a efetivação desse desejo.

Curiosamente a dupla Caio e Fernanda foram pro palco, agora já livre da sobrecarga, o que permitia não apenas a circulação, mas também vê-lo como um potencial produtor de som. Logo que subiram no palco, Fernanda com a pandeirola e Caio sem nada nas mãos, ambos começaram a ensaiar um ritmo. Caio sugeriu um padrão rítmico produzido pelo som dos pés no palco a ser seguido por Fernanda, já ela, desejou complexificar o ritmo, intercalando os tempos da sequência.

Lia escolheu o carrilhão de chaves, e Dandara pegou o pote de ferro com uma corrente e um chocalho. Foram, então, para o lado oposto ao de Caio e Fernanda, próximo a porta de entrada da sala que há dentro do auditório. Tal sala provavelmente será o aquário técnico do auditório.

Experimentando os sons novos, Lia e Dandara foram pouco a pouco tentando primeiro conhecer o que tinham em mãos, para depois, já mais afins dos instrumentos, tentarem tocar juntas. Arthur, ao lado delas, escolheu o violão e Pedro uma garrafa de vinho, da qual inicialmente soprou, produzindo um som de flauta grave, mas depois abandonou o sopro, e tentou com Arthur cantar um rap do Mc Catra.

Passei por todos os grupos com um chocalho, tentando sinalizar a necessidade de um solo comum, um plano de consistência que faria com o que o tocar juntos fosse possível. Percebi e apontei em algumas duplas um certo conflito de interesses. Enquanto uns queriam muito um certo tipo de toque e ritmo, outros já estavam tocando em uma outra direção. Nessas duplas, me aproximei e disse que talvez movimentos musicais mais simples, que pudessem ser mais tranquilamente partilhados, facilitaria a entrada dos dois em uma composição comum.

Depois desse trabalho percorrendo os grupos, pedi para que as duplas se tornassem trios. Arthur migrou para a dupla Caio e Fernanda, que sentaram no centro da sala, e Pedro integrou a dupla Dandara e Lia.

De modo muito interessante, notei que a cada semana o nosso auditório está de um jeito diferente. Existe uma dinâmica que perpassa o espaço que me chama muito a atenção, e hoje, o auditório estava com o que será a parte técnica do som aberta, o que possibilitou que o grupo se dividisse. O trio Pedro, Dandara e Lia entraram nessa sala técnica, que é um aquário, e não conseguimos mais escutar o que eles estavam produzindo.

Sentei então com o trio que havia se formado no centro da sala e eles então começaram a tocar. Passamos um tempo tentando criar entradas, e após alguns minutos formamos um plano de consistência musical interessante: embora estivéssemos tocando um ritmo e melodia regulares, havia espaço para a invenção; micromovimentos que caso percebidos pelo grupo poderiam modular o toque e reagenciar toda a música. A regularidade nesse caso assegurou um solo comum que se repetia, um certo lugar de segurança dentro da produção – o que poderíamos chamar aqui de acordo grupal não consciente em tempo real – mas que poderia ser atravessado por criações que seriam combinadas sutilmente no ato de continuar tocando.

O trio que estava no aquário da sala após alguns minutos saiu dele e pouco a pouco foi se aproximando do grupo do centro da sala que já estava tocando. Talvez ainda tomados pelo toque comum de dentro do aquário, Pedro, Dandara e Lia entraram no grupo maior e começamos todos a tocar juntos. De maneira muito interessante o que se produziu foi um som alto, marcado e fortemente coeso. A minha sensação é de que pela primeira vez estávamos experienciando um toque coletivo potente, e mais do que isso, vi que pela primeira vez estávamos escutando um ao outro, estávamos não só atentos, mas cuidadosos com o coletivo, atentos para não dismantelar o acordo comum. Me percorria a sensação de redução dos ímpetus individuais; havia uma certa ressonância tênue, mas ao mesmo tempo diferença no toque de cada um.

Ao contrário do que se pensava inicialmente, vimos que todos podem tocar, e tocar instrumentos que não existiam antes de nós os produzirmos. Não existe aula de toque em tigela, nem técnica de batuque em garrafa de vinho; isso é da ordem da experimentação e do acontecimento.

Vimos com isso que o tocar juntos demanda uma abertura necessária para a entrada no grupo, e também que o coletivo, a grupalidade, produz uma confiança, uma sensação de fiar com, que pode também ser chamado de tocar com, de viver com, que alimenta a ação de estar tocando.

Confiar, desse modo que propomos, não é imperativo que se coloca a priori, não é uma sensação pessoalizada que possibilita o tocar, mas uma experiência de confiança que decorre do tocar juntos e é experimentada no próprio toque, enquanto se toca; é um efeito da sustentação do fazer música coletivamente. Muitos nessa experiência de prática musical conjunta acham estranho e desconfiam do toque em materiais tão

diferentes, mas quando o grupo começa e a contração do coletivo fica evidente dado um arrojamento do som produzido que é proporcionado por uma ressonância grupal, a experiência de confiança facilita continuar tocando. Confiar seria nessa perspectiva um fator de aumento da potência de um encontro, e isso não se confunde com a ideia de completude, identidade ou homogeneização de interesses e finalidades.

Embora não saibamos qual será o ritmo, com a heterogeneidade posta, o momento de contração do coletivo fica muito evidente para quem experimenta a ressonância do toque junto; essa ressonância faz com que as personalidades sejam postas em segundo plano frente a força do grupo. Uma aproximação que fizemos disso, foi a própria aposta política da Roda de supervisão coletiva: apesar das personalidades existentes, apesar de ser o corpo de cada um que está em atendimento, aquele corpo não está sozinho, há um coletivo ali presente, corporificado, ainda que a ciência disso para o clínico esteja mais distante.

1.10- Coda

Em música a coda é um conceito-símbolo que pode aparecer na partitura indicando a modulação final de uma música a partir da intensificação ou ressignificação de algum trecho anteriormente apresentado. Uma coda como proponho aqui indicaria uma ressignificação de um conteúdo vivido a partir de uma outra experiência de câmbio de sentido. Do mesmo modo como acontece na música, onde ao fim de uma peça os músicos podem retornar a alguma parte rearranjando-a, mudando de tom, saltando de oitava, de língua, aqui, retomaremos alguns pontos do texto dando-lhes novo arranjo. O pressuposto comum das pesquisas mais tradicionais é de que existe uma estrutura epistemológica a ser seguida, onde há uma justificativa a ser respeitada, hipóteses binárias – sim ou não – a serem confirmadas ou negadas, bem como um texto que se estrutura de modo lógico, de modo a não partilhar com o leitor suas contradições e problemáticas internas ao processo de produção do conhecimento, bem como o modo de resolução ou sustentação das mesmas. O resultado final ideal, enfim, precisa ser claro e se vincular de forma especular ao que anteriormente foi dito. Nesse sentido as traições – em seu sentido inventivo –, os reposicionamentos, os processos de escolha dos pesquisadores e pesquisados e as repetições diferenciadas seriam excluídas e conjuradas dos registros científicos. Assim, a produção científica mais tradicional filtraria as informações produzidas, analisando-as conforme suas expectativas, sendo a resultante desse processo um trabalho final que apresenta sentidos parciais, que isentaria os pesquisadores de um trabalho de questionamento acerca dos percursos e escolhas de pesquisa. Se em uma perspectiva linear de pesquisa o conhecimento se dá por acúmulo e pela entonação de refrões que se aperfeiçoariam ao longo do tempo e ao final formariam uma obra, em uma outra perspectiva, o conhecimento se dá por discontinuidades, ou como proponho aqui, por Coda.

A justificativa inicial dessa dissertação que aparece na introdução é de que existia um desejo nosso na aposta de aproximação entre música e clínica, porém, nesse momento faz-se necessário um reposicionamento: o contágio com o campo dado pelas experimentações musicais, fez com que a música ganhasse não somente o tom de um desejo de pesquisa, mas um sentido de necessidade. Construir uma relação entre música e clínica deixa de ser uma aposta pessoal que tem como sentido o ganho coletivo, mas torna-se a resultante do próprio percurso do texto que não poderia ser

adiantado antes de entrar no campo. O sentido da pergunta “Por que aproximar clínica e música?” se produziu de modo mais maduro não no início do percurso, mas ao final do processo de confecção e vivência do texto bem como das experimentações musicais. Com isso, apenas ao final ficou mais claro o sentido da aproximação entre Nietzsche, o pensamento trágico, clínica e música.

A nossa coda, o nosso salto de oitava, surgiu no momento em que uma reconfiguração do campo se deu a posteriori, criando teias de sentido que se espalharam e foram sendo montadas ao longo do percurso. Não descobrimos uma clínica trágica em Nietzsche e nem a produzimos com ciência de que a desejávamos; ela foi fruto de uma construção sem objetivo final; foi um traçado que só agora pudemos notar que o caminho percorrido foi esse.

Podemos dizer então que uma coda em pesquisa é o momento onde as *cartas* do percurso estão na mesa, e a partir de um reposicionamento do olhar confere-se um novo sentido às cartografias feitas. É um momento orientado não pela causalidade e pela associação de ideias, por relações lógicas, mas pela intuição, pelo impensado, por vezes que surgem das relações entre as cartas traçadas e corpos tonificados, que reorientam as direções da pesquisa.

Curiosamente o sinal da Coda (Figura 2) em uma partitura musical tem como finalidade gráfica e significado a ampliação da visão de uma determinada parte da obra que será tocada de modo diferente em um outro momento. A coda reorienta o modo de leitura de um trecho anteriormente apresentado.

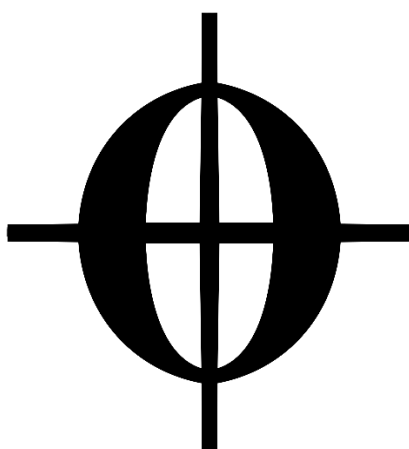


Figura 2: Símbolo musical da Coda

Se, na pesquisa, a coda é uma nova construção de sentidos a partir de uma experiência de intuição e contração do tempo, na clínica a coda pode ser vista como o momento de viragem do caso. Ocorre quando as linhas de sentido produzidas coletivamente seguiam em uma determinada direção não apenas ganha novo sentido como reorienta o percurso até aquele momento. Uma coda clínica acontece quando irrompe uma atualização de conteúdos que para além de reorientar os sentidos que estão por vir, redimensionam e cambiam também as formações de sentido já construídas.

Sendo assim, qual seria a nossa Coda? Se Nietzsche considera que a morte da tragédia se deu a partir da retirada do coro grego, fato esse que a deixou puramente racional, e pensarmos numa orientação trágica para a clínica, para além de todo o corpo teórico que a embasa atribuindo à afirmação da vida como sentido ético, é preciso também construir um corpo musical; desse modo estaríamos introduzindo a música na atitude clínica.

Podemos dizer então que uma das formas de fazer essa introdução musical na clínica, é construir uma clínica trágica que se abre à polifonia, sendo esta uma clínica que ao contrário do que aconteceu com a tragédia grega, corporifica uma política musical em sua prática. O que conectaria Nietzsche, música e clínica é a orientação de construção transdisciplinar entre essas três áreas que efetua um contragolpe ao pensamento lógico hegemônico.

Nesse sentido, o conceito de polifonia se torna nosso principal aliado para compor tal relação, visto que se foi a retirada das vozes do coro grego que na perspectiva nietzschiana endureceu a tragédia, a aposta é de que a colocação de várias vozes na clínica tenha a possibilidade de potencializar sua abertura. Um campo musical se faz necessário, e uma das pistas para a construção de uma clínica trágica, é incluir a música em seu modo de pensar e intervir. Pensar que a polifonia é um caminho para a abertura de uma possibilidade trágica para a clínica não é algo que estava no caminho enquanto o percorríamos. Eis a nossa Coda: só pudemos cantar uma clínica trágica depois de um tempo percorrendo e construindo seus caminhos.

Assim como Nietzsche concebeu Zaratustra como um canto, um livro-música, como pensar uma clínica cantada? Se a psicanálise inaugura uma terapia que aposta na fala, no dizer, no poder dizer, como transformar também o dito e o experimentado em canto?

Propor uma clínica musical pode ser visto tanto a partir de um campo pragmático, com a música produzindo ressonâncias e reverberações com o campo clínico, mas pode também significar uma aproximação conceitual inicial, que se corporifica e gera não mais apenas ressonâncias, mas potências de produção de curtos-circuitos no pensamento que como resultante pode produzir práticas artísticas sonoramente vigorosas e tridimensionais.

SEGUNDO MOVIMENTO

POLIFONIAS

Nosso conhecimento não era de estudar em livros.
Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.
Seria um saber primordial?
Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor
e não por sintaxe.
A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
Um dia tentamos até de fazer um cruzamento de árvores
com passarinhos
para obter gorjeios em nossas palavras.
Não obtivemos.
Estamos esperando até hoje.
Mas bem ficamos sabendo que é também das percepções
primárias que nascem arpejos e canções e gorjeios.
Porém naquela altura a gente gostava mais das palavras
desbocadas.
Tipo assim: Eu queria pegar na bunda do vento.
O pai disse que vento não tem bunda.
Pelo que ficamos frustrados.
Mas o pai apoiava a nossa maneira de desver o mundo
que era a nossa maneira de sair do enfado.

(...)

(Manoel de Barros; Menino do Mato; 2016; p. 15)

2.0- Linhas e forças polifônicas

“É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leitmotiv”. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.”⁵

Podemos de modo geral dividir esquematicamente o campo de forças da produção de uma música em quatro grandes grupos de interesse: a melodia, a harmonia, o ritmo e o timbre. A melodia é uma sucessão de sons (notas) e silêncios (pausas), que se desenvolvem em um espaço de tempo formando uma singularidade no modo de execução e ordenamento das notas em uma música; em outras palavras, é o modo como as notas musicais se dispõem dentro de uma composição. Se agruparmos e tocarmos num instrumento como o piano, por exemplo, notas específicas de forma simultânea, teremos um acorde. Então, a harmonia é o campo que estuda a relação dos acordes dentro de uma música. Já o ritmo é a pulsação que rege tanto o silêncio como o ataque das notas e acordes dentro de uma música.

O timbre é a característica peculiar de cada som; é o que faz com que consigamos distinguir o som do piano do som de um violão, ainda que ambos estejam tocando a mesma frequência. Essa diferença se dá pela propriedade do corpo de um instrumento; a construção de cada instrumento o conforma de um determinado modo, e seu timbre é o som que o caracteriza. É o que faz com que quando uma pessoa cante sua voz seja única, pois cada corpo é singular, portanto produz sons singulares que sabemos distinguir.

Assim, o timbre é um componente estrutural que faz com que haja uma riqueza e variedade entre os instrumentos. Apesar de tocarmos a mesma nota, na mesma frequência, mas em instrumentos diferentes – um piano e um acordeom, por exemplo – teremos timbres diferentes, portanto experiências sonoro-musicais totalmente distintas.

Em termos de composição melódica podemos dividir de modo geral as composições em monofônicas e polifônicas, onde a monofonia é definida como uma música que possui

⁵ Clarice Lispector, *Água Viva*; 1973; p. 30.

apenas uma voz/instrumento executando a melodia. Por outro lado, polifonia é uma técnica que consiste em cruzar melodias que foram compostas separadamente, colocando-as em conexão para que sejam simultâneas, porém singulares. Assim, por definição, polifonia, que é um conceito muito caro neste trabalho, é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico singularizado. O interessante deste tipo de composição é que a polifonia nos traz um arranjo mais complexo. Ao ampliar o leque de vozes em uma música, aumenta-se também suas outras possibilidades de escuta. Rompendo com a monofonia, alarga-se a possibilidade e a complexidade da experiência e escuta musical uma vez que as múltiplas melodias podem ser a cada audição experimentadas pela escuta de novos modos. É importante perceber que a polifonia não é o somatório de vozes performando a mesma linha melódica, pois se isso ocorresse, haveria uma amplificação ou reverberação da linha; todas as vozes estariam em uníssono, num coro quantitativamente grande, mas sem garantia da riqueza polifônica, que é dada pelo encontro das diferenças entre as notas, criando o múltiplo. O que nos permite a sensação de variação e polifonia não é o somatório das vozes das melodias executadas pelos instrumentos melódicos, mas a diferença entre elas, que é dada pela singularidade de suas composições.

A divisão clássica da história da música Ocidental, com ênfase no cenário musical europeu, distingue os seus períodos em: Música Pré-Medieval, Música Medieval (até cerca de 1450), Música Renascentista (1451-1600), Música Barroca (1601-1750), Música Clássica (1751-1810), Música Romântica (1811-1900) e Música Contemporânea (1901- hoje). Em outras linhas historiográficas que contemplam a música das outras civilizações, podemos dividir a trajetória da música basicamente em cinco segmentos: a música das primeiras civilizações, a música primitiva, a música erudita e profana europeias, a música popular e, atualmente, o world music, sendo que elas se atravessam sem superar umas às outras. Segundo Candé (2001), historiador da música, o modo polifônico de composição de música erudita europeia não existiu sempre, mas começou por volta do século IX e alastrou-se tanto na música sacra quanto na profana, apesar de em muitas outras civilizações a polifonia já estar presente como uma possibilidade de composição.

O surgimento da polifonia como veremos aqui surge como uma experiência europeia de afastamento e recusa da monofonia típica do medievalismo. Nesse sentido, abordaremos nesse segundo Movimento a polifonia gótica como privilegiada dentre as polifonias já criadas, bem como discutiremos o percurso da música sobre o prisma modal/tonal como propõe José Miguel Wisnik, e ao final articularemos a polifonia com o conceito de transversalidade presente na obra de Felix Guattari, na tentativa de extrair daí pistas para uma clínica musical, afirmativa e transversa.

Assim, podemos dizer que existem duas linhas ou eixos básicos na partitura musical: o vertical e o horizontal. A linha vertical secante de apenas uma nota/um ponto, muito usada nos cantos gregorianos e na música popular atual, responde pela melodia simples, pela monofonia, pelas notas tocadas em momentos distintos. Esses momentos em que aparecem as notas chamamos de tempo, que é o próprio eixo horizontal. A linha horizontal responde pela passagem, pela organização dessas notas espaciais numa instância temporal. Ou seja, uma composição é resultado de uma união entre espaço melódico e tempo rítmico.



Figura 3: O eixo espaço-tempo da música

Como mostra a figura acima, as notas musicais em uma partitura homofônica são tocadas uma a uma, em momentos diferentes, dando uma clareza e linearidade melódica e rítmica a uma obra. Em geral, a música popular atual – mpb, pop, pop/rock – se utiliza bastante dessa forma composicional, assim como no passado a música

litúrgica/sacra e a clássica tinham como proposta política e estética a valorização da monofonia, ensejando a compreensão clara de uma melodia por parte do ouvinte e a simplicidade composicional. Por outro lado, o jazz – Miles Davis, Frank Zappa –, o rock progressivo – Pink Floyd, Jethro Tull, Yes, Rick Wakeman, Mutantes – e até mesmo na música erudita – Bach, Beethoven, Palestrina, Mozart – usaram amplamente a técnica do contraponto e da polifonia, criando uma textura musical que normalmente o público identifica como mais rica e complexa.

2.1- Do surgimento da polifonia na música Europeia

De partida, vale lembrar que a polifonia europeia nascida por volta do século IX é uma captura histórica de um fenômeno que muitas culturas já haviam expressado nos seus cantos, composições e percussividade ao longo dos tempos. Como exemplo, temos as polifonias de até oito vozes dos pigmeus do Gabão, a polifonia instrumental dos balineses, as polifonias da Sardenha, o canto dos Balcãs, a música cigana bem como um sem número de músicas africanas e orientais, sendo essas culturas estudadas por um ramo específico da ciência musical conhecido como etnomusicologia.

A hipótese dessa seção do nosso trabalho é de que vivemos hoje um flerte com a monofonia, que não se traduz tão-somente no campo da música, mas principalmente é observado no campo da vida ordinária, dos recentes endurecimentos macro e micropolíticos, por exemplo; e para ajudar a compreender tal articulação temática, é preciso entender a trajetória da polifonia dentro da cultura ocidental europeia. Assim, a primeira coisa que nos chama atenção é que ela, bem como da música em geral, é notavelmente marcada por descontinuidades e interesses políticos bem delimitados. Assim, mapear as transformações da polifonia e da música ocidental é tentar compreender que apostas políticas estavam e ainda estão em jogo dentro da música e como podemos hoje retomar um movimento estético que influencia fortemente o modo como percebemos a música no contemporâneo.

Para entender o surgimento da polifonia como entendemos hoje, precisamos entender qual o percurso que a monofonia fez até chegarmos ao mundo polifônico; parte desse percurso foi feito durante a dominação religiosa, a ponto de a história da polifonia se confundir com a história da própria Igreja. Podemos dividir a polifonia em quatro

grandes correntes: a polifonia litúrgica, a polifonia gótica, a polifonia barroca, a polifonia contemporânea e também a polifonia presente em outras culturas.

O percurso da monofonia à polifonia litúrgica se inicia por volta dos anos 600, século VI, onde a Igreja Católica já tinha se tornado a principal potência política do Ocidente, com isso, ela dominava não apenas a política formal, mas também a filosofia e a produção artística na Europa. Assim, durante o papado de Gregório, o Grande, procurou-se sob a sua liderança a unificação do canto da Igreja sobre o modelo romano, buscando a hegemonia católica em todo o território europeu. Tal objetivo político perpassa os dois séculos seguintes, onde Carlos Magno da dinastia Carolíngia coroado em 800, de fato, se interessa pela unificação da liturgia com dois objetivos políticos: disciplinar o papado e fortificar a unidade do seu império.

Sabemos que a relação entre Igreja e Estado na Idade Média é muito controversa e conflituosa. Apesar de o Cristianismo ser a religião oficial do Império Romano a partir de Constantino, a Igreja como instituição localiza-se ainda dentro do Império Romano do Ocidente, com sede em Roma, e com a ascensão de Carlos Magno, levando o nome de Império Carolíngio, ainda estava atrelada politicamente a um projeto de poder que deseja se aliar com a Igreja, e o faz de modo muito complexo, mas ainda assim se impõe em vários aspectos, distinguindo o poder político em poder temporal –orquestrado pelo imperador – e poder espiritual – exercido pelo papa.

Assim, o que justifica a unificação da liturgia proposta por Carlos Magno é a sua tentativa de exercer maior poder sobre a Igreja. Ele o faz instaurando um repertório de cantos monofônicos, de melodias unitárias conhecidos como *canto gregoriano*. Tais cantos, tanto do ponto de vista da estética musical quanto do ponto de vista da escrita dos textos procuravam expressar o poder político-religioso da Igreja, que era o único centro da criação musical.

Durante quatrocentos anos predominou o canto gregoriano na Europa que tinha como paradigma estético o acabamento e perfeição, em outras palavras a música celestial que religaria o homem a Deus. Inúmeras transformações políticas ocorreram, porém poucas alterações foram ouvidas em termos de música; o modelo homofônico continuou predominante e a composição do texto do canto permaneceu igual, introduzindo-se apenas diálogos entre as melodias, mas não alterando a estrutura básica proposta ainda no reinado de Magno.

