

Espaço angélico: devir-pantera-anjo & criança *

Angelic space: becoming-panther-angel & child

Martha Bento Lima

Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal Fluminense

RESUMO:

De acordo com Nietzsche, a música seria um caminho privilegiado para a unificação dos impulsos dionisíacos e apolíneos, pois habita a troca incessante das aparências. Ela nasceu do coro ditirâmico dionisíaco, tal é a faculdade de unificar os contrários mantendo seus paradoxos. Sendo assim, o presente artigo discute a possibilidade de a música ser um dispositivo a inaugurar novos espaços que harmonizem as relações entre o dentro e o fora, o eu e o mundo, produzindo devires que escapam às capturas dominantes.

Palavras-chave: música; devir; processos de subjetivação.

ABSTRACT:

According to Nietzsche, the music would be an ideal way for the unification of Dionysian and Apollonian impulses, for it dwelleth the incessant exchange of appearances. It was born the Dionysian dithirambic chorus, as is the ability to unify the contrary keeping its paradoxes. Therefore, this article discusses the possibility of music being a device to open new spaces to harmonize the relationship between inside and outside, self and the world, producing becomings that elude the dominant catch.

Key-words: music; becomings; subjective processes.

1,3

*Um deus pode. Mas como erguer do solo
na estreita lira, o canto de uma vida?
Sentir é dois: no beco sem saída
dos corações não há templos de Apolo.*

*Como ensinas, cantar não é a vaidade
de ir ao fim da meta cobijada.*

*Cantar é ser. Aos deuses, quase nada.
Mas nós, quando é que somos? Em que idade*

*nos devolvem a terra e as estrelas?
Amar, jovem, é pouco, e ainda que doam
as palavras nos lábios, ao dizê-las*

*esquece os teus cantares. Já não soam.
Cantar é mais. Cantar é um outro alento.
Ar para nada. Arfar em deus. Um vento.*

Sonetos a Orfeu - Rainer Maria Rilke

Arfar em deus, um vento..., cantar. Um sopro de renovação que agrega, dissipa, ilumina as trevas. Já nos diz o ditado popular: “quem canta, seus males espanta”. Sábio dizer; porque “cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes, significa entrar em acordo profundo e não visível com a intimidade da matéria” (WISNIK, 2006: 27). Plano molecular engendrando ritualmente um som constante contra o ruído do mundo, selecionando as forças do caos para compor sonoridades que expressam os afetos. Um coro cantando, afinando as notas, lapidando os pontos, tece linhas contínuas em contrapontos com o descontínuo. Dialogando com a dissonância, o coro transita entre a organização e a entropia, a ordem e o caos. Uma das graças maiores da música é essa: reunir, em fino tecido intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. É quase como se equilibrar em um fio desequilibrado. Uma vez escrevi isso em versos: “se equilibrar em fio desequilibrado...”, fio que nos demanda um equilíbrio raro, peculiar, porque dinâmico, nunca estático. “Força é mudares de vida”, já nos disse o poeta. Força é o andar corajoso pela corda bamba tecida pelas notas/sons de passagens, a territorializar e desterritorializar. Os sons musicais criam territórios, engendram moradas, e constituem um *ethos*, espaço para ser e estar à vontade, espaço de liberdade onde a palavra/som verdadeira tem um lugar.

O canto sempre habitou minha maneira de morar no mundo. Tenho viva na lembrança a imagem desse canto a me acompanhar no caminho para escola, eu devia ter aproximadamente uns 4 anos... Era, naquela época, uma Kombi que vinha me buscar para o colégio, e como o trajeto que o veículo fazia passava primeiramente em minha casa, eu ia no banco da frente, junto ao motorista e mais uma colega, cantarolando... . As canções de minha preferência, eu as sabia todas de cor; terminava de cantar uma, e

emendava imediatamente em outra! E o longo trajeto do veículo até a escola, com várias paradas pelo caminho, se fazia rápido e tranquilo. Uma vez o motorista me perguntou — numa daquelas perguntas clássicas, que às vezes lançamos, furtivamente, às crianças —, “o que quer ser quando crescer?” “Não sei...” — respondi. ““Já sei” — retrucou ele, complementando a fala: “cantora”. Sorri, e achei aquilo engraçado e até mesmo estranho. Por que cantora? Por gostar de cantar tanto? Seu comentário não repercutiu; na verdade, não dei importância, e cá entre nós, pensando agora com os meus botões, não se pode gostar de cantar em paz, sem ter que se transformar em alguma coisa que não reza naquilo que pretendemos, ou secretamente; queremos, ou no caso do contexto da minha infância, nem sequer o sabemos? E aqui o poeta que nos acompanha, mais uma vez, pode repetir outra frase, não estranha, mas muito bem vinda..., “cantar não é a vaidade..., cantar é ser”... E ser não é alguma coisa fácil, não é um caminho simples; não é uma trajetória curta sem paradas ou tropeços, mas longa jornada..., melhor ir cantando que facilita o seguir, se construindo sendo...

A Canção, para Wisnik, é a concavidade embaladora dos afetos. E eu diria que não apenas embaladora, mas transformadora, porque ao cantar se faz outro canto embalando novas formas de ser, ver, sentir, tocar, existir, devir. Na interinvenção que venho realizando com os jovens da favela do Morro dos Macacos, todo o caminho percorrido com eles pelos dispositivos musicais consiste em, por meio do *holding* winnicottiano, da confiança estabelecida, criar um espaço, uma morada, um *ethos* em que a expressão do *verdadeiro self* (conceito que veremos adiante) encontre passagem, lugar. É a criação de um espaço potencial que se faz também por meio da brincadeira. O brincar criativo, para Winnicott (1975), já é terapêutico por si mesmo. E aqui vale lembrar que a noção de criatividade, para esse autor, não está ancorada no conceito freudiano de sublimação. Gosto de pensar, com Winnicott (1975), que a criatividade não é a libido desviada de objetivos sexuais para, assim, produzir criações culturais legitimadas pela sociedade. O impulso criativo é algo que pode ser considerado uma coisa em si mesmo, tão necessário para a produção de uma obra de arte, mas também tão importante quando qualquer pessoa se inclina de maneira saudável para a realização de alguma coisa. A ideia presente no ato criativo em Winnicott (1975), e que gostaria de ressaltar, é a noção de “não submissão”, já mencionada. Não pode haver criatividade se nos submetemos cegamente aos valores que nos rodeiam e nos atravessam como lâminas tão afiadas que, por vezes, de imediato, nem sentimos a dor, mas sim efeitos posteriores de ideias inadequadas que se nos incrustam, não contribuindo positivamente

