



JOÃO MARCOS DE OLIVEIRA LARA

**PROCESSOS CRIATIVOS: PSICOLOGIA DA INVENÇÃO EM
CARTOGRAFIAS CACIONISTAS**

São João del Rei
PIPAUS-UFSJ
julho de 2023

JOÃO MARCOS DE OLIVEIRA LARA

**PROCESSOS CRIATIVOS: PSICOLOGIA DA INVENÇÃO EM
CARTOGRAFIAS CACIONISTAS**

Orientação: Zandra Coelho

Co-orientação: Flávio Schiavoni

Dissertação apresentada ao
Programa de Mestrado Interdepartamental
de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes,
Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS),
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração:

Linha de Pesquisa I: Processos Criativos

São João del Rei

PIPAUS-UFSJ

julho de 2023

AGRADECIMENTOS

Momento de agradecer a cada ponto de inspiração que me trouxe até aqui. Foram muitos processos, muitas pessoas e afetos que catalisaram esse trabalho. Agradecer a força de realização que conduz o movimento. Agradeço à minha Orientadora Zandra Coelho pelo apoio e carinho na condução, ao Flávio Schiavoni pela atenção constante, provocações e amizade no caminho. À todas as pessoas que fizeram parte e compuseram esse processo criativo e estão citadas de alguma forma ao longo do trabalho e às que contribuíram indiretamente. Enfim, agradeço a oportunidade que o sistema público de ensino no Brasil promove para os estudantes, à FAPEMIG, UFSJ e CNPq pelo apoio financeiro e organização institucional. Foram muitos aprendizados nesse percurso de mestrado que surgiram, uma abertura incrível para pensar a arte de uma maneira geral, oportunidades de conhecer pessoas de áreas bem distintas e buscar o diálogo nesse contexto, também de compor canções de uma forma diferente para mim. Foi intenso e alegre esse percurso, aumentando a potência de ser e realizar. Agradeço!

RESUMO

A criatividade faz parte intrínseca do ser humano por um funcionamento natural do psiquismo que cria mundos todos os dias. Na arte temos a intencionalidade atrelada a essa tendência para resultar em obra. A obra artística é um processo criativo, mas nem todo processo criativo se torna necessariamente arte. E a arte também é entendida aqui como processo, mais do que o resultado em si. Nesse sentido, este trabalho visa acompanhar, realizar, descrever e refletir processos criativos interdisciplinares, entre experiências como cancionista e como psicólogo. Para isso, realizei quatro cartografias, descrições de territórios existenciais de processos criativos, onde canções autorais foram componentes. Em duas delas descrevo o processo criativo de composições de canções e nas outras duas descrevo dois trabalhos coletivos de performances, onde canções autorais fizeram parte da composição de outros trabalhos artísticos. Trago a discussão dessas cartografias, principalmente, a partir da metodologia da psicologia da invenção, que apresenta quatro etapas, como: *preparação*, *incubação*, *iluminação* e *verificação*. E também, tendo em vista a tipologia de canções que Luiz Tatit cria, a saber: canção passional, temática e figurativa. Além disso, busco revelar durante as cartografias alguns pontos de reverberações micropolíticas, intrínseco e inevitável, compreendida como política dos afetos. Este trabalho, demonstra a importância artística e pedagógica de uma visão geral sobre processo criativo, além de amplificar a crítica e sensibilidade acerca do mesmo, também da canção, e da interdisciplinaridade intrínseca que a arte agrega no seu processo. A partir desse trabalho pode-se adquirir ferramentas para acompanhar e acolher processos criativos em curso, oferecer uma estrutura didática para ser aplicada na prática pedagógica, e perceber efeitos e consequências micropolíticas a partir de trabalhos criativos e/ou artísticos.

Palavras-chave: processo criativo; canção; cartografia cancionista; psicologia da invenção.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Etapas da psicologia da invenção com processos básicos descritos	19
Figura 2. Esquema para apresentação. Etapas da psicologia da Invenção.....	20
Figura 3. A colagem de Ana Berenice para a canção “Espero Mãe”.....	33
Figura 4. Print da tela: processos colagem de “Espero Mãe”	34
Figura 5. Rascunho do processo criativo da colagem “Espero Mãe”.....	35
Figura 6. Foto do caco	36
Figura 7. Cena “Canções do Útero”	45
Figura 8. Cena “Canções do Útero”	45
Figura 9. Cena “Canções do Útero”	46
Figura 10. Cena “Paredes Falantes”	50
Figura 11. Cena “Paredes Falantes”	51
Figura 12. Cena “Paredes Falantes”	52
Figura 13. Cena “Paredes Falantes”:	53
Figura 14. Rascunhos “Canções do Útero	61
Figura 15. Print do clipe “cacos self”.....	65
Figura 16. Print do clipe “cacos selfie”.....	65

SUMÁRIO

1. PREPARAÇÃO: caminhos idos e vindos	7
2. INCUBAÇÃO: Firmando o solo e os pés conceituais	15
2.1.1. PROCESSO CRIATIVO	16
2.1.2 ETAPAS DA PSICOLOGIA DA INVENÇÃO	17
2.1.3 IDEIAS GERAIS SOBRE CRIATIVIDADE	21
2.2 ESTUDO DA CANÇÃO BRASILEIRA	23
2.2.1 LUIZ TATIT E A SEMIÓTICA DA CANÇÃO	23
2.2.2 CANÇÃO PASSIONAL, FIGURATIVA E TEMÁTICA	24
2.3 METODOLOGIA	25
2.3.1 Colagem	26
2.3.2 Cartografia	29
2.4. SOBRE INTERDISCIPLINARIDADE	31
3. ILUMINAÇÃO: lampejos cartográficos ou acontecimentos em processo	33
3.1. Espero Mãe...	33
3.2. Cacos Selfie	36
3.3. Canções do útero	39
3.4. Paredes falantes: a sombra da diferença	50
4. VERIFICAÇÃO: análises e discussões	59
4.1 Espero Mãe: canção e processo	59
4.3 Canções do útero!	61
4.3 Paredes Falantes: sombra da diferença	63
4.5 Cacos Selfie	64
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
5.1 SOBRE AS ETAPAS DA PSICOLOGIA DA INVENÇÃO	68
5.2 NOVOS OBSTÁCULOS ou TRABALHOS FUTUROS	69
9. REFERÊNCIAS	70

PREPARAÇÃO¹: caminhos idos e vindos

O presente trabalho parte da trajetória interdisciplinar de um psicólogo cancionista e sua busca por criar e experimentar possibilidades de invenção. Esse trabalho se iniciou em 2017, quando comecei a participar de uma experiência inspirada no trabalho de Nise da Silveira sobre as atividades expressivas e o que ela chamou de emoção de lidar (1986), em um projeto de construção de um centro de convivência no Fortim dos Emboabas, espaço da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) com oficinas de música. Meu processo com a música e com a canção é anterior a essa experiência, inclusive a artesanaria da canção, como nos conta Tatit (1996), a busca por compor melodias e letras e sentir suas possibilidades de compatibilidade. Porém, a prática interdisciplinar e o começo de reflexões nesse sentido, vêm desse momento das oficinas de música para usuários da saúde mental de São João del Rei.

Por que tais práticas se iniciam neste momento? Entre o uso da canção como entretenimento e o uso terapêutico, a clínica niseana e a emoção de lidar, a experimentação sonora e a observação desses fenômenos. Nesse processo, foi-se chocando dois campos de saber, duas disciplinas, na ação do trabalho, nessa época privilegiando a dimensão terapêutica. Desse modo, a ideia de criação do ponto de vista da psicologia começou a saltar muito aos meus olhos, tendo em vista, que eu estava realizando uma iniciação científica sobre Nise da Silveira e a Emoção de Lidar, expressão esta, cunhada por um cliente do Hospital Engenho de Dentro, ao passar por um processo criativo na confecção de um artesanato e um poema que termina com essa síntese: emoção de lidar (SILVEIRA, 1986).

Nessa época, estudando sobre fenomenologia do imaginário em Gaston Bachelard (1997, 1988, 1991), Nise da Silveira (1986, 1992) e Carl Gustav Jung (2012, 2013a, 2014, 2008), me chamava muito a atenção a ideia de série das imagens, ou fluxo das imagens, ao estudar e observar em clínica, e em convivência com os usuários de Saúde Mental. Fui

¹ Organizo o texto dissertativo substituindo os títulos convencionais como introdução, referencial teórico, metodologia, discussão e resultado para os termos utilizados pelas etapas da psicologia da invenção, que descrevo e conceituo na seção 2.1.2.

percebendo como os fluxos criativos, fluxos de expressão, giravam, transformavam ou revelavam emoções, estética e tudo isso no material de trabalho, som, silêncio, música, palavras, discurso, imagens.

Após minha finalização do curso de psicologia, tive mais tempo e escolhi me envolver mais profundamente com a música e a canção, ao mesmo tempo que a pandemia covid-19 em 2020 e 2021, me fez olhar para as “gavetas” e minhas tendências criativas e composicionais na música. Resolvi gravar um primeiro álbum, voz e violão em casa, com a ajuda e produção de Mateus Almeida, amigo, músico sensível e também psicólogo, e construímos um olhar estético e musical voltado às composições que muitas vezes nasceram de fluxos emocionais e de consciência.

Em 2020, surgiu-me a oportunidade de vincular-me ao PIPAUS (Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidade e Sustentabilidade) e com o incentivo de minha namorada na época, resolvi me inscrever com um anteprojeto interdisciplinar mais voltado para a musicoterapia. Após o ingresso no programa e o desenvolvimento de tocar “na noite” e tudo que isso acarreta, sobre o lidar com a matéria da canção por bastante tempo, voltei-me mais para o olhar da produção em música e as várias dimensões que isso envolve, como criação, produção, logística, negociação, divulgação, distribuição. Tanto da minha música autoral, quanto das experiências com releituras e interpretações ao cantar canções de outros compositores.

Com tantas mudanças e processos de aprendizagem, e também com tantos estímulos da turma do PIPAUS e experiências interessantes que fui vivenciando, lembrei da importância de outro estudo sistemático que fiz na época de graduação em psicologia acerca do Acompanhamento Terapêutico e a esquizoanálise. Muitas possibilidades, e minha mente intuitiva fazendo seus *links* e traçando estratégias.

A partir de então, fui me encaminhando para integrar as experiências e experimentar novas conexões e linhas de pensamento. Dessa forma, decidi realizar cartografias dos processos criativos que eu estava vivendo, observando, e participando, a cada momento, com

os recortes necessários para produzir a transmissibilidade necessária para o ambiente acadêmico.

Nesse sentido, veio-me o recorte de trabalho nesta pesquisa dos processos criativos na canção. Por vir da psicologia e pelas leituras advindas desse campo, resolvi registrar essa trajetória da discussão sobre processos criativos, colocando em diálogo a psicologia, a filosofia, a arte, e a canção, especificamente, em cartografias afetivas, buscando revelar as micropolíticas intrínsecas aos fluxos criativos à produção de subjetividade (GUATTARI, F & ROLNIK, 2007), produção esta compreendida como resultado e causa de máquinas de produção. A produção de subjetividade “trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (p. 27, GUATTARI, F & ROLNIK, 2007).

Nesse sentido, este trabalho pretende realizar, descrever e refletir sobre os processos criativos pela canção, tendo em vista, por um lado, seus contextos de nascimento, e por outro, experiências coletivas em que as canções foram conectadas a outros processos criativos. Busco descrever cartograficamente essas experiências de uma maneira interdisciplinar, apresentando-as do ponto de vista estético, olhando para as características intrínsecas ao objeto canção (que será descrito a partir da seção 2.2), e também, no sentido do processo criativo de forma ampla (ver mais em 2.1 e seguintes) utilizando autores que vem de disciplinas distintas, além de algumas reverberações do ponto de vista micropolítico, intrínseco e inevitável, a política atrelada aos afetos.

A partir da noção de *produção de subjetividade*, esse olhar para o micro acontecimento, isto é, para o fluxo dos afetos e sua dimensão e implicações coletivas, gostaria de acrescentar que, segundos os autores, Guattari e Rolnik (2007), é uma questão de inversão da noção marxista mais ortodoxa de que a estrutura produz superestrutura, e que a ideologia é uma consequência, ou melhor, uma falsa consciência que justifica essa organização.

Se os marxistas e progressistas de todo tipo não compreenderam a questão da subjetividade, porque se entupiram de dogmatismo teórico, isso em compensação não aconteceu com as forças sociais que administram o capitalismo hoje (p. 26, GUATTARI, F & ROLNIK, 2007).

Aqui se entende que a produção de subjetividade é tanto ou mais importante (no sentido de central) do que a produção de petróleo ou energia, pois o modo de subjetivação é o que sustenta o modo de produção. Os autores colocam: “[...] consideramos a produção de subjetividade como sendo a matéria-prima da evolução das forças produtivas em suas formas mais desenvolvidas (os setores “de ponta” da indústria)” (p.26, GUATTARI, F & ROLNIK, 2007).

Essa matéria-prima das forças produtivas, podemos dizer, é o desejo, os afetos, os valores, o campo das sensação e o aparato ético também, aquilo que faz realizar escolhas no mundo. Desse modo, em “Micropolítica: Cartografias do Desejo” (GUATTARI, F & ROLNIK, 2007), os autores buscam demonstrar, provocar, esse espaço de produção de subjetividade como centralidade, e também como potência de intervenção, na própria estrutura política e social. É interessante observar nesse pensamento colocado por Guattari e Rolnik sua dimensão estratégica ao colocar a centralidade da produção da realidade na produção de subjetividade, ou no micro, no sentido que é um lugar de proximidade. Estabelece-se, assim, uma política de responsabilização dos indivíduos. Esse pensamento inclui a todos na responsabilização acerca da produção de vida e na disputa política, esse espaço de interesses e reprodução social, afinal, a subjetividade diz respeito ao campo dos afetos e dos corpos, numa palavra: sensibilidade.

Nesse sentido, este trabalho tem motivos de implicação pessoal. Se como diz Eduardo Passos e Virgínia Kastrup (2009), em “As Pistas do Método Cartográfico”, a pesquisa é intervenção, eu busco intervir na minha própria dualidade de interesses, psicologia e música/canção. Procuo observar, analisar, sintetizar, registrar esses processos de movimento e construir novas formas de pensar e realizar minha prática enquanto músico e psicólogo. Nesse sentido, realizar cartografias leva-nos a conectar a intimidade da sensibilidade às ressonâncias coletivas, as micropolíticas envolvidas e correspondentes (GUATTARI, F & ROLNIK, 2007), elaborando, então, *blocos de perceptos e afectos* (DELEUZE e GUATTARI, 1993) e utilizando dos *conceitos-ferramentas*, para transmitir *funções*, isto é, transmitir processos reprodutíveis na experiência de outros sujeitos.

É importante destacar que nesse trabalho há registros de vivências e trabalhos de criação coletivos (seção 3), já que, no mínimo, duas cartografias são de experiências criativas em grupo. De novo, reitero a importância do registro dos processos criativos que mesclam a subjetividade de uma pessoa com o coletivo de forças que a atravessam, que são impessoais, em última ou primeira instância. O registro aqui é ligado ao processo, ao caminho da construção de um objeto, pois a cartografia, enquanto proposta de pensamento, foca menos no que *é* alguma coisa (princípio de identidade) e mais no que se passa, no processo da coisa, o que acontece no caminho (PASSOS e KASTRUP, 2009).

Desta maneira, farei cartografias com base na perspectiva de Passos e Kastrup (2009), de processos criativos em/com a canção (seção 3.2). Antes disso (seção 2), realizei revisão bibliográfica para apresentar algumas noções gerais sobre processos criativos entre psicologia em diálogo com a arte (seção 2.1 e 2.2), e noções gerais sobre a ideia da canção, segundo Luiz Tatit (ver mais em 2.4 e 2.5). Na seção 2.6 explico melhor os pormenores da metodologia empregada no capítulo 3, onde apresento as cartografias, que são textos, imagens, canções e letras de música. Além disso, apresento abaixo um pouco da organização geral utilizada neste trabalho, a saber, a *psicologia da invenção* (Albino, E. 2017 apud Hadamard, Jacques) que se estabelece em quatro etapas, a saber *preparação, incubação, iluminação e verificação* (esta será teorizada e desenvolvida na seção 2.1.2).

A estrutura metodológica diz respeito aos caminhos e ferramentas utilizadas no processo. Há três pontos a serem considerados nessa sessão: mestrado em artes, canção e texto. Trago então, sobre a criação e construção do texto aqui em desenvolvimento, e sobre o criar das canções. No que se refere ao texto, e as ideias aqui presentes, temos o caminho da leitura, fichamento, reflexão, análise, organização e reelaboração; ao tentar expor e transmitir a experiência do conhecer. Portanto, a revisão bibliográfica faz parte da preparação, como será descrito na seção 2.2, e é necessária para adquirir repertório, ferramentas conceituais e emocionais para lidar com os momentos de leitura, escrita e análise. Um caminho que exige uma organização, de estudos e elaborações, descrições e reflexões materializadas em escrita.

No que refere às canções, temos outro objeto de trabalho a ser considerado, outros gestos e posturas criativas são necessárias, pois é uma obra de natureza distinta do texto acadêmico, portanto, exige outras ferramentas para sua realização. Todavia, as etapas da psicologia da invenção apresentam uma generalização bastante útil para se pensar a criação da canção e também do texto, conjuntamente. As etapas de *preparação*, *incubação*, *iluminação* e *verificação*, demonstra o percurso criativo de uma maneira didática e organiza bem o processo de criação que por muitas vezes parece muito caótico, mas que tem uma certa lógica subentendida.