Apesar de ser controversa entre os historiadores da música a data exata do nascimento da polifonia, podemos dizer que os primeiros documentos descrevendo rudimentos da polifonia datam do século IX. Tendo como seus principais nomes Perotin e Leonin, ambos da Escola de Notre-Dame, um canto popular denominado *organum* começa a aparecer. No que podemos dizer ser uma polifonia rudimentar, desenvolveu-se nesse período um sistema formado por no mínimo dois cantores, onde cada nota da melodia principal era contracantada por uma única nota da voz superior. Assim, os pontos da pauta eram contrapontados por uma outra nota com outra duração, daí o sentido original da palavra contraponto: ponto contra ponto.

É importante ressaltar que até o canto gregoriano, por não haver a polifonia – várias notas independentes cantadas ao mesmo tempo –, a pauta musical – a partitura – era constituída apenas de pontos marcados nas linhas dessa pauta, como vemos na figura abaixo.

6.

R Egína caéli * laetáre, alle-lú-ia : Qui- a quem me-
 ru- ísti portáre, alle-lú-ia : Resurréxit, sic-ut dixit, alle-
 lú-ia : Ora pro nó-bis Dé-um, alle-lú- ia.

Figura 4: Pauta Monofônica Gregoriana

No século XI, percebeu-se que a melodia se tornaria mais interessante se uma segunda voz ascendesse ao mesmo tempo que a voz principal – chamada cantochão – descesse, mas é no século XII que o canto gregoriano é alargado e é colocada entre uma nota e outra uma melodia mais dinâmica, além de ser introduzida uma diferenciação de andamento entre as várias vozes. Assim, começa a haver um tipo de composição em que as melodias se diferenciam e não são as mesmas melodias em várias vozes, mas começa-se a desenvolver segmentos melódicos independentes, contrários e oblíquos.

É importante marcar que a polifonia ao se desenvolver criando a noção de diferentes durações a serem cantadas ao mesmo tempo, força a música a criar um outro sistema de registro de notas onde fossem acolhidas as diferenças de tempo entre notas, tornando mais rigoroso o sistema de notação. Assim, a pauta que conhecemos hoje foi resultado da inspiração polifônica que exigia outra forma de transcrição de notas.

No século XIII, a Escola de Notre-Dame em Paris, rompendo então com a rudimentar polifonia litúrgica, cujos fundadores foram Leonin e Perotin, passaram a desenvolver formas polifônicas com estruturas em que a contestação ao canto gregoriano foi radicalizada; chamamos então essa corrente de *polifonia gótica*. A forma polifônica desse período se deu por um gênero de composição chamado *moteto* em que as palavras determinavam as linhas melódicas. O moteto se caracterizava por usar um texto distinto para cada voz cantada, sendo essa característica que originou seu nome cujo termo deriva de *mot*, que significa *palavra* em francês.

Nessa época o chamado *cantus firmus* era o canto fixo, cuja melodia servia como base temática para um novo arranjo polifônico. A melodia do *cantus firmus* era tradicionalmente extraída do cantochão, que formava a base sobre a qual se inseriam novas melodias nos *organa* dos motetos. A partir desse canto, iam-se adicionando outras vozes como a *clausula*, o *duplum*, *triplum*, que poderia ter um ritmo mais rápido e com um texto que poderia estar em francês ou em outras línguas. Tal experimento radical cresceu tanto que suas criações possuíam diferenças rítmicas e melódicas tão grandes a ponto de um canto gregoriano aparecer simultaneamente numa mesma peça polifônica, bem como hinos serem cantados ao mesmo tempo em três línguas distintas. Acredita-se que milhares de motetos foram cantados na Europa no século XIII, tendo chegado aos dias atuais algumas obras que catalogaram a produção daquela época como o *Códice de Montpellier*, que reúne 336 canções polifônicas, em sua maioria motetos, o *Códice de Bamberg*, composto por 108 motetos e o *Códice de Las Huelgas*. Obviamente o desenvolvimento do moteto se deu fora da Igreja, afastado do ambiente e da moralidade religiosa. Enfim, a polifonia, com sua ausência de identidade entre linhas melódicas e sua força dinâmica e rítmica, assemelhando-se muito aos ditirambos dionisíacos, ganharam as cidades se tornando uma experiência popular, onde os textos não eram mais religiosos, sendo usados também textos seculares franceses, misturando um louvor à Virgem Maria com um hino à beleza de uma prostituta. Conforme pontua

Artur Roman, “nessa politextualidade, linguagens diferentes se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano” (ROMAN, 1993, p. 209). Assim, tal politextualidade polifônica, que pode ser identificada como “uma linguagem dinâmica e mutável, flutuante e ativa, apropriada para expressão carnavalesca do mundo que possuía o homem medieval” (ROMAN, 1993, p. 209) será uma constante através dos séculos da era gótica e uma característica dessa modalidade de polifônica. Já na Itália, desde o século XIII, com Giovanni da Caccia e Jacopo de Bologna um gênero musical profano começou a surgir, difundindo-se na Europa no século XVI, isto é, o **madrigal**, que era um canto polifônico profano que abordava assuntos heroicos, pastoris ou libertinos.

Do mesmo modo que a consolidação da monofonia na música se deu com Carlos Magno a partir de um objetivo político, a polifonia gótica que rompe com o canto gregoriano tradicional também tem sua queda por um atravessamento político fatal. O cada vez maior entrelaçamento entre as vozes vai tornar impossível o entendimento das palavras, o que acaba preocupando a Igreja, que incapaz de combater a polifonia vai tentar a princípio executá-la, mais tarde incorporá-la e logo em seguida vai modificá-la, deixando-a permanecer sob o preço do ajuste da música religiosa polifônica aos seus interesses.

Assim, nesse contexto de embate entre a Igreja e os populares, houve um nome fundamental para a sobrevivência de um tipo de polifonia. O responsável por isso foi o compositor italiano Giovanni Palestrina (1525-1594), madrigalista, que viveu num momento da história de intensa revolução cultural: o Renascimento. Tal revolução não foi apenas o movimento que consolidou a abertura a novos horizontes nas artes e deu à polifonia musical a possibilidade de se estabelecer como marca de uma época, onde podemos experimentar seus efeitos até hoje na música contemporânea, mas também foi o momento de um golpe conservador por parte da Igreja.

Se por um lado entendemos que a música sacra desenvolveu uma série de técnicas composicionais que sobreviveram até o presente, por outro lado não podemos esquecer que é em parte dentro da instituição igreja que elas foram produzidas. O problema em especial em relação à polifonia, conforme vimos, é que com a variedade de vozes numa composição polifônica, a partir da multiplicação de melodias em paralelo, os

compositores começaram a entrelaçar e sobrepor tantas notas que ficava difícil compreender a palavra da missa.

Em meados do século XVII o papa Paulo III convocou o Concílio de Trento (1545-1563) para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica (SANTIAGO, 2010, p.4). O problema mais imediato estava na Alemanha, com a Reforma Protestante tocada por Lutero, porém o Concílio também supervisionava a música sacra e em 1563 decidiu que tal música não podia ser luxuriosa e impura, e ameaçou impor o banimento total da polifonia e a volta ao modelo do canto gregoriano monofônico, bidimensional e claro em termos de percepção textual, isto porque na monofonia um mesmo texto é cantado simultaneamente por todas as vozes, o que possibilita uma apresentação mais clara das palavras, tocando mais os fiéis (WISNIK, 2014, p.117). A partir de então, a música sacra deveria desempenhar um papel fundamental como instrumento de propaganda da fé ortodoxa.

É aqui que Palestrina entra na história para tentar de algum modo salvar a polifonia do banimento total e afirmar a permanência da polifonia musical não apenas dentro da Igreja como na música popular. É importante notar que ele resiste de dentro da instituição, escrevendo como resposta à proposta de banimento, a *Missa do Papa Marcelo*. Com a apreciação da missa, o Papa Paulo IV muda de ideia e resolve aceitar a polifonia como legítima dentro da instituição. A *Missa Papae Marcelli*, como é originalmente conhecida em latim, foi a resposta de Palestrina ao Concílio de Trento. Tal missa é composta em sua maior parte por seis vozes, tendo oito vozes em alguns pontos específicos. Entretanto, o uso do conjunto completo fica reservado a porções específicas, sujeitas ao clima requerido pelo texto. Além disso, as combinações de vozes variam ao longo da peça. A textura é polifônica, em estilo declamatório, com pouca sobreposição de textos e uma clara preferência por acordes em bloco, de modo que o texto possa ser ouvido nitidamente, ao contrário do que acontece em diversas missas polifônicas do século XVI. Desde então é a missa mais conhecida e mais executada de Palestrina. Frequentemente, é ensinada em cursos de música e foi cantada em todas as missas de coroações papais até a coroação de Paulo VI, em 1963.

2.2- O sentido da polifonia

Apesar de em um certo sentido Palestrina ter conservado a música e a polifonia dentro da Igreja, numa outra direção, tal conservação não foi gratuita: o custo foi um maior controle sobre a composição e a moralização do desenvolvimento da teoria musical, que passou a ter como diretriz a racionalidade e o aprimoramento da técnica, fato esse que culminaria no período Clássico.

Na perspectiva de Roland de Candé, autor de *História Universal da Música*, o processo da Contrarreforma católica não apenas simplificou e positivou a música, como também organizou e aprimorou a polifonia, tornando-a racional, inteligível e perfeita.

Assim:

A Contrarreforma não sufocou a grande polifonia sacra. Talvez até lhe tenha permitido alcançar sua perfeição final, freando sua complexidade, impondo à sua ciência rigor e humildade, preservando seu formalismo da decadência. Claro, o esplendor formal das missas e dos motetos, na segunda metade do século XVI, é a consumação perfeita de um ideal contrário ao ideal místico, o da Renascença pagã. Parece, porém, que a arte polifônica, é então, dominada de modo tão perfeito, que não se percebe mais sua complexidade, pois qualquer vestígio de esforço desapareceu. (CANDÉ, 2001, p. 392)

Essa ponderação de Candé é notável para atualizar no presente trabalho a afirmação de que a música foi modelada por um ideal estético, que não pode ser desatrelado de um direcionamento político e moral. A aposta na inteligibilidade polifônica da música sacra não apenas criou um campo de composição, mas também mitigou o crescimento da polifonia profana, feita fora da igreja.

Adquirindo controle sobre a composição, estabelecendo os limites entre o possível e o desejável dentro da música, a intervenção da Igreja nos parece se assemelhar em teor àquela transformação anunciada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. Como vimos, do teatro grego foi retirado o coro musical, bem como da filosofia extraiu-se o desejo pela diferença, afirmando a identidade, a racionalidade e a busca pela verdade. Podemos dizer que esse movimento histórico, social, estético e político tem orientado

até hoje um caminho de predileção e afirmação majoritária do paradigma indentitário-monofônico.

Curiosamente, uma questão que surgiu nos diferentes coletivos por onde o presente trabalho passou foi: Por que escolher falar sobre o conceito de polifonia melódica?

Partindo de uma certa compreensão, podemos dizer que um grande número de timbres também pode ser considerado como polifonia, uma vez que a variedade sonora dos instrumentos musicais e de seus timbres confirmariam um campo sonoro diverso e igualmente rico. E então a pergunta: Por que apostamos na polifonia melódica em detrimento da tímbrica?

Entendemos que a polifonia melódica se destaca em relação à polifonia tímbrica, posto que ela nos foi usurpada. Baniu-se um modo de compor e não um modo de produzir timbres. A afirmação da polifonia melódica se dá nesse texto por entendermos que existe uma relação política explícita no fato de a polifonia melódica nos ser inédita, ter se tornado histórica ou ter sido reduzida a um estilo musical que não temos tanto contato.

Dentro do campo musical, tanto a polifonia dada pelo arranjo contrapontístico quanto o que podemos chamar de uma polifonia criada pela textura de timbres distintos, podem ser assemelhadas e chamadas de forças polifônicas, mas no campo político parece que há algo a mais que dá à polifonia melódica um lugar de diferença e minoritarismo. O desenvolvimento da polifonia tímbrica derivou, dentre outras razões, do aprimoramento da técnica da construção de instrumentos, da necessidade de se criar instrumentos com timbres variados, dos acidentes e da variação de afinação que um instrumento possuía, enfim, de forças internas ao campo da invenção. Invariavelmente as forças que desejaram expurgar a polifonia profana do campo social, não tinham como questão controlar a polifonia que aparecia a partir da produção e invenção de instrumentos. Não surgia como questão o domínio e controle da arte de fazer instrumentos.

Entretanto, tais forças que tentaram banir a polifonia da Igreja por conta de uma racional inteligibilidade que era cara ao mantimento do domínio sobre as massas, criaram tecnologias que influenciaram diretamente o modo de compor, o modo como se fazia música. Foi por conta dessa aposta política religiosa que visava o comedimento e a sobriedade, que nossa experiência com a polifonia foi mitigada. E é por isso que a

afirmamos enquanto novidade e enquanto potência, exatamente pelo fato de vivermos muito próximo da polifonia tímbrica, sermos muito afins de uma experiência musical que se dá a partir da variedade de instrumentos, conseguimos rememorar e viver um show que fomos e falar sobre o bloco de sensações que nos tomou quando baixo, bateria, voz, guitarra, saxofone e violão – instrumentos de timbres distintos, mas que criam um plano comum – começam a tocar. Porém, muitos sequer conhecem o que seria uma polifonia melódica, e isso é muito marcante, principalmente quando associamos a polifonia musical a uma certa experiência de transversalidade e abertura.

É importante ressaltar também que sendo a polifonia melódica um componente importante da cultura, mais do que um modo de compor, ela era um modo de estar no mundo, de ver o mundo, era um processo de subjetivação.

No Brasil, temos a experiência polirrítmica de escutar a bateria de uma escola de samba tocando instrumentos de timbres totalmente distintos, fazendo floreios, marcações e convenções rítmicas que são polirrítmicas posto que cada instrumento guarda a sua própria linha de composição. Poderíamos então propor que essa composição da bateria de uma escola de samba – coletiva e polirrítmica – é a que mais se aproxima da concepção de polifonia melódica que temos, de uma composição aberta, mas como não a conhecemos tanto, nos resta aproximá-la.

É importante ressaltar que o minoritarismo da polifonia aos nossos ouvidos não fala de um desgaste histórico da polifonia, nem de uma incapacidade da música popular contemporânea de produzir músicas polifônicas, mas do fato de que o coletivo que a produzia foi proibido de fazê-lo.

Entendemos que a censura, o banimento da polifonia popular, está diretamente relacionado ao projeto de poder político que preconizou a centralização e controle das produções coletivas. A solução que se teve para polifonia, foi a mesma quando ocorreu a retirada do coro grego do teatro: a racionalização. Com a inteligibilidade assegurada por uma polifonia domesticada, com a desordem aniquilada, o detentor das produções polifônicas deixou de ser o povo, mas a burguesia, com seus conservatórios afirmadores da erudição em detrimento da experimentação.

ENCONTRO SEIS – DESAPRENDIZAGENS

18/10/2016 – 16:40

“Às vezes eu não acredito na psicologia; ela me parece tão inútil”

Marina e Camila chegaram comigo à sala por volta das 16:20. Conversamos um pouco sobre os temas relevantes daquela semana e sentamos próximos à janela, em frente ao ar condicionado, visto que estava um calor escaldante. O início do verão já estava consolidado.

Neste dia, momento do grupo em que discutiríamos o texto sobre o plano comum, esperamos, eu, Marina e Camila, o restante das pessoas para que pudessemos iniciar a leitura. Enquanto esperávamos, começamos a conversar sobre a psicologia e as diferenças entre UFF e UFRJ. Falamos de Criminologia, Psicologia Hospitalar, do Esporte, e nisso Marina indicou que a Psicologia era estranha e se metia em vários lugares, várias áreas, e que isso demandava da psicologia um nível de responsabilidade muito alto.

Eu comentei que a psicologia era uma disciplina e uma profissão ainda muito nova, e que demandaria um certo tempo para que ela se desenvolvesse. Marina lembrou – pela primeira vez em muitos anos, segundo ela – o motivo pelo qual ela desejou fazer psicologia. Ela contou que estava ainda no ensino médio e gostava muito da disciplina História; em uma de suas aulas, seu professor compartilhou com a turma que ele era a favor da pena de morte. Marina era contra e achou um absurdo seu professor de História defender aquela ideia. O desejo pela psicologia surge então como necessidade de buscar uma profissão que resistisse, que fosse contra tal ideia que ela abominava, e que propusesse a ideia do homem como essencialmente bom. Estudando e vivendo a psicologia, Marina, porém, foi mudando sua concepção inicial da psicologia.

Partindo dessa conversa informal que eu entendi que já era material para o grupo, resolvi iniciar a rodada do dia com os participantes que ali estavam: Camila e Marina.

Inicialmente Camila disse estar incomodada com o fato de os outros participantes que confirmaram a presença nesse encontro estarem atrasados, bem como outros terem faltado nos encontros anteriores. Marina reitera dizendo que elas que moram longe ali estavam, e sugeriram que os outros partícipes não estavam implicados com aquele processo, e isso mostrava como a Roda ultimamente tem estado distante e desagregada.

Ambas sugeriram que essa ausência seria resultante de a Roda de Supervisão estar passando por um momento muito delicado de discussão e problematização do seu próprio funcionamento. Para elas, esse movimento levaria as pessoas a evadirem, se afastar, faltarem a supervisão e aos grupos de estudo, ao invés de estarem mais juntas e presentes.

Nesse momento ponderei que o texto sugerido por mim – que curiosamente não havia sido lido por nenhuma delas – fala exatamente disso, do tracejo do plano comum, da afirmação da heterogeneidade, do aprender, desaprender e reaprender a viver juntos, como um processo contínuo.

Contei que existem excessos em nós, e que eu mesmo, escorpiano, com ascendente em áries e lua em capricórnio, num ímpeto primeiro, me sentia tentado a convocar logo uma chamada no grupo, desejando consistentemente que todos os que deram certeza da participação efetivamente estivessem ali trabalhando. Elas riram, e eu continuei dizendo que esse ímpeto primeiro sofre um trabalho constante de desmantelamento, de dissolvência. Um excesso de eu, que provavelmente não se agenciaria bem com o coletivo, já tomado por um processo delicado, precisaria ser reduzido. Ao mesmo tempo, tal redução não poderia atropelar a necessária comunicação com o coletivo para também não ser problemática e soar como leniência. Seria necessário esquecer-me um pouco.

Nesse momento Marina conta que está ressentida por conta de uma admoestação verbal que sofreu de seu supervisor clínico na Roda após uma discussão da equipe. Ela conta que essa insuperabilidade a deixava muito irritada, sem conseguir modular e levar com leveza os dias que se seguiram. Ela conta também que é muito difícil ela conseguir expressar as coisas que sente e pensa, e que sente muito confusa.

De maneira muito interessante, tal fala de Marina aparece logo após eu ter dito que era preciso um certo esquecimento de nós mesmos, uma retirada do nosso excesso. Aproveitando essa ideia, contei a Marina que não estava ressentido ou incomodado com o fato de o grupo ter faltado, que trabalhamos com o que há, e nós três ali formávamos um grupo. A questão era qualitativa e não quantitativa.

Improvisadamente precisei me reagenciar como coordenador do grupo: suprimi a discussão do texto e começamos a falar sobre os nossos incômodos, e isso seria a tônica daquele dia. Precisei também esquecer o objetivo principal que seria ler a pista do plano

comum, para ouvir e acolher as demandas daquela roda que havia se formado. Tentei por vezes trazer do texto, corporificar, atualizar naquele acolhimento, aquilo que o texto proposto para o dia tinha de mais precioso: retirar o pesquisador do lugar de guia e provedor do saber e traçar com o coletivo que há, com o que há do coletivo que se atualiza, uma diretriz comum que nesse dia era falar de nós. Nós aqui num duplo entendimento – falar da gente, de nós mesmos, ao mesmo tempo falando dos nossos nós, nossos embaraços.

Marina que na conversa inicial e informal desse dia falou da inutilidade da psicologia, da intromissão dela em vários lugares, levantou após o término daquela roda dizendo que estava precisando mesmo desse desabafo que tivemos. De modo muito interessante, este grupo que se formou a três foi terapêutico e pôde, ao contrário da fala inicial de Marina, promover algo que talvez não pudéssemos chamar de inútil.

Havia em mim um pensamento alegre e silencioso que dizia “Viu, Marina, como a psicologia não é inútil” e externamente havia um sorriso sonoro que dizia “Viu, Marina, como a psicologia não é inútil”.

Combinamos que faríamos um novo convite ao grupo na quinta-feira seguinte, dia da supervisão clínica, que em tese todos estariam. Exporíamos então o incomodo de Camila sobre o grupo ter esvaziado naquela terça-feira bem como tentaríamos acolher outras propostas de dia e hora.

2.3- A Doutrina dos Afetos

Um outro evento importante tanto no âmbito musical quanto no cultural e social é ao final do Renascimento a construção do que se chamou de “nova música”. Os madrigais se tornaram cantatas, a polifonia mais dionísíaca foi sendo pouco a pouco substituída por composições mais comportadas a partir da consolidação do sistema tonal, movimento que podemos perceber como uma guinada em direção ao apolíneo. O surgimento da ópera também abriu um campo distinto para a música de modo geral.

Desde o Renascimento havia um evidente desejo de retomar a música da Antiguidade clássica, entretanto os poucos manuscritos da música grega antiga eram pouco compreendidos. Com essa proposta, no fim do século XVI um grupo de poetas, músicos e nobres passaram a se reunir na casa do *Conde de Vernio* em Florença, com a finalidade de discutir a arte, tendo como o objetivo principal tentar recriar o estilo do canto dos dramas gregos antigos. Com este grupo conhecido como *Camera Fiorentina*, surgiu um estilo musical que estabelecia que o **discurso** era o aspecto mais importante na música. O ritmo da música seria derivado da fala, e todos os elementos musicais contribuiriam para descrever o afeto representado no texto.

Assim, no final do Renascimento, início do período Barroco – que vai do surgimento da ópera com Monteverdi em 1580, até a morte de Johan Sebastian Bach em 1630 – um problema fundamental no campo da estética surgiu para os compositores italianos: a ilustração musical do texto; isto é, deu-se uma atenção especial ao que música e o texto significavam para o ouvinte. Para isso criou-se uma sistematização musical dos sentimentos conhecida como *Doutrina dos Afetos*. Pela primeira vez os compositores de modo amplo se preocupavam em sistematizar as diferentes formas que uma música se vincula à produção de afetos no ouvinte/à associação da música com a produção de sentimentos, afetos. Eles propunham que “recursos técnicos específicos e padronizados usados na composição podiam despertar emoções no ouvinte igualmente específicas e comuns a todos” (MENEZES, 2008, p. 106). Estes compositores, que foram os fundadores da ópera, procuravam estabelecer relações exatas entre a palavra e a música. De acordo com suas interpretações acerca das ideias de Platão, uma ideia musical não era somente a representação de um afeto, mas sua verdadeira materialização, sendo o trabalho do compositor decodificar tal relação, tornando

transparente a conexão entre um acorde, tema, texto, melodia e a produção do afeto correspondente que já estaria dado de antemão. Outro pensador que influenciou profundamente o pensamento do período Barroco foi René Descartes, que em 1638 escreveu sua primeira obra teórica *Compendium Musicae*, que trata a música pelo viés da razão, a partir da mensuração matemática da afinação dos modos e procura situar o público como “almas sentindo música”. Podemos observar também que em sua última obra *As Paixões da Alma*, de 1649, Descartes descreve vários estados emocionais e seus processos no corpo humano, fazendo com que Mattheson comente que tal levantamento “nos serve perfeitamente, para ensinar a distinguir bem entre as sensações do ouvinte e como as fontes do som o afetam” (HARRIS, 1993, p.2).