para o nosso viver. Viver criativamente é romper com os pesados valores que carregamos e que nos infligem culpa e má consciência como sentimentos que continuamente precisam nos acompanhar, ou pior, nos manipular... Criar um espaço potencial com os jovens em nosso plano de composição musical significou procurar destruir — a marteladas, como sugerira Nietzsche (2011) —, pesados valores de um sistema neocapitalista, forjado mesmo para a modelação de consumidores de suas máquinas produtoras de mercadorias. Viver criativamente é sair, fazer fugir um sistema, abandonar territórios carregados de valores mortíferos, para habitar moradas com as condições de engendrar o novo! Uma vida digna de ser vivida só pode ser vivida criativamente, já nos disse Winnicott (1975), como obra de arte produzida em nós, permanentemente; o que não é pouco, mas tarefa difícil e diária, tão necessária para intensificar a positividade da alegria de viver .

Sobre a linguagem musical, como vimos, o filósofo Friedrich Nietzsche (2007) procurou dela se aproximar. Posso arriscar dizer que Nietzsche (2007) respirava música — assim como Châtelet —, pois seus escritos estão banhados de musicalidades e ritmos. Meu encontro com esse filósofo também aconteceu muito cedo. Eu era adolescente, e tinha, aproximadamente, 14 anos. Meus pais haviam colocado uma extensa estante repleta de livros num cômodo na área de serviço do apartamento em que morávamos, em Petrópolis. Gostava de passar algumas horas folheando/lendo os livros variados que meu pai colecionava, me interessavam muito os livros de filosofia. E entre eles, lá estava um livro que marcou minha existência e que jamais será esquecido: *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Impressionava-me (e sempre me impressiona a cada re-leitura!) a força poética ao ler essas páginas. Ainda sem a compreensão da filosofia nietzschiana, suas palavras entravam e tocavam a minha alma como centelhas de fogo, aquecendo o coração, e, de certa maneira, indicando faíscas de uma direção que sabia não ser a da expectativa pragmática de meus pais, a de que eu seguisse a carreira de advogada e/ou de médica, ou mesmo a de dentista, ou de bancária (tal como a profissão de advogado de meu pai e seu ofício, na época, de gerente de banco...). O fato é que meu encontro com Nietzsche (2007) foi mais um desses que me desestabilizaram, apontando flechas em outras direções... Nietzsche (2007) estava com a poesia, a dança e a música, e eu há muito já andava às voltas com esse universo, compondo alguns versos e estudando piano e violão (e posteriormente; biodançando...); mas jamais poderia imaginar que esse filósofo, que para mim, naquele período, era um grandioso poeta a me inspirar caminhos, sem me dar conta sobre quais caminhos, fosse

dessa maneira, nos tempos de agora, um verdadeiro baluarte de resistência em minha existência, aos valores sem vida que nos tentam empurrar (capturar..).

O filósofo escreveu sobre a música. No livro *O Nascimento da Tragédia* (2007), como vemos por meio de Naffah Neto (2000), Nietzsche, inicialmente, seguiu os mesmos passos de Shopenhauer, ao considerar a música expressão direta da vontade. Posteriormente, no entanto, ela deixou de ter o sentido que seu antecessor lhe dera, mas não perdeu sua hegemonia perante as outras formas de arte. Continuou designando a arte por excelência, pois era vista como expressão dos *impulsos dionisíacos*. Todavia, Nietzsche julgava que a música podia e devia se prolongar através de palavras e imagens, completando-se, assim, pela expressão dos *impulsos apolíneos*.

O impulso dionisíaco é assim nomeado por referência ao deus Dioniso: a ele pertencem todas as forças que estão na vida sob a forma de êxtase, união cósmica com a natureza em alegria ou sofrimento, expansão, intensidade, fecundidade. Dioniso é o caos originário que engendra todas as formas; o conjunto das forças do mundo em eterno movimento de expansão e intensificação, repleto de virtualidades, aspirando a alguma forma possível. Já o impulso Apolíneo faz referência ao deus Apolo, e se relaciona com as forças que dão formas, limites, contornos, individualidade, clareza e direção a impulsos originalmente caóticos (NAFFAH NETO, 2000). Nietzsche (2007) via na tragédia grega uma arte que unificava os dois impulsos, o dionisíaco e o apolíneo. Entretanto, no conjunto da tragédia, é o dionisíaco que recupera a preponderância, encerrando-a com um tom que jamais poderia soar a partir da arte apolínea:

E com isso o engano apolíneo se mostra como ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através de uma aliança fraterna entre as duas divindades: Dioniso fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dioniso: com que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral (NIETZSCHE, 2007: 127).

A música seria um caminho privilegiado para essa unificação dos impulsos, pois, filha de Dioniso, habita a troca incessante das aparências. Para Nietzsche (2007), a arte trágica brotou realmente do espírito da música, ela surgiu do coro ditirâmico dionisíaco. Tal é a faculdade da arte de unificar os contrários mantendo seus paradoxos. A música favorece essa unificação, pois traz em si mesma a invisibilidade dos sons que,

como onda sonora, nos envolvem e nos atravessam, mantendo a originalidade de nos afetar e se constituir como linguagem não verbal. No projeto desenvolvido com os jovens pobres da favela do Morro dos Macacos¹, toda uma expressão dionisíaca de suas sonoridades se complementou com imagens, encenações teatrais, brincadeiras que ganharam formas, muitas vezes, em jogos lúdicos formulados por eles — criativamente. A criação de um espaço dionisíaco/apolíneo de expressão de gestos, trejeitos, maneirismos, movimentos, imagens, sons, ritmos, melodias se fez conjuntamente com a construção simultânea de um *ethos* que possibilitou, na minha visão, as três metamorfoses sugeridas por Nietzsche (2007) pela boca de Zaratustra.