Como *preparação* para a escrita podemos elencar o trabalho prévio de leitura e apropriação das ideias contidas nos autores, seja do percurso anterior ao PIPAUS, seja nas disciplinas e conversas com professores e alunos que fazem remexer as ideias, levando a novas conexões e sedimentando o conhecimento. Com relação à canção, do mesmo modo, o percurso de experiências e estudos anteriores, e as vivências sentimentais do cotidiano atualmente e ao longo da vida são parte da matéria-prima que faz parte da preparação. Podemos dizer, então, que a preparação se refere à toda história prévia de interesses e contato do pesquisador com o tema, seja de forma direta ou indireta, assim como do esforço consciente de aproximação e apropriação de conteúdos relativos ao objeto de trabalho na atualidade.

Com relação à *incubação*, poderia dizer que no tempo onde o trabalho de leitura e escrita, assim como do trabalho específico de composição, não estão sendo foco da experiência, podemos considerar como momento de decantação, repouso e reorganização interna do que virá a ser exprimido ou expressado posteriormente ao surgir uma ideia, um *insight*, uma intuição assertiva.

Nesse momento que vem um *insight*, uma *iluminação*, algo emerge, o que estava descansando, decantando, sobe e aparece em forma de entusiasmo, fluxo, prazer, atenção direcionada. Esse ponto deve acontecer sem preconceito, sem barreiras morais, tanto quanto for possível. No texto em forma de ideia, palavra, frase, argumento, raciocínio, pensamento. Na canção vem às vezes como ideia também, mas muito pra mim como sentimento, intuição e/ou sensação. É “coisa de sentir até virar canção” (LUIZGA, 2016) como diria o autor, que o poeta muitas vezes diz sobre, diz saber, porém com uma pitada de desconfiança, de imprecisão, de mistério, já que esse acontecimento exige uma certa dose de não saber, ou humildade diante da experiência em si.

Por fim, vem a *verificação*, uma etapa importante do ponto de vista ético, mas também intelectual e estético, o momento onde o criador precisa avaliar o resultado do fluxo anterior. Aqui, nesse momento, é preciso verificar se o entusiasmo, o *fluir* anterior era de fato interessante aos olhos e ouvidos do outro ou não, como organizar a obra junto a um contexto para ser apresentado ao outro. No caso do texto, visualizo esse momento no reorganizar do índice, partes dos textos, formatação, estrutura e coerência interna, correções ortográficas, e também ao fechar o título da dissertação. Na canção, ao definir o arranjo², forma³, tonalidade⁴ e instrumentação⁵, se será um *single* ou se comporá um álbum, em que contexto irá ser apresentado. A *verificação* funciona como uma análise mais detida e racional do processo, entendimento, compreensão dos procedimentos utilizados e um lapidar final.

Dentro dessa etapa, no quarto capítulo deste texto, colocaremos em jogo de análise e discussão as próprias quatro etapas da psicologia da invenção na leitura das cartografias. Junto a isso, farei uma leitura das canções trabalhadas em cada cartografia a partir da tipologia de canções que Luiz Tatit traz e será descrita na seção 2.2.2.

² O *arranjo* é uma matéria ampla em música. Diz respeito à interface entre a obra e o público, como será apresentada aquela obra. É relativo à definição de forma, timbres, instrumentação, etc.

³ A *forma* diz respeito à estrutura de repetição da canção ou música, se tem refrão, parte A, B, introdução, fechamento.

⁴ *Tonalidade*, popularmente chamada de *Tom*, refere ao lugar, dentro do mundo do tonalismo, onde a música e ou a canção será localizada, se é dó maior, dó menor, fá sustenido, ou si bemol, por exemplo. É como um centro magnético, onde uma rede ou série de acordes e intervalos regulares, junto a funções específicas e gerais vão se organizar e expressar sensações recorrentes. Essas sensações e percepções são classificadas e resumidas em três, a saber: repouso ou relaxamento, tensão ou dominância, passagem ou subdominância.

⁵ A *instrumentação* diz da escolha dos instrumentos utilizados no arranjo, violão, piano, viola, cavaco, flauta, saxofone, clarinete, bateria, percussão, etc...

2. INCUBAÇÃO: Firmando o solo e os pés conceituais

O conceito é uma multiplicidade. Um conceito não existe isolado de outros. Há sempre um plano de imanência onde um conceito é criado, e desse modo, está sempre ligado a outros. Em “O que é Filosofia” (1993) Deleuze e Guattari apresentam essa noção sobre o conceito, e amarram como um todo sua filosofia como uma *geofilosofia*. Como em “Mil Platôs” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 1997) para fazer filosofia, a partir de um problema, deve-se construir regiões, espaços de intensidade para que ideias se articulem e produzam acontecimentos de conceito. Nesta obra, os autores vão dizer que “o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário” (p. 7). Assim, parte de lugares distintos, às vezes, reconstruindo um território com o qual desenvolve condições de se afirmar. Desse modo, a filosofia, como conceito em potência, parte de fragmentos para construir um todo, um todo que só é possível de percebê-lo dessa forma, pela construção territorial que o dá espaço e articula seus elementos. Como dito, um conceito se liga a outros pela sua história ou pelo plano de consistência na imanência de seu acontecimento, quer dizer, sua realização é uma totalidade fragmentária, parte de vários pontos por agenciamento pelas zonas de vizinhança, para que aconteça como um broto do caos. “O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa.” (p. 9).

Dizer que o conceito está mais para o acontecimento do que para uma essência ou coisa é colocá-lo em presença no agora. Ele existe enquanto produz na realidade, move e oferece à realidade um trabalho de lida com o caos. Do caos sairá o conceito para circunscrever um universo, ordenar, portanto, uma rede de acontecimentos. (DELEUZE E GUATTARI, 1993)

Tendo em vista essa dimensão geográfica do conceito, os filósofos vão dizer que “um conceito é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança. É ordinal, é uma intenção presente em todos os traços que o compõem” (DELEUZE E GUATTARI, 1993, p. 9). Dessa forma, o conceito pretende ordenar o aqui e agora, dar intenção para os fragmentos e mover as coisas.

No trabalho que se segue, circunscreve-se uma noção de processos criativos e de canção, para trabalhá-las mais por fim em articulação com os acontecimentos da experiência descritos nas cartografias (seção 3).

A apresentação de conceito, então, ordena a região de onde se fala, de onde se está. Esta é necessária para fugirmos do que Deleuze chama de falsos problemas, quer dizer, por falta de um bom senso epistemológico, muito delírio discursivo acontece num debate

cotidiano ou mesmo acadêmico onde esse rigor necessariamente está em jogo. No entender com Deleuze e Guattari que um conceito é um plano de imanência, um conglomerado de ideias organizadas que se remetem a outras ideias, uma região em acontecimento, colocamos os termos de antemão e os conceitos para seguirmos a trilha percorrida nesse trabalho.

2. 1. 1. PROCESSO CRIATIVO

O processo criativo é um tema bem amplo que envolve muitos processos psíquicos, emocionais, técnicos, sociais e artísticos. Podemos compreender a partir do psicólogo Carl Gustav Jung,⁶ que o processo criativo é a base da vida (JUNG, 2013), quer dizer, o próprio funcionamento da estrutura psicológica é um movimento constante de criação. Criação de realidades, de mundos, de imagens, de movimentos afetivos.

No campo das artes, há uma busca específica de direcionamento da criação para um recorte formal, técnico, que, claramente, diz respeito a qual tipo de arte, quais suportes são usados e necessários, qual época/momento histórico aquela produção artística está sendo confeccionada, qual geração, e tradição a que se está inserida.

Na canção, como vimos, nos inserimos em um lugar bem específico que apresenta seu recorte de possibilidades e suportes. Para Ian Guest⁷, a melodia é a base de todo processo composicional, como dizia: “a melodia é a rainha da música”. Para Luiz Tatit⁸, que analisa especificamente a canção, há um jogo de malabarista (2012) entre a linguagem falada e a linguagem musical. Em “Estimar Canções: estimativas íntimas na formação do sentido” (2016), o autor coloca a dualidade forma musical e força entoativa como dois lados da balança composicional do cancionista. Como muitas vezes os cancionistas no Brasil não foram músicos formados academicamente, temos muitos indivíduos de trajetórias distintas executando esse artesanato da canção (TATIT, 2014). E, portanto, de uma maneira ora mais consciente ora menos, todos os cancionistas tiveram e têm de lidar com essas dimensões para criar suas canções, de um lado buscando uma melodia compatível com algo que se quer dizer, e de outro, fazendo nascer de dentro de uma melodia palavras que estejam incubadas naquela forma musical.

⁶ C. G. Jung, nascido em Zurique, Suíça, construiu uma linha teórica dentro da psicologia e, talvez, da filosofia do sec. XX. Trazia a ideia de inconsciente como base da vida que está sempre em processo de criação na relação compensatória com a consciência. (2013, tal)

⁷ Ian Guest, professor de solfejo relativo Kodally no Brasil e harmonia para música popular (Guest, 2006), importante para muitos alunos em Minas Gerais e no Brasil, foi professor da Universidade de Música Popular, Bituca, em Barbacena-MG. Ian morou em Tiradentes-MG e formou e influenciou muitos alunos que moram nessa região. Era muito solícito e imensamente generoso com o conhecimento.

⁸ Luiz Tatit, São Paulo, professor de semiótica da canção pela USP.

Portanto, no que diz respeito à canção, teremos os sons e as palavras, que são sons transformados em língua, para criar algum objeto estético passível de experiência. Além disso, como de tradição da música brasileira, o violão, o piano, o pandeiro, o cavaquinho, entre outros, são também instrumentos fora o corpo do compositor que funcionam como suporte melódico⁹, harmônico¹⁰ e percussivo¹¹, para o criador se associar e expressar seus afetos, sentimentos, sensações, imagens e ideias.

2. 1. 2 ETAPAS DA PSICOLOGIA DA INVENÇÃO

Em dissertação de mestrado intitulada “Aspectos Psicológicos que Afetam a Criação Científica à Luz da Psicologia Analítica”, Emerson Albino¹² (2017) estuda a criatividade do ponto de vista da psicologia tendo em vista um livro de um matemático, chamado “Psicologia da Invenção e a Matemática”, de Jacques Hadamard que apresenta quatro etapas da chamada *psicologia da invenção*. Baseado em outros autores como Henri Poincaré e Graham Wallas, Hadamard segundo Albino (2017) compreende a psicologia da invenção em quatro etapas, a saber: *preparação, incubação, iluminação e verificação*. Vale destacar que a pesquisa de Albino (2017) vem questionar a primazia da racionalidade e objetividade no campo da ciência, tendo em vista que a criação é um procedimento que envolve o psiquismo total: “toda invenção ou descoberta se dá pela combinação de ideias, mas, de acordo com Hadamard e Poincaré, a consciência e a racionalidade são incapazes de criação de conteúdos novos” (Albino, 2017, p. 29).

Embora a ciência seja profundamente ancorada nessas duas dimensões, consciência e racionalidade, é curioso essa afirmação que nega as mesmas no lugar de fonte dos conteúdos novos. Veremos o porquê ao adentrarmos na descrição das etapas da *psicologia da invenção*, lembrando que essas etapas gerais do processo da criatividade passaram pelo olhar e leitura da psicologia analítica¹³.

O 1º estágio, Preparação, consiste no esforço inicial da consciência em relação a um problema a ser resolvido. [...] Nos exemplos descritos por Hadamard as “inspirações repentinas” nunca acontecem sem um trabalho

⁹ A melodia diz da disposição de sons definidos em alturas ao longo do tempo em um discurso musical.

¹⁰ A harmonia aqui refere-se a uma estrutura formal de sequências de acordes (sobreposição de notas) ao longo do tempo em um discurso musical.

¹¹ Percussivo aqui diz respeito a uma base de divisão e subdivisão do tempo em um discurso musical.

¹² Psicólogo formado pela UFSJ, trabalhamos juntos no NEPIS (Núcleo de estudos, pesquisa e intervenção em saúde) e no Caminhos Junguianos em contexto de atendimento clínico psicoterápico e supervisão de casos.

¹³ A Psicologia analítica foi fundada por Carl Gustav Jung, suíço, que viveu em Zurique entre 1875 e 1961, médico psiquiatra, psicólogo, que trouxe muitas novidades para o campo da psicologia e psicanálise, influenciando também a ciência da religião e literatura. É responsável por conceitos marcantes como complexo, utilizado amplamente na psicanálise, introversão e extroversão, inconsciente coletivo, arquétipo, que caíram no gosto popular, mas que são bastante densos teoricamente e centrais em sua psicologia.

preliminar da vontade consciente, que inicia a ação do Ics e define a sua atuação geral (idem, p. 29).

Na fase de preparação, então, temos um esforço consciente de aproximação e relação da consciência com o objeto/tema a ser trabalhado. Diz respeito à história prévia da relação de aprendizado para com o objeto e o problema abordado. No campo da arte, especificamente com a canção, essa fase diz respeito ao aprendizado da percepção melódica, harmônica e rítmica, o desenvolvimento da escuta, a assimilação de repertório e referências, e o interesse em se expressar nessa linguagem. Percebe-se que interesse seria um processo primário, psicológico, portanto, um evento emocional. O interesse, enquanto processo emocional, liga a consciência¹⁴ a um objeto, a um tema, a uma linguagem, estilo, etc. Mesmo aqui, nessa fase de preparação, que predomina um esforço consciente e uma disciplina da vontade, podemos visualizar processos inconscientes¹⁵ que estão por trás do interesse; isto é, por que queremos isso ou aquilo? Tal processo dirá respeito à história de vida de cada um, a dita contada pelos parentes, pais e avós, mas também a não dita, quer dizer, segredos, desejos e vontades não realizadas de uma família, comunidade, época, geração. Por um funcionamento compensatório¹⁶ do psiquismo (JUNG, 2013) todo esse passado influenciará nos interesses e nas escolhas do presente.

Na próxima etapa, temos um processo de absorção e armazenamento, além dos movimentos de recombinação mais a nível inconsciente. A “fase de incubação tem como uma de suas características a construção de inúmeras combinações de ideias que acontece no inconsciente” (ALBINO, 2017, p. 30).

Nessa etapa, principalmente inconsciente, nosso saber é relativo a deduções que a consciência realiza a partir de efeitos posteriores que surgem, emergem, em etapas posteriores. Após assimilação de várias informações, imagens, conceitos, estéticas, ideias, nesse campo mais obscuro do inconsciente regado a afetos, ocorrem entrecruzamentos,

¹⁴ O campo da consciência, em Jung, é composto pelo Ego (eu), um complexo, isto é, rede de ideias e afetos, que conhecemos sobre nós mesmos junto à percepção da imagem corporal. O eu se organiza e se constrói historicamente a partir das funções da consciência: sensação, sentimento, pensamento, intuição; e da atitude energética predominante em cada pessoa, isto é, introversão e extroversão (JUNG, 2013a, 2013b, 2014).

¹⁵ Inconsciente por definição é tudo aquilo que não conheço, um conceito limítrofe negativo, dentro do campo da psicologia analítica. No entanto, é percebido efeitos desse desconhecido no campo da consciência, pela ação dos sonhos, sintomas, atos falhos, complexos criativos. Tal como na microfísica se deduz a existência e o movimento dos elétrons ao colocar no campo cargas de prova, o inconsciente é um conceito hipotético, que funciona como hipótese de trabalho deduzido a partir dos efeitos que causa no campo da consciência. (JUNG, 2013, 2014b, 2014)

¹⁶ O funcionamento compensatório do psiquismo na sua dinâmica consciente/inconsciente, é como a homeostase na fisiologia do corpo, acontece como uma relação de compensação, oposição ou complementaridade, tomei muita água, vou urinar, trabalhei muito o intelecto em leituras e escritas, precisarei fazer um exercícios físicos. Essa dinâmica compensatória diz de uma relação de equilíbrio, que nem sempre acontece de uma maneira fluída e saudável, mas está produzindo efeitos no psiquismo como um todo, que inclui o corpo (JUNG, 2013a).

sobreposições, etc, que basicamente, acontecem a partir de dois processos básicos. Segundo Freud (1996) os conteúdos inconscientes se movem e se organizam por processos nomeados como *condensação* e *deslocamento*. No primeiro caso temos uma complexificação/junção de afetos e ideias/representações, e no segundo acontece um desvio de intensidade, a uma mudança de acento, nessas representações/ideias e afetos. Se compararmos com Jung (2012), temos a descrição de fenômenos similares a partir de imagens e operações alquímicas denominadas como coagulação e dissolução; como diz uma máxima alquímica, “dissolve e coagula”, que são operações transversais, pois perpassam as outras. Em uma temos imagens terrestres (BACHELARD, 1991) a pedra, e na outra temos imagens aquáticas de movimento (Idem, 1997).

O que isso quer dizer? Todo o manancial de dados, fenômenos, histórias, afetos, estéticas, enfim, tudo com que a consciência entra em contato vai alimentando esse campo onde acontece a incubação. Após e em meio a tal processo de combinação e recombinação, fenômenos de emersão deste conteúdo são produzidos, do inconsciente para a consciência. Desse modo, surge o que formalizou-se ser chamado na terceira etapa de iluminação.