Os recursos técnicos da Doutrina dos Afetos foram minuciosamente catalogados e sistematizados por vários teóricos do Barroco alemão como Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister, Johann David Heinichen e Johann Mattheson, tendo este último escrito com especial detalhe sobre o assunto em sua obra *Der vollkommene Capellmeister (O perfeito mestre de capela, 1739)*. Como exemplo das associações entre música e afeto, Mattheson propõe que os intervalos amplos suscitam alegria, já a tristeza seria despertada por intervalos pequenos. A fúria se descrevia com uma harmonia rude associada a um tempo rápido. Tal doutrina teve uma aplicação fundamental no desenvolvimento da ópera, que se estruturava sobre diversas convenções. As árias, que são composições escritas para um cantor solista dentro de uma ópera, se construía sobre modelos padronizados para cada tipo de emoção a ser ilustrada. Por exemplo, árias de fúria tipicamente eram em tempos rápidos com muitas vocalizações em coloratura, intervalos amplos e tempos rápidos, frequentemente na clave de ré menor, enquanto que árias de amor muitas vezes eram compostas em lá maior. Segundo alguns escritos acerca da ópera nessa época, tais convenções eram tão padronizadas que se por qualquer motivo um cantor não apreciava uma certa ária composta para ele, ele podia sem maiores problemas substituí-la por outra de sua preferência, de outra fonte, desde que expressasse o mesmo afeto.

Assim, de acordo com Menezes (2008):

Cada sentimento específico, que em si mesmo era uma condição de características definidas e constantes, se ilustrava através de um estereótipo sonoro igualmente formalizado, definido e invariável. Cabia ao compositor utilizar esses estereótipos formais convencionados, que compunham como que as palavras disponíveis em um dicionário sonoro, de uma forma organizada e coerente para que se estabelecesse um verdadeiro discurso musical, que ilustraria a expressão emocional contida no texto e faria o público, já a par dessas convenções, penetrar em um nível de compreensão da música mais profundo, facilitando a empatia com o seu significado. A constituição deste repertório de elementos musicais de caráter descritivo derivava dos princípios da retórica clássica, e ele podia se expressar de variadas maneiras: através de certos motivos melódicos ou rítmicos, do perfil das melodias, da instrumentação, do tipo das vozes, e assim por diante, cada uma dessas escolhas estando associada à esfera de um determinado sentimento ou emoção. (MENEZES, 2008, P. 105)

Com a doutrina dos afetos, de inspiração fortemente burguesa e influenciada pelo projeto da Modernidade, a música envereda-se pelo caminho da composição racional, bem como a ópera surge com Monteverdi com a proposta de contar uma história objetivando a comoção do público. Como resultante disso, certa formatação do ouvido e da experiência musical pouco a pouco vai se construindo na Europa e posteriormente migra para o mundo todo.

É muito importante para nós esse tipo de mapeamento, pois a Psicologia da Música sob uma orientação mais clássica, utilizando-se da doutrina dos afetos e do modelo cartesiano prosseguem as investigações científicas tentando adequar o som percebido – percepção entendida por eles como recepção de estímulos – com uma produção afetiva que se deseja catalogar. Assim, vale lembrar que quando enunciamos a polifonia como fenômeno que pode nos auxiliar, nos distanciamos da doutrina dos afetos, que ensejava adequar a música aos sentimentos; de outro modo, desejamos investir num

tipo de experiência cultural que foi politicamente sufocada por ver nessa retomada um potencial importante de abertura.

Relação entre tonalidade e os afetos por Mattheson:

Ré menor	Devoto, calmo, fluente grandioso	Sol maior	Insinuante, falante
Sol menor	Serenidade, amabilidade, vivacidade	Dó menor	Amável e triste
Lá menor	Lamentosa, respeitável e serena	Fá menor	Suave, serena, profunda e pesada
Mi menor	Pensamentos pesados, aflitos e tristes	Si bemol maior	Divertido e exuberante
Dó maior	Rude e atrevido	Mi bemol maior	Patético
Fá maior	É capaz de exprimir os mais belos sentimentos do mundo	La maior	Paixões lamentosas e tristes
Ré maior	Penetrante e teimosa	Mi maior	Desespero
Si menor	Bizarro, melancólico	Fá susenido menor	Tristeza, aflição

Correspondência entre tonalidade e afeto-Modo maior

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó maior	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
Ré maior	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
Mi maior	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
Fa maior	Generoso	Prazeroso	Majestoso	-
Sol maior	Amoroso	Prazeroso	Afetuosos	Doce ,alegre
Lá maior	Brilhante	Alegre	Brilhante	-
Sib maior	Magnífico	Alegre	Intempestivo	-

Correspondência entre tonalidade e afeto-Modo maior

	Mattheson	Quantz	Rameau	Charpentier
Dó menor	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
Ré menor	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
Mi menor	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
Fa menor	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	-
Sol menor	Encanto	Terno	Afetuosos	Magnífico
Lá menor	Honroso	Melancólico	-	-
Si menor	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

2.4- Modal-Tonal

Ao longo dos tempos, o modo de se compreender, definir, compor e escutar música passou por uma série de modificações significativas. A variedade de músicas que temos hoje, do jazz ao erudito, passando pelo rock, reggae, blues, caminhando por todos os subestilos como rock progressivo, hard rock, heavy metal, free jazz, bebop, bossa nova, é apenas uma pequena amostra, um recorte temporal de um complexo emaranhado de influências não apenas de gêneros musicais, mas de condições de possibilidade distintas de fazer música, cantar ou tocar um instrumento. Só para exemplificar, a grande maioria dos instrumentos que existia na idade média não existe mais ou foi completamente modificada; a afinação dos instrumentos – ou os modos de se dividir uma oitava – que era pautada pelo sistema pitagórico, depois do período Barroco modificou-se drasticamente adotando o sistema temperado por igual, tendo passado também por mais de cem outras propostas; o modo de escrita da pauta como já vimos se complexificou, somando novos ornamentos às escritas medievais; a monofonia que priorizava o caráter melódico e uníssono de uma música, pouco a pouco foi se transformando em um sem número de vozes polifônicas, até que o período Barroco as reorganizou, tornando-as mais racionais e harmônicas, criando assim acordes, que são conjuntos de notas tocadas ao mesmo tempo. Por outro lado o sistema de construção de escalas – efeito de todas essas transformações anteriores – converteu-se de modal para predominantemente tonal.

Tais transformações drásticas se enunciam também no campo da afinação dos instrumentos e da divisão das oitavas de qualquer instrumento atual. A afinação por

igual – conhecida como temperamento igualado – foi provocada pelo desenvolvimento da música tonal e implantou-se definitivamente no início do século XVIII; assim, músicas modais executadas e ouvidas através dos instrumentos temperados do Ocidente perdem enorme parte dos seus conhecidos efeitos hipnóticos, rituais, meditativos ou extáticos, conforme amplos relatos de experiências com a música oriental, que até hoje conserva afinações distintas valorizando os espaços entre notas – conhecidos como microtonalismo – que nós não apenas desprezamos mas reconhecemos, a partir de nossos ouvidos educados pela afinação ocidental, como desafinação. São essas diferenças microtonais, que ainda vemos em diversas músicas árabes e indianas, por exemplo, que possuem grande potência expressiva e foram eliminadas na afinação temperada – onde os espaços de uma oitava passaram a ser rigorosamente divididos da mesma forma – objetivando uma racionalização matemática das alturas, reduzindo a experiência musical a uma fórmula cartesiana que iguala o campo sonoro por um lado, e, por outro retira de cena o modalismo que atrelava-se a uma indesejável cena ritualística.

Segundo Wisnik (2014), a musical modal possui duas características muito marcantes que podem ser experimentadas: 1- a presença de uma nota tônica central fixa, que é um apoio estável, uma referência sobre a qual as outras notas circulam livremente; 2- as melodias participam da produção de um tempo circular que se encaminha “para a experiência de um não-tempo ou de um tempo virtual que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum” (Wisnik, 2014, p. 78). Assim, na base de tudo que conhecemos por música até o Renascimento está o sistema modal. Tudo que foi composto até então deriva de alguma forma deste sistema, que se iniciou na Grécia Antiga e foi sendo modificado, primeiro pelo Papa Gregório I, que transformou os *modos gregos* originais em *modos litúrgicos*, passando então pela polifonia medieval e enfim, chegando ao Barroco, onde foi incorporado à música de modo secundário.

Podemos dizer que, do ponto de vista teórico, a música modal tem como foco a execução das notas características de cada modo, já a música tonal tem como foco o ecossistema de acordes que circunda a organização das notas. Existiram ao longo do tempo diversos modos diferentes – o grego e o litúrgico, por exemplo – e eles são maneiras de se cantar ou tocar uma escala e não uma escala em si. A escala – maior e

menor – deriva da condensação dos modos litúrgicos, dando origem ao sistema tonal, que atualmente possui acordes e notas cada um com uma função harmônica diferente. O importante para nós aqui nesta seção é que a passagem da música modal para a música tonal reorientou o campo da polifonia, a ponto que, ao incorporar a monofonia de modo ostensivo, o sistema tonal foi se consolidando ao longo dos séculos e, substituindo a polifonia, estabeleceu-se definitivamente por volta de 1700.

Para nós esse ponto, que inclui a transição entre o Medieval e o Barroco, é muito importante pois é nele que se encontra um corte fundamental e marcante na história da música: a passagem da polifonia modal para a polifonia tonal. Assim, ao dizermos que a polifonia foi desprezada em detrimento da monofonia, estamos dizendo que houve um processo de substituição da polifonia popular – como a dos motetos, por exemplo – por uma polifonia comportada, mensurável e lógica. A *polifonia modal*, que foi o primeiro tipo de polifonia criada, como vimos, deriva dos *modos* propostos na Antiguidade e na Idade Média. Este sistema sobrepunha vozes de uma melodia e se opunha a qualquer ideia de acabamento e perfeição, como os *motetos* medievais, os madrigais e a polifonia gótica. De outro lado temos a *polifonia tonal*, que tem seu ápice no estilo musical Barroco cujo compositor principal é Johan Sebastian Bach, que produziu inúmeras fugas e cânones polifônicos. A polifonia de Bach apesar de muito bonita, é uma polifonia racional e lógica, que se insere no projeto da Modernidade, o que faz com que o componente dionisíaco que orientava a polifonia gótica tenha se dissolvido, dando lugar a uma música cada vez mais apolínea e organizada através de tons; o signo maior dessa afirmação é que a categoria musical que passará a organizar os acordes através de suas tonalidades chama-se *harmonia*.

A diferença principal entre os dois sistemas de composição é que enquanto a polifonia modal é inconclusa, suas melodias não se orientam por um caráter estético e composicional que privilegia a racionalidade e organização lógica das notas, a polifonia tonal, busca tal organização e racionalidade porque visa a resolução do conflito harmônico. A polifonia tonal, como desdobramento da polifonia modal, privilegia uma harmonia onde um acorde de tensão, por exemplo, seja respondido por um acorde ou nota apaziguadora da tensão do embate entre notas.

Como exemplo podemos tentar visualizar a escala de dó maior: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó. Este é um exemplo de uma escala tonal. Nesta lógica, ao tocarmos a sequência escalar

dó-ré-mi-fá-sol-lá-si, entendeu-se a “si” como a nota mais tensa da escala, precisamos de imediato responder esse “si” com a repetição da primeira nota: “dó”. Ao fazermos isso, a nota dó serve como uma resposta pragmática à tensão do “si”, um apaziguamento da tensão promovida pelo ressonar do “si”, que tem *função dominante*. É a nota “dó” que conclui a escala tonal tornando-a isenta de conflitos e tensões.

A música tonal dessa forma se ligou à doutrina dos afetos, criando mais tarde a noção de harmonia que não apenas elitizou ainda mais a música, uma vez que desenvolvia conceitos cada vez mais sofisticados dentro do campo musical erudito, como também consolidou o sistema tonal e as funções de cada acorde dentro de uma música. Desta maneira Jean Philippe-Rameau (1683-1764), também no período Barroco, foi o precursor do conceito de *harmonia funcional*, que mais tarde com Hugo Riemann (1849-1919) se consolidou definitivamente. A harmonia funcional é a parte da música que estuda, orienta e normatiza a forma como o compositor deve organizar os acordes dentro do *arranjo* de modo a obter a melhor disposição de tensões e relaxamentos, do conflito e sua resolução. Para ordenar e supostamente “dar cor” a uma composição foram criados três conceitos que se relacionam com a função que cada acorde exerce dentro da música, são eles: *tônica*, *dominante* e *subdominante*.

Assim, um acorde que possui a *função tônica* tem como característica transmitir uma sensação de repouso, estabilidade, e quando tocado no final da música, deve ter a incumbência de conclusão, fazendo então com que a música termine de modo confortável e suave. Já a *função dominante* almeja transmitir, segundo os teóricos da harmonia funcional, a sensação de instabilidade e tensão, promovendo a ideia de preparação para a tônica. O acorde dentro de um arranjo que possui *função subdominante* seria o meio termo entre as duas funções anteriores, gerando uma sensação de preparação e conclusão menor que a dominante e a tônica, podendo a partir dele migrar para a dominante aumentando o potencial de tensão ou reduzindo-a caso a opção seja o repouso dado pela tônica.

Como exemplo, ao tocarmos lentamente o acorde de sol, seguido do acorde de dó e na sequência o acorde de ré, veremos funcionalmente que o acorde de sol serve como tônica, estável, e, transmitindo sensação de repouso, prepara o caminho para o acorde de dó, e este exercendo função subdominante apenas serve de passagem para o acorde de ré, que neste arranjo é um acorde tenso e angustiante, cuja função é dominante,

portanto pede por uma resolução, que pode ser dada pela finalização novamente com o acorde de sol, que concluiria a composição, incidindo nesse último momento um repouso acalentador da tensão anteriormente promovida pelo ré.

O período Barroco foi o período onde essas transformações se deram de modo mais agudo e coincide com o período de formulação do projeto de Modernidade cujas principais características são a racionalidade, organização, purismo, matematização e perfeição, que culminará no século XIX não apenas com o nascimento das ciências humanas mas também com a separação entre filosofia e ciência. Esse aspecto se torna importante posto que não podemos isolar a história da música de um projeto político social, cultural, científico, epistemológico, ao mesmo tempo que não podemos entender tais transformações como mero fruto do acaso e de um progresso imparcial e ingênuo. O que mostra tal impacto é que, ao contrário do que se pensa, a música *tonal*, que é a música que conhecemos hoje imposta por tal projeto não passou sem estranheza aos ouvidos do público. Como pontua Wisnik, “os ouvidos demoraram a se acostumar, no decorrer do século XVIII com aquela bizarra forma de afinar que, no entanto, se tornaria retícula obrigatória do ouvido moderno, e que acabamos por tomar como natural” (Wisnik, 2014, p. 93). Nesse sentido, Wisnik indica também uma denúncia que o musicólogo Alain Daniélou, engajado na defesa da música modal faz: “a escuta de uma sonata qualquer ao piano demanda grande esforço não consciente do ouvinte para corrigir as distorções da gama temperada, implicando um grau de **fadiga** subliminar que a música indiana, por exemplo, desconheceria” (Wisnik, 2014, p. 93). Assim, a música como conhecemos hoje é fruto das seguintes principais transformações: a guinada do modalismo ao tonalismo, a consolidação da afinação temperada, a eleição da monofonia em detrimento da polifonia e a criação da harmonia funcional.

Só para termos uma ideia do brusco grau de ruptura que a música Ocidental sofreu, Carpeaux (1977), historiador da música, compara a implantação da afinação por igual – temperada – que assegurou o domínio completo da música tonal a um golpe de Estado. E por falar em golpe e em afinação, no meio do século XX, a música se viu ante mais uma mudança acerca da afinação padrão, mas agora em termos da nota lá central do piano, que é a nota que afina toda a orquestra. O tonalismo já consolidado, a afinação temperada já assimilada, Richard Wagner foi eleito como o músico do terceiro Reich. Em 1939, Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, a pedido de Hitler, assinou

um decreto que mudava a afinação da nota central lá de todos os instrumentos da frequência 432hz para 440hz. Tal decreto, em 1953, foi aprovado pela Organização Internacional de Padronização e amplamente adotado no mundo todo, dominando os instrumentos, o canto, as orquestras e toda a indústria fonográfica. Como resposta, diversos instrumentos digitais como pianos, cravos, órgãos, pianos elétricos possuem hoje chaves de afinação em outras frequências, assim como algumas bandas contemporâneas, fazendo resistência a tal homogeneização da afinação produzem suas músicas sob outros registros frequenciais. Tal questão é levada tão a sério por muitos que atualmente temos aplicativos virtuais que fazem a conversão gratuita de músicas que foram gravadas na frequência 440hz para 432hz.

Retomando o ponto que abre esta seção sobre polifonia, vimos que diversas culturas – como a dos balineses e pigmeus – têm a polifonia como ponto fundamental de sua expressão cultural, posto que é do coletivo de vozes que emerge o sentido da vida. Naturalmente, suas músicas são modais; assim, uma nota central é entoada e a partir daí certa circularidade hipnótica de percussão e vozes começa o ritual de acolhimento das diversas texturas polifônicas, das tais vozes do povo, alargando por completo os limites entre o que conhecemos por rítmico e o melódico. Talvez tal demarcação entre ritmo e melodia não faça o menor sentido para tais grupos e como propõe Wisnik (2014):

Os pigmeus realizam, em textura polifônica, o princípio da música modal que leva, em última instância, à superação da melodia pelo pulso: aqui não temos mais temas, nem movimentos de melodia; em vez disso, uma harmonia de ritmos que resulta de uma intensa e impressionante saturação melódica. As vozes se sobrepõem segundo o sentido original do contraponto: ponto contra ponto, nota contra nota (...); a polifonia das alturas e durações unida à granulação dos timbres rebatidos da voz, leva a uma estranha vertigem de tristezalegria. (WISNIK, 2014, p. 96)

Nesse tipo de música modal já esquecida por nós ocidentais, sedentários e citadinos, podemos ver que cada músico do coletivo sustenta uma composição aparentemente repetitiva, e como as composições não são idênticas umas às outras, as acentuações são distintas, o resultado é uma pulsação muito singular. Possui um território comum, um

chão, mas há também no entretoque dos tambores e no entressoar das vozes uma repetição continuamente diferente. As percussões podem tomar a forma temporária de altura melódica, as vozes tomam o caráter percussivo, formando uma trama complexa múltipla e ritualística. É interessante notar que enquanto a música tonal com suas tensões dá a sensação de caminhada em sentido a uma resolução, a um apaziguamento, a música modal com sua circularidade e repetição – que pode incomodar alguns ouvintes e até mesmo ser considerada monótona – demanda a participação ativa do público, que precisa sintonizar-se com ela e sua aparente repetição; a música modal demanda um aprendizado prático. Ao invés do desejo por educar formalmente o ouvido para decodificar a beleza das minuciosas e trabalhosas composições tonais, o sistema modal com sua circularidade que nos encaminha para uma experiência de um tempo experimentado de modo menos cronológico e formal e mais fluido, nos convida para entrar na improvisada roda dos sons que enseja um descentramento das forças de produção mas oferece transversalmente um solo comum que confere consistência ao grupo. Assim, em consonância com a música modal e muito diferente do tonalismo, a música balinesa é conhecida por sua intermitência de clímax que não opera por tensão e resolução, começo e fim ou evolução, mas pela recorrência múltipla dos pulsos, “no gozo que permanece através do vai-e-vem dos ritmos” (WISNIK, 2014, p.95).

Tal experiência do tempo citada acima que é fortemente atribuída à música modal pode aqui ser entendida como uma aproximação da figura do tempo *aión*, que é o tempo intensivo com duração e temporalidade não numeráveis e sucessivas, mas ele é marcado por uma intensa relação com o movimento. Nessa mesma direção, Nietzsche, um vigoroso pensador do devir e das intensidades se conecta mais uma vez com Heráclito. A criança Nietzscheana, que é fruto da terceira transformação do homem em Zaratustra, é a criança que brinca, a criança leve e ingênua, que não carrega os fardos morais e o peso da ordenação do mundo.

A conexão com Heráclito reside no flagrante de que, em seu fragmento 52, ele relaciona o tempo *aión* à criança. Para ele, *aión* é uma criança que brinca, o que significa que a experiência do tempo da criança, ou do devir-criança, é uma experiência muito marcada pelo movimento intensivo do brincar, o tempo do perder-se no brincar e no jogo, produzindo uma experiência de perder-se de si e da espacialização muito similar a experiência circular da música modal, que é na prática uma pista-diretriz para o

movimento de produção de um outro homem em nós, um além-do-homem – segundo Nietzsche – que na clínica poderíamos entender como uma estratégica redução do demasiado humano que há em nós para podermos acolher e escutar nossos clientes de modo menos ruidoso.

A figura do tempo *aión*, sendo ele mesmo uma criança, nos indica não só a suposição de que a criança experimenta esse tempo com maior frequência posto que brinca, mas que nós ao acessarmos essa experiência modal, estamos acessando não um fragmento pretérito de uma fase pessoalizada e individualizada do desenvolvimento humano – a infância – mas sim uma temporalidade intensiva que é coerente com a proposta de *aión* que é a de não ter como questão a evolução linear e as quantificações racionais e intervalares próprias de *chronos*, fazendo com que não haja uma distinção quantitativa, evolutiva, binária e valorativa entre a criança e o adulto, mas uma complexidade que funciona dissociando a ordenação lógico-formal do tempo e espaço, criando incessantemente inúmeros modos operativos AND⁶. Transforma-se em criança e em adulto e em mulher e em música e em várias outras forças a partir de um movimento complexo e amplo da passagem do que se tem sido a um deixar de ser, campo este do vivo e intensivo e não da duração.

Para os gregos, *Aión*, em contraposição a *Chronos* não é uma figura de tempo genética, concebida em um tempo; ele é o deus das grandes eras. Para além da delimitação do passado, presente e futuro, *Aión* é ao mesmo tempo todos eles. Por isso afirmamos a conexão de *Aión* com a experiência AND que tem como diretriz a multiplicidade e o encontro com a alteridade, e por isso *Aión* se conecta com essa experiência intensiva para além do tempo pulsado, marcado, cronometrado.

Estaria a experiência do tempo *aión*, criança, circular, modal, intuitivo e em devir, próximo ao que chamamos de uma experiência de *religere*?

⁶ O modo operativo AND é um sistema de ferramentas-conceitos criado por Fernanda Eugênio e João Fiadeiro de aplicabilidade transversal à arte, à ciência e ao cotidiano para a tomada de decisão, a gestão sustentável de relações e a criação de artefactos” (2013, p.222). O Modo Operativo AND agrupa essas ferramentas sob a forma de um **jogo** que funciona como um “simulador de acontecimentos”, permitindo que se pesquise, pratique e experimente os mecanismos do encontro, da reciprocidade e da convivência sustentável. Daí o nome “AND”, que significa “e” em inglês, e deseja com a força desse nome incluir e acolher os diversos modos de existência em nós e nas relações entre pessoas, entendendo que aparentemente tais modos se excluem ou são forçados a serem excluídos pelas normas que emergem do plano social e cultural.