Zaratustra, protagonista principal do livro de Nietzsche (2007) que mencionamos, é um personagem que aos trinta anos de idade deixou sua pátria e foi para as montanhas viver como um eremita. Ali, durante dez anos gozou do seu espírito e de sua solidão. Após esse período, ficou farto de sua sabedoria: “olha! Estou farto de minha sabedoria, como a abelha que juntou demasiado mel; necessito de mãos que se estendam. Quero doar e distribuir, até que os sábios entre os homens voltem a se alegrar de sua tolice e os pobres, de sua riqueza” (NIETZSCHE, 2007: 11) — falou Zaratustra. A partir daí, ele segue em busca de seu declínio, descendo das profundezas da floresta para a superfície da cidade, ao encontro dos homens, para falar ao povo. No caminho, que é perigoso, ele vai encontrando outro sábio, estabelecendo conversas, e vai trilhando uma senda de reflexões... Ao chegar à cidade, encontra o povo entretido com um equilibrista que iria se apresentar por uma corda bamba que se achava estendida entre duas torres, acima da praça. Admirado em ver essa cena, em voz alta comenta: “o homem é uma corda, atada entre o animal e o além do homem — uma corda sobre o abismo. Um perigoso para lá, um perigoso a-caminho, um perigoso olhar-se para trás, um perigoso estremecer e se deter. Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo” (NIETZSCHE, 2007:16). Após falar dessa maneira ao povo, proferindo essas palavras-faíscas que não encontraram eco, ressonância, nas orelhas surdas dos homens, mas o contrário, risos e escárnios, sendo acometido por outros acontecimentos que o forcem a pensar — como a morte do equilibrista que se desequilibra por causa de um palhaço-demônio que o distrai e o trai —, Zaratustra, tendo velado o corpo de um equilibrista, percebe que esteve falando a um povo-rebanho e a um cadáver. Então, numa manhã, após um longo sono renovador, a-corda com uma re-velação: “não fale para o povo, mas para companheiros! Zaratustra não deve se tornar um pastor e cão de rebanho! Para atrair muitos para fora do rebanho — vim para isso!” E em outros

pensamentos, acrescenta: “companheiros é o que busca o criador, não cadáveres, e tampouco rebanhos e crentes. Aqueles que criem juntamente com ele busca o criador, que escrevem novos valores em novas tábuas” (NIETZSCHE, 2007: 24). Então Zaratustra se reúne aos seus animais, uma águia e uma serpente, e começa seu declínio discursando para companheiros!

O primeiro discurso compreende as três metamorfoses, e é por elas que olho em direção às transformações por que passaram os grupos no trabalho que realizamos na Oficina de Composição Musical com os jovens — com a criação de um *ethos*, de uma morada para novos valores. Elas relatam como o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão e o leão, por fim, criança. Sim, há muitas coisas pesadas para o espírito, e o espírito carregador de falsos valores é o camelo; aquele que reverencia e se ajoelha; ele quer carregar; carregar todas as idiosincrasias em consonâncias com valores embrutecidos de uma sociedade que cega e ensurdece os vivos, transformando-os em mortos, por tão grande peso! Esse espírito nunca ouve “O que queres?”, mas se repete em sua orelha surda uma nota unicamente acessível: o “Não-farás, o Tu-deves!”. Esse espírito tem que se transformar em leão, com um poderoso NÃO frente aos valores estabelecidos, e cabe ao leão capturar a liberdade e ser senhor de seu próprio deserto, lutando e vencendo o grande dragão, que aprisiona o camelo com o “Não-farás. Àquele, o leão se contrapõe e diz resoluto “Eu-quer”; mas “Não-farás” está em seu caminho reluzindo na figura do dragão-leviatã... Valores milenares brilham em suas escamas, e ele não quer a criação de novos valores, porque tudo nele se encontra criado, não havendo espaço para o “Eu-quer”. Mas ao espírito é necessário o leão, que corajosamente se opõe ao dragão, e cria as condições de liberdade para si e um sagrado não ante o dever. “Mas que pôde fazer a criança, que nem o leão pode fazer?” — assim pergunta Zaratustra. O espírito do leão precisa se transformar em criança, porque é ela a criadora de novos valores; pura inocência, novo começo, roda a girar sobre si mesma, um primeiro movimento e um sagrado dizer-sim. “Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora a *sua* vontade, o perdido para o mundo conquista *seu* mundo” (NIETZSCHE, 2007, p. 29).

Deleuze (2009) comenta sobre essa passagem nietzschiana:

O camelo é o animal que transporta: transporta o peso dos valores estabelecidos, os fardos da educação, da moral e da cultura. Transporta para o deserto e, aí, transforma-se em leão: o leão parte as estátuas, calca os fardos, dirige a crítica a todos os valores estabelecidos. Por fim, pertence ao leão tornar-se criança, quer dizer,

jogo e novo começo, criador de novos valores e de novos princípios de avaliação. De acordo, com Nietzsche, estas três metamorfoses significam, entre outras coisas, momentos da sua obra e também estádios de sua vida e sua saúde. Sem dúvida, os cortes são sempre relativos: o leão está sempre no camelo, a criança está presente no leão; e na criança há abertura para a tragédia. (DELEUZE, 2009: 7).

Se os corte são relativos, estando o leão no camelo e a criança no leão e esta para a expressão do jogo, da arte, da tragédia, como sugere Deleuze (2009), então há sempre a possibilidade de reunião dos impulsos dionisíacos e apolíneos nas três metamorfoses de Zarathustra, podendo mesmo se constituir essa reunião num caminho a ser conquistado, como a conquista da criança de um espaço para a criação de *seu* mundo. Há um embate de forças invisíveis; valores milenares se chocam com o desejo do “eu- quero” em novas tábuas; a reunião do velho e do novo — o equilíbrio-desequilibrado — transita pelo poder de selecionar a composição das forças que irão dar sentido ao jogo e a um novo começo. Aqui, os contrastes e os contrapontos se compõem: claro e escuro; dia e noite; homem e mulher; menino e menina; adulto e criança; dentro e fora; flor e abelha; molecular e molar; invisível e visível; micro e macropolítica; Dioniso e Apolo; Anjo e Pantera.