A *iluminação* acontece devido a um processo de ganho de carga afetiva/energética de alguns conteúdos inconscientes que em um momento de relaxamento do foco consciente, ou mesmo após um bom esforço consciente em torno de alguma questão ou objeto, abre-se um “espaço” para aparecimento desses na consciência. Surge, então, conteúdos ou ideias novas emergentes. Esse acontecimento pode ser nomeado como *insight*¹⁷ (ALBINO, 2017). Longe de se fechar a uma conotação de tradição teológica, *iluminação*, seria um fenômeno de emersão de conteúdos, uma subida e um aparecimento na consciência. Esse momento vem ligado a sentimentos como entusiasmo, surpresa, uma certa alegria, e a impressão de acerto, quando expressamos “é isso!”. É como uma luz que surge em meio ao escuro, um lampejo, brilho que revela um fechamento de *gestalt*¹⁸, quando uma forma se completa na percepção de um sujeito.

Após esses conteúdos emergirem ao nível consciente, imediatamente, entra em funcionamento a etapa da *verificação* que consiste novamente de um esforço consciente em analisar e escolher quais ideias e sentimentos são adequados ao trabalho que se quer construir, que se quer lapidar, portanto. Nesta etapa, olhamos de novo para os conteúdos criados

¹⁷ Albino (2017) faz uma discussão acerca da relação entre *insight* e intuição enquanto processo, além da ideia de intuição enquanto função da consciência. Quando conteúdos inconscientes ganham carga energética suficientes para emergirem na consciência, temos o fenômeno do *insight*.

¹⁸ Gestalt teoria foi desenvolvida por Ernst Mach (1838-1916), físico, e Christiam von Ehrenfels (1859-1932), filósofo e psicólogo, e é uma das tendências teóricas da psicologia e também utilizada na teoria da arte. Gestalt é um termo alemão que pode ser traduzido como forma ou configuração.

anteriormente e analisamos sua coerência, sua eficácia enquanto resultado criativo. A eficácia de cada objeto depende de sua intenção, seja a canção, seja o texto, o poema, etc, portanto, os critérios para essa avaliação se adaptam a cada contexto. No entanto, é na verificação que temos esse processo em desenvolvimento, olhar para o que foi feito, distanciando um pouco mais do entusiasmo do momento criador e reavaliar se realmente faz sentido dentro dos objetivos que se quer alcançar.

Desse modo, temos uma predominância do campo consciente, durante um processo de criação, na primeira e última etapas, *preparação* e *verificação*, e um predomínio do campo inconsciente na *incubação* e *iluminação*.

PREPARAÇÃO	INCUBAÇÃO	ILUMINAÇÃO	VERIFICAÇÃO
atividade mais consciente	atividade mais inconsciente	atividade mais inconsciente	atividade mais consciente
atenção	fantasia	intuição como processo	atenção
interesse	condensação e deslocamento	insight	interesse
vontade		fantasia	vontade
			sentimento
			pensamento

Figura 1. Etapas da psicologia da invenção com processos básicos descritos. Para cada etapa há processos que são ativados no psiquismo de maneira principal, tendo em vista uma leitura Junguiana do fenômeno. Fonte do autor.

Sobre o movimento dessas etapas gostaria de demonstrar com um esquema que se segue. O processo não é linear, mas há movimentos sequenciais, e alguns pontos necessitam de outros anteriores para acontecerem.



Figura 2. Esquema para apresentação. Movimento das etapas da psicologia da invenção. Fonte do autor.

Nesse esquema, vemos alguns movimentos possíveis do processo da invenção e as relações entre as etapas. É possível verificar que a iluminação vem após um trabalho de preparação e incubação, que por sua vez, estão numa relação constante de retroalimentação. A verificação é a última etapa, mas afeta todo o processo que recomeça instantaneamente.

2.1.3 IDEIAS GERAIS SOBRE CRIATIVIDADE

Segundo Solange M. Wechsler (2000), a criatividade é um fenômeno que admite muitas visões e explicações diferentes a partir de abordagens distintas. Em seu livro “Criatividade: descobrindo e encorajando” (WECHSLER, 2000) a autora apresenta um resumo de várias abordagens, tais como as filosóficas, biológicas, psicológicas, psicanalíticas, humanistas, psicoeducacionais, psicofisiológicas, psicodélicas e até sociológicas. Gostaria de reproduzir aqui três dessas abordagens que nos parecem coerentes com a linha teórica abordada aqui.

A primeira seria uma abordagem mais filosófica que remonta aos gregos que compreendia a criatividade atrelada a um processo de criação divina.

Na visão de Platão, com sua teoria da imortalidade e a sua teoria das ideias, o homem tinha acesso a uma visão interior que se identificava com a razão divina e com a qual se apreendiam as realidades eternas. Platão afirmava que, no momento de criação, o artista perdia o controle de si mesmo, passando a um domínio de um poder superior (p. 2, WECHSLER, 2000).

Outra tendência de pensamento sobre a criatividade é associá-la com alguma forma de loucura. A originalidade do artista, sua espontaneidade, produção de rupturas com a tradição e quebra de regras sociais ou convencionais, nesse sentido é ligada à irracionalidade, à anormalidade, isto é, há um julgamento moralizante acerca da imagem do artista (WECHSLER, 2000).

Nesse caminho, a autora, ao desenvolver suas ideias sobre abordagens biológicas, diz a partir de Edmundo Sinnott, que a vida em si mesma é criativa, “porque se auto-organiza e se auto-regula e está continuamente gerando novidades.” (p.3, WECHSLER, 2000). Como diz Felipe José no vídeo (SONS DAS VERTENTES, 2021) é “natureza da natureza ser criativa”.

Já dentro das teorias psicológicas, na perspectiva gestaltista, a criatividade é vista como a procura de uma solução para uma gestalt, ou forma incompleta. A partir das forças e tensões dentro da dinâmica de um problema, a pessoa criativa busca uma solução para restaurar a harmonia do todo, a boa forma. Nessa perspectiva, “o processo criativo advém de um impulso inato para obter uma gestalt, ou forma completa.” (p.5, WECHSLER, 2000).

Por outro lado, no texto “Gesto Inacabado” (SALLES, 2007), compreende-se a arte como *processo* que foca no movimento criador e observa que a experiência criativa está diluída por todos os momentos da criação. A autora diz: “Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem idéia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios” (p. 25 SALLES, 2007).

O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade que a obra carrega (p. 25 SALLES, 2007).

A autora vai argumentar que essa percepção permite-nos dizer, sob o ponto de vista do artista, de uma estética do movimento criador, uma *poética dos rascunhos*. Bem, isso dialoga perfeitamente com a noção de “Obra Aberta” (ECO, 1986), isto é, a compreensão de que a experiência estética está deslocada do objeto estético. E portanto, há de se levar em conta que na operação criador-objeto e estético-experiência, temos o espectador, temos o outro, aquele que vai interpretar a obra e possivelmente vai sofrer os efeitos sensíveis da obra ou não. Desse modo, ao percebermos que a contemplação da obra acabada pode não produzir no público experiência estética, e por outro lado, um fragmento, um rascunho ou um ensaio sim, em decorrência de um contexto, constata-se que a obra sempre está inacabada e é sempre completada pela percepção e interpretação do espectador, do público que se dispõem a participar da experiência.

2.2 ESTUDO DA CANÇÃO BRASILEIRA

A canção brasileira, essa pequena peça de melodia e letra (TATIT, 2021) intensamente produzida e disseminada por todo Sec. XX, é responsável por formar a identidade nacional e elevar o Brasil ao patamar internacional, sendo reconhecido artisticamente em todo o mundo. “Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade (TATIT, 2021, p. 11).”

A canção brasileira “converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mais um pouco de tudo isso e mais alguma coisa (TATIT, 2021, p. 12).” Nesse sentido, temos na canção uma arte acessível, cotidiana, transversal a todas classes sociais, apesar de ser um território em disputa, e formadora de opinião. A partir de uma única canção podemos tirar muitos sentidos e informações de um determinado grupo social, de um padrão de sentimentalidade, de uma posição política, de um gosto estético, de um nicho de mercado, etc.

Nesta seção apresento a proposta de Luiz Tatit sobre uma tipologia de canções para que tenhamos algumas consciências do efeito das mesmas nos ouvintes, para que também possamos analisar a semiótica intrínseca a algumas canções, e nesse sentido, ampliarmos a sensibilidade e a crítica sobre as canções.

2.2.1 LUIZ TATIT E A SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Formado em Letras e Música pela Universidade de São Paulo, Luiz Tatit tem uma trajetória enquanto cancionista e pesquisador. Construindo o grupo RUMO¹⁹, que tinha como objetivo a investigação teórica acerca do que é canção no Brasil, compõem muitas canções de caráter “didático”, isto é, são músicas que tratam, enquanto tema, do próprio artesanato do fazer cancional, a saber: “as sílabas”, “aah!”, “a companheira”, “o meio”, “baião de quatro toques”.

Na entrevista “A forma exata da canção” (TATIT, 2000) o autor faz uma declaração curiosa ao dizer “canção não é música”, e a partir disso, discorre uma argumentação coerente. Ele afirma que há uma especificidade na canção que a diferencia muito do poema e da música. Ele começa a compreender, dessa forma, a partir da análise dos grandes sambas da era do rádio (1920/30), que a “melodia saía da fala”, quer dizer, o falar traz consigo uma certa maneira em sua entoação que apresenta germes de uma possível melodia. A partir desse

¹⁹ Rumo da Música Brasileira, grupo criado em 1974 por Luiz Tatit, continha vários integrantes estudantes da USP (Universidade de São Paulo), dentre eles, Paulo Tatit, Hélio Ziskind, Ná Ozzetti, com uma preocupação teórica acerca da canção no Brasil que foi se consolidando em composições, discos e shows.

insight inicial, Tatit busca nos estudos da linguística uma maneira de compreender a canção. Ele vai dizer: “estudar a linguagem é estudar a gramática interna” e completa que seu objetivo é explicar a gramática da canção. Em vídeo (Abertura do Laboratório da Palavra - PACC O músico - Luiz Tatit 11/10/2016) Tatit descreve o processo de transformação que existe em tornar uma fala cotidiana e sua entoação em melodia com letra. Ele brinca que vem há décadas buscando esse “segredo”, quer dizer, como acontece a canção e como transmitir esse conhecimento de forma intelectual e didática.

Bom, no mesmo vídeo, em palestra (Abertura do Laboratório da Palavra – PACC, 2016), Luiz Tatit fala que a melodia presente nas entoações do falar apresenta-se de forma irregular, no mesmo momento em que se fala e se produz um som melódico carregando as palavras, o conteúdo, os sentidos e significados, tal som e melodias irregulares, se perdem ficando retido, portanto, principalmente, a rede de sentidos e significados dessa ação sonora. O que, então, acontece para que esse fluxo sonoro irregular se torne *palavra cantada*? Tal pergunta vem por base do trabalho de Luiz Tatit. A canção, desse modo, a partir dos cancionistas que se aventuram nesse artesanato, acontece na formação de uma dicção própria a partir da compatibilidade entre melodia e letra. Tal compatibilidade surge no trabalho de estabilização da melodia irregular da fala em, portanto, regularidade melódica.

Para Luiz Tatit, essa regularidade se dá, basicamente de três formas, a saber: 1) quando há um alongamento do tempo das vogais, 2) ou quando não há esse alongamento e a melodia se repete de maneira mais cíclica, 3) e quando a melodia não se repete dessa forma, mas ainda apresentando pouco tempo de vogais. Portanto, sempre há uma forma específica de estabilizar a entoação dentro da forma musical, da melodia proposta.

2.2.2 CANÇÃO PASSIONAL, FIGURATIVA E TEMÁTICA

Luiz Tatit, coloca em “O Cancionista” (TATIT, 2012) e em “Estimar Canções” (TATIT, 2016), uma diferenciação entre três tipos de canções, a saber: a passional, figurativa e temática. Como dito anteriormente, todas essas dependem de maneiras específicas de estabilização entre a força entoativa e a forma musical, assim como pelos efeitos de como essa relação primária se estabelece.

A canção passional acontece em um processo onde há uma tendência a pulsação mais lenta, tempo de notas melódicas maior, e, portanto, tempo de vogais nas frases maiores do que das consoantes. Esse tipo de música remete aos estados de consciência do sujeito, a relação de distanciamento do objeto, por via da perda ou da esperança sentimentais, assim como, acontece que os saltos melódicos são mais recorrentes. São exemplos de canções

passionalizantes: Travessia de Milton Nascimento, segunda parte de Garota de Ipanema, Lamento Sertanejo, etc (TATIT, 2012, 2016).

Na canção temática acontece o inverso da canção passional, a pulsação tende a ser mais rápida, o tempo de cada nota menor, e, portanto, o tempo das vogais diminui, aumentando a predominância sonora das consoantes. Nessa classificação, as canções tematizantes constroem objetos, personagens, utilizando motivos rítmicos e melódicos mais repetitivos. Há um foco no objeto, uma vez que a construção do objeto é privilegiada. Como exemplo temos, Baião de Luiz Gonzaga, Refazenda de Gilberto Gil, a primeira parte de Garota de Ipanema, Águas de março, de Tom Jobim, etc.

Se as canções temáticas se coadunam com o regime acelerado, com o encaminhamento horizontal e com a propensão concentrada de volta ao núcleo melódico, as canções passionais se conformam ao regime desacelerado, à exploração vertical do campo de tessitura e à expansão melódica de suas inflexões (TATIT, 2016).

E a canção figurativa é aquela que figura a fala, uma forma de cantar que parece alguém falando. Nessas canções a melodia tem um movimento mais irregular do que na canção temática, onde tempo de presença das vogais também é menor e o corte das consoantes na dicção do cancionista é mais presente. É exemplo deste tipo de canção Conversa de Botequim de Noel Rosa, Minha Nega na Janela de Gilberto Gil e Germano Mathias.

É realmente um malabarismo do cancionista ter um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso” (TATIT, 2012). Wisnik (2019) em entrevista em vídeo, conta a partir desse contexto analítico produzido por Tatit, sobre o processo de composição de Garota de Ipanema, uma canção que soa tão naturalmente, mas que teve três esboços de letra de Vinícius de Moraes até chegar a essa versão mundialmente reconhecida e valorizada.

2.3 METODOLOGIA

Sobre o caminho metodológico deste trabalho penso com Minayo (2006), que em “Desafio do Conhecimento”, onde considera a metodologia como “caminho e instrumental próprios de abordagem da realidade” (p. 22). Dessa forma, o método utilizado revela os passos do caminhante e suas escolhas próprias para se aproximar do objeto a ser conhecido.

Ao longo desse trabalho, que apresenta várias fontes de motivação, e traz também a canção “colagens”, composição autoral que será apresentada abaixo e participou de uma cartografia, fui percebendo a importância da colagem também como método. Junto à ideia que da canção traz, venho relatar em seguida como o termo surgiu para mim e nesse contexto de trabalho.

2.3.1 Colagem

Esse trabalho, como dito na introdução, tem ramificações e começa a partir de uma multiplicidade de lugares. Desse modo, poderíamos falar em “começos” no plural mesmo, pelo caráter interdisciplinar que apresenta. Esses lugares, poderia citar, a saber: a canção, a psicologia, filosofia, música, Nise da Silveira, Jung, Deleuze e Guattari, Luiz Tatit, etc. Estes por vezes se simpatizam, às vezes não, tendo em vista o ponto epistemológico, mas sempre se provocaram e se retroalimentam, gerando movimento. A ideia de *collage* (FUÃO, 2011) vem muito a calhar nesse trabalho, até pelo fato de uma canção autoral chamada “Colagem” estar presente em uma cartografia e fazer parte de outros processos criativos.

O autor, em seu texto “Collage como Trajetória Amorosa” (idem), descreve três elementos para o processo da *collage*, procedimentos ligados a dois processos básicos da criação, a separação e a junção, na linguagem de Fuão, a tesoura e a cola. Ele diz que os elementos são a *tesoura*, a *cola* e as *figuras* ou *fragmentos*. Longe de restringir seu texto à uma linguagem direta e fria acerca dos procedimentos da *collage*, Fuão, cita Roland Barthes a partir do texto *Fragmentos de um discurso amoroso*, do qual então funda sua ideia de pensar a colagem como trajetória amorosa, processo criativo ligado aos afetos e uma dimensão mais simbólica das imagens e sentimentos.

Se bem que o discurso amoroso seja apenas uma poeira de figuras que se agitam segundo uma ordem imprevisível, como uma mosca voando, num quarto, posso atribuir ao amor, pelo menos retrospectivamente, imaginariamente, um movimento organizado: é por essa fantasia histórica que às vezes faço do amor: uma aventura. O trajeto amoroso parece então seguir três etapas (ou três atos): a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais exploro, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à continuação: a continuação é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então, sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro (pág 8, Barthes, apud, Fuão, 2011).

Inspirado, portanto, em Barthes, Fuão vai escrever esse livro comparando a colagem ao amor amplificando as noções básicas da colagem, tais como fragmentos, tesoura e cola, a partir de várias leituras e reflexões.

O movimento da collage é comparável à trajetória amorosa descrita por Roland Barthes, onde os fragmentos são as figuras da ação da collage e o recorte, ou captura, é o primeiro ato do trajeto amoroso (Idem, p. 33).