**ENCONTRO SETE – UM PASSARINHO QUANDO APRENDE A VOAR SABE MAIS SOBRE
CORAGEM DO QUE DE VOO**

01/11/2016 – 16:15

Antes de começarmos a discussão do texto que havíamos combinado para esse encontro, resolvi trazer para a discussão dois temas da pauta metodológica da pesquisa. Entendendo que *pesquisar com* demanda um deslocamento do pesquisador do lugar central da pesquisa não apenas no campo, mas também na maneira como o texto que resulta dela é confeccionado, pensei na última semana em coletivizar os diários de campo com o grupo e retomo a pauta nesse encontro.

Nesse sentido, propus que refizéssemos o cronograma do grupo de modo a acolher em nossos encontros a leitura e discussão dos diários de campo produzidos por mim. O objetivo com isso seria não apenas implicar o coletivo na produção da pesquisa, como também transformar o material já escrito em um analisador que retorna ao grupo, sendo ele mesmo um objeto de intervenção. Assim, os diários de campo coletivizados para além de serem validadores da pesquisa com o grupo, retirando de cena uma só voz, abrindo espaço para uma escrita a várias vozes, se tornaria também na leitura e partilha uma própria possibilidade de atualização de uma experiência coletiva passada, que geraria por retroação uma nova produção de sentido da experiência presente.

Assim, sugeri que nesse rearranjo de cronograma, trabalhássemos de um a dois diários por dia de grupo, sendo que eu os enviaria na semana anterior à discussão. Propus que da leitura dos diários pudéssemos dentre diversas coisas fazer duas específicas: 1- reescrever o texto livremente ao modo de cada um, adicionando ou subtraindo, ajustando o que desejassem. 2- escrever um outro texto a partir de como se sentiram, de como o texto os afetou.

Todos concordaram e se entusiasmaram com tal ideia. Eu lembrei que esse material entraria na dissertação, e que seria muito prazeroso ter essa experiência de escrita coletiva, principalmente porque a dissertação está permanentemente tecendo um diálogo entre música e coletivo, entre tocar e partilhar. Pensando nisso, coloco o outro tema que gostaria de discutir com eles: os nomes das pessoas do grupo que entrariam na dissertação. Seriam fictícios ou topariam deixar seus nomes reais?

Todos os presentes naquele dia, a saber, Arthur, Dandara, Camila, Marina, e Caio, acordaram, que a priori não teriam problema em deixar seus nomes reais nos diários, mas que precisariam ler e participar do processo de escrita para que pudessem emitir uma opinião definitiva. Nesse momento Arthur me perguntou porque seria um problema os nomes reais, e o grupo respondeu que não era um problema a priori, mas que isso precisaria ser combinado, como fizemos.

Após a pactuação com o grupo, indiquei que iríamos começar a discussão da pista número 1 do método da cartografia intitulada “Cartografar é traçar um plano comum”. De saída, todos os participantes contaram que não leram o texto, mas Caio surge com uma informação interessante: Diogo havia lido o texto. E havia recomendado que ele – Caio – lesse.

Diogo até então era um integrante da Roda que não havia aparecido no grupo. Fisicamente até esse dia ele não apareceu, mas de algum modo ele esteve presente. Ninguém havia lido o texto, mas Diogo, que nunca participou do grupo, havia lido e recomendado a leitura a Caio. A pista era do plano comum e me chamou muita atenção que um integrante do estágio que nunca foi ao nosso grupo de terça feira tenha lido, ao passo que nenhum dos que participam leu.

No momento em que Caio disse isso eu não quis abrir essa questão, mas achei importante pontuar tal curiosidade nesse diário.

Seguimos então não com uma discussão do texto ponto a ponto como havíamos planejado, mas o grupo pediu para que eu comentasse os pontos principais. Eu disse que poderia fazê-lo como um disparador da discussão, mas que isso não substituiria a experiência da leitura do texto, que ao meu ver seria muito potente e compositora com o momento ético, estético e político não apenas da Roda de supervisão quanto das transformações sociais que temos vivido.⁷

Iniciei então com eles a discutir o que música, clínica e plano comum em suas heterogeneidades podiam produzir juntos, e notei que o principal ponto da Pista 1 que havia me motivado a sugerir sua leitura no grupo tem a ver com a noção de

⁷ É importante pontuar que esse é o primeiro grupo que temos após a vitória do candidato a prefeito do Rio de Janeiro Marcello Crivella, a de Trump nos EUA, e o governo Michel Temer e que conforme o grupo pontuou em conversas informais, tal vitória representaria um endurecimento conservador muito forte. Nesse sentido, inventar formas de resistência e de viver com, seria uma pauta inescapável dos movimentos sociais para os próximos anos.

heterogeneidade. Entendendo que os grupos são sempre muito diversos e heterogêneos, bem como o encontro clínico também o é, pontuei que havia entendido que seria fundamental não apenas trabalhar teoricamente o conceito de construção de plano comum, mas também experimentá-lo em uma prática musical.

Feito isso, lembrando do encontro da semana retrasada, começamos a entender que o acesso ao plano comum se daria pela sustentação de um mundo partilhado e ao mesmo tempo extremamente polifônico. A conexão das heterogeneidades não se daria por um objetivo comum traçado a priori, mas emergiria do próprio fazer. É tocando que se sente a necessidade de continuar tocando, de continuar no jogo, sustentando o grupo, até que o próprio fim surja como prática de grupo. Desse modo, indicamos que *tocar juntos e viver juntos* possuíam uma similaridade que consistiria em não arrefecer as diferenças dos envolvidos, mas excitá-las a partir da composição de zonas de ressonância. Tais zonas se constroem a partir do momento que as heterogeneidades se conectam de modo transversal, construindo espaços de potência de vida orientados pelas diferenças em diálogo e não pela simples guerra de vozes, que teria o sentido de reafirmarem a si mesmas. Se a guerra de vozes tem como objetivo o *embate contra*, visando obter um ganhador, as zonas comuns de ressonância são agonísticas e não visam uma sobressalência de vozes, mas um poder dizer juntos, tensionando o plano da experiência. Eis a polifonia musical que afirmamos e aparece não como um modo racional de organizar notas e vozes da vida, mas como uma forma de fazer surgir encontros que sejam montados na sustentação das diferenças.

Na experimentação da semana passada com instrumentos improvisados não sabíamos a priori o que iria acontecer, não sabíamos como o tocar juntos nos levaria a uma prática de conjunto espontânea e não premeditada, ensaiada. Foi no caminhar, no tocar, sustentando um plano comum que necessita de graus de estabilidade que compusemos coletivamente.

Um outro ponto fundamental é que nessa proposta não existiria um plano comum geral; ele é sempre para o momento atual e necessita ser construído entendendo que parte dos acordos e ressonâncias que o produzem precisarão ser constantemente rearranjados. Nesse sentido, o plano é forjado na singularidade do encontro e é sempre constituído por intensidades e forças em andamento, não existindo, assim, um plano comum que se mantenha estável e não cambie radicalmente ao do longo tempo. Talvez

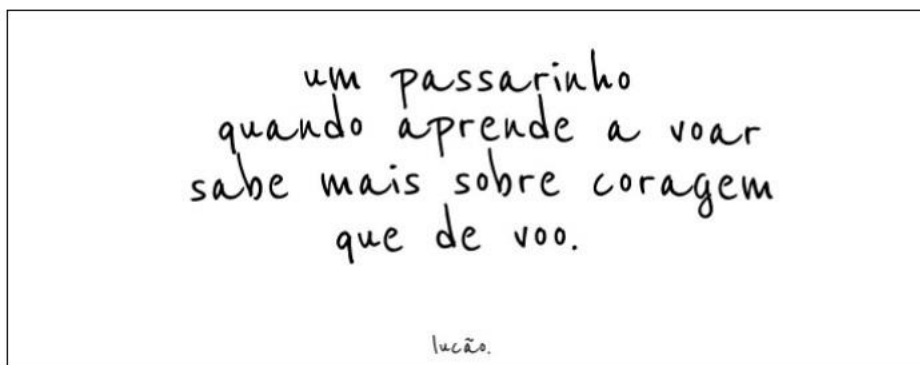
por isso tanto o viver juntos quanto o tocar juntos depois de um tempo percam o viço de suas intensidades até que em algum momento chegam ao fim. Não há um plano comum trans-histórico e seu fim se dá quando as forças que o engendram de algum modo se esgotam. É aqui que plano comum, polifonia e afirmação trágica se encontram. Nesse momento Arthur indica que depois de tocar com sua dupla e em seguida com o grupo todo na semana retrasada, ele havia entendido que grande parte dos ruídos e descompassos produzidos na experiência de construção do plano comum musical se dava por uma inabilidade de ouvir o outro ou por uma indisponibilidade para *ceder*. Se criar o plano comum consiste em fazer girar as diferenças, agenciando-as em uma zona ressonante, seria ingênuo pensar que a criação dessas ressonâncias se daria de forma pacífica. Ceder, como propomos aqui, significa menos anular-se frente a alguém ou ao coletivo e mais transitar por ondas flutuantes de composição cujo movimento vai na direção de criar consistência para o viver, e para viver, algo precisa morrer: o desejo de se impor sobre o que é comum.

Para Caio, partilhar é disputar, é dançar, tocar junto, sendo assim um trabalho incessante. Na complexidade do viver/tocar junto, seria preciso então manter a tensão entre desfazer-se para ser possível o tocar junto e ao mesmo tempo continuar tocando, inventando, modulando com o coletivo.

Essa fala me fez lembrar que em uma Orientação fui instigado a escrever sobre como seria pesquisar com um grupo já conhecido, uma vez que seus integrantes são os mesmos do grupo de supervisão clínica do SPA, que faço parte como cosupervisor desde Agosto de 2015. Isso me levou a pensar: Já haveria um plano comum produzido no contato com eles? Quais seriam os ressonâncias e diferenças entre os dois momentos com essas pessoas?

Pensando nisso, entendi que o grupo formado nessa experiência é muito diferente daquele que existe na Roda de Supervisão. Por grupo, então, entendemos uma experiência singular coletiva, e não uma reunião de pessoas. Ainda que elas estejam nos dois grupos, o de supervisão e esse grupo de estudos, cada grupo demanda uma forma de estar neles bem distinta, o que faz com que o fato de conhecê-los por conta da supervisão clínica de quinta-feira não seja garantidor de conhecê-los no grupo musical de terça.

Pouco tempo antes de acabarmos as discussões desse dia, Aline chega, acompanha o resumo do dia e propõe a pergunta em relação ao plano comum: e quando nos falta coragem para fazer, como fazemos? Indicamos que esse poderia ser o tema da próxima semana, mas improvisadamente criamos a compreensão de que a coragem não era condição de possibilidade para fazer, mas talvez uma pista para sentir-se mais seguro frente à ida que não nos inspira muita coragem é criar redes onde exista confiança. Naquele mesmo dia mais tarde, recebemos de Aline tal imagem no Whatsapp do nosso grupo:



2.5- Nômades e sedentários

*Aquele que não enxerga, não sabe o que não vê – porque quando sabe o que não vê, de alguma forma já está vendo. Já o que vê, pensa que tudo o que vê é o que é. Mas quando sabe que nem tudo o que vê é o que é, de alguma forma já está vendo o que não vê.*⁸

Em contraposição à polifonia e à agonística, temos visto a partir das experiências políticas do século XX uma afirmação do *combate contra* inimigos internos criados para que se justifique o extermínio. O *combate entre*, como propõe Deleuze não tem sido uma prática muito usual, e ao longo da história temos visto inúmeras forças que objetivam a aniquilação do outro; naturalmente forças anti-agonísticas, forças que tencionam pôr fim ao embate por meio da afirmação de uma supremacia que mata a diferença, uma supremacia rígida das formas e conservadora nos poucos fluxos que tem. Como Carpeaux (1977) nos mostrou no campo musical a relação entre o golpe sofrido pela música modal e o golpe de Estado, no campo social temos sofrido golpes duríssimos importantes de serem analisados pela filosofia da diferença. Principalmente quando pensamos a dimensão social da clínica isso se faz urgente, posto que tais condições históricas não apenas impregnam o modo de existência em uma determinada época, como também marcam a longo prazo a biografia pulsante de um coletivo. A clássica experiência do nazismo e fascismo é certamente um dos exemplos mais emblemáticos do século XX de um antigo desejo de extermínio de alguns povos indesejáveis, mas a perseguição católica, as perseguições romanas, as ditaduras civis militares na América, a história da filosofia, das artes e da ciência são também exemplos da tentativa de aniquilação de um grupo, de um modo de vida e pensamento a partir da afirmação nada agonística de um paradigma ético, estético e político endurecido em todas as áreas de produção da vida. Da política formal partidária – a macropolítica, às micropolíticas de produção de desejo e de conhecimento, nada escapa à tentativa de captura que visa a hegemonia e homogeneização da vida. Ficariam, sob essa perspectiva, suspensas as tensões próprias do campo da luta para dar lugar ao totalitarismo, a uma unidade verdadeira e legítima da identidade.

⁸ Clarice Niskier, A alma Imoral; 2009.

Na experiência política brasileira, temos visto nos últimos anos uma intensificação dos discursos de ódio, perseguição a diversos grupos minoritários que desejam ter suas singularidades reconhecidas como legítimas e suas vidas protegidas. Podemos dizer que a perseguição e o extermínio são modos de luta absolutamente entranhados na política cognitiva moderna que contagia o coletivo com seu espírito de vingança. Entendendo não haver separação radical entre macropolítica e micropolítica, as políticas que regem as produções de conhecimento – embebidas da afirmação de um purismo homogeneizante e do extermínio daquilo que ela entende não levar ao progresso – são muito similares às políticas que regem as relações afetivas e de desejo. É nessa problemática, então, que proponho a afirmação de um devir-nômade ou um devir-cigano que toma a música como experiência oportuna para pôr para circular a fixidez que é marca de nosso tempo, bem como fazer resistência a tais formas já instituídas pelas forças sedentárias.

René Guénon (1886-1951), pensador francês do século XX, em seu texto “Caim e Abel” faz algumas considerações bastante interessantes acerca do ranço moderno solidificado em nós. Para ele, apesar da crescente comunicação entre pessoas e países afastados, apesar da organização e padronização industrial típica do sistema capitalista que põe para circular uma série de produtos e pessoas através da globalização e da economia empresarial, o mundo contemporâneo traz como grande marca a nossa **fixação** nos espaços, seja pela consolidação das cidades, seja pelas barreiras impostas por diversos países para dificultar a circulação das pessoas. Assim, seu diagnóstico é claro: “num mundo assim, já não há lugar para os povos nômades” (GUÉNON, 1945, p. 1). Perdendo espaço para os grandes conglomerados urbanos e também para os grandes latifúndios do interior, um mundo repleto de propriedades privadas faz com que a subsistência dos nômades seja bastante adversa, posto que cada vez menos eles encontram espaços livres de circulação diante de si. Deste modo, o mundo tal qual conhecemos se fortalece através de numerosos esforços políticos tanto para a maior consolidação das cidades e da vida sedentária, que seria um último grau de fixação, quanto pelo rechaço total dos povos nômades.

Eis que surge em Guénon as figuras de Caim e Abel. Para ele, tais personagens bíblicos ajudam a contar a história do presente momento em que vivemos. Segundo ele, no simbolismo bíblico, Caim é apresentado como agricultor e Abel como pastor.

Entendendo que esta história localiza-se no livro da *Gênese*, tal narração seria uma maneira metafórica de contar o destino dos dois tipos de povos que existiram desde a origem da humanidade até hoje: os nômades e os sedentários. Caim, o agricultor ligado à cultura da terra, simbolizaria o homem sedentário, que, imbuído de um maior desejo de concentração espacial, mais tarde começou a fixar-se a partir da confecção dos pequenos campos, o que posteriormente levou a fundação das cidades – o que na bíblia é atribuído a ele mesmo. Abel, por outro lado, é o homem ligado aos animais, à criação do gado e das ovelhas, ao pastoreio, enfim, o homem do movimento, o nômade. De maneira mais clara, as atividades dos povos nômades se exercem especialmente no reino animal, que é notavelmente móvel; pelo contrário, a atividade dos sedentários tem como objeto direto os reinos predominantemente fixos: o vegetal e o mineral.

Assim, de modo geral as obras dos povos sedentários são obras que desejam, através da fixação no espaço e num domínio bastante delimitado, perdurar no tempo. Seus símbolos são em geral visuais e geométricos, criando então as artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura), ou seja, artes das formas que se desenvolvem no espaço e desejam nele permanecer. Já os povos nômades e pastores não edificam nada que perdure, bem como não trabalham tendo em vista um futuro que lhes escapa; eles seguem em marcha no espaço, “que não lhes opõe limitação, mas, pelo contrário, lhes abre constantemente novas possibilidades” (GUÉNON, 1945, p. 3). Estes criam as artes fonéticas (música, poesia), isto é, as artes dos fluxos de sons que se desenvolvem no tempo, e por saberem que tempo é passagem, não desejam nele permanecer e fixar-se pois compreendem a sucessão de instantes como infinita passagem.

Assim, aparece um sentido muito curioso sobre a relação que os dois grupos travam com o espaço e o tempo: aqueles que vivem tendo adorado o tempo em sua concepção de fixidez e permanência não consegue enxergá-lo em seu elemento mutável e destruidor e acabam por fixarem-se nos territórios; aqueles que vivem migrando de espaço, dispersam-se e mudam-se sem cessar, pois percebem o tempo como propulsor da viagem, da ida. É importante ressaltar que da mesma maneira que a música modal possui um solo – chamado de tônica – pelo qual as outras notas circulam, os nômades também têm territórios razoavelmente estáveis, mas a diferença deles para os sedentários é que os nômades reconhecem os territórios como temporários e em constante passagem, portanto, não há o desejo de fixarem-se neles. Enquanto o

sedentário deseja sua perpetuação na história do mundo, o nômade deseja passar de um instante a outro com seus territórios através da circulação nos espaços.

Compreendemos a partir dessa aproximação afetiva com o nomadismo que a questão da fixação nos territórios não é apenas relevante do ponto de vista político geográfico, em termos de cidades e países, mas também uma questão existencial fundamental no que diz respeito aos nossos territórios subjetivos, às políticas partidárias, a heterogeneidade e as diferenças que impõem desafios ao processo de viver junto com outras pessoas, no que tange à ciência e produção de conhecimento e fundamentalmente ao modo como a psicologia clínica se insere nesse contexto. De modo mais contemporâneo, e entendendo que nossas sociedades são majoritariamente sedentárias, podemos dizer que este efeito de fixação territorial metaforicamente simbolizados pelo agricultor, tem contagiado amplamente a forma como produzimos modos de existência.

Temos, de modo geral, desejado nos fixar como os sedentários, almejando nesse sentido a segurança, a perpetuação dos nossos herdeiros, a verdade espiritual que seria revelada por deus ou a verdade das coisas do mundo que seria descoberta pela ciência; tem-se desejado meios de se conservar, conservar a espécie, a família, as posses, conservar a si mesmo enquanto corpo organizado. Por outro lado, temos afastado de nós a concepção de tempo como meio de passar nomadicamente por entre os diversos espaços, afirmando um corpo movido por fluxos. Enfim, não temos desejado reconhecer que a passagem do tempo e o desejo pelo vir a ser ativa em nós um modo de vida que se dá pela passagem nos espaços, espaços subjetivos e espaços sociais. Com o pensamento avesso ao devir, o desejo de perdurar no tempo acaba por devorar aqueles que constantemente passam pelos espaços e, assim, vão destruindo também sua musicalidade e polifonia; afirmando a destruição dos que não desejam permanecer, os sedentários pouco a pouco vão absorvendo os nômades por conversão, contágio ou aniquilação.

Retornando à passagem de Caim e Abel, é sob o signo do espírito de vingança visando a aniquilação do pastor que temos o primeiro homicídio da história – o assassinato de Abel por Caim –, fazendo com que o início da humanidade seja marcado de antemão pela valorização e imposição das ideias sedentárias sobre os nômades.

Conta a história que Caim, tomado por um sentimento de inveja abissal, após ofertar o fruto de seu trabalho braçal e tê-lo sido rejeitado por Deus em favor da oferta de seu irmão Abel, que deu a Deus a ovelha que mais amava, Caim arma uma emboscada para Abel e o mata. De forma muito similar, a força da filosofia da diferença de Heráclito foi derrotada pelo golpe racional de Parmênides, em seguida os Sofistas foram derrotados pelos socráticos, e como denuncia Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, a energia da música de Dionísio é minimizada pela força do racionalismo apolíneo.

Creio que de algum modo essa rede de acontecimentos, ora míticos, ora culturais não formam apenas uma coincidência desinteressada, mas um desejo político de dominação – na ciência, na cultura, na filosofia, que naturalmente deseja no mínimo estancar, calar, quiçá assassinar as forças do devir, aqui identificadas pela energia nômade, dionisíaca, heraclítica, em suma, energias da diferença. A justificativa anti-agonística de pôr termo à luta, se dá obviamente por conta do potencial desterritorializante do nomadismo, da passagem. A permanência sedentária, como já vimos, assegura de algum modo uma fixação que se supõe a melhor opção para a conservação do homem em condições confortáveis, portanto o sedentarismo deseja assegurar uma forma de vida sem riscos, onde a terra sempre será fértil, onde o tempo da colheita não se confunde com o tempo do plantio, onde a casa e os bens serão sempre invioláveis, onde as relações afetivas sejam sempre imunes aos fluxos de desejos inerentes à vida, onde a família seja a unidade básica mais importante da sociedade, onde a reprodução humana e os modos de constituição de família sejam feitos de maneira prescritiva e taxativa, onde o desviante e o diferente sejam expurgados para o bem do progresso coletivo, enfim, onde a polifonia e a heterogeneidade não sejam sequer colocadas como questão, pois o desejo é de aniquilá-las sem ouvi-las.

Para Guénon, o conceito-prática que agencia tais forças heterogêneas e as associa de modo a dar consistência a ambas é o movimento, que é força física cinética que ao agenciar o tempo e o espaço produz uma energia de variação que é responsável pela mudança de posição de um corpo, pelo constante deslocamento de um lugar a outro. Para romper com o primado da cristalização ou da volatilização dissolvente, Guénon sugere que o movimento tenha um equilíbrio relativo de forças que é compatível com a manifestação do devir. Evocando os filósofos da diferença, podemos dizer que o devir enquanto orientação ética é posto em circulação a partir de um duplo movimento: o de

afastar centrifugamente as forças que tendem a se fixar, e de extrair o bloco já fixado através de uma variável menor.

Ao contrário da força centrípeta que centra, territorializa e moraliza, a centrífuga repele, joga para a borda e desterritorializa. Como lembra Wisnik (2014), uma série de músicas e escalas foram consideradas inadequadas à harmonia da pólis, uma vez que elas se apresentavam como potencialmente desagregadoras, capazes de pôr a perder a ordem social. Assim, a força centrífuga grega – expressa pela tragédia e música dionisíaca – foi alvo de ataques por ser potencialmente perigosa à segurança do território, da *pólis*. É importante lembrarmos que do mesmo modo, a lógica de extermínio do inimigo interno se sustenta a partir do argumento do alto grau de periculosidade: o homossexual é perigoso à família, o comunista é perigoso ao Estado e ao sistema, os loucos são perigosos à racionalidade, a polifonia é perigosa à racionalidade e clareza, os pobres são potencialmente perigosos à ordem social e à propriedade privada, os judeus eram danosos à economia, as bruxas eram perigosas à moral cristã e a dominação masculina e os ciganos eram vistos como subversivos à vida sedentária.

