



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

JOÃO VITOR DE FREITAS GIMENES

**VIDAS EM COMPOSIÇÃO:**  
CONEXÕES ENTRE FILOSOFIA, ARTE E CLÍNICA

---

Londrina  
2024

JOÃO VITOR DE FREITAS GIMENES

**VIDAS EM COMPOSIÇÃO:**  
**CONEXÕES ENTRE FILOSOFIA, ARTE E CLÍNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia, na Linha 2: Psicologia Social e Processos Institucionais.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Regina Vargas Mansano

Londrina  
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Gimenes, João Vítor de Freitas.

Vidas em composição: conexões entre Filosofia, Arte e Clínica. / João Vítor de Freitas Gimenes. - Londrina, 2024.  
163 f.

Orientador: Sonia Regina Vargas Mansano.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Biológicas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2024.  
Inclui bibliografia.

1. Psicologia Clínica - Tese. 2. Arte - Tese. 3. Filosofia - Tese. 4. Composição - Tese. I. Mansano, Sonia Regina Vargas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Biológicas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

CDU 159.9

JOÃO VITOR DE FREITAS GIMENES

**VIDAS EM COMPOSIÇÃO:**  
**CONEXÕES ENTRE FILOSOFIA, ARTE E CLÍNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Londrina em nível de Mestrado, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia, na Linha 2: Psicologia Social e Processos Institucionais.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Regina Vargas  
Mansano  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. André Siqueira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Aline Sanches  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Londrina, 15 de março de 2024.

Dedico este trabalho  
à minha parceira  
de vida e composição  
Maitê Bette Motta

## **AGRADECIMENTOS**

Em especial à minha filha Teresa Maria, ao meu filho Francisco e aos gêmeos (em memória).

Obrigado pelos ensinamentos tantos e experiências vividas.

Pai e Mãe, Flávio e Laura, obrigado pelo amor e dedicação de sempre.

Meu irmão, Gabriel, pelo incentivo e parceria eterna.

Minha tia, Ana Célia, pelo cuidado e prontidão.

Agradeço ao Carlos e à Sônia, por toda ajuda e suporte.

As amigas filosóficas-artísticas-clínicas, em especial

Edílson Oliveira, Luis Mioto e Guilherme Ponce.

Agradeço à Ana C. e Eder Amaral e Silva, pelas análises.

Agradeço à Sonia R. V. Mansano pela orientação tão atenta.

Agradeço ao André Siqueira e à Aline Sanches pela leitura e conselhos.

Agradeço à Eleonora Smith pela revisão de texto.

Agradeço à Capes pelo financiamento de pesquisa.

Agradeço à música popular brasileira e seus compositores.

Agradeço os encontros que me compõem.

Agradeço por viver e estar vivo.

Os fluxos, os territórios, as máquinas, os universos de desejo, qualquer que seja sua diferença de natureza, referem-se ao mesmo plano de consistência (ou plano de imanência), que não deve ser confundido com um plano de referência. De fato, essas diferentes modalidades de existência dos sistemas de intensidades não dizem respeito a idealidades transcendentais, mas a processos de produção e transformações reais.

(Félix Guattari, 1985/2002, p. 276)

Gimenes, J. V. F. (2024). *Vidas em composição: Conexões entre Filosofia, Arte e Clínica*. 163 páginas. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo analisar a noção de composição, valendo-se de diálogos com a Filosofia, a Arte e a Psicologia, por meio das quais problematizaram-se os modos de vida, os processos de criação e os planos de composição na existência. Para aproximar tais dimensões, o estudo foi organizado teoricamente entre os processos de criação artístico-musical em diálogo com o que denominamos composições de vida na prática clínica. O elemento central da pesquisa consistiu em abordar a relação da composição com a vida cotidiana, atentando aos processos de subjetivação e suas variações. Teoricamente, foram abordadas três esferas da composição: a filosófica, a artístico-musical e a clínica, valendo-se dos conhecimentos advindos da Psicologia Social, da Psicologia Clínica e da Filosofia da Diferença. Metodologicamente, adotou-se uma perspectiva qualitativa com a estratégia documental. Em sua parte empírica, a pesquisa selecionou e analisou entrevistas que foram cedidas e publicadas por compositores brasileiros em documentos de domínio público (redes sociais, textos publicados e entrevistas). Foram elencados cinco compositores envolvidos com a denominada Música Popular Brasileira (MPB), a saber Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil e Djavan. Tais compositores foram previamente selecionados utilizando-se os seguintes critérios: 1. importância que suas obras possuem na cultura brasileira; 2. longa história de atuação como compositores; e 3. ampla quantidade de materiais disponibilizados em acesso público. Ao analisar os processos de composição descritos nas entrevistas, depoimentos e textos publicados, a pesquisa organizou os dados a partir das três esferas da composição exploradas na parte teórica. Como resultado, foi possível compreender junto aos compositores os desafios de fazer da existência uma obra artística implicada com a seleção de encontros, a compreensão dos afetos emergentes, a temporalidade das composições, bem como as aberturas e limites para compor os modos de vida. Ao final desta trajetória que fez uma aproximação entre as teorias e os depoimentos, foram levantar pistas sobre as possibilidades de abordar e conectar a existência e a composição pela vida da prática clínica. Conclui-se que esta, em uma perspectiva cartográfica, configura-se como uma possibilidade interventiva que favorece aproximações plurais entre as potências de compor e de viver.