Nesse sentido, no trabalho da colagem, temos como entrada o recorte dos elementos. Cito:

O que inaugura a collage é a tesoura, o olhar que paira sobre as figuras, o olho que vaga pelas superfícies impressas em busca de algo. Enfim, o olho seleciona, classifica, divide, organiza, rechaça, associa, discrimina, analisa e constrói. (Idem, p.33)

Ao olharmos para o trabalho aqui desenvolvido, é possível notar que há muitas entradas e fragmentos de ideias vindas, inclusive de áreas de conhecimento distintas. É um desafio colagístico tentar aproximar esses fragmentos e transmitir essas propostas e construções. Por isso, venho trazer aqui essa sobreposição metodológica. Além das etapas da psicologia da invenção (descrito na seção anterior), a ideia da *collage* vem esclarecer alguns procedimentos usados na construção do texto.

Para a noção de fragmentos ele diz que: “um fragmento é uma imagem, uma figura, um objeto recortado de um todo maior” (idem, p. 14). Essa ideia é muito pertinente a essa pesquisa que se pretende interdisciplinar e trabalha com materiais diferentes, como a canção e o texto dissertativo.

Desse modo, o trabalho de recorte é tão importante e necessário para que a composição resultante seja possível e interessante.

Estudar o fenômeno do corte, do recorte, significa, em última instância, estudar o princípio do ato criador, a poética da criação. O (re)corte inscreve a diferença na vida, no corpo, na figura, no texto e na palavra. A tesoura é um instrumento a serviço da razão, ferramenta bastante afiada que, ao recortar fenômenos inseridos no contexto original, não somente os arranca, mas também os deixa vazios (p.33).

Realizando o corte, selecionando os fragmentos, teremos o esforço do encontro das figuras, as aproximações apressadas, encontros assertivos e encantadores, mas também encontros ao acaso, surpresas e brilhos que acontecem no caminho. Para concretização dessas possibilidades utiliza-se a cola. Esta não é imprescindível, vai dizer Fuão (2011), no entanto ela tem funções várias e um poder considerável a ser destacado à discussão aqui empregada, sobre a colagem como pesquisa. “A cola possui muitas propriedades. Ela incrusta e fixa uma

superfície sobre a outra, disfarça, une. Oculta o que foi brutalmente separado pelo corte” (p. 80).

Interessante destacar essa função da cola de além de juntar, de grudar, um fragmento a outro, ela também oculta, disfarça fronteiras mal rasgadas, ou mal colocadas. É necessário para a apresentação, e natural que aconteça em toda obra, sendo que esta quase sempre está em processo de construção, de reavaliação e transformação.

Tendo em vista, todo o material teórico e prático que essa pesquisa construiu ou pegou carona, seja de períodos anteriores ou das mudanças de direção ao longo do percurso, os procedimentos de colagem foram sendo empregados no contexto de escrita. Nesse sentido, acho por bem pensar a própria canção “colagens” como um bom centro de organização do caminho percorrido. Trago seu texto aqui:

Revistas e pessoas
 Tesouras e papéis
 Mãos em movimento
 Neste mundo que é puro vento
 Recortar, colar
 Outra composição
 Em cores, cortes, contos
 Uma seleção que é só momento
 Começa outro janeiro
 O novo se refaz
 Tudo e nada mudam
 Com pôr do sol atrás
 Tentativas erros e acertos
 Me rasgo e me refaço
 Permaneço impermanente
 Sigo colando os pedaços
 E a vida se vai em colagens
 Na coragem do fim
 Que caminham aqui
 Para o começo de mim

Para ouvir a canção: segue o link: [colagens | João Lara \(ep #amaré\)](#)

Essa canção surgiu no começo de 2020, em colaboração com Ana Berenice²⁰, onde trazíamos conversas e aproximações sensíveis entre o trabalho de collage com de processos existenciais do cotidiano. Escrita a duas mãos, a canção colagens, foi gravada na parceria com Gabriel Willian²¹ e lançada no EP #amaré. A canção entrou nesse trabalho por acaso (como descrevo na seção 3.4).

2.3.2 Cartografia

Em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (1995) discorrem sobre o princípio da cartografia e da decalcomania, que fazem parte da noção de rizoma. Vão dizer, então, que o rizoma é mapa, não decalque. Rizoma, contrariamente à árvore, não hierarquiza, portanto não produz estrutura. “A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas de árvores” (p. 21). A partir de então, vão discorrer acerca da ideia de mapa, de mapear, de cartografar como fazendo parte do modo de funcionamento rizomático. Quer dizer, se o decalque copia e fixa, o mapa está: “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” (p. 22). Portanto, parte-se do entendimento de que a realidade está em movimento, está pulsando, em constante processo de experimentação, de produção de experiências, e o mapa vem para acolher esse real, e não para encerrá-lo ou enraizá-lo em algo vertical. Por isso, é tão caro para os autores essa contraposição entre árvore e rizoma, enquanto um fixa, hierarquiza, verticaliza, o outro atravessa, preenche, se perde nas infinitas possibilidades, horizontaliza.

o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (p.22)

Tendo em vista essa perspectiva, o princípio da cartografia propõe que se mapeie as experiências, que se preocupe mais com o como do que com o que está acontecendo.

No Brasil, temos autores como Eduardo Passos e Virgínia Kastrup que formalizaram a cartografia como método no livro “As pistas do Método Cartográfico” (2009). Nesse texto, eles vão apresentar elementos necessários para a utilização da cartografia. São eles:

²⁰ Ana Berenice é graduada em Artes e Design pela UFJF (Universidade de Juiz de Fora) e graduanda em licenciatura em Artes pela mesma faculdade, amiga de longa data e parceira de criações várias. Produziu trabalhos colagísticos que foram expostos em Juiz de Fora-MG e Évora-Portugal. Fez também a produção visual do meu primeiro e segundo álbuns com colagens e edições digitais, etc. Descrevo e mostro mais de seu trabalho e parceria também nas seções 3.1 e 3.2.

²¹ Gabriel Willian é produtor musical, artista, graduado em teatro. Amigo e parceiro de produção em música. Produziu conjuntamente comigo o EP #amaré que se encontra nas plataformas de música.

1. A compreensão de que toda pesquisa é uma intervenção, isto é, ela está constantemente afetando e construindo, e desconstruindo a realidade, portanto, não há neutralidade política numa pesquisa. Logo, há sempre uma intenção e uma consequência ao se escolher pesquisar algo.
2. A atenção do cartógrafo deve ser flutuante, construtivista, aberta, portanto, treinada para focar sem focar, estar direcionada ao objeto ao mesmo tempo que deixa um espaço de acontecimento para perceber no meio os acontecimentos, os processos, os movimentos da realidade. Nesse caso, as perguntas a serem feitas não dizem respeito a definições axiomáticas, o que é tal objeto, mas o que acontece, como acontece, quando. Assim sendo, estamos acompanhando o processo da realidade e não definindo a realidade.
3. A proposta de entrar pelo meio, diz respeito a uma atitude de composição com os elementos que fazem parte do ambiente. Nessa perspectiva, o cartógrafo, como está em trabalho também de produção da realidade que está a observar, deve se envolver, se afetar e reagir na construção do acontecimento que ao mesmo tempo observa. Compreende-se aqui que sujeito e objeto estão em plena afetação e produção.
4. Outra pista importante aqui, é sobre considerar as forças que perpassam a experiência do encontro. Temos na realidade coletivos enquanto plano de formas (instituído) e de forças (instituinte). Tal dinâmica revela sempre uma resistência presente nesses embates, quer dizer, cada encontro produz e é produzido por forças, intensidades, formas instituídas, fixas, duras, que têm uma força de conservação, e também por outras forças de transformação, mudança, o lado instituinte, isto é, o trabalho de produção do novo.
5. Nesse sentido, o ponto de vista do observador se dilui, a ordem aqui é transformar para conhecer e não o contrário. Haverá sempre um plano de implicação, aquilo que amarra o desejo e as questões do pesquisador na conexão com o objeto. Há de se afirmar a diferença, e não padronizar o olhar sobre a realidade.
6. Portanto, tendo em vista tantos elementos de orientação para o cartógrafo no momento de se relacionar com o objeto, tal maneira de observar exige uma maneira compatível de narrar. Desse modo, compreende-se a importância de uma política narrativa que localize a implicação do pesquisador, que valide essa implicação e aproveite a mesma como potência e não como viés.

Do ponto de vista prático, no que se refere às cartografias escritas aqui, busquei com a referência de acompanhar os processos, realizar três passos que me parecem resumir os elementos do método da maneira como utilizei neste trabalho:

1. descrição mais objetiva
2. 2implicações subjetivas
3. algumas reverberações micropolíticas

Importante junto à descrição da noção de rizoma e cartografia, o componente conceitual *território*, dessa paisagem conceitual. Como então Deleuze constrói uma *Geo-Filosofia* (DELEUZE, 1993), e coloca a cartografia em um lugar de destaque, e ainda como o próprio coloca em “O que é filosofia”, um conceito está sempre ligado à outros conceitos compondo uma paisagem conceitual (RODEGHIERO, T. 2020), isto é, um próprio território, coloco aqui essa noção. Em “Acerca do Ritornelo” (1997), Deleuze e Guattari apresentam a noção de território com mais pormenores, descrevendo que esse se constitui por uma modalidade de repetição. O movimento com intensidade ao produzir um meio de expressão, e repetir nesse lugar, avança para constituição de ritmo. Buscando então, na música, uma expressão e transpondo para o ambiente filosófico, Deleuze aponta que a constância de um ritmo a partir dos meios estabelece o território. O *território* aqui é entendido no plano existencial, que amplamente inclui o concreto e o abstrato, apontando, na verdade, para além dessa dualidade.

2.4. SOBRE INTERDISCIPLINARIDADE

A interdisciplinaridade tem sido uma intensidade deste trabalho. Pela minha trajetória de estudos e interesses e, portanto, pela prática, compreensão e leitura de mundo. Temos visto na história da ciência, um movimento forte de especialização e quanto importante é esse trabalho para o aperfeiçoamento da tecnologia, seja em que área for. Por outro lado, essa mesma especialização produz distanciamento entre disciplinas e saberes, assim como, fragmentação dos conhecimentos. No texto “Redes de Saberes, Pensamento Interdisciplinar”, Novikoff e Cavalcanti (2017) apresentam que o paradigma mecanicista nesse trabalho de compartimentalização e especialização do conhecimento produziu também um conteúdo fragmentado. Como consequência, temos uma perda da visão da realidade como um todo complexo, quer dizer, como um todo integrado, ou menos, como um todo em que as partes dialogam de forma útil.

Em outro texto, de Juarez Thiesen (2008) com o título “A Interdisciplinaridade como Movimento Articulador no Processo Ensino-aprendizagem”, o autor apresenta dois enfoques

para se pensar a interdisciplinaridade. Primeiro epistemológico, como apontei no parágrafo acima, e depois o enfoque pedagógico. No que diz respeito ao primeiro enfoque, há nesse campo, a intenção de construção de categorias para compreendermos a realidade como uma construção, ou reconstrução constante, e, portanto, elevar o debate a um processo de superação da fragmentação do conhecimento. Nessa discussão, temos o autor Edgar Morin como um facilitador central, além de autores como Gadotti e Japiassu com presença no debate, a própria perspectiva de Deleuze e Guattari, e também o trabalho de Jung.

No que me interessa nesse trabalho, principalmente, é o segundo enfoque mais pedagógico, portanto, o esforço para produzir trocas entre disciplinas distintas. Nesse sentido, destaco o recorte de entendimento sobre a interdisciplinaridade como:

a interdisciplinaridade se caracteriza pela intensidade das trocas entre os especialistas e pelo grau de integração real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa, exige-se que as disciplinas em seu processo constante e desejável de interpenetração, se fecundam cada vez mais reciprocamente (THIESEN, p.548).

Nesse caso, não se está abrindo mão das disciplinas, mas propõe-se uma intensificação do diálogo, das trocas. Tem ênfase pedagógica, mais do que epistemológica. O desejo é do diálogo, e, portanto, a complexificação do debate.

3. ILUMINAÇÃO: lampejos cartográficos ou acontecimentos em processo

A diante vou apresentar as descrições dos processos criativos. Cartografar os acontecimentos de algumas criações que considere mais interessantes para se contar e analisar posteriormente. Neste capítulo busco descrever de maneira mais objetiva, por um lado, esses acontecimentos, e também, pontos de vista mais subjetivos, revelando minhas implicações e posições diante dos processos. Essa etapa da *iluminação*, como dito, diz respeito aos insights, momentos de emergência de processos criativos que se materializam em algum objeto ou resultado.

3.1. Espero Mãe...

Certo dia recebi uma ligação. Dentro do meu quarto, me aprumo para ouvir aquelas palavras, sons, afetos, posição, lugar e desenho subjetivo. Era uma situação terapêutica, já que minha escuta com relação a pessoa, estava localizada institucionalmente nesse lugar. Durante aquele fluxo, contou-me sobre situações delicadas na relação materna, e ficou visceralmente claro na minha escuta, a sensação de solidão em que a pessoa se encontrava, isto é, um desabafo sobre uma questão existencial primordial apontada por filósofos existencialistas sintetizadas na expressão “nascemos sozinhos e morremos sozinhos”. Bem, como ilumina Nise da Silveira (1986), a partir do teatrólogo Antonin Artaud há “inumeráveis estados do ser” e no contexto cartografado aqui, temos a situação existencial constelada relativa a estar só.

Foi uma conversa com certa intensidade e após o movimento de acolhimento e atitude de contextualizar aquela experiência a princípio desesperadora a partir dos elementos da vida anteriormente coletados, houve um estado de pacificação dos afetos e por fim o desligar do contato.

Naquele momento, algo toca em mim de forma a intuir uma ação. E, portanto, começo a compor a canção que veio a ser chamada de “Espero Mãe”. A canção, logo depois, começou a receber outras camadas de significado a partir de acontecimentos outros que revelavam o mesmo tema. Isso para mim, em relação àqueles que estavam ao redor.

A letra ficou sendo:

ESPERO MÃE

Em meio à friagem/Do ser, busco ali/Calor pra aquecer/Aqui, meu peito assim

Em meio ao desespero/Espero por alguém/Que possa me aquecer/Pra mim falta alguém

Vazio que bateu/Espero minha mãe/Aah mãe...

Mãezinha do céu, mãezinha do rio, Mãe/

Um colo bem azul /Que faça colorir /O que há de cinza em mim

Sinta esta oração/Como um carinho meu/Na vida a gente tem/Que dançar.. que dançar

Para ouvir a canção, segue o link: [▶ Espero Mãe \(João Lara\)](#)

Destaco sobre a letra a conclusão acerca da necessidade do corpo ser abrigo, ser acolhimento, aquecimento, a partir do próprio movimento que a dança realiza.

Em ramificações do processo de criação dessa obra, anos depois, em 2020, quando estava gravando a canção pro meu primeiro álbum de canções autorais, Ana Berenice se propôs a fazer colagens sobre papel (analógicas) de cada canção. Uma parceria frutífera esta, e mostrarei adiante como ficou sua colagem feita para “Espero Mãe”.



Figura 3. A colagem de Ana Berenice para a canção “Espero Mãe”, já editada em fundo azul.

Esta colagem foi feita em uma cartolina bege e editada digitalmente em fundo azul.
Me permito a uma descrição-sensação:

um sol e lua invertidos

eclipse

distâncias incompletas

v circunflexo

algum reflexo

sobreposições longínquas

“Um compasso entre planetas” (nas palavras da criadora)



Figura 4. Print da tela de um vídeo realizado pela mesma para falar dos seus processos artísticos para escolas de Minas Gerais durante a pandemia da COVID-19 em 2020.

O processo de criação de Ana Berenice da colagem passou por algumas etapas como a escuta da canção e o destaque de palavras chaves que lhe provocavam maior sensação, como a própria me relatou.

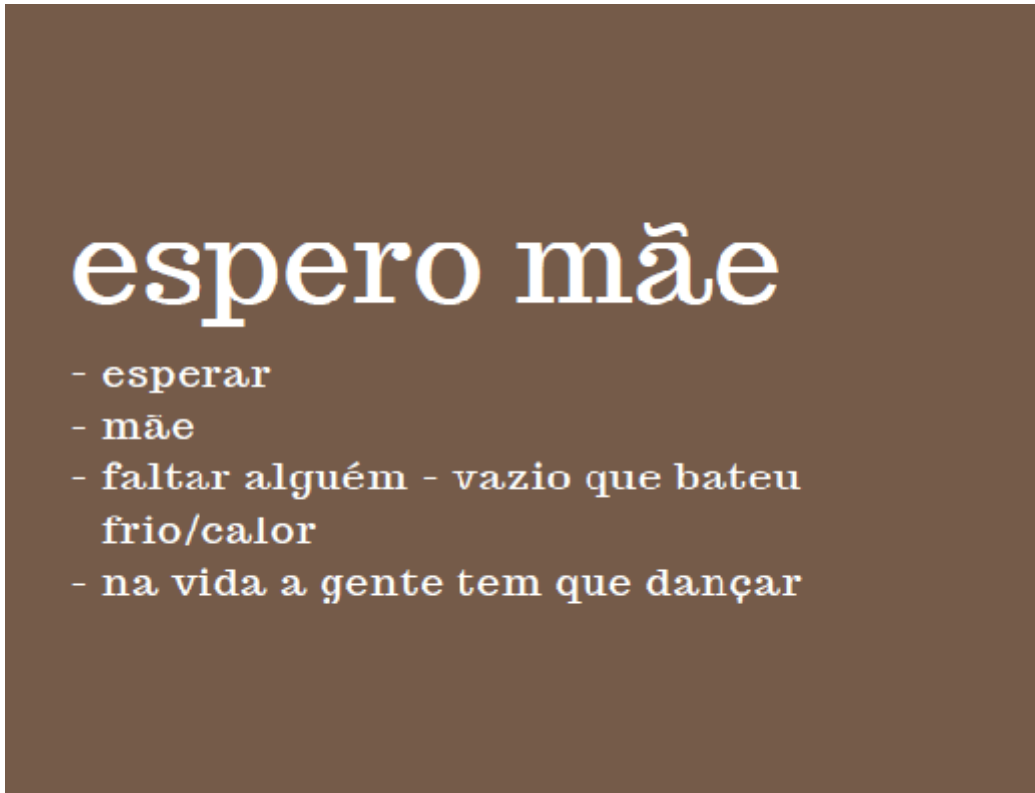


Figura 5. Rascunho do processo criativo da colagem sobre a canção “Espero Mãe”: palavras chaves.