Assim inferimos que fixidez, estática, sedentarismo e conservadorismo, tanto macro quando micropoliticamente, são sinônimos de uma política dura que tem nos atravessado durante os séculos e tem a ver com o projeto de vida e mundo que alguns desejam implantar sobre todos, daí a lógica do extermínio através de forças homogeneizantes. Enquanto a força do nomadismo é a da dispersão e da circulação, a força conservadora é a força de repulsão do que deseja passar continuamente. Se na política da diferença, o devir se faz pela colocação da identidade em segundo plano – território invariante – através de uma variável menor – mulher, criança, música, cigano, imperceptível, alegria – bem como do afastamento das forças que pretendem aderência, forças estas que fazem com que o corpo adoeça, na política sedentária, contrariamente, a permanência se faz pela consolidação e afirmação do bloco indentitário majoritário – homem, branco, heterossexual, trabalhador, sedentário... – bem como pela disposição em exterminar não só o que devém mas também liquidar a possibilidade de vir-a-ser. Por isso o objetivo das forças conservadoras é tão claro: aniquilar, através de várias estratégias, tal possibilidade nômade. Enquanto no nomadismo o trabalho se dá em torno de fazer girar para repelir o que se fixa, no

sedentarismo o trabalho se apresenta como desejo de eliminação do outro, como o que fatalmente ocorreu na passagem de Caim e Abel.

Assim, as condições de afirmar a vida na perseguição e na aniquilação da vida são bastante adversas, posto que o totalitarismo como força de suspensão do jogo tem como objetivo submeter todos a uma mesma regra, fazendo com que o mote principal não seja jogar, mas ganhar, vencer o jogo. Nesse sentido, não há nada de comum entre o homem que afirma a vida e o fascista, pois o primeiro quer passar, desconstituir-se, sendo o *além-do-homem* proposto por Nietzsche o homem para além da dominação. A vontade de poder no caso do totalitarismo é a vontade de se afirmar como absoluta, pôr fim ao jogo. É importante ressaltar que não é porque estamos num jogo de forças que devemos ingenuamente pressupor uma equidade e justiça das jogadas: existem jogadas injustas, que desejam aniquilar, existem trapaceiras e traições que desmobilizam as forças do jogar, do continuar jogando.

No Mito de Ariadne, Teseu é o homem que trapaceia para garantir seu território, seu pedaço de terra; ele ilude para afastar a ameaça que desestabiliza a prosperidade de seu lar natal, enquanto Ariadne e Dionísio, afirmadores do vir-a-ser, nômades por excelência, tem como marca suprema a audição, a música, o signo da passagem e desterritorialização. Seria esse o motivo de Deleuze valorizar o ouvido de Ariadne, suas orelhas e começar o texto com “Dionísio canta”? Ariadne, ser de pequenas orelhas⁹, é convocada por Dionísio a participar do Ditirambo. As pequenas orelhas de Ariadne são como frágeis órgãos de transdução das energias sonoras que percorrem o espaço e o tempo e ressonam no corpo todo transformando-se em energia vital de afirmação e passagem. Já com Nietzsche, Zarathustra-música, se transforma de homem sedentário que se sedimenta na montanha para o andarilho afirmador que consegue, sob a asserção do eterno retorno, cantar o ditirambo que não podia no início de sua jornada. Assim, a filosofia de Nietzsche, por meio da poesia e da música, é uma tentativa de resistir aos golpes sedentários, desejando contagiar a todos com uma contraproposta: resistir à morte do pastor por meio da afirmação da passagem.

⁹ É importante ter pequenas orelhas. Para continuar ouvindo, não é tudo que se pode ouvir.

2.6- Entre Nietzsche e Carmen

Retomando um pouco a relação de Nietzsche com a música de sua época, não por acaso, o filósofo nômade, depois da decepção com Wagner e o caminho que sua música tomou, vê em um compositor latino aquilo que, segundo ele, os germânicos até então não conseguiram conceber: uma música e uma história trágicas por excelência, sem qualquer marca do idealismo romântico wagneriano ou do seu ascetismo religioso.

Assim, em 1881, na cidade italiana de Gênova, Nietzsche teve contato pela primeira vez com a ópera *Carmen*, do autor parisiense Georges Bizet (1838-1875). Tal obra – que entrou nesta seção não por acaso – conta a história da cigana Carmen, que de acordo com Bittencourt (2011) simbolizaria o sumo do espírito dionisíaco e afirmativo, não se deixando dominar pela moral socialmente construída nem pela aceitação da imposição do desejo alheio frente aos seus próprios desígnios.

Carmen é descrita como uma cigana lasciva e sedutora, que usa das habilidades do seu canto, dança e corpo sensual para conquistar o que deseja. Para Bittencourt (2011), Carmen é uma personagem cuja placidez do espírito apolíneo certamente consideraria a própria manifestação da desmedida. Seria ela uma mulher capaz de expressar uma exuberância vital através do seu corpo, “utilizando de sua sensualidade meridional, uma desmesura explosiva de afetos e de atitudes impetuosas, desafiando então todos os limites, códigos ou valores morais que venham a se opor aos caminhos que a paixão e a vontade lhe apontam” (BITTENCOURT, 2011, p.4). Carmen, uma mulher da passagem, afirma a liberdade de acolher e experimentar a vida sem negar e amaldiçoar as intemperes que do encontro com o mundo decorrem, o que a faz viver em acordo com o livre embate e jogo entre seus afetos.

A história que deixou Nietzsche encantado se passa em Sevilha e trata do apaixonamento de Don Jose, um militar, pela cigana Carmen. Inicialmente envolvido com Micaela – a moça que lhe foi prometida e na trama simboliza a ponderação, a moral, as instituições e a família – Don Jose vê nela o equilíbrio frágil e aparente; um acalento cômodo. Do outro lado, Carmen atravessa seu caminho com música e dança, fornecendo a ele uma ébria força engendradora da vida, força essa que faz com que ele enlouqueça inteiramente diante de sua sedução arrebatadora.

Nesse jogo entre a experiência apolínea e sedentária proporcionada por Micaela, e a experiência dionisíaca e nômade despertada por Carmen, Don José padece por um lado de um encantamento enlouquecedor e desatinado pela cigana, ao mesmo tempo que, por outro lado, é fortemente marcado pelos ideais militares moralizantes e normativos de uma sociedade machista. A síntese disso é um ciúme excessivo por Carmen, um apego aos códigos que se manifesta de modo atormentador, enfurecendo-o profundamente, principalmente pelo fato de Carmen seduzir os homens que encontra em seu caminho, “colocando em prática uma liberdade dionisíaca de afetar e de se deixar afetar com os corpos pelos quais ela considera que lhe proporcionarão **alegria**, e, por conseguinte, um aumento da sua capacidade de agir” (Bittencourt, 2011, p7).

O grande problema disso se dá quando Don José pondera de modo violento que apenas ele pode satisfazer Carmen. Sua afirmação monofônica, atrelada à moralidade e desejo de aprisionar Carmen, faz com que ele fique completamente dominado por ciúme e ódio dos outros homens que passam pela vida da cigana. Deste modo, a afirmação trágica da ópera se dá por Carmen não abrir mão da nômade ‘ética do querer’ em nome da sedentária e rígida ‘moral do dever’. E, ao final do segundo ato ela recomenda:

*Segue-nos através dos campos,
vem conosco para a montanha,
segue-nos e irás acostumar-te
quando vires, ali,
como é bela a vida errante;
por país, o universo,
e por lei, a tua vontade
E sobretudo, o mais embriagador:
A liberdade! A liberdade!
O céu aberto, a vida errante,
por país, todo o universo,
por lei, a vontade,
e sobretudo, o mais embriagador:
A liberdade, a liberdade!*¹⁰

¹⁰ Transcrição de trecho do segundo ato da ópera “Carmen” de Georges Bizet.

No terceiro ato da Ópera, Carmen e suas amigas tiram a sorte no baralho cigano, e então, uma revelação emerge das cartas: Carmen irá morrer. Embora a revelação traga para Carmen um choque inicial, para Bittencourt (2011), seu destino não mitiga a força de sua capacidade de agir visto que ela sabia onde residia o perigo que a aniquilaria: nas mãos de Don Jose, seu amante, cada vez mais tomado pelo desejo de possuí-la totalmente.

Ressentido pela impossibilidade de reconquistar Carmen, visto que ela já havia se envolvido com Escamillo – o toureiro, Don Jose fixa para si mesmo a ideia que ela jamais poderá ser de nenhum outro homem. E ao final do quarto ato, Don Jose clama para que Carmen o aceite e ame novamente. Todavia, Carmen o rejeita, sentindo repulsa por sua presença, situação que coloca Don Jose ainda mais desesperado. Neste clímax, segundo Bittencourt (2011), os afetos de ódio e amor estão totalmente entrelaçados, e numa atitude insana e desesperada, Don Jose protagoniza aquilo que a sorte de Carmen já havia lhe mostrado no jogo de cartas: ele a esfaqueia no ventre, matando a cigana nômade e dionisíaca que lhe conferiu a partir de sua música e dança um misto de uma atração fatal pela mulher inebriante, investindo-se de uma força criadora e, por outro lado um ciúme destruidor, literalmente mortífero.

É importante ressaltar que apesar da morte da cigana Carmen ao final da ópera – o que a primeira vista poderia significar mais uma vitória das forças sedentárias sobre as nômades – o ethos trágico da cigana provoca um reposicionamento do olhar, fazendo com que o sentido da morte não seja necessariamente o perecimento de um projeto de mundo e de existência, mas, ao contrário, a afirmação e a inegociabilidade da liberdade do desejo e das formas não instituídas de viver. Não está em jogo para Carmen mitigar a existência em troca de uma vida cujo sentido principal lhe seria negado e usurpado. Carmen é afirmativa, mas diferentemente de Ariadne não é abandonada por um herói que entende que ser um bom homem é carregar o peso da vida. É Carmen que deixa Don Jose, o que lhe custa a vida, o corpo, mas não se submete à prisão imposta por ele, afirmando-se livre para amar quem desejar. Viver aprisionada seria uma condição dura demais, insuportável. Sujeitar-se ao domínio monofônico de Don Jose simbolizaria morrer em vida, conservar-se sim, mas endurecer-se também, renunciando aos valores construídos por ela que a tornam uma pessoa ativa e criadora na elaboração de sua vida.

Don Jose tornou-se escravo de si mesmo. Desamparado, incapaz de criar um jogo de forças que agonisticamente afirmaria a vida, ele se vê atordoado pelo ressentimento e pela negação da liberdade e beleza de uma mulher nômade. Daí uma interessante conclusão surge: Carmen morre não por conta de um ébrio impulso dionisíaco dissolvente, mas extingue-se extensivamente para afirmar a liberdade feminina e conjurar a dominação masculina sobre o desejo e o corpo da mulher. A questão é política.

Para Nietzsche, *Carmen* é uma obra latina afirmadora e trágica, desprovida de moralismo e fundamentações transcendentais e metafísicas. Sob a perspectiva da estética musical, ao contrário do drama musical de Wagner – o que pode ser percebido nos textos *Nietzsche Contra Wagner* e *O Caso Wagner* –, Nietzsche considera a ópera *Carmen* orquestrada por Bizet como leve e alegre, mediterrânea, morena, sem a gravidade e peso do estilo composicional wagneriano¹¹.

Um outro destaque importante para esta seção: o coro de Carmen apresenta uma polifonia e uma ligação com o coletivo. Uma inclusão do coletivo em algo que a princípio seria individual.

¹¹ É importante lembrar que não apenas o estilo composicional épico de Richard Wagner – que pode ser observado na quadrilogia *O Anel de Nibelungo* – mas também seus libretos e orquestrações enfatizavam a grandiosidade da cultura e mitologia nórdica-germânica, criando assim uma paisagem musical nacionalista e bélica, o que fez com que Wagner no início do século XX se tornasse o compositor símbolo do regime nazista. Tal ambientação nacionalista e medieval, que exaltava os grandes guerreiros germânicos, era o que o nazismo precisava não apenas para criar uma estética épica para o seu regime, mas também como forma de ativar no povo germânico a identidade nacional de um povo guerreiro, resistente e superior.

Nesse contexto, não por acaso, o povo cigano foi um dos grupos mais perseguidos pelo regime nazista.

ENCONTRO OITO – O ESPAÇO É DE QUEM OCUPA!

08/11/2016 – 17:00

Há uma semana o prédio onde fazemos o nosso grupo está ocupado por estudantes que protestam e resistem contra o projeto de emenda constitucional número 241, que atualmente tramita no Senado. Trata-se de um projeto lançado pelo governo de Michel Temer que visa limitar os gastos públicos para os próximos vinte anos, estabelecendo que os investimentos em saúde e educação sejam proporcionais à inflação, o que geraria um efeito de limitação máxima de investimento nos setores públicos e geraria um sucateamento das instituições.

O entendimento geral é de que tal proposta de sucateamento esteja articulada a uma política de redução do Estado frente a sociedade; tal política deterioraria propositalmente os setores públicos para que, como contraproposta, o setor privado entrasse como redentor das instituições e estabelecimentos já depredados, favorecendo ainda mais a elite por um lado, e aumentando as desigualdades e cortando direitos e garantias por outro.

Frente a essa compreensão, a ocupação se deu com suspensão das aulas, grupos de estudo e atividades da graduação e pós-graduação. A única atividade que se manteve no nosso bloco por deliberação do comando de ocupação foi a dos atendimentos clínicos no Serviço de Psicologia Aplicada bem como as supervisões clínicas.

Tentando entender quais seriam as diretrizes daqui pra frente, se poderíamos entrar e compor com as pautas da ocupação, a pós-graduação marcou uma Assembleia para a presente data às 16hs nos pilotis do bloco O da UFF campus Gragoatá. Formamos uma roda no jardim entre os blocos composta por professores e alunos de mestrado e doutorado e iniciamos a conversa com aproximadamente 40 pessoas. Nessa Assembleia a princípio discutiríamos a posição da pós-graduação frente a ocupação, num entendimento inicial de que não era greve, portanto, não se podia deixar de ir, mas também ir, significaria deixar de fazer o mesmo que se fazia naquele espaço. O entendimento e o sentido do que deveríamos fazer frente a um prédio ocupado por estudantes da graduação estava ainda muito turvo, principalmente pelo fato de que se as manifestações que surgem com força no Brasil a partir de 2013 são muito novas, o dispositivo da ocupação é ainda mais novo.

A Assembleia começou partindo da ideia de que se podia ocupar e dar força ao movimento, e em paralelo continuar tocando algumas atividades do programa. Assim foi proposto que as aulas continuassem, mas fossem públicas e no espaço dos pilotis e não nas salas de aula. Uma outra proposta é de que conversáramos com os ocupantes de modo a integrá-los na discussão.

De longe vi Marina, a integrante do nosso grupo de estudos de terça feira; acenei com a cabeça, e por trás dela, pouco a pouco um membro da ocupação foi se aproximando. Primeiro mais de longe, foi escutando a reunião, depois mais perto se aproximou da roda, e quando menos percebemos ele já estava sentado dentro da roda que formamos. Sua presença foi desterritorializante, totalmente centrífuga, mas ainda assim, muito esclarecedora. Se inicialmente o sentido comum que se criou na Assembleia é de que nós da pós-graduação decidiríamos pautas e levaríamos até o comando de ocupação, nesse segundo momento tal possibilidade foi dissolvida. De batom vinho, roupas coloridas, perna depilada e cabelo descolorido, o esclarecimento que Joa Clandestina nos deu é de que já havia um acúmulo de decisões e experiência obtido por eles que estavam ocupando, e que passar por cima delas seria deslegitimar o movimento. Qualquer decisão e resolução precisaria primeiro ser apreciada pelos grupos de trabalho (GT's) da ocupação, posto que estes eram os lugares legítimos de discussão dos rumos dos nossos trabalhos. O convite foi para que ocupássemos com eles e não os ocupasse. Certamente a fala dele provocou um reposicionamento objetivo e subjetivo daquela Assembleia, fazendo com que eu tivesse duas sensações: 1- de desestabilização total; 2- de que sair do espaço físico próprio da pós-graduação não nos havia garantido a desinstitucionalização dos hábitos. Até a fala do membro da ocupação, ainda não nos havíamos dado conta de que com o prédio ocupado, estaríamos então sendo forçados a nos ocupar com o modo de funcionamento de quem o estava ocupando. Nós seríamos ocupados por eles. Agora faríamos à moda dos ocupantes e precisaríamos nos desocupar de nós mesmos e ocupar com eles. Como eles mesmos disseram: "O espaço é de quem o ocupa, e nós estamos ocupando agora; se quiserem, ocupem conosco"

Tal intervenção complexificou ainda mais as discussões, e fomos forçados a pensar não uma reforma no sistema de pensamento das nossas atividades, mas uma dissolvência deles. Resolvemos, então, que faríamos parte da ocupação, e decidimos quais membros da pós-graduação iriam integrar seus Grupos de Trabalho, tentando garantir com isso o

diálogo entre as partes. Não faríamos mais a mesma aula de modo público, mas proporíamos aulas públicas¹² ao grupo de trabalho; eles deliberariam acerca da relação de pertinência das aulas com as pautas e programações que eles já têm e então, as aulas e grupos de estudo só poderiam acontecer caso houvesse aprovação deles, que nesse caso seríamos nós também, uma vez que ocuparíamos e integraríamos também tais grupos.

A sensação que tive a partir da intervenção dos ocupantes foi de estar participando de algo mais coerente do que apenas a discussão entre o corpo da pós-graduação. Fomos a primeira pós-graduação da UFF a se reunir decidindo parar suas atividades, a bancar uma micromodulação da máquina produtivista e burocrática. Se por um lado a sensação era essa, por outro lado, pensei: até quando? Quanto podemos sustentar a intervenção de uma ocupação que atua duramente sobre as atividades da pós-graduação? E o mais importante: será que criamos porosidades nesse encontro com um pensamento radical a ponto de quando a ocupação acabar, nos reposicionarmos frente aos hábitos endurecidos da academia?

Esses pontos me parecem centrais na discussão da ocupação pois fala de um modo ético de produção que é diariamente mantido pelo cotidiano acadêmico que repele suas possibilidades de flexibilização. Grande parte da criminalização das ocupações das universidades bem como da legitimação das greves acontece por uma baixa disponibilidade da academia de se desocupar dela mesma e comunicar com a sociedade, ocupar o mundo com ela. A política das ciências atual, por mais aberta que deseje ser, ainda não conseguiu manter-se em diálogo permanente com o público, com a comunidade. A psicologia em sua interface direta com a política precisa então reposicionar-se, entrar mais em contato e dialogar efetivamente com os campos, esquecer-se também, assim como o clínico, numa pegada nietzschiana, precisa deixar de ser o homem que é para viver com, traçar planos comuns com o campo social. Desejar contato com o social mas ainda à distância tem sido uma prática recorrente, e o que a intervenção dos ocupantes na nossa Assembleia nos fez ver é que até o diálogo entre

¹² Enquanto uma aula de modo público é a transferência de uma aula já planejada ao longo do semestre para um lugar onde mais pessoas possam assisti-la, uma aula pública tem o sentido de formar com o público lá presente o sentido de sua trajetória. Se na primeira o que muda é o espaço, na segunda o que cambia é a proposta do modo de operação da aula.

aqueles que estão muito próximos tem sido muito difícil: não havíamos convidado ninguém da ocupação para discutir com a gente. Mais uma vez eles forçaram e nos ocuparam ali nos jardins, a céu aberto. Não que tal ocupação não seja problemática; certamente, do encontro, inúmeros desafios se imporão, mas pelo menos é do contato que emergirão os problemas e não do silêncio.

Já com a presença do ocupante, combinamos que estariam garantidas as defesas de tese e dissertação bem como as qualificações no modo público, feita na parte de fora do prédio ou se necessário na parte de dentro caso o computador fosse necessário. Acordamos que uma reunião colegiada da pós-graduação precisaria ser feita com a pauta única de discussão do edital de seleção do ano que vem, e as propostas de aula e grupos de estudo seriam decididas conjuntamente.

2.7- Transversalidade polifônica

Entendendo a resistência de Palestrina que ajudou na sobrevivência de um tipo de polifonia, é importante lembrar que o Renascimento também foi o momento da consolidação da perspectiva na arte, em especial na pintura. E o que a pintura tem a ver com a polifonia? Curiosamente a noção de perspectiva na pintura é muito similar à polifonia musical visto que ambas conceitualmente significam incluir uma terceira dimensão – a da profundidade – a partir de um ponto de fuga. A *perspectiva*, segundo a definição de Albrecht Dürer, pintor e matemático da cidade de Nuremberg, é uma seção transversal provocada na pirâmide visual, pelo plano do quadro (Waetzoldt, 1950).

Como vimos, a linha vertical secante de apenas uma nota/um ponto é o eixo da melodia simples, e a linha horizontal corresponde ao eixo do tempo. O que seria a linha transversal na música? Entendendo por linha transversal a reta que atravessa dois pontos de um par ou feixe de retas paralelas, podemos dizer que a polifonia é a resultante do tracejo de uma linha transversal que, movida pelo tempo, atravessa o eixo das melodias, produzindo na soma dessas melodias a perspectiva de profundidade estereofônica dada pela polifonia.

Missa Papæ Marcelli

KYRIE

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA
(v. 1525-1594)

Linha Transversal

POLIFONIA

Eixo do tempo

Figura 5: A Linha Transversal

Podemos dizer também que essa linha transversal não atravessa a polifonia no sentido de que somente as notas da partitura bastam para haver a transversalidade musical. É preciso um outro elemento: o ouvinte. Aquele que escuta a polifonia e é interpelado por ela, de algum modo percebe a diversidade polifônica e singulariza o processo de escuta de uma composição, fazendo com que algumas linhas de vozes, a partir de sua produção de sentido, ganhem mais destaque que outras, tornando a perspectiva musical mais ampla, menos chapada, bidimensional.

A transversalidade para Deleuze e Guattari se desdobra numa questão fundamental: “Como o diferente, o heterogêneo se mantém juntos?” (Deleuze & Guattari, 2012, p.140). Para nós, como a instância da polifonia, do diferente, do heterogêneo se mantém? Como nesse caos polifônico – basta vermos a polifonia gótica – o nosso corpo, que foi construído para lidar com binarismos, por bidimensões e não por agonísticas pode se ampliar?

Nossa hipótese é de que o conceito de transversalidade entre aqui para nos ajudar a pensar na possibilidade desse processo. Conforme explicita Yonezawa (2013) o plano de consistência trata da possibilidade de continuidade das diferenças, sendo a consistência aquilo pela qual algo cria corpo, permitindo que elementos heterogêneos se mantenham juntos, articulando e produzindo sem que isso implique numa

homogeneização destes. Do mesmo modo, estamos pensando no presente trabalho a afirmação trágica da vida, e agora articulando ao conceito musical de polifonia, como capaz de produzir uma experiência transversal pela força da heterogeneidade, da diferença, que pode então produzir um plano de consistência, tensionando o campo da vida para uma abertura polifônica.