No trabalho com os jovens do Morro dos Macacos, as três transformações mencionadas estiveram presentes, compreendendo per-cursos que se interligavam e inter-agiam entre si. O primeiro impacto foi a confrontação do caos e aí não podemos esquecer a fala de Zarathustra contando o início de sua história: “é preciso ainda ter caos dentro de si, para poder dar à luz a uma estrela dançarina” (NIETZSCHE, 2011:18). A afirmação do caos, da dissonância, permitiu o embate com os dispositivos disciplinares que atravessavam o grupo e cada um, individualmente. Um poderoso *não* do leão, e, em nosso contexto, de um devir-pantera, possibilitou a expressão da vitalidade-agressiva dos jovens sem a coerção de suas forças, mas a afirmação destas como um movimento em direção a novos sentidos. Isso nos possibilitou o surgimento de um devir-criança atravessando a todos em expansão, por novas sonoridades que se fizeram no jogo lúdico da criação e da *arte da improvisação*.

Assim como Nietzsche considerou as três metamorfoses como momentos de sua obra e também estádios de sua vida e saúde, e assim como consideramos essas transformações presentes em nossa prática, o poeta que nos acompanha, Rainer Maria Rilke, procurou realizar, em sua vida e em sua obra, metamorfoses. Sempre lhe interessaram as relações entre o dentro e o fora, o eu e o mundo. Caiafa nos diz que

“atravessando esse universo mais reconhecidamente ‘rilkeano’ das visões interiores e o aspecto da atenção às coisas do mundo, talvez se possa divisar antes de tudo a busca do poeta — na obra e na vida — de uma harmonia no encontro, na passagem entre esses dois estados” (em RILKE, 2007: 12). Nos momentos de maior sofrimento do poeta, Rilke procura resolver a clivagem, a separação sentida e experimentada como dolorosa entre o dentro e o fora por meio do engendramento de outras subjetividades, vivendo em harmonia essa passagem... Isso não seria possível se vida e obra não o acompanhassem no mais perfeito contraponto, na mais querida ressonância..., vida e obra, dentro e fora, abelha e flor, contrapontos..., acordes de quintas justas, como bem pode ser a vida em suas múltiplas possibilidades... O poeta chamava de “espaço angélico” o espaço da troca bem sucedida entre mundo interior e a exterioridade, onde os anjos estão “em casa”, o espaço total, transparente, que ele denominará também de *Weltinnenraum* (espaço interior do mundo), que é ao mesmo tempo mundo interiorizado e eu exteriorizado, onde se abolem os limites fatais entre o dentro e o fora. Não estaria, aí, Dioniso falando a linguagem de Apolo, mas Apolo, por fim, falando a linguagem de Dioniso? Não estaria aí, também, a dissonância encontrando passagem, e, mesmo, um lugar? A admiração do poeta pelo canto, que se faz pela passagem do ar, do arfar em deus, ou em deuses..., também se encontra presente em um poema em que ele fala sobre a respiração como a primeira forma de troca, de passagem entre esses dois mundos:

*Respirar, invisível dom — poesia!
Permutação entre o espaço infinito
e o ser. Pura harmonia
onde em ritmos me habito*

*Única onda, onde me assumo
Mar, sucessivamente transformado.
De todos os possíveis mares — sumo.
Espaço conquistado.*

Do caos nascem os meios e os ritmos, nos diz Deleuze (2007), e dos meios e dos ritmos nascem as sonoridades, as canções que embalam e transformam os afetos dos jovens na Oficina de Composição Musical. Nossos encontros sempre se iniciam com um círculo, por vezes bem próximo, por vezes mais largo. A roda girando como um ritornelo de improvisações sonoras dá ensejo à criação de espaços-tempos não lineares. O deus Cronos, cronometrando as horas, dá passagem a Aión, tempo não pulsado, permitindo respiros não cronometrados. Para Deleuze (2012), Aión se estende em linha

reta ilimitada em dois sentidos: futuro e passado. Ao espaço angélico, sugerido pelo poeta, aproximamos o *espaço potencial* concebido por Winnicott (1975). Trata-se de um espaço intermediário —em que podemos considerar o tempo enquanto Aión —, uma terceira área de experimentação onde se localizam os fenômenos transicionais. Esse espaço acontece entre a mãe e o bebê por meio dos objetos transicionais, e é nele que se localiza a brincadeira e a experiência cultural. Bezerra (2007) ressalta que o aparecimento dos objetos transicionais precede e abre caminhos para os processos de simbolização e representação do mundo, possibilitando a emergência da discriminação entre eu e não eu, inaugurando uma nova fase no desenvolvimento da criança, a superação da dependência absoluta inicial e da experiência puramente subjetiva, e o surgimento dos primeiros movimentos em direção à independência e ao reconhecimento da realidade externa.

Nesse espaço, o brincar tem um lugar que não compreende o espaço de dentro nem tampouco o de fora, ou seja, não é uma questão de realidade psíquica interna, tampouco de realidade externa. Nele podemos experimentar estados de não-integração da consciência, que favorecem a expressão da criatividade. Nessa terceira área de experimentação, os fenômenos transicionais possibilitam a experiência de contato com os objetos do mundo externo e com os outros eus, promovendo a constituição processual da subjetividade. Inicia-se um processo contínuo de enriquecimento do mundo interno e da realidade externa e o *self* se realiza na expressão criativa. O *espaço potencial* é um campo de experimentação onde a apropriação dos objetos que a realidade externa oferece e a vivência da realidade subjetiva interior podem acontecer sem ter que se estabelecer em qualquer um desses domínios. É um lugar virtual ocupado pelo brincar criativo, que se expande das brincadeiras da infância à vida cultural. É **entre** o subjetivamente concebido e o objetivamente percebido que a brincadeira se instala e, com ela, o gesto criativo se desdobra em possíveis criações culturais. Nesse sentido, o espaço potencial habita o paradoxo que se constitui nesse **entre**, nessa ambiguidade e seu caráter transitivo. Não se trata, porém, de resolver, mas de aceitar e tolerar esse paradoxo, que é justamente a simultânea separação e continuidade entre o indivíduo e o mundo (BENTO-LIMA, 2009).