Gostaria de destacar o fato de ter havido aqui um tipo de fenômeno artístico em que há transposição de um meio artístico à outro, da canção para as artes visuais que poderia ser nomeado de *transcrição*, como conceitua Júlio Plaza em Tradução Intersemiótica (2003).

3.2. Cacos Selfie

No primeiro semestre do ano de 2021, comecei a participar de um curso de psicologia analítica e arte ministrado pelo Professor Walter Melo²². Dentre vários temas que foram abordados nesses estudos a ideia de *obra de arte psicológica* em contraposição à *visionária* em Jung (2011) foi marcante para os participantes do curso. Basicamente, a diferença entre uma e outra se dá numa relação com o tempo e os efeitos dessa arte na coletividade. A *obra de arte psicológica* tende a ser explicativa ou traduzir um estado emocional de uma comunidade, etc. A *obra de arte visionária* tende a não ser explicativa e, portanto, produzir estranheza em dada comunidade, levando a um rompimento de paradigma e apontando tendências estéticas e sensoriais. O próprio Jung, por exemplo, compreende a obra de Picasso a partir da fase cubista como *visionária* e a anterior, a fase rosa ou azul, por exemplo, como *psicológica*.

²² Walter Melo, professor adjunto do curso de Psicologia da UFSJ, coordenador do grupo Caminhos Junguianos (que trabalha com psicologia analítica) e NEPIS (Núcleo de estudos, pesquisa e intervenção em saúde) foi bastante presente na minha trajetória no curso de psicologia e inspiração para estudos e caminhos.

Nesse sentido, fomos convidados a ler alguns contos de Machado de Assis (1994), e a partir dessa leitura realizar alguma produção expressiva individual ou em grupo. A partir do momento que escolhi o conto *O Espelho* (1994) e fiz a leitura, fiquei a observar e a buscar traduzir algo da experiência do conto em canção. Em parceria e diálogo com Ana Berenice, começamos a conversar e tatear ideias para criação. Foi então, que um dia, ela me enviou um pequeno vídeo de um caco de vidro no chão do asfalto durante uma caminhada no começo da noite. Nesse vídeo, eu via um asfalto meio vermelho, uma luz parcial e um caco de espelho refletindo aquele jogo de luzes que estava produzindo um chão cor de céu de inverno. Imediatamente, senti que algo tinha disparado internamente e então comecei o artesanato do que viria a ser Cacos Selfie.

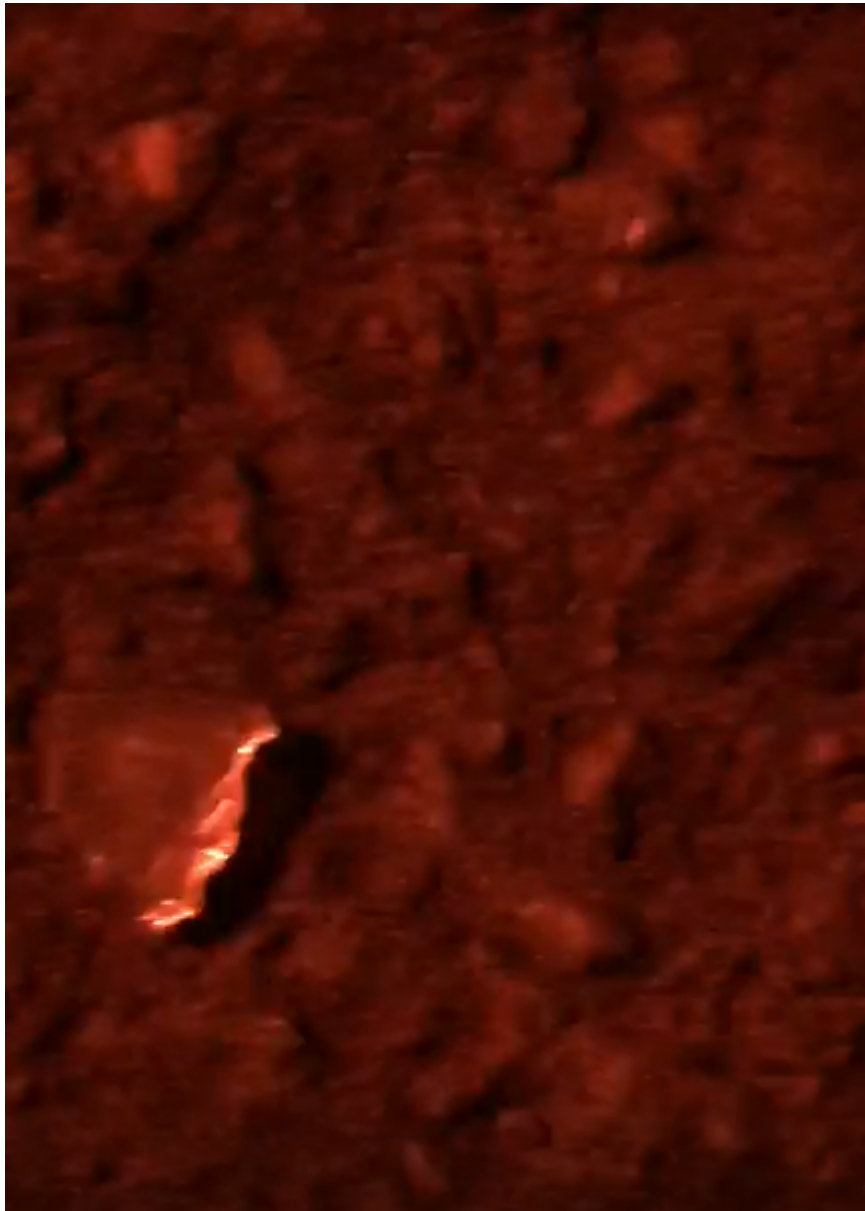


Figura 6, 2021. Foto do caco, retirado de um pequeno vídeo feito em celular por Ana B.

O conto, O Espelho de Machado de Assis (1994), começa com uma discussão entre homens de meia idade falando sobre a alma. Jacobina é instigado a falar, e após resistir um pouco, começa seu relato. Dirá então que a alma não é algo único, e que, na verdade, há duas almas: uma que olha pra dentro e outra que olha para fora, uma interior e outra exterior. Desse modo, ele inicia a contação de uma história sobre um jovem alferes que certa vez foi deixado sozinho em casa, pela tia e os escravos, por alguns dias. Essa experiência trouxe bastante angústia para ele que a partir desse momento, começa a sofrer e sentir alterações em seu estado psíquico; percebe, então, sua imagem desfigurada ao se olhar no espelho. Somente após o ato de vestir sua roupa de alferes, que sua imagem voltava a ser nítida e perceptível aos detalhes. Este texto de Machado, portanto, fala sobre um militar, que ficou super identificado com sua persona de soldado. E assim, só se organizou psiquicamente quando vestiu a roupa em questão, e olhou seu reflexo no espelho.

A canção surgiu nesse contexto e nessa proposta. Por um processo de agenciamento e deslocamento, a canção teve como tema as redes sociais hoje. Não é o foco deste trabalho de dissertação adentrar nas consequências emocionais, ou psíquicas do uso das redes sociais, porém, é inegável que esse uso está trazendo efeitos e consequências para o cotidiano de adolescentes, jovens, adultos, em vários sentidos, isto é, questões emocionais tais como autoestima, depressão e ansiedade, padrão de atenção, além de questões mais cognitivas e também políticas, pela forma como articulamos e expressamos conhecimento, informação, como, por exemplo, a expansão do uso de fake news, etc. Sem adentrar mais a miúdo nessas questões, eu e Ana Berenice escrevemos uma letra que anuncia algumas percepções e leituras nossas, e denuncia a complexidade de funções e efeitos que as selfies produzem nos seus usuários dentro das redes sociais. A letra ficou assim:

CACOS SELFIE

Em todo lugar

Em tudo que é canto

brilhos, cacos, selfies são

São puros ladrilhos

estampas na mão

fuga pra tanta alucinação

Eu, você

e eu

você,

Você e eu

você e eu

você

e eu

Espelho espelho seu/ acesso meu espanto/ Espelho espelho meu, pergunto: pra quê tanto?

espalha a pele

espelha a face

espelho, espelho meu

espelha a pele

espalha a face

espelho, espelho seu

(2x)

o mistério do encontro

refletindo segue

seus parâmetros

nos caminhos de um

rei

a história e seus tormentos

canto cais e

fragmentos

nossos tempos

(2x)

A partir da canção, Ana Berenice fez um vídeo que funcionou como clipe da mesma. Segue o link: [ana berenice e joão lara - cacos selfie .mp4](#)

O vídeo, se tornou uma forma de clipe, e, curiosamente contrastante, as imagens mais usadas foram de natureza, plantas, jardim, juntas com pequenos espelhos em meio a cena.

3.3. Canções do útero

Canções do Útero foi uma performance²³ artística que inclui música, teatro, dança, canções e intervenções mediadas por computador e psicologia. Podemos dizer que o tema central era relações parentais e suas consequências psicológicas em dois personagens, um homem e outra mulher, em uma rede de projeções e sensações inconscientes. Ao longo da performance, canções autorais com temas relativos à conjunção e separações amorosas iam se tornando acolhimento do processo, ao mesmo tempo que fundo sonoro para o desenrolar da cena regada à afetos e contato e improvisação.

Certa vez, Cleisson José²⁴, me chama para conversar sobre uma ideia que estava em nascedouro, acerca de um desejo de colocar pra fora percepções, sentimentos, sensações, incômodos, e intuições acerca de processos relacionais, amorosos e parentais. A partir de então, começa uma série de trocas, conversas, desejos e aberturas por parte de ambos. Ao mesmo tempo, Cleisson ia conversando sobre o tema com outra colega, Annelise, graduanda do teatro da UFSJ, mãe do Noah, refletindo, então, sobre o tema, a partir de outro lugar, e outra disciplina artística e acadêmica.

Desse modo, começou a se gestar uma proposta de apresentação artística que fosse interdisciplinar e envolvesse uma preparação em níveis bem distintos, como artístico, técnico e emocional, apesar de tais dimensões não estarem separadas, obviamente. Tivemos vários encontros, entre duplas, trios, e sexteto que foi a configuração final. Ao longo do processo chegou Matheus Jordão, graduando em música, com intervenções musicais, e Gabriel, da computação, entrando em uma composição de paisagem sonora e imagética a partir de vídeos, além do iluminador, Patrick, companheiro de Annelise e pai do Noah, que nos ajudou na reta final.

Posso dizer que Canções do Útero foi uma experiência de pessoas a partir de disciplinas do saber em estado de permeabilidade constante, onde as fronteiras disciplinares foram borradas e interferências várias dos indivíduos envolvidos, foram criando coletivamente um processo artístico em uma vivência compartilhada.

Um acontecimento que me iniciou no processo criativo do Canções do Útero se deu em uma conversa com Cleisson. Na ocasião, relatei a ele, que havia composto há alguns anos uma canção chamada “Espero Mãe”. A partir da conversa, senti que houve uma reverberação de sentimentos entre a proposta que se iniciava e um processo criativo anterior pessoal. Ao

²³ A performance artística é um campo aberto a debates e conceituação da arte contemporânea. Aqui compreendemos como expressão cênica, uma atividade seja do cotidiano ou para exposição como obra onde a figura do corpo do artista está presente (SANTOS, 2008).

²⁴ Cleisson José, graduado em música e colega do PIPAUS e do ALICE (Arts Lab in Interfaces, Computers, and Everything Else- <https://alice.dcomp.ufsj.edu.br/>), amigo curioso dos caminhos artísticos.

longo do trabalho, curiosamente, esta canção não se manteve até a performance final. Outras canções, de outros compositores, foram citadas, experimentadas, mas no fim foram canções autorais minhas, que foram escolhidas para participar da performance; estas dialogam com o tema por algum lado, entre pontos de reflexão e sensação.

As canções autorais que tive a oportunidade de cantar nessa performance, “Canções do Útero”, foram quatro: “Redenção” ([Redenção](#)) “Ana” ([Ana \(João Lara\)](#)), “Valsa de Internet” ([Valsa de internet](#)), “Poema de Retorno” (<https://www.youtube.com/watch?v=06Fb9QuHb0A>). São quatro canções que dizem da relação com a *alteridade*. A primeira sobre uma separação, a segunda descrevendo uma personagem amada, a terceira relatando uma experiência de choque e afastamento, e a quarta sobre auto consolo e resignação. Segue as letras das canções:

REDENÇÃO

Na curva que você se vai
A chuva agora é meu pai
Aqui, eu em oração
Recorro como tantos à redenção

O Sol viaja em raios
O fundo quente recomeça para o novo fim
O som daquela imagem chega bem aqui
O odor da paisagem me leva, me leva

Na imensidão do vento que me leva
A respiração não há
Os ruídos traem meu centro
Corro e não volto atrás

Essa canção, composta em outubro de 2018, surgiu após a volta de uma viagem que fiz ao Rio de Janeiro e tive, na ocasião, uma experiência emocional de separação com relação a uma pessoa querida. A canção, portanto, talvez seja reflexo de um luto.

ANA

Ah! sua loucura
 Olhar ambíguo que escuta
 Ah! sua loucura
 Já sinto falta do seu cheiro, unhas sujas

Você me cheirou, você me embebedou
 Menina das águas, parece até um rio que deságua

Aaannnnaaaa

Há procura da cura
 Toca na terra com doçura
 Há procura da cura
 Pede ao cheiro da mata uma ajuda
 Você se enrolou, de cabeça pra baixo, quem ficou?
 Menina do fogo
 Pelos, pele, sua saliva me deixou

Aaannnnaaaa

“Ana”, uma canção de amor, descreve uma pessoa a partir do estado de consciência do compositor, o carinho e o desejo de estar na presença da mesma. Esta canção foi composta em 2016.

VALSA DE INTERNET
 desproporção sentimental
 convulsão a partir do olho
 informação
 a rasteira do não

um amigo me falou
 não há transcendental

internet quem é você?

meio fértil pra enlouquecer
uma cena uma pena
e agora aonde eu posto?

e agora o meu sofrer uuu...

Canção, “Valsa de Internet”, composta em julho 2018, como elaboração sentimental e intelectual de muitos ruídos interiores, afetos negativos, e percepções confusas sobre si e relações afetivas.

RETORNO AO POEMA

Ao se dobrar uma esquina
Algo fica para trás
Como fica
Não é alguém
Também não é algo além
É a vista, sou eu

tempo de mudanças sociais
luas vão como giras
Chuva que vem antes do previsto e pressinto
O inverno vai passar

A primavera e seu perfume
Chegará as flores e folhagens
Meu desejo ardente em sua pele
E o brilho manso das paisagens

tempo de mudanças...

Sem mágoas
Sem rancor
Sem perdão
Coração

Canção de novembro de 2018, como conclusão de uma série de processos emocionais. A seguir, descrevo as cenas a partir da memória, com a intencionalidade de refletir também.

Ação! Reflexo I

Entramos. Paredes humanas, rostos, casa cheia, cena, ação. Bebês choram. Perdições. Começam sons, úteros, contrações na verdade. Posicionados todos. Relação entre dois personagens em choque, crescendo, agitados, fortes, público e olhares. Canto:

Na curva que você se vai
A chuva agora é meu pai...

“redenção” ( Redenção)

Posicionamentos variáveis, procura pelo espaço, seguindo um fio que leve a afirmação de algo, do mistério. Naquele território em processo, na construção de linhas, lentes, louvores, buscamos no lusco fusco da cena uma “composição de um labirinto onde o entendimento se perca e possa encontrar a sensação” (Veiga e Andrade, 2014).

Por que Dioniso tem necessidade de Ariadne, ou de ser amado? Ele canta uma canção de solidão, reclama uma noiva. É que Dioniso é o deus da afirmação; ora, é necessária uma segunda afirmação para que a própria afirmação seja afirmada. É preciso que ela se desdobre para poder redobrar. Nietzsche distingue claramente as duas afirmações quando diz: ‘Eterna afirmação do ser, eternamente sou tua afirmação’. Dioniso é a afirmação do Ser, mas Ariadne é a afirmação da afirmação, a segunda afirmação ou o devir-ativo. (Deleuze, 1997, p.118) (apud Veiga e Andrade, 2014).