Se estamos com esses autores pensando processos de subjetivação que são produzidos e tal produção se dá a partir de experiências em um sistema rizomático que não se dá por eixos fixos e simples onde as forças são coesas, logo, a consistência é o modo pelo qual as diversas vozes da vida, os diferentes vetores de subjetivação, as forças agonísticas se mantêm juntas em luta. Esse espaço de luta em trânsito é o espaço transversal, que é uma linha que atravessa um plano não para aniquilar as forças e terminar o jogo, mas para garantir que as forças constantemente se alterem e ao mesmo tempo se mantenham juntas. A diferença, então, é produzida nesse espaço entre, no vazio de formas identitárias, onde o seu fortalecimento é dado pelo fluxo que pode ser capaz de promover espaços de trânsito da diferença. Assim, apostar na transversalidade é trabalhar sempre com a consistencialização e desterritorialização dos modos dominantes. Como propõe os autores, “o que mantém junto todos os componentes são as *transversais*, e a própria transversal é apenas um componente que assume o vetor especializado de desterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.151).

Assim, a diferença, a heterogeneidade pressupõe também certo grau de consistência que dá força a ela, da mesma forma que a *tônica* – nota comum da música modal – serve como transversalizadora do coletivo, criando um território descentrado, mas ao mesmo tempo produzindo ativamente condições de diálogos polifônicos. Essa força se dá pela multiplicidade do sistema arborescente. A polifonia cria o espaço-entre, que é o espaço de passagem, o espaço da criação, o espaço onde o ouvinte, nessa possibilidade de ouvir de modo tridimensional pode se utilizar dessa força para produzir sentidos inventivos para a escuta musical.

É importante notar que não se trata de uma aposta na polifonia a favor de sua essência naturalmente desterritorializante. Não militamos também no sentido de uma estética das qualidades como se a pura polifonia fosse a porta para o devir. Como propõe Deleuze e Guattari, “é a qualidade que deve ser considerada no devir que dela se apodera, e não o devir em qualidades intrínsecas que teriam o valor de arquétipo”

(Deleuze & Guattari, 2012, p.114). A polifonia funciona como linha de desterritorialização se agenciando com outras linhas, formando um bloco instável e em processo contínuo de devir.

Em seu texto *A transversalidade*, presente no livro *Revolução Molecular*, Guattari define transversalidade como uma linha para escapar às duas linhas que segmentam a vida: 1- a linha vertical hierárquica das instituições e estabelecimentos, que estamos entendendo aqui como as linhas duras de subjetivação que durante séculos rechaçou a filosofia da diferença, a concepção trágica da vida e a vida polifônica, e instaurou a identidade, o pessimismo/otimismo e a vida previsível, invariante. 2- a horizontal massificante que estabelece agrupamentos homogêneos de indivíduos e saberes baseados em características comuns (GUATTARI, 2004, p.110). Assim, para Guattari, o *coeficiente de transversalidade* seria um índice de aferição do grau de **abertura** e **sensibilidade** para com a multiplicidades de forças de uma realidade. Se em uma instituição – e nós, crianças, mulheres, homens também somos instituições complexas, pois entendemos que instituição não é um estabelecimento mas um conjunto de formas instituídas de estar no mundo – aumentamos o nosso grau de abertura polifônica, aumentamos a nossa sensibilidade de escuta e intervenção, de composição do corpo para com outras forças, se aumentamos a nossa estratégia de escape das linhas verticais e horizontais que segmentam a vida, estamos, assim, aumentando o nosso coeficiente de transversalidade. Como pondera Yonezawa (2013, p.4), “um grande coeficiente de transversalidade implica num olhar inquieto sobre o mundo e numa sensibilidade capaz de se afetar por maior quantidade de diferença da realidade”.

Um efeito que deriva dessa capacidade de se afetar promovido pelo tracejo da transversal, é que o aumento do *coeficiente de transversalidade*, permite que os sujeitos se sintonizem com suas potências de ação dentro de uma instituição, e ao fazerem isso, aspectos que até então tinham sido recalcados, inibidos ou estavam sem potência podem ganhar força para a passagem e produção do vir-a-ser. Conforme Deleuze e Guattari (2012, p.91), a linha transversal é sempre uma linha de devir e, sendo uma linha de devir, não pressupõe um estado a se chegar, mas como já dissemos na seção anterior, possui uma orientação e se faz por aproximações afetivas em um jogo vertiginoso de forças que, enfim, vão formando um plano de consistência, que é o plano onde as forças e as formas se mantêm juntas sem se tornarem homogêneas, ou seja,

sem se tornarem formas identitárias, monofonias. É a vertigem que acolhe o heterogêneo que irá conferir consistências às forças em questão.

Assim, a polifonia, mais do que revelar o que existe na música, cria uma experiência de profundidade que é o seu outro, isto é, a polifonia abre espaço de criação de uma música ainda mais virtual, que não encerra sua composição na pauta, no eixo da partitura, mas no agón entre vozes, no embate entre as forças do som e quem ouve. Enfim, a polifonia transversaliza, coloca para viver juntos a heterogeneidade da música com a heterogeneidade de quem a ouve aumentando o coeficiente de transversalidade de ambos. Seria, sob esse aspecto, qualquer música potencialmente transversalizadora?

Por esse aspecto, a música polifônica não seria identitariamente capaz de aumentar o coeficiente de transversalidade. A experiência de encontro com ela, a posteriori é que podemos dizer isso. Assim, em tese, toda música capaz de aumentar o coeficiente de transversalidade é polifônica, pois abre espaços de criação no plano. A sugestão aqui é de que ao nos apercebermos – tomar ciência – se o que se ouve é monofônico ou polifônico, a experiência musical se aprofunda, assim como a pintura ganha profundidade não por si só, pelo tracejo de uma transversal que leva a um ponto de fuga na imagem, mas porque ela produz um outro olhar sobre o plano. Produz o outro do plano no próprio plano; o plano deveio. Nossa hipótese – diferentemente da tese clássica – é de que não houve um estudo do pintor sobre a biologia e óptica humana, levando-o a construir teorias sobre a percepção de profundidade que desaguou num aperfeiçoamento da técnica de pintura, não existiu por parte do artista uma sistemática sobre as melhores condições do ver e, assim, munido do desejo de adaptar, representar o mundo visto à tela, ele criou na tela as melhores condições do mundo a ser apreciado. Pelo contrário, talvez o pintor tenha produzido em nós o conhecimento e o olho que vê uma imagem com profundidade. Ao aumentar o coeficiente de transversalidade de sua imagem, ele introduz na história da visão humana um mundo novo. De modo muito semelhante a indústria de filmes *Hollywood* tem produzido ao longo do século XX uma noção de cinema e de decupagem de filme que produz um senso estético do que é um filme. Ao criar filmes sempre com movimentos de grua, ações e montagem rápidas, filmes com poucas imagens estabilizadas em tripé, Hollywood não pretende aproximar o público de uma experiência fílmica realista, não quer que o movimento das gruas e das câmeras nos trilhos com zoom in e zoom out macios e marcados se assemelhem ao

modo como percebemos o mundo, mas produzir em nós um modo de ver o mundo a ponto de muitas vezes ao observarmos na vida alguma cena singular, passamos a remetê-las a alguns óbvios movimentos e roteiros fílmicos clichês, que se repetem e produzem em nós a sensação de estarmos vendo um filme.

Do contrário, se um filme não possuir tais características, estranhamente temos a noção de que há algo faltando: um filme com pouco movimento fica com cara de novela, filmes com muitos planos abertos ficam com cara de série, filmes com cortes lentos e muitos planos detalhe ficam com cara de filme europeu, e por aí vai. Do mesmo modo Philippe Rameau, em 1772, ao propor a psicologia das escalas musicais ou explicitar a relação entre tônica, dominante e subdominante conformou um determinado tipo de audição do qual até hoje ainda somos reféns. Tais questões são importantes pois ao vermos que na história da música optou-se a dar prosseguimento à monofonia, a música tonal e ao temperamento por igual ao invés de promover a polifonia e os modos, notamos que um dos efeitos disso é produzir também um senso estético, um ouvido monofônico, que ao capturar uma determinada sonoridade, automaticamente encerra um fechamento de sentido, tendo reduzido seu coeficiente de transversalidade, desaguando num acabamento mais delimitado da experiência. Se a hipótese é de que o ouvido humano é criado a partir da construção dos sons que nos atravessam, a afirmação da polifonia ao invés da monofonia se torna uma questão fundamental neste trabalho.

A transversalidade na música orientada por um plano estético é a possibilidade do múltiplo em um plano, assim como a tragédia pode ser traçada como a transversal da vida que temos experimentado, uma vez que a joga para um plano que a conecta com outras passagens, e ao mesmo tempo dissolve parte dos sentidos já dados. A afirmação trágica da vida prevê uma operação de desconstrução ou reposicionamento de parte da vida dura molar que nos institui para dar lugar a uma experiência rara e transversal, que é a experiência do trágico. Não é apenas um trabalho teórico, uma compreensão, uma captura do pensamento, mas é sobretudo um trabalho ético, uma dietética. É retirar da vida uma série de territórios e instituições já dadas, já consolidadas, de linhas molares verticais e horizontais, e ao mesmo tempo no tracejo da transversal ir construindo incessantemente outros sentidos e territórios provisórios, como um corpo sem órgãos que sempre habitado por forças, não cessa o movimento de ir para além de si mesmo, de construir-se sem fim. Uma tarefa agonística, naturalmente.

Polifonizar a vida é nesta instância transversalizante um movimento de produzir voz a outros possíveis, é escrever nas pautas flexíveis da existência outras notas, outros acordes, cantar outras melodias cruzantes em várias línguas, fazer outros acordos, acordar de outros jeitos, rearranjar sempre a pauta para que constantemente outras vozes, outros ritmos não parem de surgir, e que nesse surgimento haja conflitos e que no conflito possamos eventualmente produzir dissonâncias que não negam a vida, dissonância que não é negada e excluída da vida, mas afirma aquilo que há de mais estranho, afirma aquele som, aquela nota, aquela experiência que todos desejam de algum modo expurgar, posto que sua sustentação é fora da norma, não cabe na vida tal qual nos é indicada como normativa. É o acorde que aponta para outras possibilidades de acordos impensados – desejavelmente diminutos, lentamente aumentados, improvisadamente menores. E é por isso mesmo que ele também é transversal, e é exatamente por isso que ele também deve compor a vida, a escrita da vida trágica, afirmando-se como possível, como múltiplo, como conector de modos tão diversos de estar no mundo. Em última instância, transversalizar é haver-se com a experiência do dissolver, que é fundamental, porém isso não significa aniquilar-se por completo. Aqui temos a instância política. A polifonia é estética posto que é um empréstimo da arte, é ética, porque demanda um intenso trabalho sobre si e sobre o mundo, e é política posto que a resultante do tracejo de qualquer linha é sempre coletivo, interfere no coletivo, causa algum estranhamento ainda que molecular.

Podemos dizer que aproximar-se da transversal é aproximar-se da polifonia, da perspectiva, da criação em nós de uma experiência desterritorializante, de construir o corpo sem órgãos, de ouvir vozes, de cantar e dançar polifonicamente como nos ditirambos dionisíacos e na polifonia gótica.

2.8- A polifonia na linguística e em Guattari

Em *Caosmose* Guattari usa com frequência o termo *polifonia* – definindo inclusive a subjetivação como polifônica – vinculado ao conceito emprestado de Bakhtin. Tal exemplo surge no campo da linguística a partir do recuo que Bakhtin faz na história da música e percebe que tal conceito musical pode ser útil para a análise da obra de Dostoievski. Podemos a partir desta menção de Guattari aproximar o conceito de polifonia em Bakhtin com o aqui proposto, resguardando as suas diferenças, porém, pensando no comum desta heterogeneidade. Assim, no que concerne ao agenciamento dos modos de existência com o campo da estética,

de um modo mais geral, todo descentramento estético dos pontos de vista, toda multiplicação polifônica dos componentes de expressão, passam pelo pré-requisito de uma desconstrução das estruturas e dos códigos em vigor e por um banho caósmico nas matérias de sensação, a partir das quais tornar-se-á possível uma recomposição, uma recriação, um enriquecimento do mundo, uma proliferação não apenas das formas mas das modalidades de ser. Então, nada de oposição maniqueísta e nostálgica do passado entre uma boa oralidade e uma escrituralidade, mas busca de focos enunciativos que instaurarão novas clivagens entre outros dentro e outros foras, que promoverão um outro metabolismo passado-futuro a partir do qual a eternidade poderá coexistir com o instante presente. (GUATTARI, 2012, p. 115)

Em Bakhtin, o termo polifonia surge a partir da leitura de Dostoievski, o autor que funda a polifonia na literatura, opondo-o por exemplo ao romance homofônico de Tolstoi. Para Bakhtin a polifonia é definida como parte essencial de toda enunciação de um personagem, onde em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que cada voz desse discurso é formada por diversos discursos. Como mostra Pires (2010), o que é polifônico é o posto que o discurso resulta de uma trama de diferentes vozes sem que nunca exista a dominação de uma voz sobre as outras. Para Bakhtin a linguagem é uma realidade intersubjetiva em que o sujeito é atravessado pela coletividade. Assim, no romance monofônico ou monológico uma voz exerce domínio sobre as outras que se subordinam criando uma atmosfera de acabamento e

autoritarismo; neste tipo de narrativa existe um fechamento de sentido muito mais imediato posto que o enredo já foi bastante impregnado por um sentido dado de antemão pelo autor. Já na polifonia, a realidade está sempre em formação e o leitor é muitas vezes tomado por vozes contraditórias e polêmicas; da mesma maneira que na polifonia modal, o romance polifônico não se resolve, não há síntese, não atinge uma apoteose, as consciências do autor e das personagens são infinitas e inconclusas. Como pontua Pires (2010, p. 69), “...a voz do narrador não coloca as outras sob seu comando, mas requisita a voz do leitor para o diálogo”, que comparado a uma arena, se articula colocando todos os pontos de vista em disputa e em igualdade de condição. Assim o romance polifônico seria para Bakhtin um exemplo de liberdade para contradizer o próprio criador, fazendo com que o leitor se autonomize frente a escravidão da enunciação monofônica.

Como indica Marcuzzo (2008), nos textos polifônicos as vozes se mostram; nos textos monofônicos elas se ocultam sob a aparência de uma única voz, a voz que comanda.

Assim, para produzir um efeito de polifonia,

o autor projeta o discurso em primeira pessoa, isto é, o sujeito da enunciação atribui a palavra e o saber a um narrador, mas ao mesmo tempo em que faz essa delegação, o sujeito da enunciação, por meio de outra ou de outras vozes, desqualifica o narrador como sujeito do saber, mais precisamente, do saber interpretar. Não há, dessa forma, no discurso, uma voz “confiável” que possa interpretar e resolver a ambiguidade narrativa. (BARROS, 1996, p. 40)

Entendendo que a música polifônica surge com uma carga de rompimento com a monofonia representada pelo canto gregoriano afirmando o múltiplo e a diversidade, as aproximações que fazemos de Guattari em *Caosmose* e de Bakhtin é a de que tal como Dostoievski ao criar o romance polifônico produz uma literatura cuja marca é a produção de uma abertura de sentido que retira a tônica do narrador/autor, minimizando o excesso de sobrecodificações de um livro que se orientaria por uma só óptica a priori. A música e a vida afirmadas ante uma estética-polifônica também possuem a dimensão de convite a produzir. A música é inacabada a partir da produção de um corpo igualmente inacabado que escuta essa música e produz sentidos singulares que

potencializem o aumento do coeficiente de transversalidade vital, naturalmente afirmador de uma vida inacabada, portanto, em devir.

Se para Pires (2010) os meios de comunicação difundem uma visão monofônica da sociedade, com algumas vozes se sobressaindo sobre as outras, na polifonia, as múltiplas vozes têm o mesmo espaço e o mesmo valor, porém com uma demanda de cuidado e trabalho bem distintas. Nos parece que a homogeneidade – marca de uma linha horizontalizante – massifica os discursos sobre os outros e sobre nós mesmos e faz com que haja um barramento das linhas polifônicas, que a rigor são linhas heterogêneas, posto que são sempre selvagens e escapam da relação vertical de dominação e horizontal de massificação e acabamento.

No campo da clínica, a polifonia para o terapeuta em constante formação surge como um dispositivo processual transversalizador, modulador das linhas identitárias que fecham a escuta clínica para aquilo que o analista deseja ouvir. Se por um lado o ouvido/corpo monofônico cria um efeito de escuta parcial, desqualificando as várias vozes que se apresentam na fala do outro, por outro lado esse mesmo ouvido, ao eleger o predomínio de uma voz sobre as outras, também convoca para a análise uma interpretação já impregnada de sentidos apriorísticos, com tendências fortemente racionalizantes e até mesmo imperativas e universalizantes, imprimindo na análise uma constelação de sobreimplicações não analisadas do analista que emperram o desejado fluxo do processo.

Nesse sentido, podemos dizer que o campo psicoterapêutico ou analítico tem hegemonicamente trabalhado com escutas já bastante contagiadas pelo paradigma da representação, o que faz não só com que a interpretação do analista tenha um lugar de centralidade no processo terapêutico como também que a resultante dessa centralidade interpretativa que se repete – posto que se tornou uma política cognitiva – retroaja na análise criando um cliente que se converte em efeito encarnado de uma representação. Numa outra visada mais polifônica, podemos dizer que ao substituir a interpretação pela invenção, esta, construída na relação entre terapeuta e cliente, ganha espaços e contornos que potencializam a análise. Como no romance polifônico ocorre com o narrador, a voz do analista não deve ser a voz confiável que interpreta e resolve a ambiguidade, heterogeneidade e contradições das várias vozes das várias vidas humanas. Pollack e Sivadon (2013) argumentam que no país da psicose os analistas não

seriam intérpretes e sim exploradores e cartógrafos, portanto, produtores, engenheiros, antes de serem descobridores imbuídos de desvelar um sentido originário para um determinado fenômeno ou experiência. Tais autores sugerem essa *pista da exploração* no tocante às psicoses, mas de maneira mais ampla, podemos dizer que esse é o ethos por excelência de um analista polifônico. Assim fica lançado o desafio contra-hegemônico: Como trabalhar na clínica sem o eco monofônico da interpretação afirmando uma política inventiva?

O romance *Gente pobre*, de Dostoievski, nos indica algo muito precioso nessa direção. Ao ser construído com o mínimo de descrição possível, ele faz um convite ético interessante ao leitor: inventar tudo aquilo que não é dito. Não se trata de interpretar como se houvesse algo no fundo a ser decifrado ou descoberto, mas inventar, como se o livro desejasse construir um conhecimento *com* o leitor, fornecendo-lhe pistas, mas ampliando seu coeficiente de transversalidade, o que acaba por não minar o campo de possibilidades de produção de sentido. Assim, o livro inacabado, seria o intercessor que dispara a criação humana, e tal invenção singular retroagiria no livro, criando os rumos da sua própria história. Com a vontade de verdade dissolvida e a interpretação sem lugar de centralidade, resta uma abertura polifônica que como vimos em Nietzsche aponta para a potência do falso e a criação de um corpo clínico que igualmente não representa, mas cria.

Desse modo, o trabalho de produção de uma escuta polifônica na clínica é com rigor uma tarefa de construção de um corpo clínico que possa sustentar o manejo com o múltiplo ao mesmo tempo que impõe uma desconstrução das linhas duras identitárias do terapeuta. A hipótese é de que o trabalho para essa abertura polifônica não se dê de forma solitária, no silêncio das anotações e do laboratório clínico, mas sim seja construída a partir de intercessores, no compartilhamento da experiência clínica e dos casos, na construção de outras vozes por meio de uma agonística que comporá aos poucos um corpo mais permeável e afim da polifonia.

Entendendo que o nosso percurso nesse trabalho é de sempre tensionar e transversalizar tais campos, podemos dizer que Bakhtin, para além de pensar o campo da literatura, também tentou aproximar o campo da arte do campo da análise social. Assim, fazendo a dobra Bakhtin-Guattari, entendemos que a polifonia cria uma superfície de conflito e de contradição no campo social e clínico que não será resolvida

de modo dialético mas agonístico. Como vimos a proposta polifônica modal é de que a contradição se apresente e não se resolva, mas que nem por isso deixemos de trabalhar, entendendo por trabalho a constante criação de distintos modos de vida, o trabalho clínico, as resistências políticas cotidianas, etc. A contradição não é paralisante, mas motor do embate entre. Como nos indica Pires (2010, p. 72):

Não basta que haja diversas vozes, antes é preciso que elas se constituam, por meio do diálogo, em pontos de vista contraditórios. Se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição. [...] O contrato se faz com uma das vozes de uma polêmica.

Se entendermos que a prática clínica se constitui fundamentalmente a partir de uma constante contradição/tensão do cliente entre desfazer-se de si e resistir a tal desatrelamento, podemos dizer que essa tensão resulta do agenciamento entre sujeito e polifonia. Ao podermos *ouvir* outras vozes com atenção e *falar* sobre o nosso imbróglio, instauramos uma negociação sintomática que passa por arriscar um solo novo, traçar uma linha de fuga, construir um corpo novo, enunciar a afirmação trágica e fazer exatamente o oposto de tudo isso: resistir, negar, permanecer, horizontalizar-se. É nesta tensão, neste território agonístico e sempre em negociação que trabalha o clínico.

Se num primeiro momento afirmamos a ética da invenção, num segundo momento nos perguntamos: o que pode ela? Como agregar dados mais pragmáticos às histórias inventadas?

2.9- Várias vozes de várias vidas

“Se a psicanálise conceitua a psicose através de sua visão da neurose, a esquizoanálise aborda todas as modalidades de subjetivação à luz do modo de ser do mundo da psicose”¹³

Os anos 60 e 70 foram preciosos em termos de sua produção e referência contracultural. Na França o movimento contracultural iniciado pelo existencialismo de Sartre culminou em uma revolta de estudantes conhecida como *Maio de 68*, que foi responsável por acender na Europa um espírito revolucionário de mobilização e contestação social. No norte da Itália Franco Basaglia com seu conceito de Reforma Psiquiátrica deslocou o campo do cuidado e das produções de saber sobre a loucura da academia para as práticas de atenção em saúde mental. Nos Estados Unidos, o movimento hippie ganhou força; surgiram novos compositores, escritores, letristas, músicos e festivais: Kerouac, Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan, Woodstock, Timothy Leary, Jim Morrison.

Enquanto o movimento de contestação social europeu e norte americano, que tinha como base a recomposição ética, estética e política da vida em sociedade, o Brasil passava por uma ditadura civil-militar (1964-1985), que significou o enrijecimento do poder do Estado, censura, violência e tentativa de extirpação de toda e qualquer atividade de resistência e questionamento de valores. Desse modo, desde então, o Brasil se tornou uma espécie de lugar particular, onde as torções e críticas não se fazem por fora do Estado, mas por dentro dele.

Muito comumente as estratégias de resistência aqui não se fizeram afirmando uma política privatista – caso europeu e norte-americano, por exemplo –, mas as garantias pretenderam invadir e ocupar o próprio Estado.

As ideias rebeldes dos anos 60 e 70 na Europa e EUA fizeram com que muitos repudiassem o Estado, alegando que já que ele não os representava, ele era ilegítimo, e um outro solo deveria ser constituído.

Os Tropicalistas, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Chico Buarque, Os Mutantes, Raul Seixas, o Cinema Novo de Glauber Rocha, todos esses fizeram as suas resistências

¹³ Félix Guattari, *Caosmose*, 2012, p. 93.

criando modos estratégicos de fazer passar suas produções pela censura sem que ela notasse seus conteúdos tidos como subversivos ao regime.