Se o poeta decidiu resolver a separação entre o eu e o mundo, não foi pela desconsideração do mundo e do eu, mas por uma vivência de ambos e uma procura de harmonia no “entre”, na passagem..., como nos disse Nietzsche: “o que é grande no homem é que ele é uma passagem, uma ponte...”. Habitar a passagem com os sons,

preenchendo-a com novas sonoridades no *espaço potencial*, requer a presença de um devir-criança-brincante, girando a roda sem o dever de organização do absurdo, pois aí é o deus Dioniso e seus cantos que rege os encontros. Porém é bom ressaltar que Dioniso é duplo (anjo terrível?): “terrível ao extremo e infinitamente doce”, nos diz Naffah Neto (1994:84). Pode se manifestar por duas vias: a primeira, de uma união bem-aventurada com ele, uma harmonia no encontro, em que todo constrangimento foi ultrapassado, nos colocando para fora dos limites de nós mesmos e de nosso cotidiano; a segunda, a negatividade do caos que o deus também encerra, a queda no buraco negro, “confusão de uma loucura sanguinária, assassina, onde se confundem o mesmo e o outro” (NAFFAH NETO, 1994: 85). Não obstante a face dupla do deus, aqueles que, se unindo com ele e partilhando seu olhar, aprendem a “ver o que é preciso ver” são capazes de celebrar a festa mutante da natureza, em invisível movimento, em que as coisas se alternam umas em outras para constituir um mundo. Embarcando nesse devir, em ressonância com o mundo em suas inúmeras faces, presentes no cotidiano, aprendem com esse deus a arte das misturas, porque Dioniso também é o deus das dosagens, dos vinhos temperados, sendo a experiência dionisíaca, por essa via, eminentemente civilizadora. São os devotos capazes de misturar o vinho puro em vinho temperado: “com o sangue efervescente das paixões desmedidas nas pulsações bem dosadas de um viver sereno. Para eles, Dioniso, é o deus do coração, do falo, de tudo o que é vida, palpitação, jorro, intensidade, mas é também, o deus que ensina a verticalidade, o equilíbrio, o jogo de cintura, o salto, a dança” (NAFFAH NETO, 1994: 85).

E, assim, poderíamos aproximar Dioniso de um devir-pantera? Pois a vivência do caos por que passamos com os grupos na Oficina de Composição Musical, ao nos lançarem na brincadeira e no contagiante riso, suscitando em todos “um desejo de asas” (PÉLBART, 2014), e de um devir-anjo, por outro lado, necessitou da existência de um devir-pantera, ora transfigurado na face do leão nietzschiano e seu poderoso *não* perante os valores estabelecidos, ora transfigurado na face de Dioniso que tempera os vinhos, que estabelece os contornos, que possibilita um crescer de asas para o alcance de harmoniosos voos... O devir-pantera esteve, assim, entrelaçando contrapontos com a existência de um devir-anjo... Em variados momentos estivemos transpassados por devires-anjos, leveza de estrelas dançarinas embalando os corpos de nossos anjos se sentindo em casa, re-pousos ensaiando voos, moradas...

Do devir-pantera, à medida que os jovens experienciaram a vitalidade agressiva de seus gestos, gritos e cantos, regras foram estabelecidas conjuntamente por todos. A

sequência dos encontros, a ritmicidade dos espaços, os horários (sempre com margens de extensão ao término...), as regras de convivência, que, por fim, foram por eles estabelecidas, como por exemplo não xingar, não desqualificar o colega, não atrapalhar as atividades, não falar durante a fala do colega, foram, em seu conjunto, inaugurando uma vivência ampla de variados ritmos. Se o *prestíssimo agitado* predominava nos primeiros encontros, posteriormente devires-panteras e devires-anjos foram elementos que favoreceram a emergência de uma riqueza rítmica. Relembrando: do caos nascem os ritmos e os meios (e também as estrelas dançarinas...). “Pássaros e leões nos habitam, diz Lygia — são nosso corpo-bicho. Corpo-vibrátil, sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que nos atravessam”. (ROLNIK, 2015: 1).

A composição dos cantos também facilitou a emergência do ritornelo, presente no estribilho das canções, que trouxe a experiência da repetição e da diferença nos processos de subjetivação. Tal é a constituição das canções, que apresenta um tema, um refrão a construir territórios, e depois desterritorializa-se, pois as notas que se repetem no refrão saem desse conjunto para fora do centro — do núcleo tonal —, procurando passeios por linhas que pedem, por vezes, passagens de dissonâncias. É um jogo contínuo de perguntas/respostas num equilíbrio dinâmico, capaz de agrupar elementos heterogêneos. O canto, em contraponto com os ritmos, com as sonoridades harmônicas, com o acompanhamento orquestral compreende universos de feixes diversos que fazem um coro de combinações intervalares, intercalares, que lançam linhas sinuosas e diagonais na expressão musical. O ritornelo é um conceito que Deleuze e Guattari (1997) retiraram diretamente da música, dessa linguagem: ele representa um sinal na partitura que indica ao músico a repetição do trecho melódico.

A repetição musical do trecho escrito na partitura nunca será igual ao que foi produzido antes, pois a cada repetição uma diferença de entoação do canto e/ou execução da música e sua interpretação constará na repetição, em desdobramentos de novos sentidos e afetos que se acompanham no retornar de um ritornelo. Para os filósofos que criaram o conceito de ritornelo, ele é um prisma, um cristal de espaço-tempo, que age sobre aquilo que o circunda, som ou luz, para retirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. Há de se pontuar a função *transversalizante* do ritornelo, e isso nos interessa em especial, em nosso projeto. Pois o ritornelo, em seu potencial de trazer a diferença, transversaliza os estratos, desestratificando-os, em outros termos. Quando Deleuze e Guattari (1997) nos perguntam qual é o lugar da vida, respondem que ela implica um ganho de consistência,

isto é, uma mais-valia, mais-valia de desestratificação. Se os estratos pertencem ao conjunto molar, às substâncias e às formas, o vivo opera uma transcodificação dos meios que pode ser considerada tanto como constituindo um estrato quanto operando causalidades ao avesso, e transversais de desestratificação. A vida é, ao mesmo tempo, um sistema de estratificação complexo, e um conjunto de consistências que perturba as ordens, as substâncias, as formas. O que mantém o conjunto estratos-desestratificações são *as transversais*, a própria transversal é apenas um componente que assume o vetor de desterritorialização. Podemos concluir que o cantarolar de uma canção e sua repetição, seu estribilho, seu refrão, tem a potência de transversalizar, de nos colocar em contato com elementos variados, a começar pela variação desterritorializante das notas que partem do centro tonal e passeiam pela tonalidade. Que movimentos diversos podemos transversalizar em nossos cantos com os nossos jovens? Que histórias? Que encontros? Que imagens? Que novas sonoridades? Que novos en-cantos? Que inéditos contrapontos?