Sobre nascer: é tão delicado colocar algo interior pra fora, pro mundo. Afirmar o processo sem estarmos por demais fixos na chegada, na meta, é coisa de cartógrafos. Bem fomos seguindo a procura do fio da presença movendo-nos como se estivéssemos em uma “dança cósmica” (KRENAK, 2021) desse corpo-ator na performance do viver. Importante destacar essa ideia de Krenak, “dança cósmica”. Ele usa o termo para responder a Miguel Wisnik em um programa do “Altas Horas”, ao ser questionado acerca do porquê da “alegria de viver” em meio a tantas dificuldades e conflitos de ordens relacionais, políticas, ambientais, etc. Krenak, na ocasião, pergunta retoricamente a Wisnik, se ele fosse chamado a uma dança cósmica, o que faria. Como não viver a vida com seus paradoxos e contradições?! Como não estar alegre em meio a tantas possibilidades de acontecimentos?!

Após um instrumental Villa Lobos na esteira do ruído uterino, damos de cara com “valsa de internet”:

desproporção sentimental
convulsão a partir do olho
informação...

( Valsa de internet),

“Mito da relação parental... Mito da relação parental...Mito da relação parental...”
uma frase que ficou por vezes se repetindo na mixagem de um colega, compondo com nome e sensação elementos da cena, foi um ápice de tradução para os choques que “mãe” e “filho” experimentaram na cena.

Valsa de internet, canção esdrúxula, dialoga com as “convulsões” que as possibilidades de significação que uma relação superaquecida pode ter. O jogo imaginário em uma relação muito emocional abre espaço para paranóias e confusões sígnicas, ainda mais nesse tempo de redes sociais, onde o endereçamento da mensagem ao outro quase nunca está clara.

No entanto, parece que estamos destinados nesse momento histórico a nos depararmos com extremos: Seja ele grande individuação e afirmação do sujeito único e independente, seja ele grande alienação, narcisismo, volta a um útero, um espécime de fascismo primordial. É preciso muita luta e força para resistir ao magnetismo da massificação da dissolução do ego tão necessário para realizar as escolhas de maneira minimamente coerente e preocupada com o bem coletivo. Por isso, escolhemos retorno ao poema:

Ao se dobrar uma esquina
Algo fica para trás...

“poema de retorno” ([poema de retorno](#))

Na tentativa de fechar, separar, e pacificar uma relação, essa canção ocupou um lugar de conformidade para localizar elementos de uma experiência.



Figura 7, 2022, Cena “Canções do Útero”:Thamiris Chaves. Cleisson e sua flauta, eu atrás olhando para ele, Mateus ao fundo pela esquerda da foto.



Figura 8, 2022, Cena “Canções do Útero”: Thamiris Chaves. Annelise no centro da imagem



Figura 9, 2022, Cena “Canções do Útero”:Thamiris Chaves. Cleisson e Analise em uma cena de simbiose. Mateus ao fundo com o violão compondo a trilha sonora.

Reflexo II

E de repente, quem sou, onde estou, pra onde vou!? uma experiência interdisciplinar realmente... não sei como descrever a quantidade de camadas de possibilidade de compreensão e absorção.

Canções do útero, performance sobre nascimento e morte, sobre a ambiguidade da agressividade, sobre separação e resignação, me fizeram questionar quem sou, de uma maneira irritada, mas também calma. O que acontece? Como acontece? Quando? As fronteiras disciplinares se borram categoricamente, momentaneamente, como isso é possível, isso é possível? isso é bom?! Faz sentido pensar em bom?

O que é arte hoje? qual relação da arte com a tradição? a simbólica pai e mãe, filho, acontecendo e refletindo... espelhando... confundindo... clareando... que fazer? levantar, compensar, agachar, firmar o olhar, cuidar, provocar, acolher: pequeno desenho afetivo em palavras a partir de “canções do útero”.

Reflexo III

Contemporâneo, segundo Agamben (2009), " é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (p.65).

Falar sobre relações parentais hoje é pensar além de estereótipos como o "amor incondicional" entre mãe e filho, sobre lugares de provisão e proteção, de afeto e cuidado. Muito além de pensar processos idealizados, vemos como é necessário abrir as possibilidades de experiência e perceber as consequências destas para além de um bem ou mal.

Certa vez, lendo um pouco do livro *Mysterium Coniunctionis* de Carl G. Jung (2008), me deparei com o termo "o órfão". Não sei bem o que ele queria dizer, mas sei como isso me provocou muitas reflexões e observações. Aqui temos uma imagem presente em muitas histórias, mitologias e filmes do cinema contemporâneos, além de animes. Heróis masculinos como Superman, Harry Potter, Naruto, Sasuke, etc. No clássico *Herói de Mil Faces*, Joseph Campbell (2005), apresenta uma estrutura de experiência sobre a relação do indivíduo e seu lugar de conforto e seus processos de relação com o inconsciente. Nessa perspectiva, o processo de desenvolvimento de habilidades, conhecimento, vivências, acontece por meio da aventura, quer dizer, a saída do mundo cotidiano, comum, para o atravessamento dos limiares, o encontro com o mal, com o mestre, com o desconhecido, a superação dos limites e das provas, e o retorno ao lar, já em outro nível de consciência e habilidades. Nesse sentido, "o corte do cordão umbilical", daquele estado de conforto, de comunhão familiar, se faz necessário, para a mudança de posição simbólica dentro de um sistema de relações.

Veja que, de algum modo, ofereço uma interpretação para a própria experiência de criação, algo como uma nova invenção que justifica as anteriores. Assim, por vezes acontece no processo próprio de criação, uma elaboração sentimental e uma elaboração mais intelectual.

Retornando em Giorgio Agamben (2009), em "O que é contemporâneo?", temos uma comparação feita, que funciona aqui como analogia, entre luz e escuro, sobre a constatação que o indivíduo contemporâneo é aquele que enxerga não as luzes de seu tempo, mas a escuridão. Nesse texto, o autor, ao dizer sobre a noite, destaca que a presença do escuro dá condições para a presença das luzes das estrelas.

No contexto de "canções do útero", reparo que as canções escolhidas, foram canções de "saídas do útero", isto é, trazem letras sobre morte e nascimento. Vale lembrar aqui da canção de Gilberto Gil, "aqui e agora" do disco de 1977 "Refavela", onde, ele escreve: "morrer deve ser tão frio como na hora do parto".

Como não enxergarmos a importância política da operação de separação? O que faz um sujeito se emancipar? O que faz nascer se não o corte no cordão umbilical? É importante

para o sujeito, por exemplo, sair de casa, do ambiente familiar, cotidiano, assim como na *jornada do herói* (CAMPBELL, 2005) para desenvolver habilidades, testar as mesmas, perceber alteridades e assim, ampliar sua individualidade para assumir novas posições e responsabilidades. Que possamos construir uma democracia, onde a diferença se produza, e não um fascismo onde o indivíduo é constantemente ameaçado em um engolfamento delirante e anulador da alteridade. Relembrando Agamben (2009), "contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo." (p. 65)

Vivendo no século XXI fica cada vez mais claro a percepção de uma realidade paradoxal, além do bem e do mal, onde não há caminho ético reto, ou linear. É uma grande tarefa do nosso tempo, construir uma ética para viver que seja inclusiva às diferenças e aberta às experiências de emancipação dos sujeitos.

Reflexo IV

Na vivência de “Canções do Útero”, tanto em seu processo de criação como em sua execução, ao ler/observar os acontecimentos, percebi as fronteiras disciplinares sendo borradas; de repente ator, de repente terapeuta, de repente paciente, de repente pai/mãe, professor, muitas funções e posições em rotação/mutação. Foi marcante observar, junto à leitura de Deleuze e Guattari (1997) em “O Ritornelo”, sobre as transposições de meios de expressão, isto é, os autores vão dizer que o *território* é constituído de *meios* e *ritmos*, repetições que vão produzindo *cosmos* a partir do *caos*, esse o meio de todos os meios. Entre um campo do saber, com seus *códigos*, *meios*, *ritmos*, *território*, e outro campo do saber, por exemplo, música, teatro, psicologia, há de se perceber os agenciamentos, as conexões de sentido ou de não sentido, na experimentação de aproximação interdisciplinar, que de alguma forma se ligam em linhas e permitem passagem e a fruição da vida.

Essa passagem de um meio a outro foi algo bastante conversado entre mim e o Cleisson, porque na produção de um espetáculo interdisciplinar, quiçá além disso, o que se torna uma pedra de toque para o fluxo rizomático? O próprio fluxo rizomático, obviamente. Porém, o que permite essas transposições? Em “Conversações”, Deleuze (1992) apresenta uma compreensão acerca de filosofia, arte e ciência submetidas à noção de caos e vida. Enquanto o cientista mergulha no caos e retira funções, o artista retira pacotes de afectos e perceptos, e o filósofo retira conceitos. O que define o que vem depois do começo e depois do depois? A própria vida, a experiência, o caos. E, obviamente, para isso, é preciso disponibilidade integral do sujeito da experiência, uma atenção focada e flutuante, uma abertura dos poros, dos paladares, e um trabalho de observação acerca do que pede passagem.

Como diz Caetano Veloso na canção Muito Romântico (1978), “canto somente o que pede pra se cantar”.

3.4. Paredes falantes: a sombra da diferença

Esse trabalho de criação coletivo foi bastante complexo em camadas e temas, disciplinas e pessoas envolvidas. Chegou para mim a partir de um convite de um amigo, Gyan Celah, mestrando do curso de Teatro pela UFSJ, que trazia a técnica/proposta do teatro de sombras para sua pesquisa. Ao longo de sua experiência e envolvimento com o PIPAUS, foi-se abrindo possibilidades e conexões com um projeto chamado Design para Todos (https://instagram.com/design_para_todos_?igshid=YmMyMTA2M2Y=) na figura de Fernanda Corghi, professora do PIPAUS e da Arquitetura pela UFSJ, e Cláudio Lombelo, participante do grupo “Design para Todos” e consultor acerca das questões relativas à diferença funcional, por ser nativo na cidade de São João Del Rei e cadeirante.

Esse processo teve intenção desde a gênese de incluir: muitas disciplinas, artes, e intenções variadas em uma performance com cara de intervenção urbana.

Sombras I

Essa performance uniu alguns grandes temas: teatro das sombras, acessibilidade urbana com relação à diferença funcional, cortejo de carnaval, paródias de marchinhas, etc... é difícil dizer sobre todas as camadas possíveis de se focar. E a canção autoral “Colagens” cantada como sensação, revela o método utilizado em meio a tantas peças de um quebra-cabeça.

Sobre minha percepção/experiência ao participar dessa construção:

Um amigo correndo entre luzes e sombras, preparando roteiros, canções, cenas, panos, janelas, teclados, sonorizações, motivando, dando muito de si. Equipe e subequipes várias. Contribuições fui lançando durante o processo e compondo paródias junto deste. Em noite no “Solar da Baronesa”²⁵, lançam-se lanternas, sobre janelas e muros. Ora, há sempre elementos sombrios que como ícones nos remete à própria realidade da diferença funcional, seja na sociedade como um todo ou/e principalmente na cidade de São João del Rei.

²⁵ Centro cultural da UFSJ. Espaço institucional da Universidade.



Figura 10, 2022, Luisa de Lucena. Cena “Paredes Falantes”: Na cena, da esquerda pra direita, Vinícius Frias na sanfona, João Lara no violão, Zandra Coelho no tambor e o público no cortejo. Nós cantando e tocando as marchinhas paródias com o tema da diferença funcional.



Figura 11, 2022, Luisa de Lucena. Cena “Paredes Falantes”: Silhueta de Cláudio Lombelo, cadeirante homenageado na performance Paredes Falantes: a sombra da diferença.



Figura 12, 2022, Luisa de Lucena. Cena “Paredes Falantes”: visão do público, da rua e do centro cultural da UFSJ (Solar da Baronesa). Músicos e atores sombristas na janela ao alto.



Figura 13, 2022, Luisa de Lucena. Cena “Paredes Falantes”: Sombras de um momento da intervenção chamado “sombra-game”.

Algumas fotos a mais desta apresentação se encontram no link:
<https://www.instagram.com/p/Cg0BM8bru3-/?hl=pt-br>

Algumas das paródias de marchinhas de carnaval que fizemos e tocamos nesta intervenção:

“oh abre alas que eu quero passar/
a diferença hoje vai cantar/
vem com a gente que vai começar”.

Ouvir no link: [▶ Marchinha 1](#)

Essa foi uma paródia inspirada na marchinha “Ô abre alas que eu quero passar” de Chiquinha Gonzaga (1899) que eu e Gyan Celah compusemos juntos. Usamos essa canção paródia para abrir os trabalhos, tanto no processo de convite ao público a participar do cortejo, quanto ao introduzimos a mensagem que iríamos lançar ao longo da apresentação: a questão da diferença funcional e acessibilidade na cidade de São João Del Rei.

“mamãe eu quero/ mamãe eu quero
 mamãe eu quero passar/
 nessa rua, nessa rua/
 tem barreira que não deixa eu entrar/
 preste atenção que eu vou lhe dizer/
 a rua é de todos é preciso entender/
 rebaixa essa calçada que eu quero passar/
 acessibilidade é preciso para amar”.

Ouvir no link: [▶ Marchinha 2](#)

Essa marchinha paródia, composta por Gyan Celah, Fernanda Corghi, Claudio Lombelo e eu, foi inspirada na composição “Mamãe eu Quero” de Jararaca e Vicente Paiva (1937) que ficou mundialmente conhecida pela voz de Carmem Miranda. Nessa versão de paródia, denunciemos a dificuldade que pessoas com diferença funcional passam pela falta de rampas em espaços com desníveis, ou buracos no passeio, onde a cadeira de rodas encontra obstáculos.

“olha a cadeira do zezé, será que é (capaz!) /
 será que ele sobe uma escada/
 será que ele vai de avião/
 será que ele anda de trem/
 será que hoje vem o busão /
 bota uma rampa aí, bota uma rampa aí”

Ouvir no link: [▶ Marchinha 3](#)

Essa paródia “A Cadeira do Zezé” vem da marchinha “A Cabeleira do Zezé”, de 1963, composta por João Roberto Kelly e Roberto Faissal, e nessa versão composta por Gyan Celah e Claudio Lombelo, eles questionaram novamente a acessibilidade para pessoas com

diferença funcional. Nesse caso, não só a rua, mas a maioria dos espaços, inclusive espaços que são de transportes públicos, tem problemas quanto à mobilidade de todas as pessoas. Essa paródia denuncia essa questão.

“se essa rua, se essa rua fosse minha/
eu mandava, eu mandava projetar/
um desenho, um desenho universal/
pra que todas as pessoas possam estar/
essa rua, essa rua é de todos/
seres vivos que quiserem aqui estar/
essa rua, essa rua é de todas/
as pessoas que assim me queiram amar”

Essa foi uma paródia que Gyan Celah compôs. Ela foi inspirada na cantiga de roda “Se essa rua fosse minha” que tem autoria desconhecida, visto que é uma canção folclórica bastante antiga. Nessa paródia, Gyan coloca um conceito importante para essa luta da acessibilidade e da diferença funcional: o *desenho universal*. Essa noção diz respeito à ideia de pensar uma organização de sociedade acessível e inclusiva para todas as pessoas e seres. Gyan Celah (2023) cita Sasaki (2009), que considera seis dimensões necessariamente para se desenvolver acessibilidade dentro da proposta do desenho universal.

As seis dimensões são: arquitetônica (sem barreiras físicas), comunicacional (sem barreiras na comunicação entre pessoas), metodológica (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), instrumental (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios etc.), programática (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e atitudinal (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência). Portanto, a acessibilidade é uma qualidade, uma facilidade que desejamos ver e ter em todos os contextos e aspectos da atividade humana. Se a acessibilidade for (ou tiver sido) projetada sob os princípios do desenho universal, ela beneficia todas as pessoas, tenham ou não qualquer tipo de deficiência. (SASSAKI, 2009, p. 10-11)

São desafios complexos e simples, que uma sociedade há de se comprometer para o bem comum acontecer no decorrer do tempo. Gyan Celah (2023) diz: “o termo desenho universal foi cunhado por Ronald Mace, um arquiteto cadeirante que pensou na importância de que o planejamento tanto de produtos, bem como dos espaços deveria ser ampliado para todos as pessoas, tendo ou não diferenças funcionais” (p. 58). Por uma sociedade mais inclusiva seguimos.

Sombra II

A diferença funcional é um tema complexo e muito necessário para que mudanças éticas sejam possíveis na sociedade em que vivemos. O conceito vem substituir a noção equivocada e preconceituosa de deficiência motora ou funcional, porque o que está em cheque aqui é a noção de normalidade. George Canguilhem (2011), autor, epistemólogo, do campo da psicologia e medicina, fez um trabalho incisivo acerca das categorias normal e patológico. A noção de normalidade, o autor critica, tem uma conotação moral, baseada em uma média estatística que produz uma idealização acerca da realidade. Idealização essa, que não revela continuidade na vida das pessoas individualmente. Como diz um slogan do movimento por saúde mental “de perto ninguém é normal”. E desse modo, o autor propõe um entendimento de norma como um processo em que o indivíduo estabelece parâmetros para si mesmo, de modo que possa transformar esses mesmos parâmetros e normas ao longo de sua vida e experiência. É certamente, por um olhar distante e moralista que temos uma normalização produzindo um preconceito acerca de algum sujeito. As diferenças de fato são muitas, e o compromisso com a liberdade de todos, é que nos revela tantas possibilidades de realidades; uma realidade plural.