Esse tipo de ímpeto criador/artístico em tempos sombrios fez com que não apenas se criasse arte, mas criasse ao mesmo tempo uma outra arte: a arte de criar estratégias inventivas de passagem. Ao lado de várias mortes e várias censuras, várias vozes de várias vidas se produziram nesse contexto criador: polifonias em som, como no caso dos Mutantes, Tom Zé e Secos e Molhados, e no caso de outros, polifonias, vozes textuais que se emaranhavam, ampliando sentidos como estratégia de sobrevivência, burilando a arte para que ela não fosse capturada pelo Regime.

No contexto francês do Maio de 68 o encontro do psicanalista Felix Guattari com o filósofo Gilles Deleuze gerou inicialmente no ano de 1972 o livro *O Anti-Édipo*, e posteriormente nos anos 80, *Mil Platôs*, formando assim a obra *Capitalismo e Esquizofrenia*. Com diferenças de estilo muito forte, *O Anti-Édipo*, conservou a pegada combativa e bélica do espírito contracultural dos anos 60; já com um refinamento maior de uma década mais branda *Mil Platôs* é mais proponente, definidor e aponta desafios para o contemporâneo.

Curiosamente, apesar de serem livros totalmente diferentes em termos de pegada, um certo nome maior aparece unindo uma obra que se constitui entre tempos, com um intervalo de décadas: o nome é *Capitalismo e Esquizofrenia*. O que haveria de plano comum entre as duas obras? Certamente uma das respostas possíveis seria o intuito de pensar o *capitalismo* como constituidor de formas de vida instituídas. Já a *esquizofrenia*, para além de uma categoria nosológica e psiquiátrica, como capturada pelas instituições de poder, seria uma pista para quebrar com o homem que temos sido. Se o capitalismo fixa, apesar de seu movimento constante e aparente, a esquizofrenia faz girar, é processo de produção de desejo que não é capturado pelo próprio capitalismo.

O desafio: Assim como os tropicalistas fizeram com seu novo paradigma estético-político e mudaram a história da música, como dobrar a categoria nosológica negativa, e ao invés de conjura-la, numa disputa de sentido, afirmá-la enquanto potência de vida? E mais, se ainda não é possível acabar com o Estado e com o capitalismo, como criar em modos de vida mais polifônicos?

Nesse sentido, a proposta de uma clínica contemporânea passa necessariamente por afirmar-se como contracultural, e, estrategicamente, não negar os regimes de

subjetivação e poder, mas dobrar e inventar por dentro outros modos de poder subjetivar, sem abrir mão de cuidar.

Se na onda da contracultura Baságlia teve uma fundamental importância, Guattari com sua Psicoterapia Institucional foi igualmente notável. Em *Caosmose*, obra dos anos 90, além de lançar um novo paradigma estético, ele conta como foi sua experiência em La Borde, clínica que ele dirigia na França. É em tal obra que Guattari nos dá uma dica importante para o campo que transversaliza contracultura, polifonia e clínica: “Se a psicanálise conceitua a psicose através de sua visão da neurose, a esquizoanálise aborda todas as modalidades de subjetivação à luz do modo de ser do mundo da psicose” (GUATTARI, 2012, p. 93). Nessa proposta, a psicose não seria uma estrutura mas “uma maquinação sempre recomeçada, a cada encontro com aquele que se tornará a posteriori o psicótico” (GUATTARI, 2012, p. 94). Se uma certa leitura psicanalítica tenta deslocar a psicose para o campo da neurose, posto que entende a neurose como uma estrutura mais organizada, que internalizou a norma de algum modo, o papel da esquizoanálise é, de algum modo, fazer o contrário. Ao invés de desejar uma reversão moralizante da psicose para o campo da neurose, lança luz sobre a psicose para extrair dela suas potentes moléculas de caos e transformá-las em um devir. Como já vimos, não se trata de imitar o louco em suas linhas duras, mas fazer corpo com ele apontando para linhas de fuga em um bloco de devir que tudo arrasta.

Ao falar de neurose e psicose Guattari não busca trabalhar com estruturas fixas ou binarismos bem delimitados por uma identidade, mas de algo que em *Caosmose* ele vai chamar de *modalidades de subjetivação*. Notavelmente as modalidades de subjetivação são bem mais numerosas que estas duas que classicamente nos habituamos a chamar assim, mas também é importante notar que estas duas modalidades foram as formas que ao longo da história da psiquiatria, da psicologia e da saúde mental foram mais destacadas, e o nosso esforço é mais no sentido de ver a diferença nisso que aparentemente se repete na clínica e menos lidar com tais modalidades como se cada uma delas possuísse uma homogeneidade interna pretensamente universal. Existem inúmeras diferenças e singularidades nisso que chamou-se de psicose, e o mesmo acontece na neurose.

Nesse sentido, entendemos neuroses e psicoses, não como categorias nosográficas ou estruturas da psique humana, mas como processos de subjetivação plurais que aparecem como fenômenos no mundo.

Partindo de um evento mais concreto, a experiência de ouvir vozes, como um fenômeno tipicamente psicótico e uma possível experiência polifônica, pode nos oferecer algumas pistas para entender o que estamos chamando de ouvir/produzir outras vozes no campo da vida cotidiana. Se na psicopatologia clássica, ouvir vozes aparece como um signo entendido como uma espécie de mal que precisa ser erradicado, por outro lado pouco a pouco vem sendo construído um modo de conceber os fenômenos da loucura que entende que a experiência de ouvir vozes pode ser acolhida, e para além disso, anuncia que muitas outras pessoas sem qualquer diagnóstico de psicose também ouvem vozes. Inspirado no trabalho de Marius Romme, psiquiatra holandês, que desenvolveu uma tecnologia de cuidado para pessoas que ouvem vozes a partir do encontro, grupos de ouvidores de vozes foram criados em várias partes do mundo com o objetivo de acolher tais casos. Os grupos partem de uma consideração que para nós é fundamental: “o problema principal não reside no fato de ouvir vozes, mas na dificuldade de estabelecer convivência com elas” (Serpa, 2011, p. 84). A audição de vozes, sob essa perspectiva, não é encarada como expressão natural de um processo de adoecimento, mas como um fenômeno plural e possível do campo da vida, como modo de experimentar o mundo. Partindo desse princípio, a intuição que temos é de que a permanência majoritária na monofonia, tanto no campo musical quanto no campo da vida tenha se dado pois as forças estratificantes da vida, as forças da permanência, da negação da vida, as linhas horizontais e verticais da fixação – por conta de um processo de subjetivação secular – tem estado mais ativas que as forças transversalizantes que nos faria ouvir outras vozes possíveis. E quando as ouvimos não as desejamos por dificuldade de estabelecer convivência com elas. Aqui, mais uma vez surge a questão de Deleuze e Guattari acerca de como é possível o heterogêneo se manter junto, isto é, como manter um plano comum entre experiências muito contrastantes.

Na experiência de ouvir vozes, por conta da dificuldade denunciada pelos sujeitos em estabelecer convivência com elas, vemos que o heterogêneo – sujeito e vozes – tende a se distanciar e a experiência ficar cada vez mais dissociada caso não haja um cuidado transversal. Na modalidade subjetiva neurótica, diferentemente da psicose, é

necessário aumentar nosso grau de abertura e sensibilidade para com as forças do múltiplo e, então, ouvir outras vozes. É preciso igualmente de um cuidado que nos oriente pouco a pouco a uma ética estimulante e ao mesmo tempo acolhedora das outras várias vozes. Tal cuidado tem como orientação construir um plano de consistência, que não homogeneíze nossas vozes e nem as trate de modo verticalizador e individualizante.

Se compreendemos que o que nos faz sofrer carrega pistas e informações sobre nossos processos de subjetivação, sobre nossos modos acostumados de estar no mundo, podemos dizer que na modalidade neurótica o que está muito prenhe no processo de adoecimento no geral diz sobre a falta de escuta de outras vozes. Tal processo emite signos, e esses signos se materializam na forma de linhas subjetivas endurecidas, que é a mensagem que precisa ganhar sentidos por um trabalho coletivo do analista e sujeito. A fixidez neurótica faz com que nossas vozes monofônicas ganhem projeção e amplificação e permaneçam ecoando em torno de um mesmo eixo melódico, um repertório, que conformará ao longo do tempo uma axis – eixo – e uma práxis – prática – subjetiva. A dificuldade nesse caso está em escutar outras vozes, e isso produz um corpo encoraçado, como que insensível a outras tonalidades, a outros ritmos, cantos e melodias.

Já na modalidade subjetiva psicótica a dificuldade é na lida com as várias vozes ouvidas. A direção é que se possa produzir sentidos que permitam sustentar tal modalidade subjetiva de modo mais ativo – trabalhando sobre as vozes que ouve – e menos passivo – acometido pelas vozes que o toma. Assim, como o objetivo de toda terapia não é a cura mas o acompanhamento e intervenção sobre a constante relação de reposicionamento do sujeito com suas linhas subjetivas, a orientação clínica nas duas modalidades subjetivas deve ser a de construir com o outro, meios de lida para que as relações tanto com as vozes escutadas quanto com as vozes que ainda precisam ser escutadas e produzidas se façam de modo mais inventivo e menos doloroso.

Alucinar, nesse sentido, não seria um fenômeno negativo; na neurose as alucinações são outras, mas seu mundo também é alucinado: o mundo da identidade alucina como modo de devir, como forma de outramento de si, de diferir. Na neurose esse mundo alucinado comparece muito comumente através das experiências com as drogas, da embriaguez, das experiências oníricas e da estese artística. Na psicose a alucinação que

toma um corpo de sobressalto pode ser vista como uma fixidez, o que causa igualmente uma repetição ou redução de repertórios existenciais.

Assim, o processo de subjetivação psicótica, requer também poder alucinar mundos para que o mundo que o toma de súbito possa ganhar outros lugares, passagens para devir. Nessa direção nós todos, e assim, o clínico, o cuidador, necessita de um contágio que se faça por ressonância, por vibratilidade de corpos com os mundos alucinados dos psicóticos para que uma polifonia se construa. Tal proposta não significa supor que na psicose exista polifonia, constante devir, linhas de dissolvência de territórios, mas sim perguntar: Qual é a fixidez das psicoses? E o que da fixidez foge? Como é esse modo de organização do mundo que, assim como a neurose, faz sofrer?

Para Guattari (2012), a especificidade da psicose reside no fato de que, por muitas razões os vaivéns subjetivos comumente esperados de um sujeito são reduzidos, comprometendo a heterogeneidade da existência; perderia-se o *viver junto*, a co-vivência plural em nome de uma rigidez existencial que ele chama de caósmica. Entretanto, nos interessa muito centelhas dessa estese caósmica para fazer um corpo tonificado que comporte sua desterritorialização. Transver, tridimensionalizar a escuta, deixar o que somos, esquecer, tem tudo a ver com essa proposta. Mas se ambas as modalidades subjetivas têm linhas de fixação, por que a escolha da psicose como potência de linhas de devir? Dado seu caráter minoritário e contracultural.

O manejo clínico da psicose nessa perspectiva, para além de ser uma tarefa médica, psi, social, se transforma numa tarefa política, não de adaptação do louco à sociedade, mas de transformação micro e macrosocial, para que haja um acolhimento dessa dimensão da vida comum que dela foi expurgada e conjurada de modo a dar vozes a ela. Eis a ligação entre capitalismo e esquizofrenia.

Se na neurose, a força de fixação subjetiva que vem do coletivo cria barreiras, resistências, zonas de silenciamento do desejo, na psicose o desejo caósmico na ida para o coletivo não encontra neste, ressonâncias que o torne sustentável. A moral que cria a culpa e a repressão na neurose, na psicose se transforma em aniquilação da sua existência por conta do repúdio oferecido por um campo social endurecido pelas normatividades estabelecidas pelas leis da conduta.

Curiosamente, como vimos anteriormente, a polifonia musical e a tragédia passaram pelo mesmo processo de silenciamento de suas forças, e em ambos os momentos foram

consideradas insanas, cuja solução foi terem sido racionalmente organizadas. Dentro do campo da música uma relação de tolerância se constituiu em relação à polifonia, tornando-a domesticada e racionalmente organizada no período Barroco. No campo das artes cênicas, com o coro musical sendo retirado por Eurípedes, a racionalização da tragédia se solidificou conferindo a ela uma sobriedade moral que flerta com o desejo de transformar as forças do fora em alienação ou organização. Podemos dizer que as psicoses hegemonicamente ainda habitam o lugar da alienação; nesse sentido as forças da identidade capturam as psicoses para o entendimento da alienação de si, daquele que é tão doente que nem sabe que está doente, e assim, precisa ser ajustado, reabilitado, ganhar algo que nunca teve, quiçá uma lei. Curiosamente nos territórios da saúde mental, o termo *organização* é muito usado para falar de usuários com diagnósticos de psicose que internalizam as normas e aparentemente se mantêm estáveis e pacificados.

Acerca de uma perspectiva da clínica, podemos dizer que sua monofonia muitas vezes deseja calar as vozes ouvidas, as visões alucinadas e os delírios narrados como se os problemas centrais da experiência psicótica residissem nesses fenômenos geradores de constrangimentos sociais.

Como estratégia de resistência, a experiência com as artes – sempre de produção artística, ainda que como ouvinte ou apreciador – tem um papel não apenas de expressão e produção de sentido para o vivido, mas também um efeito de construção de territórios, de modulações subjetivas.

Se a experiência de ouvir vozes é algo problemático no fenômeno psicótico, a afirmação polifônica se esforça para incluir nisso que chamou-se de neurose, a experiência do fora que há na psicose sem criar um território indentitário que viria a substituir uma experiência pela outra. A questão polifônica não é permutar territórios, mas rearranjá-los sempre, desterritorializar-reterritorializar infinitamente.

Não se trata, portanto, de ser o louco molar, de imitar a loucura psicótica, mas extrair dela suas forças e potências compositoras de uma vida polifônica, atravessada sempre por várias vozes. Trata-se de extrair de um bloco territorializado, átomos e moléculas de desrazão, de escuta de outras vozes que nos transporta para além do que já somos, de qualquer voz que persista em nós.

Assim, além de um paradigma estético musical, naturalmente nascido sob a aposta medieval de rompimento e resistência que antevê ao mesmo tempo que produz a abertura renascentista, a polifonia é também um conceito ético, posto que afirma os processos de subjetivação como plurais, e político posto que se abate no coletivo transversalizando as linhas e forças já mapeadas, promovendo resistência por mesclar as duas instâncias anteriores.

Finalizando nossas considerações sobre o tema que percorre esse Movimento, gostaríamos de observar cinco características da polifonia já discutidas por nós que afirmam e contribuem para uma filosofia do devir. Seriam elas: a *multiplicidade*, que mostra um modo de se deslocar da monofonia, a *diferença*, que fala sobre sair do paradigma da identidade, a *transversalidade*, que indica como fugir dos binarismos, a *heterogeneidade* que nos ensina como viver juntos, e a *tridimensionalidade*, que acolhe as linhas duras, flexíveis e de fuga.

Nessa onda múltipla, transversal, heterogênea e tridimensional, ouvir vozes num sentido mais amplo não é ouvir palavras, que em última análise seria dar privilégio ao verbal. A proposta polifônica é de descolar a voz do campo da audição com os ouvidos e de falar em palavras, bem como descolar a proposta do campo de estudos da linguagem – como se a tônica sempre recaísse nela necessariamente, e afirmar a noção de voz própria do campo musical. Voz como estamos propondo aqui significa uma experiência expansora do modo como habitualmente operamos no mundo; uma espécie de feitiçaria como propõe Deleuze e Guattari. Cenários musicais, intuições, experiências espirituais e oníricas, experiências polifônicas modais, enfim, tudo aquilo que possa servir de pista para o transversal. Voz pode ser o som de uma corda de guitarra desafinada, o batuque desritmado no tambor da capoeira, uma roda de samba, um batuque em utensílios domésticos, uma intervenção terapêutica, a experiência do sonho... afirmamos voz e polifonia para sair do sentido puramente dito e aumentar o coeficiente de transversalidade do som e do poder transformar a voz em canto. Vozes são traços existenciais que vão surgindo e sendo acolhidos na experiência e servem como pistas para vir a afirmar o devir.

2.10- Coda II

*“Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios”.*¹⁴

Se na Coda do Primeiro Movimento apresentamos o seu conceito e demos pistas de composição de uma clínica trágica, nessa Coda trataremos do nosso campo. Tal Coda conterà nossa análise de implicação bem como adicionará à leitura dos outros diários sentidos que só puderam ser vistos pelo pesquisador ao final do processo. Essa seção final será como abrir a cozinha da pesquisa para apresentar ao leitor o que se deu e não estava necessariamente presente nos diários de campo.

Fizemos desse modo por entender que os diários já escritos foram compostos a partir da experiência daquele momento. Se ao final da pesquisa refizéssemos os diários passados adicionando informações sobre o percurso que não estavam presentes naquele momento, tenderíamos a um anacronismo não desejado por nós.

Desde a Ocupação, que aparece relatada no diário 8, não tivemos mais o grupo. A Ocupação se desfez no final do ano de 2016, já emendando com as festas de final de ano e as férias de janeiro. O grupo de estudos coordenado por mim tinha como data final o mês de dezembro daquele ano, porém as surpresas do campo se fizeram presentes e em dezembro eu sentia que ainda havia algo a tratar com o grupo; ou seja, eu sentia que ele não havia terminado. Pelo contrário, fomos interrompidos, atravessados pela Ocupação e tivemos que parar. Entretanto na Orientação do texto da dissertação em janeiro de 2017 fui perguntado acerca do grupo: O que houve com ele? Por que poucas pessoas haviam participado? Depois dessa orientação, nos encontramos em janeiro para lermos juntos os diários e tentar engatar uma escrita coletiva.

Ainda no início do mestrado fui convidado por Eduardo Passos – orientador da presente dissertação e supervisor no SPA – a participar da supervisão clínica do grupo de estágio do SPA como cosupervisor, onde então a Roda seria o meu campo. Vi nesses dois anos diversas Rodas se formar. Cada uma delas possuía questões específicas, e a entrada e saída de um membro sempre foi um fator de alto impacto na configuração tanto dos conteúdos quanto dos afetos que emergiam nas supervisões. Normalmente nessas

¹⁴ Manoel de Barros; Poesia Completa; 2010; p. 299.

ocasiões a Roda produzia novas formas para poder lidar com o novo, com novas vozes rodantes.

Entretanto, por conta da dinâmica do próprio grupo, a Roda que havia quando entrei não era a Roda que participou das experimentações narradas nos diários de campo desta dissertação; ao longo dos dois anos, vários integrantes entraram, e saíram. Tal Roda que se montou no meio de 2016 – período este que eu entrei em campo efetivamente com o grupo de estudos – contava com questões que persistiam em ficar conosco: os participantes não conseguiam dizer, falar sobre os afetos, os desconfortos de estar em supervisão, de estarem atendendo e sendo supervisionados coletivamente. De algum modo, um certo fantasma de grupo havia se colocado, unindo um grupo já antigo que tendia à nostalgia e um grupo novo que apontava para uma angústia derivada de um silêncio e falta de tónus.

Um analisador importante foi a mudança no modo da seleção. No segundo semestre de 2016, conforme sugestão de Eduardo, que sempre desejou que a seleção fosse por sorteio, o grupo a ser selecionado pôde decidir se desejaria que a seleção ocorresse como habitualmente, por meio da apresentação dos candidatos, e uma posterior discussão da Roda e decisão por votos, ou então, de modo inédito, por sorteio. Venceria naquele semestre, bem como nos próximos, a seleção por sorteio.

Tal aposta nos trouxe novas questões ainda inéditas, e com o tempo, por várias razões, as supervisões foram ficando cada vez mais difíceis. Começamos a realizar discussões internas, análises de implicação, tentativas de conferir sentido a um grupo rachado, mas tais movimentos não apresentavam resultados muito animadores. Uma recalcitrância, um eterno retorno do fantasma de grupo sempre se colocava. De um lado, um grupo que se constituiu por meio do sorteio tentava entrar ou construir uma onda da/para a Roda; de outro, um grupo antigo de estagiários parecia desconfortável com os novos colegas, ao mesmo tempo que uma sensação de nostalgia da “Roda Antiga” parecia sempre surgir. Os desconfortos migravam a cada discussão interna, que apelidamos de “DR”. Ora a Roda falava que o dispositivo do sorteio havia criado um grupo não tão potente, uma vez que a sorte/acaso não havia trazido ao grupo apenas aqueles que queriam muito participar dela, ora entendeu-se que os co-supervisores da pós-graduação eram excessivos, e isso embaraçava o grupo por conta de seus olhares estrangeiros. Fato é que não se cessava de buscar sentidos e motivos responsáveis pela

dificuldade de poder dizer, falar dos casos, se abrir, entrar na Roda. Os problemas iam migrando, e a indicação dada no grupo de estudos de terça-feira sobre dissolver parte do que somos para podermos ouvir outras vozes, se fazia a cada quinta-feira de supervisão mais necessário. Uma certa dose de desaprendizado se fazia necessária.

Nossa hipótese é de que o sorteio, por trazer uma maior heterogeneidade através do acaso, criou uma polifonia na Roda que precisava ser cuidada. Sem sabermos desse reposicionamento necessário disparado pelo dispositivo sorteio, vimos que a polifonia gerada por ele criou problemas para o viver juntos. Não é a polifonia em si, portanto, que abre caminhos para outras vozes; ela é médium, meio para que se construa o plano comum coletivamente, para que diversas as vozes em embate-contra possam se transformar em parcerias compositivas. E isto então se tornou tanto aquilo que o campo precisava se haver com, bem como a questão principal da pesquisa: como em grupo heterogêneo caótico construir um sentido de comunalidade sem homogeneizar e aniquilar a legitimidade das diferenças?

Tal pergunta que hoje se coloca não pôde ser vista de forma tão clara no meio do processo. Conforme mostrado ao longo dos diários, o grupo de terça-feira sofreu várias instabilidades: a falta de leitura dos textos propostos, a ausência de alguns participantes ao longo do processo, a Ocupação do nosso prédio conforme visto no diário 8. Tudo isso contribuiu para desmobilização do grupo. Além dos fatores internos da Roda de Supervisão, uma implicação do pesquisador: a escolha em não ser assertivo com o grupo, preservando uma atmosfera de convite e não de obrigação pode ter colaborado para um clima de dispersão.

Nessa direção, é preciso notar que muitas vezes tanto o tempo da intervenção quanto o da música diz respeito a pausar, sair de cena, para dar sentido ao que é difícil de compreender. Assim, deixar o campo mais solto, num aparente silêncio, não se coloca como negligência, mas estratégia para continuar jogando, para não dismantelar de vez as relações e as possibilidades de viver/tocar juntos. Poderíamos também no presente trabalho ter feito uma análise institucional do dispositivo Roda de modo mais aprofundado, expondo as dificuldades específicas de cada participante, a modulação da Roda com a entrada e saída dos participantes, as relações transferenciais e as dificuldades de cumprir combinados. Entretanto o comum de tudo isso seria a dificuldade de estar em grupo e a superação dessa dificuldade.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se iniciou sem um objetivo específico claro, o que foi muito difícil de manejar. Deixar o campo dizer o que deseja e ao mesmo tempo ser sensível a tal escuta é algo que muitas vezes pode embaraçar, fisingando o pesquisador para um limbo desterritorializante – nesse sentido a orientação/supervisão do grupo se faz fundamental.

Se havia no início da pesquisa e do projeto um objetivo amplo e sem muito contorno, um objetivo vindo do campo pôde ganhar corpo e sustentação. O método da pesquisa assim não poderia ter sido desenhado no início da pesquisa, posto que ele é resultante do percurso e não meio pelo qual se chega ao resultado; o método da cartografia indica uma ética, mas o modo de condução do trabalho foi totalmente experimental.