O ritornelo ainda tem uma função catalítica: não apenas aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas favorecer interações indiretas com elementos desprovidos de uma afinidade dita natural, e a partir disso, formar massas organizadas, sendo essa organização sempre dinâmica, é claro, pois o ritornelo é um território eminentemente de passagem... Pois “ao mesmo tempo em que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, reorganizam as funções, reagrupam as forças. Mas, com isso, o território já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 130). É aqui que gostaria de aproximar o ritornelo, conceito filosófico, ao espaço transicional proposto por Winnicott (1990) e ao espaço angélico como concebido pelo poeta Rilke, pois, salvaguardadas as diferenças e singularidades, compreendem espaços de passagem entre o dentro e o fora, mundo interiorizado e eu exteriorizado, “onde os anjos estão em casa”. A música, aqui, se faz como habitante privilegiada desses espaços e, como diz Bogomoletz (2014), ela se presta lindamente para penetrar sorrateiramente (isto é, sem dor) nas defesas mais primitivas do paciente, buscando estabelecer contato do ser com o verdadeiro *self* que a música pode favorecer nesses espaços.

Como já mencionamos, Winnicott (1990) afirma que quando um ambiente é demasiadamente intrusivo, as defesas organizadas contra o estado de desintegração roubam uma pré-condição para o impulso criativo, impedindo, dessa forma, uma vida

criativa. Sempre que o ambiente do infante estiver *em excesso* ou *em falta* diante de suas necessidades, e sempre que este fato ultrapassar certo nível de tolerância, o bebê tenderá a formar um falso *self* como uma barreira na presença do ambiente ou diante dos impulsos vitais ameaçadores. Essa barreira colocada pelo falso *self* tem a função de proteger o *verdadeiro self* daquilo que Winnicott denominou *agonias impensáveis*, que podemos traduzir como uma angústia de desintegração. Nesse caso, o que é experimentado como ameaçador pela subjetividade é a possibilidade de interrupção da linha da existência, temor esse vivido pela sensação de que um desmoronamento psíquico (ou da própria vida, quando provocado por um acontecimento real) está prestes a acontecer ou já aconteceu. O falso *self*, nessa perspectiva, é visto como força reativa aos fracassos ambientais oriundos de experiências intrusivas, e tem, de acordo com Naffah Neto (1994), uma função exclusivamente defensiva, pois não pode experimentar. Mas isso não significa que ele seja desprovido de discernimento. O falso *self* designa a parte cindida que se diferencia daquele núcleo que viria a formar um *self* integrado, exatamente para proteger o bebê dos traumatismos: “portanto, ele ‘sabe’ (mesmo que se trate de um saber difuso, não representável) dos bloqueios e filtragens que se montaram, à espera de condições ambientais melhores para reabrir o acesso ao verdadeiro *self* e retomar a experiência” (NAFFAH-NETO, 1994: 234). O verdadeiro *self*, na concepção que lhe estamos dando, ganha a versão de ser força que se expressa pela experimentação, fluxos a serem percorridos que permitem enxergar o mundo com os olhos do encantamento e agir criativamente.

No trabalho com os jovens do Morro dos Macacos, na Oficina de Composição Musical, procuramos criar um espaço de resistência a um ambiente em que vivem atravessados por graves dissonâncias, na relação com a violência da polícia e do tráfico. Criamos, assim, um espaço de liberdade, expressão da brincadeira e expressão do grito, do som mais estridente, transformando-o ora em riso, ora em canção, ora ainda em gestos de camaradagem, companheirismo e criação. A música, o canto e sua repetição favorecem, creio eu, a continuidade da linha da vida, pois, ao mesmo tempo que a música promove um território, um sentido de coerência e continuidade, ela dispara devires, possibilidades inéditas de novos ‘sentires’. Ou seja, da existência de outras sensibilidades que fortaleçam intensidades prenes de harmonias e vivências alegres, tais como ocorreram na Oficina de Composição Musical, em que a música, com seu efeito prazeroso e desterritorializante, seja na escuta ou na aprendizagem e/ou toque de um instrumento, foi capaz de tocar, promover, deflagrar.

O ritornelo — o espaço angélico — pode ser visto, assim, como um território para que os nossos anjos (considerados terríveis...) se sintam em casa, em acordos acordos consigo mesmos e com a alteridade do espaço circundante. Ele habita variados territórios, das forças do caos, da terra e do cosmos. Constituindo pontes, agenciam funções territorializadas que tomam, por vezes, uma função especial no agenciamento (a Cantiga de Ninar, que territorializa o sono e a criança, a de Amor, que territorializa a sexualidade e o amado, a de Profissão, que territorializa os ofícios e o trabalho...); mas quando facilitam novos agenciamentos, promovem outros agenciamentos. A música compreende o grande ritornelo servindo-se de tudo o que é sonoro, canto de infância, canto de pássaro, canção de bebê, valsas, sinetas, palavras ritmadas de um rap, baladas de um pop, sinetas de vaca, miados de gatos, latidos de cães..., a música arrasta tudo quando ultrapassa os corpos levando os sentidos para passeios inéditos... Para Deleuze e Guattari (1997), o ritornelo seria de dois tipos; o primeiro cria um território, para transformá-lo de dentro e desterritorializá-lo. O segundo, como meta final da música, seria ritornelo cósmico de uma máquina de sons.