É importante me colocar aqui sobre o processo de implicação nesse contexto. Vindo da psicologia com experiência em Saúde Mental e Luta Antimanicomial, trabalhar um pouco com a questão da diferença funcional foi marcante, pois intensifica, para mim, essa percepção acerca das diferenças, sensibiliza o olhar e o cuidado. É inevitável hoje não perceber a falta de acessibilidade em casas, lugares públicos, espaços de lazer. É difícil ver essa acessibilidade sendo integrada de fato na arquitetura, visto que por vezes isso acontece de maneira mais burocratizada, simplesmente para se adequar a leis e normas.

Sombras III

Curioso e pertinente neste trabalho, foi como a canção “colagens” entrou no espetáculo. Um dia antes da apresentação, entre preparação, ensaio, e ainda composição de algumas paródias, Gyan foi para casa. No outro dia ele me comunica o *insight* que teve: utilizar a canção “colagens” composta por mim e Ana Berenice em outro momento, como passagem de uma cena a outra dentro do projeto das Paredes Falantes. Logo topei, e realmente foi um momento interessante. Serviu de cola para o processo como um todo. Percebemos que a canção revelava o próprio método de construção de várias camadas presentes na apresentação.

Revistas e pessoas
Tesouras e papéis
Mãos em movimento
Neste mundo que é puro vento
Recortar, colar
Outra composição
Em cores, cortes, contos
Uma seleção que é só momento
Começa outro janeiro
O novo se refaz
Tudo e nada mudam
Com pôr do sol atrás
Tentativas erros e acertos
Me rasgo e me refaço
Permaneço impermanente
Sigo colando os pedaços
E a vida se vai em colagens
Na coragem do fim
Que caminham aqui
Para o começo de mim

Ouvir no link: [colagens | João Lara \(ep #amaré\)](#)

Entre cortejo, paródias, intervenção urbana, teatro de sombras, denúncia social sobre a questão da acessibilidade e mobilidade da diferença funcional, canção, percebemos uma dualidade de funções na canção autoral “Colagens”, funcionando como sensorialidade comum na experiência da arte e também como conceito metodológico implícito da montagem do espetáculo.

Ainda sobre “Colagens”, Gyan me conta que Cláudio Lombelo se identificou com a canção, dizendo que sua vida era assim: “se rasgar e refazer”. Importante perceber que algumas reverberações, processos de identificações que vão acontecendo com a reprodução de uma obra em contextos e intenções distintas.

4. VERIFICAÇÃO: análises e discussões

Chegamos, enfim, no ponto da *verificação*: processo de olhar outra vez para a criação e pensar em seus elementos, contexto de nascimento, os motivos do acontecimento, uma reflexão ética, portanto, daquilo que criamos, o porquê e o pra quê. Na verdade, são muitos pontos possíveis para se verificar. É inevitável que o artista ao olhar para a própria obra sinta, por exemplo, uma identificação ou uma não identificação: esse é um dos primeiros pontos. Porém, a depender da intenção do mesmo, as análises podem ir para lugares distintos. Outro ponto importante é se questionar: enquanto objeto estético, de potencial artístico, “essa obra funciona?”, “vai funcionar?”, questões comuns para as quais teremos resposta, de fato, somente ao colocá-la em teste à apreciação do público.

Cabe à *verificação*, também, uma avaliação e uma preparação de como a obra vai ser apresentada. Observe que há novos processos criativos em jogo aqui também. Por exemplo: um cancionista após o artesanato de várias canções, ele para diante às obras, e pensa, se fará delas um álbum, um show, como e quando. Nesse momento, obviamente, começa um novo momento criativo, e por aí vai. Podemos imaginar como movimentos espirais e também podemos pensar que são conjuntos dentro de conjuntos.

Nesse trabalho, a *verificação* diz respeito a uma análise e leitura internas a partir do próprio conceito de *invenção* e suas etapas, além da leitura acerca da tipologia de canções criada por Luiz Tatit. Então, pretendo nesse ponto, olhar para as cartografias outra vez, e retirar o que de conceito e função elas apresentam, o que aparece enquanto ideia e enquanto processo, ou procedimento. Para isso então, buscar visualizar pontos das etapas da *psicologia da invenção* e os tipos de canções descritas na seção 2.2.2.

4.1 Espero Mãe: canção e processo

Se lembrarmos da sessão 3.1 Cartografando Espero Mãe, a canção em questão surge num contexto mais amplo de acolhimento clínico em psicologia, e nesse sentido, o que poderíamos dizer que estava *incubado*, que daria origem à canção, se refere aos sentimentos e temas emocionais que eram marcantes no atendimento, a questão da relação materna e o tema do desamparo existencial. Do ponto de vista da música, o repertório prévio e as habilidades técnicas do meio de expressão servem como ferramenta para expressão de sentimentos e sensações relativas ao processo relacional e seus efeitos.

No momento em que acontece a ligação telefônica, surge um contexto de trabalho e logo após a ligação, acontece a canção. Essa situação poderia ser descrita como *iluminação*,

quer dizer, um momento em que emerge uma expressão de acordo com o contexto que no caso era o atendimento clínico. Esse *insight*, esse aparecimento na consciência, veio em canção e na ocasião serviu como tomada de consciência acerca dos sentimentos e emoções que eu enquanto clínico buscava acolher na paciente e em mim mesmo.

Após a realização da canção, mostrei a um amigo e a uma amiga, e guardei. Enquanto estudante de psicologia, fiquei com uma certa vergonha de mostrar para meu supervisor e professor por se tratar de um elemento de contratransferência (JUNG, 1999), um afeto meu que reverberou na relação terapêutica. Na situação sentia que ia me sentir exposto. Anos depois, meu professor dessa época, convida-me a apresentar o caso da paciente que atendi em um seminário, o “XI Seminário Saúde e Educação: no tempo da delicadeza” e foi, então, o momento onde contei essa história, e na ocasião, apresentei a canção também. Percebo que esse momento de revisitar a experiência de um outro ponto de vista pode ser entendido como verificação. Esta avaliação em outro momento, coloca a experiência em novo contexto, e nesse sentido, serviu como abertura de expressão e exposição.

Ao olharmos para as canções, podemos destacar o elemento textual e o elemento musical separadamente, apesar de que na canção eles se misturam em relações de compatibilidade entre letra e melodia.

Quando olhamos para a canção "Espero Mãe" do ponto de vista da canção, dessa integração entre os elementos, percebemos que a canção tem estrutura modal, com forma circular da harmonia, onde a letra dialoga com a melodia em processo similar. A letra apresenta introspecção, voltada a uma descrição de estado de consciência interna do sujeito, onde o objeto de desejo se encontra perdido, distante. Concomitantemente, no tempo da melodia, as notas estão alongadas, e, portanto, as vogais soam bem mais do que as consoantes; nesse caso, temos claramente, uma canção *passionalizante* (ver seção 2.3). Podemos ver uma comparação de canção passionalizante a partir de Wisnik no vídeo (2019) ao descrever a canção “Eu Sei que Vou te Amar” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes ou a segunda parte de “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Acho importante destacar esses processos todos e as intercessões dos caminhos criativos, para sublinhar a dimensão interdisciplinar que esse trabalho carrega. Nota-se como vai se costurando um contexto de criação com os desdobramentos em outra disciplina como as artes visuais, mais especificamente, a colagem analógica, e, posteriormente, a conexão dessa canção com o que seria o projeto "Canções do Útero". O método é mesmo os encontros, que vão acontecendo e provocando movimentos. Diante dos contextos de criação, as

iluminações vão surgindo e a contínua *verificação*, isto é, a lapidação de cada processo criativo.

4.3 Canções do útero!

Sobre canções do útero, no seu início de elaboração, quando Cleisson me convidou e apresentou a ideia, me lembrei que a canção “Espero Mãe” poderia ser útil no projeto de performance, e a apresentei a ele. E assim foi, no entanto, como ponte. A gente começou a ensaiar e a testar canções várias, entre autorais e outras também, e por fim, “Espero Mãe” saiu. Leio esse movimento a partir da *Psicologia da Invenção* como uma *iluminação* que parecia um *insight* perfeito, porém serviu mais como fásca, como início. Ao passar pelo crivo da verificação, a canção em jogo, ficou de fora. Desse modo a fásca serviu exatamente como fásca, e esse ponto é muito importante também. O impulso inicial vai se transformando em outra coisa ao longo do processo.

É importante notar que nesse início de "Canções do Útero", a *iluminação* foi o primeiro momento do processo, que levou à *preparação*, *incubação*, nova *iluminação* e posterior *verificação*. O processo se retroalimenta e eleva o objeto estético a outro nível, a cada giro e novos processos e desenvolvimentos.

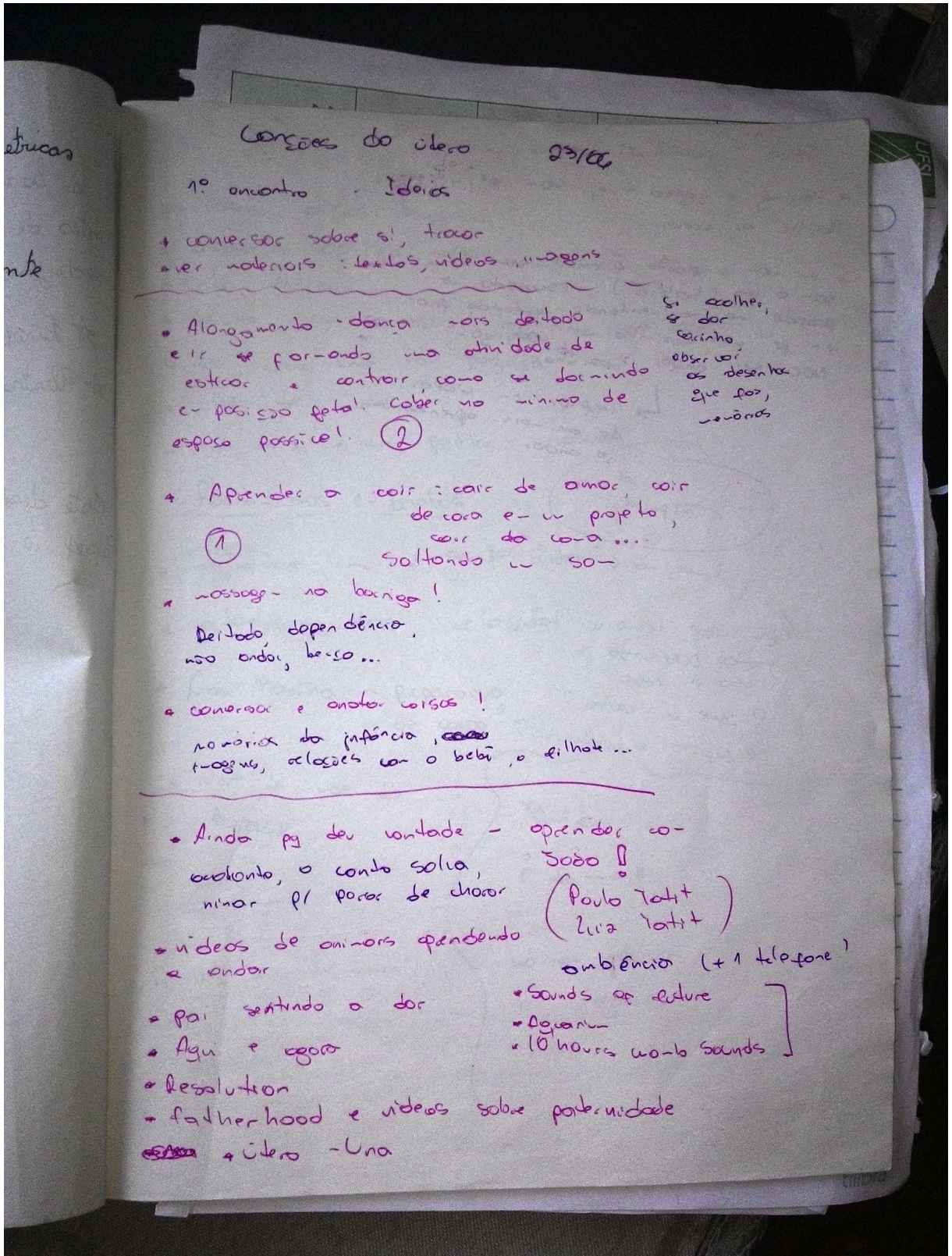


Figura 14, 2022. Rascunhos e anotações de Cleisson José sobre nossa preparação para o "Canções do Útero".

Em "Canções do Útero" temos um processo mais complexo onde as canções compõem conjuntamente um trabalho mais amplo. Foram quatro canções minhas ligadas a um trabalho

de performance que, como dito na seção 3.3, envolveu outras áreas artísticas como teatro, dança, computação e música. As canções de modo geral tem um caráter mais passionalizante, isto é, descrevem perdas de objetos de desejo, processos de separação (“redenção”, “valsa de internet”) e conjunções (“ana” e “retorno ao poema”) que trazem uma melodia com maior tempo de emissão deixado às vogais, contendo alguns saltos intervalares e tempo desacelerado.

Outra questão observada com relação ao lugar das canções dentro da performance, vale destacar o papel de *fundo* e *figura*, e também, podemos dizer assim, de *rizoma* que ela ocupou. Vejamos, se pensarmos sobre a relação *figura fundo* para pensar a arte visual de maneira geral, a arte clássica, por exemplo, temos essas dimensões de figura e fundo bem definidas, salvo a arte abstrata ou expressionista, que dilui muito essas formas e imagens. A canção, podemos destacar, traz a melodia e letra sempre mais à frente (como *figura*) em sua tradição de fonogramas e de performance com relação ao instrumental musical. No contexto da performance, “Canções do Útero”, vale pensar que a canção ocupou um lugar de fundo para a experimentação teatral como figura. A canção, nesse sentido, serviu como contexto para a cena realizada pelas duas personagens que, em contato e improvisação, estavam localizadas como figuras na obra. A dimensão e função rizomática empregada diz respeito aos possíveis pontos de conexão que as canções podem provocar nas personagens. Avalio essa percepção como um *insight*, sobre o papel da canção nesse contexto de performance. Vejo esse fenômeno como um uso não convencional da canção em sua própria história, no entanto, já presente em teatros de uma forma geral.

4.3 Paredes Falantes: sombra da diferença

Na intervenção urbana “Paredes Falantes: sombra da diferença”, da parte que ocupei no processo criativo multifacetado que foi, percebi alguns acontecimentos que poderiam ser analisados à luz das etapas do processo criativo descritas acima (seção 2.1.2). Sobre as marchinhas e as composições, Gyan chegou com algumas prontas como “Se essa rua fosse minha”, e em nossa interação realizamos outras como “Mamãe Eu Quero Passar” e “Ô Abre Alas”. O processo foi se dando, e nas vésperas do evento, Gyan teve uma *iluminação* relativa ao uso de uma canção autoral minha “Colagens” em um determinado momento da intervenção, surgiu pra ele que já conhecia minha canção, que funcionaria bem tal canção no roteiro que estava ainda em construção. Eu estava sem essa perspectiva de que entraria alguma canção autoral no processo, mas acabou acontecendo por uma sensibilidade e intuição de Gyan, o diretor geral da intervenção que estava trabalhando no roteiro e construindo-o a

partir das possibilidades que os atores e artistas envolvidos poderiam oferecer. A canção “Colagens” que traz uma letra relativa a processos de mudança, transformações subjetivas ao comparar a vida à colagem, com seus recortes e colas, impermanências e recomeços, processos de emancipação de um sujeito, serviu de maneira dupla ao ser colada no roteiro: como blocos de perceptos e afectos (DELEUZE E GUATTARI,1993), mas também como uma metalinguagem sobre o método de construção da obra, da intervenção urbana, que poderia muito bem ser pensada como *colagem*. A obra poderia ser analisada como colagens de temas, de habilidades técnica/artísticas, de disciplinas artísticas como música, canção, teatro de sombras, cortejo, de denúncias políticas, como a questão da diferença funcional e acessibilidade, ligadas à discussões sobre urbanidade e arquitetura, ao elevar a discussão do *design para todos*.

No tempo que estou escrevendo essas análises, Gyan me mostra vídeos sobre o processo de *preparação* do teatro de sombras que compuseram o momento que “Colagens” foi executada. Era um momento coletivo, em roda onde vários colegas junto de Cláudio Lombelo conversavam a partir da canção, analisando a letra, pensando sobre sentimentos que a mesma evocava, e já projetando paralelamente, outros trabalhos que iriam compor a apresentação coletiva. Interessante, nesse caso, observar a *verificação* vindo pelo olhar de outras pessoas ao entrar em contato com a obra, ao mesmo tempo, que usada como *preparação* de outro momento.

No que se refere à semiótica da canção, as marchinhas de carnaval são em sua totalidade *temáticas*, pois apresentam motivos rítmico-melódicos estáveis que trabalham na construção de um objeto, trazendo apelo corporal dançante, com tempo de consoantes firmes. Já a canção “colagens” apresenta um caráter mais passional, alongando tempo de vogais e trazendo um estado de consciência subjetiva, voltada, portanto, para a descrição de afastamento do objeto e atmosfera mais sublime, celeste.