Nessa visada é importante notar um possível estranhamento no fato de apenas ao final ficar claro aquilo que se constitui como sentido da pesquisa, mas apesar disso, a aposta numa pesquisa assim – com Coda – é indispensável para a ressonância com a polifonia. Com a Coda, o objetivo que apareceu no final foi muito diferente da orientação inicial. Se num primeiro momento a pesquisa tinha como sentido cartografar o impacto da música na formação do psicólogo, ao final pudemos perceber que, apesar da ressonância, o caminho a ser percorrido era outro: indicar a necessidade da construção do plano comum em grupos heterogêneos e polifônicos. E a música? Seria então o meio pelo qual, na presente dissertação, fizemos essa produção. Apesar de não aparecer diretamente nos diários de campo, uma certa dose de agonia ao pesquisar sem objetivo, e assim, deixar o campo dizer o que necessita, fez parte desse processo de pesquisa. O que o campo pedia, e o que eu fiz intuindo que seria necessário foi o estreitamento do viver juntos que abre lugar para poder dizer, e dizer francamente.

Mostrar que é possível tocar juntos, afirmando a polifonia, foi o objetivo produzido por nós que nos orientou. Ainda que na heterogeneidade, criar um plano comum em um grupo extremamente diverso através da música. Assim, o objetivo não foi apenas produzir o plano comum, mas prolongar no tempo uma certa estabilidade que prepara o nosso corpo para o continuar fazendo juntos. Se uma estabilidade total não é possível, que um jogo de forças menos desagregador possa ocorrer, soprando uma certa suavidade que permite uma vida mais leve e alegre.

É importante notar também que o trabalho feito com a Roda, que é um grupo de supervisão clínica, foi pensado de modo a colaborar com a ponta final da cadeia do

serviço de saúde: o usuário do Serviço de Psicologia Aplicada. O que fizemos nos grupos e está relatado nos diários bem como o dispositivo de supervisão clínica tem como um dos objetivos criar corpos que entrem em ressonância com a política musical e possam soprar essa política na direção do cuidado.

Nesse sentido, um desdobramento se faz necessário: por um lado temos a formação grupal com um coletivo que toca e reverbera sua potência para um coletivo maior que é o usuário final, por outro a própria experiência com a música pode ser útil para inspirar outras intervenções. Por contágio, a formação que se teve pautada no cuidado pode ajudar a inspirar práticas de cuidar. Como ponderou Arthur numa conversa informal, o conceito de Coda o ajudou a compreender um caso, de outro lado Polifonia comparece como termo evocado na experiência psicótica; Lucas, um estagiário que nunca pôde ir ao grupo se reaproximou da Roda a partir da experimentação narrada no diário 9, e assim se reposicionou frente à Roda e seu fazer clínico.

Tal experimentação contida no diário 9 – próximo diário do presente trabalho – aparece quase como um último suspiro do grupo. Após mais uma supervisão intensa, onde a Roda discutiu suas implicações para com a formação, decidimos fazer mais uma experimentação musical. Na percepção do grupo, por um lado ela serviria para dar um contorno e fazer um fechamento desse momento do grupo, e ao mesmo tempo ele inauguraria através de seu ritual musical uma nova época.

Um detalhe curioso é que nos oito diários anteriores, apesar da pactuação de que os escreveríamos juntos, isso não ocorreu. Fizemos ao longo de janeiro de 2017 quatro encontros de leitura dos diários escritos por mim com a indicação de que o grupo pudesse atravessar a minha escrita e produzir um outro material a partir do que já havia ali. O grupo não conseguiu executar a tarefa e também não conseguia se posicionar, falar sobre o porque não havia conseguido escrever. Porém, os ventos mudaram.

A escrita coletiva só se deu após um processo de reposicionamento da Roda e do pesquisador. O diário 9 foi integralmente escrito pelos participantes e não houve qualquer interferência minha. Aquilo que era desejo de pesquisa só pôde se dar ao final, indicando que os oito diários iniciais narram o próprio percurso da pesquisa e o sintoma do grupo. A dificuldade do grupo de ouvir outras vozes e poder compor coletivamente comparecia no espaço de escrita do diário fazendo com que ela não ocorresse. Da parte do pesquisador, uma possível sobreimplicação: numa certa pegada mais acelerada, os

diários acabaram por inibir a escrita dos participantes por já trazerem bastante conteúdo. Talvez uma escrita mais contida ou descritiva da experiência pudesse abrir espaço para as vozes do grupo. Certamente uma trança grupo-pesquisador deveria ser desfeita, e uma transmutação narrativa de leão para criança deveria poder ser ativada, o que efetivamente ocorreu no último diário.

Assim, nos resta uma pergunta: E o diário 9? Como se deu?

ENCONTRO NOVE – *POLIFONIAS CLÍNICAS*

30/03/2017 – 14:30

Depois de uma conversa na Roda, decidimos fazer uma experimentação com todos os seus integrantes, estagiários e supervisores.

Assim, por volta das 14:30, saímos da sala de supervisão, fomos até o auditório e, em roda, iniciamos o grupo. Nos apresentamos – os vinte integrantes presentes – contando um pouco das nossas relações com a música; cada um falando sobre o que toca, o que ouve e como a música afeta. Por entre corais, teatros, bandas da adolescência e gostos musicais de vida era possível despersonalizar, ou personalizar, um pouco daquilo que conhecíamos de cada um enquanto estagiário, supervisor/integrante da roda. De quem está ali, conosco, semanalmente ou mais, cuidando de casos, angústias profissionais, frustrações estruturais, dentre outros percalços. Pôde ir se formulando um cuidado pela via de uma escuta sensível àquilo que da história de cada sujeito era possível. Possível de ser falado, explicitado, compartilhado com o coletivo. Sem saber, ou não, estávamos preparando nossos corpos para a oficina através da experiência da memória de nossos afetos. Trazendo-os para aquele presente que ali se dava.

Após isso, encaminhamos a experimentação musical conforme havíamos planejado. Alex informou que havia levado alguns instrumentos musicais e outros objetos que não eram propriamente musicais, mas que podiam se tornar, dependendo de como iríamos usá-los.

A experimentação era a seguinte: escolheríamos os objetos que desejássemos e tentaríamos, primeiramente em trios e depois no grande grupo, tocar juntos. Levantamos e rapidamente cada um escolheu um ou mais objetos para tocar.

Dentre os objetos dispostos em uma mesa havia dois carrilhões, um de chaves e um de tubo, uma tábua de carne, 2 potes de plástico, 4 hashis de comida japonesa, uma garrafa de água de vidro, uma pandeirola, 3 shakes de percussão, 3 cabides, um extintor de incêndio, uma colher de pau, dois copos plásticos, 1 pote de vidro de palmito, 1 tigela pequena de metal, 1 garrafa de plástico, 1 lata de leite em pó vazia, 1 chave de fenda, um pincelador de ovo, 2 garfos, 2 facas, uma lata de batata Elma Chips, 1 pegador de metal, 1 máquina pequena de fazer hambúrguer e um violão encostado na parede.

Ali a composição foi acontecendo com cada corpo contagiado pelos sons que iam se produzindo e pelas histórias de cada um. Nuances e tempos de entrega foram criando um ritmo coletivo, um estar em si, um prestar atenção no outro: nas movimentações, nas sonoridades, nos embalos criados. Sem um saber a priori do que vai ser, o encontro é sempre no instante. No inusitado dos materiais utilizados e também nos dos mais conhecidos engendramos um encontro rítmico de tempo e espaço.

Em um primeiro e rápido momento, durante a escolha dos materiais, se deu uma experimentação dos sons possíveis com cada objeto. Com o encaminhado da proposta de trios alguns de nós foram se separando, entretanto isso não durou. Aos poucos os que ainda não haviam formado trios foram não planejadamente se juntando e começando a tocar juntos, e logo o grupo todo se reuniu. Aquela pequena pausa de não entendimento entre o “mas era em trio” e o se juntar à música que era composta foi praticamente imperceptível, mais rápido do que poderíamos pensar, especialmente os que de nós já haviam antes experimentado uma proposta semelhante, estávamos todos, tocando juntos. A quem não havia tido a experiência, e dizia no começo sobre a falta de habilidades na música, a atividade se modulava. A vergonha inicial e o esforço para não errar ou passar despercebido deram lugar ao engajamento na brincadeira, de experimentar fazer juntos um som. A composição desses corpos e sons que se moviam juntos sobrepunha qualquer possível descompasso individual.

Vivenciávamos uma mistura de sons em experimentação, nós e eles, a princípio não se compunham, eram altos, frenéticos, como quem queria ser ouvido. Mas assim como cada corpo, cada nota, cada não-instrumento, cada instrumento foi ganhando novos significados a partir daquele encontro. Objetos quaisquer iam se tornando objetos musicais, um grupo antes em roda ia se tornando quase como uma banda.

Também o tempo ia ganhando um novo ritmo. Relógios que não faziam parte daquele momento não seriam capazes de entender que a convenção dos 60 segundos passava a não fazer sentido e não era capaz de mostrar o tempo vivido daquele encontro. O que lembra um trecho de uma canção de Lula Queiroga, cantada por Lenine:

“Abre-se a comporta da represa

Desviando a natureza pra um lugar que eu nunca vi

Uma vida é pouco para tanto

Mas no meio desse encanto tempo deixa de existir”¹⁵

E foi justamente nesse vácuo que algo se criou. Criou-se rápida ou lentamente uma música através do que para nós, estudantes e clínicos, se aproxima do trabalho do inclinar-se ao desvio. Na forma das ondas sonoras fomos nós-banda e objetos-instrumentos se com- corporificando na companhia e pela presença de cada um ali. Nesse encontro de ressonâncias de tempo e espaço uma intervenção se deu vinda de um dos participantes: começamos a ouvir a flauta-garrafa soprar um tom grave. Esse som que diferia do tom e intensidade dos demais objetos-instrumentos, ao ser acolhida pelo Alex ao violão pôde indicar a direção do nosso encontro. Existe, ainda que em potência, uma disponibilidade em nós para o encontro, para a produção e composição, e assim como a direção que nos é exigida pelo trabalho do inclinar-se, aquele violão deu tom e sentido ao nosso encontro. Com um ritmo quente, ainda que menos frenético, passou a nos contagiar e fez acolher aquele grave baixo que soprava. Uma nova composição se dava, um novo movimento na acolhida do desvio.

Atentos e compondos com aquele sopro, aquele novo ritmo ia se construindo ao reconstituir o coletivo que ali estava. Baixando o volume de nossas batidas e diminuindo a velocidade das notas íamos percebendo onde e como fazíamos parte daquilo que a todo momento convidava ao reposicionar. Podíamos agora ouvir até os mais delicados sons.

Convite a uma viagem, acompanhados pelas circunstâncias do imprevisto, nos deixávamos emaranhar... o que a princípio se delineou como um experimentar mais acanhado, pouco se sustentou ao nos percebermos roda-banda.

Nosso encontro de conversa, trio e grupo foi tomado pelo estar junto. A música em grupo foi imediata, como se disséssemos a nós mesmos que é sim possível. A memória dos dias difíceis em supervisão, onde a polifonia da roda causava perturbações no coletivo, ia sendo acalmada pelo tocar junto que ali inventávamos. Sim, viver junto é possível, compor é possível. A força daquela experiência materializou de modo imaterial a potência que existe em nós. As dificuldades estarão sempre por perto, assim como uma música deve mover-se para continuar existindo, fugindo do silêncio; nós em

¹⁵ Trecho de “Se não for amor, eu cegue”, composta por Lula Queiroga.

composição fomos vivendo os convites e necessidades ao recompor. Nos diferentes momentos que vivemos nessa experimentação fomos levados a vivenciar esse movimento, inclusive para manter o acordado. Encontro na supervisão, ida ao auditório, conversa de apresentação, escolha e testagem dos objetos, trios, grupo, barulho, música, composição, objetos-instrumentos, sopro, convite, recomposição, banda, diminuendo, ouvido, tocar juntos, violão, música, animação, silêncio e recuperação. Com os diversos movimentos e tentativas de composição foi possível afirmar o espaço de tocar-viver juntos.

O grupo sobe o tom: coletivo.

Entre acordes dissonantes, a inquietude esbarra na alteridade, trazendo à tona a diferença que se produz no encontro, e a partir dele. Escuta atenta! Como compor? A pergunta desvela de forma simbólica o momento de giro da roda viva.

Neste instante, o transitório protagoniza, com toda sua vitalidade, enaltecido pelo dedilhar do violão.

De repente um sopro: suave e potente. É tempo do sensível, do indizível, mas que estranhamente se pode ouvir. O som ecoa e aponta para uma viagem ao inconsciente - onde os conceitos não esgotam os sentidos. Talvez seja esta a imensa dificuldade de transpor em palavras aquilo que é a da experiência musical - onde os registros verbais e não verbais dançam livremente, onde o corpo desperta. Nenhuma escrita é capaz de esgotar, assim como lembra Chico, naquela bela e poética canção, que remete ao inconsciente:

“O que não tem descanso, nem nunca terá

O que não tem cansaço, nem nunca terá

O que não tem limite”¹⁶

¹⁶ Trecho de “O que será? (À flor da pele)”, composta por Chico Buarque.

DESFECHO

Desfecho:

Se o final do caminho de Zarathustra o personagem trágico de Nietzsche se configurou como o aprendizado da afirmação trágica da vida a partir do eterno retorno, podemos dizer que o final da nossa trajetória aqui se dá por meio da necessária afirmação da diferença no mundo contemporâneo. Na criação do plano comum, no agenciamento com as forças heterogêneas, centrífugas e agonísticas, a direção é ir para além de quem somos, dissolver, nos tornar invisíveis, nômades; escutar e produzir polifonias clínicas, músicas dionisíacas, criar batalhas-*entre*, sempre atentos para no ímpeto de diferir não acabar caindo exatamente em quem já temos sido. Nesse movimento, faz-se fundamental criar políticas cognitivas musicais para contrastar com o ressentimento e a má consciência que nos são habituais; pensar e construir o mundo não apenas com identidades e suas formas fixas, mas também com sonoridades em devir. Ver e ouvir nas psicoses outros sons, outros tons e oitavas que o mundo tal como fizemos sê-lo não nos permite ouvir. Aprender com as psicoses e com as experiências do fora que resistem ao capitalismo, com uma clínica trágica e contracultural, a criar corpos para ir, e também criar corpos clínicos para cuidar; corpos estes desacostumados de si, que inventam e afirmam o falso, o plástico, o artístico e não desejam interpretar para descobrir o verdadeiro.

O desfecho deste texto passa longe da ideia de ultimato; é mais a síntese de um convite que permeia toda a dissertação do que um fechamento preciso.

Ao invés de resultados do campo, trago resultantes; atravessamentos e costuras que se fizeram por dentro do texto. Éticas, estéticas e políticas que foram aparecendo e se somando às outras vozes. Da tragédia à polifonia, da formação do psicólogo clínico em uma instituição pública a uma clínica de abordagem transdisciplinar, clínica esta que está sempre forçando os limites dos campos e os transversaliza. No meio disso tudo, uma trança entre conceitos nietzschianos que apontam para a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari e o próprio campo – extremamente desafiador, mas que ao estar articulado aos conceitos, pode mostrar a inseparabilidade entre saberes e práticas.

Ao longo do texto duas Codas. Uma dispara a noção de clínica trágica e musical e a outra reposiciona o campo. Nessa visada, o acontecimento ocorre depois do já acontecido. O que se passa entre o que aconteceu e a Coda é o que nos interessa. A Coda resultante dessa dispersão, tem no acontecido apenas um gatilho para o porvir.

Nessa dança e música, trouxemos a musicalidade de Carmen e os ciganos, que numa certa alegria trágica, compõem vidas em devir; para além dos territórios fixos de fixações, afirmamos as idas, travessias, lutas, combates-entre, nomadismos que com os gregos, cantam leves ditirambos dionisíacos, após passar por densas experiências de dissolvências.

A polifonia gótica abafada pela Igreja, a vitória dos sedentários sobre os nômades, a morte da tragédia a partir da retirada da música do teatro, a tentativa de racionalização da loucura. Ao longo do texto, vimos que estes são exemplos de golpes conservadores que desejam o sussurro monofônico da identidade. Porém, frente ao golpe, que possamos sempre de modo agonístico e resistente efetuar contragolpes e microfissuras, gritos da diferença cantados ainda que em outro tempo, e ainda que nossos corpos estejam por demais desgastados.

Criar corpo, nesse sentido torna-se uma questão fundamental. Corpos em luta: anatômicos, tonificados, sem órgãos. Deixar o corpo cronificado para trás, esquecer-se e experimentar fagulhas de outros modos de vida tem sido a tônica para Ocupar tanto o mundo, as instituições e estabelecimentos, quanto a clínica. Poder experimentar isso é fundamental para contagiar aqueles que cuidamos com modos de vida menos instituídos, mais musicais e polifônicos.

Na existência da dimensão caótica e desorganizada da polifonia, que tal profundidade da experiência não nos faça desistir e silenciar, mas a partir do desafio ao entendimento das vozes, que possamos fazer a partilha coletiva delas. Compor um plano comum altamente instável é a direção que se torna condição para viver/tocar juntos.

Assim, ouvir vozes é abrir-se à experiência da heterogeneidade, e com ela, abrir-se também a alteridade, ao tocar junto, a negociações, aos acordos que não são regras, aos acordos que não são harmonia, mas condições para viver sem o peso do dever, mas com a leveza do devir e o brincar da criança. Devir, heterogeneidade e polifonia indicam um plano comum; nos três casos deixamos de ser quem temos sido, e num bloco de arrasto passamos a estar mais porosos para o encontro com os outros, e com os outros em nós. E isso, tem tudo a ver com a nossa clínica.

Referências Bibliográficas

ABREU, Ovídio. *Deleuze e a arte: o caso da literatura*. Revista Lugar Comum, Rio de Janeiro, n. 23-24, p.199-209.2004.

ANTUNES.J. *Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico*. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.53-70. 2008.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. *O essencial do candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros. 2014.

BARROS, Diana. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, p.21-42. 1996.

BARROS, Fernando de Moraes. *O pensamento musical de Nietzsche*. São Paulo: Perspectiva. 2007

BARROS, Manoel de. *Menino do Mato*. Rio de Janeiro: Alfaguara.2015

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BITTENCOURT, Renato Nunes. *O trágico na música- Carmen de Bizet como expressão da tensão apolíneo-dionisíaca*. Revista Exagium, n. 9. 2011.

_____. *Nietzsche intérprete da agonística grega*. Controvérsia - Vol. 6, n. 1, jan-mai/2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 3v.Petrópolis: Vozes, 2001.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. 2.ed. 2v. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro. 1977.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

_____. *Imanência: uma vida*. Revista Educação e Realidade. 27(2):10-18

jul./dez. 2002

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, vol.4*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. *Mil Platôs, vol.3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.

- EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. *Jogo das perguntas: o Modo Operativo "AND" e o viver juntos sem ideias*. Fractal, Rev. Psicol., v.25 – n. 2, Niterói. 2013.
- GUÉNÓN. René. *Caim e Abel*, in: "O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos". 1945.
Disponível em: <http://www.renegenon.net/GUENONtextos/IRGETGuenonCaimAbel.html>. Último acesso em: 19/04/2016
- GUATTARI. Félix. *Caosmose*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo. Ed. 34, 2012.
- _____. *A Transversalidade*: in *Revolução Molecular*. São Paulo. Gallimard, 2004.
- HAAR, M. *Nietzsche et la métaphysique*. Paris, Gallimard. 1993
- HARRIS, E; *UMI – Dissertation Services*, Michigan, 1993. UMT.
- HOLLINGDALE, Reginald John. *Nietzsche, uma biografia*. São Paulo. Edipro. 2015.
- KOEHLER, Rafael; CANDELORO, Rosana Jardim. *O problema da Origem da Tragédia em Nietzsche*. Griot- Revista de Filosofia, Santa Cruz do Sul v.6, n.2, dezembro/2012.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro. Rocco. 1973.
- MACHADO, Roberto. *Zarathustra, tragédia Nietzscheana*. Rio de Janeiro. Rocco.2002.
- _____. *Metafísica do artista e metafísica racional em Nietzsche*.
Disponível em: <http://joevancaitano.blogspot.com.br/2008/07/metafsica-de-artista-e-metafsica.html>. 1997. Último acesso em: 29/03/2016.
- _____. (Org.) *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARCUZZO. Patrícia. *Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin*. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008.
- MENEZES. Enrique. *Monteverdi – Mestre de um drama falho*. IN Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008. pp. 104-105.
- MERHY, Emerson. *Em busca da qualidade dos serviços de saúde: os serviços de porta de entrada para saúde e o modelo tecno-assistencial em defesa da vida*. In: CECILIO, L.C. de O.; MERHY, E.E.; CAMPOS, G.W. de S. *Inventando a mudança na saúde*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- MOTA. Thiago. *O Trágico e o agón em Nietzsche*. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2008 – Vol.1 – nº2 – pp.79-92.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Escala. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- _____. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tr. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- _____. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NISKIER, Clarice. *A alma imoral*- peça adaptada do livro *A Alma Imoral*. Rio de Janeiro: Editora Rocco. 2005.
- OLIVEIRA, Sidnei. *A metafísica da música em Schopenhauer e Richard Wagner*. Revista Estudos Filosóficos, São João Del-Rei, p.40-53.nº 10/2013.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. *Pista da Validação*. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Silvia Tedesco. (Org.). *Pistas do método de cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 203-237.
- PELBART, P.P. *O Averso do niilismo – Cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- PIRES, Vera Lúcia; Tamanini-Adames, Fátima Andréia. *Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia*. Estudos Semióticos, São Paulo, v.6, n. 2, p. 66–76. nov. /2010
- POLLACK, Jean-Claude; SIVADON, Danielle. *A íntima Utopia*. São Paulo. N-1. 2013
- RAUTER, Cristina. *Clínica Transdisciplinar*. Texto Didático. Pró Reitoria Acadêmica: Universidade Federal Fluminense, 1993. Disponível em http://www.slab.uff.br/bd_txt_lg_autor.php?nome_autor=Cristina%20Rauter&tp=a. Acesso em 01/04/2015.
- _____. *Clínica do Esquecimento*. Niterói: Editora da UFF. 2012
- ROMAN, A.R. *O conceito de polifonia em Bakhtin- O trajeto polifônico de uma metáfora*. Revista Letras, Curitiba. Editora da UFPR. n.41-42, p. 195-205 1992-93.
- SANTIAGO, Emerson. *Concílio de Trento*. InfoEscola. 2010. Visitado em 10 de Janeiro de 2016.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e como Representação*. 2 ed. São Paulo: UNESP, 2005.

SERPA, Octavio Dumont et al. *Pesquisa clínica em saúde mental: o ponto de vista dos usuários sobre a experiência de ouvir vozes*. Revista Estudos de Psicologia, Rio de Janeiro, v.16. n.1. pág. 83-89. Janeiro/abril.2011

YOUTUBE. *Palestrina e os Papas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFbb-1hHkmI>. Último acesso em: 07/01/2016

YONEZAWA, Fernando. *A Problematização deleuzeana do aprender e do pensar como transversalidade para um currículo educacional*. Revista Artíficos, Belém, v. 3, n.5, jun./2013, p.1-21.

WAETZOLDT, Wilhelm. *Dürer and his times*. Universidade da Califórnia: Phaidon Press, 1950. P.45

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras. 2014.