[...] na pequena forma-ritornelo ou rondó, já são introduzidas as deformações que vão captar uma grande força. Cenas de infância, brincadeiras de criança: parte de um ritornelo-infantil, mas a criança já tem asas, torna-se celeste. O devir-criança do músico duplica-se de um devir aéreo da criança, num bloco indecomponível. Memória de um anjo, é antes devir para um cosmo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 169)

Memória de anjo; devir para um cosmo... O ritornelo cósmico estaria, em meu entender, reunindo todas as forças heterogêneas, reconciliando as notas, dando sentido às dissonâncias e habitando o meio de todas elas. Mas para afinar o que? O canto? Rilke, sobre a própria vida, teria dito uma vez:

*Sou o intervalo entre as duas notas
que a muito custo se afinam,
porque a da morte quer ser a mais alta.
Mas ambas, vibrando na obscura pausa,
reconciliaram-se.
E é lindo o cântico.*

Em outros versos, o poeta teria mencionado sua vida sendo vivida em círculos crescentes sobre as coisas (ritornelos?):

*A minha vida eu a vivo em círculos crescentes
Sobre as coisas, alto no ar
Não completarei o último, provavelmente,
Mesmo assim irei tentar
Giro à volta de Deus
A torre das idades
E giro há milênios, tantos...
Não sei ainda o que sou:
Falcão, tempestade,
Ou uma grande, imensa canção...*

Aqui, mais uma vez, o poeta reconcilia as duas notas, a da vida e a da morte, e habita a obscura pausa, o “entre” que se afina — para Winnicott, o *espaço transicional*, o subjetivamente concebido e o objetivamente percebido... — e, por isso mesmo, gira há milênios entreabrindo-se para novos círculos-acontecimentos, não importando em que giro a subjetividade se concentrará — definitivamente —, mas sim o processo, a tentativa; que não a define, e que ao mesmo tempo a lança em um devir-tempestade, em um devir-falcão que podem, por fim, comungar com os devotos do deus Dioniso, para “ver com ele o que é preciso ver”, e “escutar o que se faz necessário ouvir...” Há pausas, silêncios..., que ressoam por entre todas essas sonoridades...

Hoje a Oficina foi maravilhosa. O dia foi maravilhoso. Assim que cheguei ao CEACA, a professora Bete me disse: “Martha, hoje iremos fazer uma atividade com as crianças na praça, quer vir com a gente?”. Topei na hora e saí com o violão debaixo do braço (lembrei da canção do Zé Kéti: “se alguém perguntar por mim”... diz que eu fui por aí...) junto com os jovens percorrendo a rua principal da favela até à praça. No caminho ia procurando afinar o violão que estava todo desafinado. Agora lembrei de uma coisa: um pouco antes de chegar ao CEACA encontrei Vinícius e uma jovem que fazia parte do grupo da manhã, conversando na entrada de uma das vielas da comunidade. Logo que fui ao encontro deles, Vinícius foi logo me dizendo: — “Martha, hoje é o dia do meu aniversário!!!”. Nos abraçamos e lhe dei um bombom de presente, bombom que seria sorteado entre as crianças. Ele num gesto esplêndido de generosidade mordeu o bombom e logo depois ofereceu para sua amiga ao lado, dizendo: “— o bombom está muito gostoso, mas eu dei para ela que é minha amiga!”. E depois a menina ofereceu um pedaço do mesmo bombom para sua irmãzinha menor. Esse gesto entre eles de camaradagem me comoveu. Carolyne, uma aluna que participou do grupo da manhã, me disse: “Martha, você tem que voltar para dar aula na parte da manhã, o professor de música é muito chato, ele só sabe mandar!”. Retomando a minha caminhada com os jovens para a praça, chegamos lá, e um compositor convidado pelo CEACA para conversar com as crianças se apresentou falando do período em que morou na comunidade. Ele se sentou em um dos bancos da praça e nós, professores e crianças, fizemos uma roda para escutá-lo. Ele falava muito baixinho, tive dificuldade de ouvi-lo e pedi para que aumentasse o tom de voz, mas ele disse: “eu não tenho imitação de voz”. Então pedi aos jovens que fizessem muito silêncio, o que eles fizeram, e o compositor pôde ser ouvido um pouco melhor. Falou de quando morou na comunidade e da importância dos jovens valorizarem sua cultura afrodescendente, seu discurso foi muito rápido abrindo-se logo para

perguntas. Pedi que cantasse uma de suas composições, e após certa resistência, por não ter um acompanhamento instrumental presente ali, no momento, pedi que cantasse então a capella, e ele concordou cantando trechos de dois sambas-enredo que compôs para a escola de samba Vila Isabel. Todos nós aplaudimos e ele prometeu voltar e trazer “sua rapaziada do som” para acompanhá-lo da próxima vez. Depois da conversa, Bete pediu que eu cantasse com as crianças da minha oficina a nova música que estamos compondo. E cantamos. Foi bem bacana, porque estavam presentes outras crianças e aproveitei para fazer um improviso musical com elas ali mesmo, perguntando: “o que vocês querem ver de positivo acontecer?” Então na hora uma menina disse: — “mais pessoas lendo nesse país!!!”. E essa frase musical se integrou na hora dentro da composição dos versos que cantávamos juntos. Depois da apresentação, várias crianças chegavam e me pediam para participar da OCM que acontecia ali na praça. A atividade era a seguinte: pedia a elas para que desenhassem o que gostariam de ver de positivo acontecer, seja na sua vida pessoal, na comunidade, no país, ou no mundo de forma geral. Depois pedia que escrevessem uma frase criativa para se integrar aos versos da música em composição. As crianças iam chegando e desenhando, enquanto outras me pediam para tocar o violão e eu ia ensinado a fazerem no violão um acorde com um ritmo bastante fácil para tocarem e cantar a música em composição. Várias crianças aprenderam a tocá-la. O violão passava de mão em mão..., e o jovem que aprendia o acorde e batida rítmica ensinava seu colega a tocar. Enquanto isso a alegria reinava. Sorrisos, versos, desenhos novos iam surgindo e os jovens me mostravam o que estavam desenhando, pensando, criando... Eu ficava maravilhada com tanta expressão criativa e emotiva!!!!..... A linguagem musical trans-versalizava os encontros, as histórias, as variadas combinações que se faziam “entre” nós e também os moradores da comunidade que se aproximavam e iam também participando das atividades!