4.5 Cacos Selfie

Se formos analisar Cacos Self do ponto de vista da semiótica da canção, teríamos um processo em curso que poderíamos ler como *figurativizante*, ao revelar uma entoação mais ligada à fala. Por outro lado, a forma²⁶ da canção não está dentro dos parâmetros mais comuns e tradicionais de parte A e B bem contrastada e um C às vezes. Poderia compreendê-la dentro

²⁶ Forma em música diz respeito à estrutura de repetição, isto é, como caminha a melodia e a harmonia ao longo da música, o que muda, e também o que se repete ao longo da mesma. Na canção temos tradicionalmente uma estrutura com parte A e B e refrão, ou o B sendo o refrão o A se repete com outra letra, uma continuidade da história.

de uma leitura de Miguel Wisnik ao dizer sobre a canção de Los Hermanos ou Radiohead, o que ele chamou de canção expandida²⁷. Onde há uma desestruturação da forma, o que interfere também na regularidade de um motivo musical que leva uma letra e se repete. Comparo Cacos Self à canção de Los Hermanos "O vencedor" tendo em vista a leitura de Wisnik ao avaliar que temos um A, B, uma passagem instrumental, que vai pra um C outra passagem e um D, quer dizer, a forma não está redonda, vamos dizer assim, onde não há repetições convencionais.

Do ponto de vista dos processos criativos, "Cacos Self" passou por fases de preparação, incubação, iluminação e verificação, de maneira descritível. Como dito na seção 3.2 foi feito um pedido pelo professor Walter Melo do curso de Psicologia Analítica e Arte de realizar uma produção expressiva a partir de qual meio fosse de maior preferência para cada um. O contexto era pedagógico, experimental e estávamos estudando dois conceitos junguianos: arte psicológica e arte visionária a partir de leituras de contos do Machado de Assis.

Dentro desse caldeirão de estímulos e motivações criativas, pensei e desejei fazer uma canção e fiquei observando o que aconteceria em seguida. Tempos depois, Ana Berenice ao me mostrar uma foto de um caco no chão de asfalto avermelhado pela luz de um poste, algo disparou, uma faísca iluminou e um primeiro impulso fez brotar o começo da canção. O que veio em seguida foi construção, desdobramento e *verificação* feita conjuntamente entre eu e Ana Berenice na letra. Na produção visual, Ana ficou livre também para experimentar o que sentia/tateava de possibilidades. E surgiu um clipe para a canção num lugar que desconcerta as expectativas, por não ter nenhum rosto humano e a letra da canção falar em self, se referindo ao espelho nas redes sociais. A *verificação* se dá na letra ao irmos lapidando cada frase e sentindo se há compatibilidade entre a letra e melodia e o fluxo da canção. No vídeo, no que refere à montagem, ao tempo de cada cena e sobreposições e efeitos nelas.

²⁷ A noção de canção expandida encontro no texto de Villaça (2011) onde cita Wisnik: "A canção começa com um motivo, mas aí entra a parte sonora instrumental, sem palavras, e aquilo volta sem uma espécie de coesão evidente com o começo. A canção vai se derramando para vários lados."

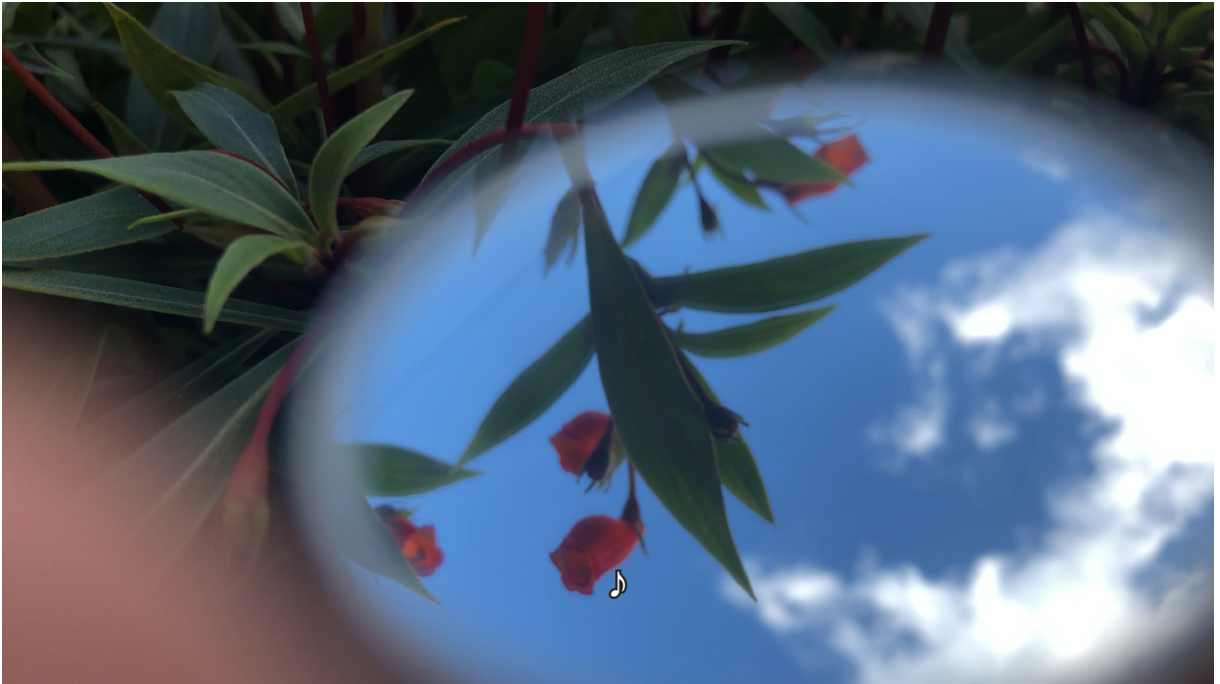


Figura 15, 2021. Print do clipe “cacos self”.



Figura 16, 2021. Outro print do clipe “cacos selfie”

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar a considerações finais ou parciais de uma caminhada é uma tarefa hercúlea. Como muita gente comenta, entre amigos, colegas e professores, mestrado é cheio de reviravoltas e dificuldades, pois são muitos níveis que são ativados e trabalhados em uma pessoa nesse momento, do nível intelectual, claro, ao social e emocional, etc. Bem, fico feliz de estar aqui e refletir novamente sobre as pedras do caminho. Para isso gostaria de trazer Flusser para amplificar esse momento e aprofundar as sensações.

No texto “Design: obstáculos para remoção de obstáculos?” (FLUSSER, 2007), o autor vai discutir algumas relações conceituais e consequências ético-políticas bem relevantes para nossa pesquisa. Ele apresenta um plano conceitual de problemas que se auto implicam no processo da realidade. Principalmente, objeto (que entende etimologicamente como aquilo que está no meio, do grego significa problema), design (projeto, configuração), obstáculos (que ele vai ligar com a ideia de “objeto de uso”), junto às noções éticas e sociológicas de emancipação, responsabilidade, liberdade, e cultura. Termos que se relacionam instantaneamente na experiência, o autor vai descrevendo as questões implicadas e imbricadas nessa problemática apontada no título do texto. Quer dizer, ele comenta que as pessoas produzem cultura e estas, nesse exercício, projetam “objetos de uso” no campo das relações, objetos esses se tornam obstáculos no prosseguimento dos indivíduos. Tendo em vista esse contexto de trabalho subjetivo, e, necessariamente político, os indivíduos ao se depararem com os obstáculos, estarão diante de uma tarefa. Desse modo, os mesmos são colocados de algum modo, a se relacionarem com aquele *objeto-problema* para poderem seguir adiante. É nesse momento, que a pessoa reage, produz algum “objeto de uso” para vencer aquele do seu caminho, o que implica que algo foi posto no caminho de outrem. Por isso o paradoxo do título, “obstáculos para a remoção de obstáculos?”. Bem, essa dialética nas palavras do autor, pode ser resumida assim:

Eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetual, problemático), venço alguns desses obstáculos (transformando-os em objetos de uso, em cultura) com o objetivo de continuar seguindo, e esses objetos vencidos mostram-se eles mesmos como obstáculos (p. 194, Flusser, 2007).

Tais objetos que foram projetados por outras pessoas, são necessários para seguirmos o caminho ao mesmo tempo que nos impedem de prosseguir. Nesse sentido, a pessoa mesma começa a projetar esses objetos no caminho de outras pessoas. Processo que tem implicações políticas e estéticas. Portanto, aqui encaramos, repetidamente, a dimensão da liberdade e

responsabilidade ao produzir cultura. “Como devo configurar esses projetos para que ajudem os meus sucessores a prosseguir e, ao mesmo tempo, minimizem as obstruções do seu caminho?” (p. 195, FLUSSER, 2007).

Aquele que projeta objetos de uso (aquele que faz cultura) lança obstáculos no caminho dos demais, e não há como mudar isso (assim como também não é possível mudar o propósito de emancipação do projetista). (Idem, p. 196)

É interessante notar a partir dessa leitura de Flusser, que no campo da criação artística, assim como do desenvolvimento humano, crescemos em coletivo. Um e outro vão em constante *dança* sempre criando juntos numa mescla de provocação com inspiração, de desejo amoroso por conexão, assim como rivalidade por realização de acontecimentos significativos na vida.

5.1 SOBRE AS ETAPAS DA PSICOLOGIA DA INVENÇÃO

Importante apontar como considero ser útil essas ideias e organização sobre o processo criativo para os artistas. Ter uma noção geral sobre os acontecimentos do processo pode servir como acolhimento do próprio processo. Quero dizer com isso que nos cursos de artes é importante que os estudantes, os aprendizes, vão tomando consciência do processo para também provocá-lo intencionalmente. A criação que muitas vezes na história teve uma conotação divina, ligado à uma inspiração divina, transcendental, na verdade, pode ser pensada justamente no seu lado oposto, de forma imanente, inclusive material. Aprender sobre os processos criativos nos leva a perceber que a criação é movimento comum da realidade, da vida, portanto, observar e entender esses movimentos nos permitem também o repouso necessário, para abrir espaço e permitir que os acontecimentos fluam. Do mesmo modo, também revela a importância do trabalho direcionado, o esforço consciente diante da atividade de construção e aprofundamento, na matéria que se quer modelar e transformar em objeto estético.

Assim sendo, há consequências de amadurecimento do fazer artístico, saber minimamente uma teoria geral da criatividade ou criação. A perspectiva teórica fundamentada sobre o tema enraiza os acontecimentos da experiência de forma a também acolher os mesmos ao se apresentar para o artista. Por outro lado, essa preocupação, pode produzir boas consequências do ponto de vista da saúde mental, da saúde emocional, pois o artista se torna mais autônomo diante da experiência criativa, podendo acessá-la com mais consciência e controle também. Vale lembrar que o processo criativo, nesse sentido, não se limita à arte ou à

canção, mas faz parte da vida e seu cotidiano, assim como foi também revelado no processo de escrita e organização deste trabalho. A percepção que o uso das etapas poderia servir como estrutura da própria escrita nesse trabalho, veio como *iluminação*, um *insight*, despertando entusiasmo e clareza durante uma conversa com o co-orientador Flávio.

5.2 NOVOS OBSTÁCULOS ou TRABALHOS FUTUROS

Aqui busco apontar trilhas possíveis de seguir:

Esse trabalho tem um caráter fortemente interdisciplinar, o que em si já aponta caminhos de estudos e reflexões, de desenvolvimento. Sobre o aprofundamento acerca da ideia de *cancionista*, tendo em vista meu histórico como psicólogo, vejo ser possível seguir na elaboração de uma psicologia do *cancionista brasileiro*, a partir das ideias de *cancionista como malabarista*, de Luiz Tatit, por exemplo.

Para cada cartografia, temos muitos pontos de reflexão ético-política. Como questões identitárias em “Canções do Útero” implicadas/relacionadas a relações parentais, quer dizer, suas características intrínsecas, tendo em vista o recorte de identidade. Ao mesmo tempo, tendo em vista a discussão que “Canções do Útero” traz sobre a importância política da separação, compreendo ser o caminho mais frutífero do ponto de vista social, psíquico e emocional, trabalhar a noção de separação em paralelo com um debate sobre desidentificação. A noção de contemporaneidade em Agamben poderia ser um conceito relacionado à essa discussão futura em canções do útero.

Em “Paredes Falante”, temos a questão do *Design para Todos* que pode ser um tema micropolítico a se desenvolver, a partir da noção de acessibilidade e diferença funcional.

Sobre a canção enquanto dispositivo clínico-político em Deleuze, algo que Giuliano Obici trouxe na qualificação, fiquei refletindo e percebo ser um caminho bastante potente do ponto de vista de uma terapia da cultura, e, portanto, de uma clínica transdisciplinar, ou mesmo de uma arte preocupada em afetar, e, não somente entreter. Pensar a canção como dispositivo de produção de subjetividade para uma terapia da cultura. Esse ponto pode ser discutido em diálogo com Walter Benjamin em *O Narrador* (1994), sobre suas problematizações acerca da *experiência* e como a mesma está despotencializada na contemporaneidade pelo excesso de racionalização.

No ponto de pensar a semiótica da canção, há um mundo a adentrar, como fazer análises mais minuciosas utilizando a partitura que Luiz Tatit propõem para analisar num diagrama as relações entre letra e melodia.

9. REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994. v. II
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: editora Martins Fontes, 1997.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martin Fontes, 1988.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Editora Martins Fontes, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: _____ Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005
- CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CELAH, Gyan . **Se essa Sombra fosse minha: Poéticas Luminosas em Quadros Urbanos**. Dissertação de Mestrado. UFSJ, 2023.
- CHAGAS, Marly. **Musicoterapia - desafios entre a modernidade e a contemporaneidade**. Rio de Janeiro: MauadX e Bapera, 2008.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 1972 - 2010.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Rizoma**. In: **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Tradução de A. G. Neto e C. P. Costa. — Rio de janeiro : Ed. 34 (Coleção TRANS), 1995.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Acerca do Ritornelo**. In: **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia**, vol 4. Tradução de Suely Rolnik. — Rio de janeiro : Ed. 34 (Coleção TRANS), 1997.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O que é a Filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1993.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma filosofia do Design e da Comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. In S. Freud, Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vols. 4-5, pp. 13-654). Rio de Janeiro, RJ: Imago 1996. (Trabalho original publicado em 1900)
- FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- GIL, Gilberto. **Aqui e agora**, faixa 3, álbum Refavela , selo de gravadora, Phonogram, 4:13min, 1977.
- GUATTARI, F & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: VOZES, 2007
- JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2013a.
- _____. **Mysterium Coniunctionis**: Pesquisas sobre a Separação e a Composição dos Opostos Psíquicos na Alquimia. 4ª ed. 2 Vols. Coleção Obra Completa de C. G. Jung Vol. XIV/1 e 2. Trad. Frei Valdemar Do Amaral. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. **O Espírito na Arte e na Ciência**. v. 15. Col. Obras Completas. 5. ed. Petrópolis. Editora: Vozes, 2011.
- _____. **Psicologia do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- _____. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. **Tipos psicológicos**. Petrópolis: Vozes, 2013b.
- KRENAK, Ailton. **Roda Viva - Ailton Krenak 19/04/2021 (trecho/final)**.
 ▶ Roda Viva | Ailton Krenak | 19/04/2021 ou direto no recorte do vídeo no link:
 ▶ Roda Viva - Ailton Krenak 19/04/2021 (trecho/final) .
- LANCETTI, A. (2009). **Clínica peripatética** (4ª ed.). São Paulo, SP: Hucitec.
- LUIGA, Luiz Gabriel Lopes. **Pro sol sair**, faixa 11, álbum O fazedor de rios, produção independente, Ygor Rajão e LUIZGA, 3:59min, 2016.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento. Pesquisa qualitativa em saúde**. 9ª edição revista e aprimorada. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- NOVIKOFF, Cristina e CAVALCANTI, Marcus Alexandre de Pádua. **Redes de Saberes: pensamento interdisciplinar**. Revista de Pesquisa Interdisciplinar, Cajazeiras, v. 1, n. 1, 57-69, jan/jul. de 2017
- PASSOS, E., KASTRUP, V. (Org.). **Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v. , p.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no Mundo**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32 , dez 2008.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação**. Revista Nacional de Reabilitação (Reação), São Paulo, Ano XII, mar./abr. 2009, p. 10-16.

SILVEIRA, Nise da. **Casa das Palmeiras: a Emoção de Lidar**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

_____. **O Mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

THIESEN, Juarez da Silva. **A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem**. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 39 set./dez. 2008

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, SP, 2021.

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2014. 421 p.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. Edusp, São Paulo, 1996.

TATIT, Luiz. **Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido**. Cotia: Ateliê, 2016

VELOSO, Caetano. **Muito romântico**, faixa 3, álbum Muito, Dentro de uma estrela azulada, Philips, 2:28min, 1978.

VILLAÇA, Túlio Ceci. **A Canção Esgarçada e a canção expandida** – Los Hermanos. Matéria no link: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2011/06/08/a-cancao-esgarcada-e-a-cancao-expandida-los-hermanos/>

GUEST, Ian. **Harmonia, método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

Vídeos

Programa de Extensão Sons das Vertentes. **Sensibilidades Musicais: Felipe José**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oRVn7jg_qn0&t=1260s , 2021.

Sesc TV. José Miguel Wisnik | **Episódio completo: Letra de música é poesia?** | Super Libris, <https://www.youtube.com/watch?v=W0LJWGe37i4&t=584s> , 2019.

GemUFRJ. Luiz Tatit - Abertura Laboratório da Palavra - PACC. GemUFRJ. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eGPxjpG_w40&t=303s , 2016.

RODEGHIERO, T. H.; DUARTE, T. . **O que é o território?** Educapes. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/c...> 2020.