**Palavras-chave:** Clínica. Arte. Filosofia. Composição. Psicologia.

Gimenes, J. V. F. (2024). *Lives in Composition: Connections between Philosophy, Art, and Clinic*. 163 sheets, (Masters Dissertation in Psychology). State University of Londrina, Londrina.

### ABSTRACT

This research aimed to analyze the notion of composition using dialogues with Philosophy, Art and Psychology, through which the ways of life, the processes of creation and the plans of composition in existence were problematized. In order to approximate these dimensions, the study was theoretically organized on processes of artistic-musical creation in dialogue with what we call life compositions in clinical practice. The central element of the research consisted of approaching the relationship between composition and everyday life, paying attention to the processes of subjectivation and its variations. Theoretically, three spheres of composition were approached: philosophical, artistic-musical and clinical, making use of knowledge from Social Psychology, Clinical Psychology and Philosophy of Difference. Methodologically, a qualitative perspective was adopted with the documentary strategy. In its empirical part, the research selected and analyzed interviews that were provided and published by Brazilian composers in documents of public domain (social networks, published texts and interviews) five composers who are involved with the so-called Brazilian popular music (MPB) were listed, namely Caetano Veloso, Milton Nascimento, Chico Buarque, Gilberto Gil and Djavan. These composers were previously selected using the following criteria: 1. Importance of their works in Brazilian culture; 2. Long history of acting as composers; and 3. Ample amount of materials available in public access. By analyzing the composition processes described in the interviews, testimonies and published texts, the research organized the data based on the three spheres of composition that were explored in the theoretical part. As a result, it was possible to understand with the composers the challenges of making existence an artistic work implied with the selection of encounters, the understanding of emerging affects, the temporality of the compositions, as well as the openings and limits to compose the ways of life. At the end of this trajectory, which brought theories and testimonies closer together, they raised clues about the possibilities of approaching and connecting the existence and composition of clinical practice through life. It is concluded that, from a cartographic perspective, this is configured as an interventional possibility that favors plural approximations between the powers of composing and living.

**Keywords:** Clinical. Art. Philosophy. Composition. Psychology.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>COMPOSIÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>COMPOSIÇÕES FILOSÓFICAS .....</b>	<b>18</b>
2.1	A PALAVRA COMPOSIÇÃO E SEUS MÚLTIPLOS USOS .....	19
2.2	A COMPOSIÇÃO COMO CONCEITO .....	23
2.3	RELAÇÃO DAS COMPOSIÇÕES COM A VIDA E COM A ARTE DE VIVER.....	31
<b>3</b>	<b>COMPOSIÇÕES ARTÍSTICO-MUSICAIS.....</b>	<b>41</b>
3.1	CANÇÕES EM COMPOSIÇÃO.....	42
3.2	ENTRE COMPOSITORES E CANÇÕES BRASILEIRAS .....	52
3.3	AS POTÊNCIAS EXPRESSAS NO VERBO COMPOR .....	59
<b>4</b>	<b>COMPOSIÇÕES CLÍNICAS.....</b>	<b>69</b>
4.1	O PLANO DE COMPOSIÇÃO NA EXISTÊNCIA: EXPERIMENTAÇÕES VITAIS .....	70
4.2	O PLANO DE COMPOSIÇÃO NA CLÍNICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MODOS DE VIVER.....	82
<b>5</b>	<b>COMPOSIÇÕES METODOLÓGICAS.....</b>	<b>100</b>