Os jovens traziam várias imagens: imagens da favela, imagens das famílias, de pessoas se amando e se libertando..., os dizeres anexados às imagens eram os seguintes: “eu quero mais felicidade”, “eu quero mais amor nos casamentos”, “eu amo a música”, “eu quero amor”... “eu quero ver mais amizade”... “eu quero ver um jardim zoológico aqui no Parque de Vila Isabel”. Em uma das imagens, uma menina desenha uma moça loira num vestido vermelho justo e me diz que sou eu! (eu que nem de vestido estava!) E faz uma dedicatória para mim: “à amiga, eu te amo”. Outras meninas desenhavam uma moça loira e me dão de presente o desenho com a dedicatória.

Um menino faz uma imagem muito forte de um garoto atrás das grades e escreve: “eu quero ver mais liberdade”. Outro desenha um rapaz tocando violão e uma mulher sentada de braços abertos em sua direção. Eu pergunto: — “o que você quis dizer com essa imagem?”. O garoto responde: — “É um menino aprendendo a tocar violão, com a professora ensinando”. — “E essa professora por acaso sou eu?” — pergunto e ele que me responde: “— sim!!!”. E imediatamente nos abraçamos num gesto muito carinhoso.

Um jovem desenha outra imagem muito forte; a de um homem apontando com os braços um garoto — e escreve: “não violência. Porque violência pode acabar em morte”. Fiquei impactada com essa imagem.

Uma criança desenha um pássaro lindo de asas abertas e escreve: “tia, a vida nunca foi tão fácil. Te amo, você é a minha paixão”. Ao ver essa imagem, me emocionei muito e me dei conta de todo astral de liberdade que reinava ali naquela praça, espaço que antes já foi tomado por policiais e traficantes empunhando armas. Achei bom que as crianças pudessem ir para lá, tomar um ar puro em meio à natureza, às árvores, que bom poderem sentar naqueles bancos e conversarem, cantarem... Olhava tudo ao redor e um clima luminoso devir-pássaro se apresentava... Ao fundo, via os bares da favela e vários homens sentados que nos observavam..., certo incômodo ainda se insinuava, era como se eu estivesse sendo, e estava, observada pelos traficantes, “os olheiros”, nos bares e no alto do morro, nos barracos. Mas não

deixava nem um pouco me intimidar por esse incômodo que se amenizou bastante com o tempo e o convívio com a favela. Olhava em volta e sentia profunda alegria, não uma alegria qualquer, mas uma alegria abençoada que inaugurava “estados de graça”... “tia, a vida nunca foi tão fácil”... essa frase se repetia em mim internamente... e dizia comigo mesma: “sim... a vida nunca foi tão fácil...”, esse estado de gratuidade da vida, de afetos, de potência e de liberdade preenchiam nossos corpos com palavras, sons, silêncios e imagens... Os jovens sentados juntos nos bancos da praça cantavam, além da canção que estávamos compondo, várias canções, entre elas, uma canção religiosa reverberava entre nós, falava de Deus, falava do amor, falava também de liberdade., e, aí, não importava muito sobre qual a instituição religiosa pertencia aquela canção... Importava aquele momento de profundo conagração e de gratidão que se apoderou de todos nós.¹

Referências

- BENTO LIMA, M. *Estratégia Sensível: expressão criativa, práticas de si e produção de subjetividade de jovens da comunidade da Mangueira*, 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia.
- BEZERRA, J. B. Winnicott e Merleau-Ponty: o continuum da experiência subjetiva. Em: BEZERRA, J. B.; ORTEGA, F. (Orgs). *Winnicott e seus Interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p. 35-65.
- BOGOMOLETZ, D. Winnicott e a Música ou Winnicott para Musicoterapeutas. Disponível em:
<<http://www.saude.inf.br/davy/winnicotteamusica.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. *Nietzsche*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2009.
- _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NAFFAH NETO. A escuta musical como paradigma possível para a escuta psicanalítica. Ensaio publicado no Simpósio *Freud, Psicanálise, Cultura e Judaísmo – 100 Anos de História*, ocorrido na Associação Brasileira “A Hebraica” São Paulo, em agosto, 2000.
- _____. *A psicoterapia em busca de Dioniso: Nietzsche visita Freud*. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.
- _____. *Outr’em-mim: ensaios, crônicas, entrevistas*. São Paulo: Plexus, 1998.
- NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- PÉLBART, P. P. *A Nau do Tempo Rei*. Disponível em:
<https://www.google.com.br/url?sa=t&source=web&rct=j&ei=30IPVaL-A8rdsASi1IGYBQ&url=http://www.filozar.com.br/filosoficos/livros%2520sabotagem/naudotemporei.pdf&ved=0CBsQFjAA&usg=AFQjCNG5a6i_vAk7QAdXT1h-CS5P6KiSCQ>. Acesso em: 8 jul. 2014
- RILKE, M. R. *Melodia das Coisas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

ROLNIK, S. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. Disponível em:

<<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

WINNICOTT, D. W. *O Brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Natureza Humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras

Martha Bento Lima

Pós-doutoranda no Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense

E-mail: bioarte2000@hotmail.com

*Este artigo é uma adaptação de um texto da minha tese de doutorado — *Musicocartografias: partituras políticas do desejo* —, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação de Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Realizei uma Oficina de Composição Musical como dispositivo de intervenção psicossocial com jovens da favela do Morro dos Macacos, na faixa etária compreendida entre 10 a 16 anos. A pesquisa de campo foi realizada no CEACA-Vila – Centro Comunitário Lúcia dos Santos, situado na referida favela, em Vila Isabel, entre os anos de 2011 e 2015. A Oficina de Composição Musical ocorreu uma vez por semana, com a duração média de duas horas e meia. Foram compostos três grupos, o primeiro durante os anos de 2011 e 2012, com crianças na faixa etária entre 9 e 12 anos; o segundo durante os anos 2013 e 2014, com jovens entre 14 e 15 anos, e o terceiro formado com jovens entre 9 e 13 anos no segundo semestre de 2014, intitulado *Juntos Podemos*. Ao final do projeto, gravamos um CD com sete canções compostas e protagonizadas pelos jovens. Cada participante recebeu uma cópia com as canções gravadas, que podem ser escutadas no documento sonoro que acompanha a tese, bem como no seguinte sítio: www.musicamarthalima.com.br. Ver: BENTO LIMA, M. *Musicocartografias: partituras políticas do desejo*, 2015. Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

¹ Fragmento do Diário de Campo.