<b>6</b>	<b>CONEXÕES ENTRE A ARTE DE COMPOR E A ARTE DE VIVER.....</b>	<b>104</b>
6.1	RITMOS E MODOS DE VIDA .....	104
6.2	ACORDES E HARMONIAS DA EXISTÊNCIA.....	116
6.3	MELODIAS E VOZES DA SUBJETIVIDADE .....	129
<b>7</b>	<b>COMPOSIÇÕES FINAIS .....</b>	<b>145</b>
<b>8</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>153</b>

## 1 COMPOSIÇÕES INICIAIS

O exercício de compor esta dissertação inicia-se com uma citação-convite de Deleuze (1981/2009) em seu curso sobre o filósofo Espinosa. Nesse convite feito por Deleuze:

O indivíduo enquanto relação nos remete a todo um plano que pode ser designado sob o nome de composição. Todo indivíduo, sendo relações, tem uma composição dos indivíduos entre eles, e a individualização não é separável desse movimento da composição (p. 181).

O que isso demonstra? Desde o nascimento somos convidados a iniciar uma existência-composição. O viver, assim, “é modo, é relação e é potência” (Deleuze, 1981/2009, p. 181). Em outras palavras, somos convidados a compor uma existência na interface entre filosofia, arte e clínica. Entre modos de vida, relações de poder e potências de composição, o indivíduo vai se produzindo em meio aos encontros com aquilo e aqueles que o rodeiam. Assim, em alguma medida, todos nós somos compositores do viver, da vida que está sendo vivida. O desafio do convite consiste em aceitar, ou não, a missão de encarar a existência como algo povoado de questões, diante das quais não há desvio ou substituto.

Partimos, nesta pesquisa, da afirmação do argumento de que a vida é um obra de arte a ser composta. Com isso, a tarefa da existência em composição consiste em acionar potências de compor para assumir o protagonismo da criação de vida, tomando-a nas próprias mãos. Entre essas duas palavras, vida e composição, há um território fértil, pluralizado e imenso. Há um convite para olhar a existência enquanto uma matéria viva a ser composta em múltiplas variações.

Encarar a vida em si como uma potência de criação e composição é uma postura ativa e radical frente ao campo social e contemporâneo, que, por vezes, se torna reativo e toma para si e para suas instituições a direção geral da existência, valendo-se para isso do seu conjunto institucional (Baremlitt, 1992). Este, em larga medida, apresenta modelos, valores e

trajetórias, por vezes demarcados pela moral, a serem simplesmente obedecidos e seguidos, em métodos e mecanismos de organização e de controle. Assim, compor implica uma atitude de afirmação da diferença em meio aos valores, padrões e modelos recorrentemente colocados como corretos ou não.

A composição, assumindo outra perspectiva, estabelece conexões com aquilo que está em processo: trata-se de uma produção contínua e em aberto cujo resultado não é o foco. Afirmam-se as forças e as afetações. Nessa perspectiva, há um campo plural de afetações, encontros, ressonâncias e reticências. Mas o que implica colocar o foco no processo? Guattari (1989/2021) explica:

O processo, que aqui oponho ao sistema ou estrutura, visa à existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de se “pôr a ser” dizem respeito a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referências para se manifestar a título de indícios existências, de linha de fuga processual. Em cada foco existencial parcial as práxis ecológicas se esforçarão por detectar os vetores de potências de subjetivação e de singularização. Em geral trata-se de algo que se colocada atravessado à ordem “normal” das coisas – uma repetição contrariante, um dado intensivo que apelam outras intensidades a fim de compor outras configurações existenciais (p. 28).

Problematizar a noção da composição de existências consiste em rodear-se de questões sobre a vida e o viver, o que coloca em evidência e análise os limites, os caminhos, as conexões e os encontros. Cada situação emergente demanda novos posicionamentos e novas composições. Partimos da ideia que este é o desafio colocado para o vivente. Diante dele não há receita a ser seguida, métodos prévios ou hipóteses previstas. Há, sim, processos e experimentos a serem realizados no caminho, com riscos de erros e acertos, bloqueios e

avanços, composições e decomposições, alegrias e tristezas. Estamos acompanhados nessa argumentação por Deleuze (1993/2019) que fala de uma tarefa “clínica e crítica” na existência. Essa posição implica um arriscar-se, instaura um campo de imprevisibilidade que transita entre o controle e o acaso. O mapeamento afetivo se coloca, então, como tarefa e cabe ao pensamento analítico traçar uma aliança com a necessidade vital da criação e conexão de desejo.

Articular clínica e composição foi o desafio assumido nesta pesquisa. Ela parte da ideia de que as composições não se restringem ao campo de criação musical ou da produção artística. As composições são muito mais amplas e espalhadas no campo das relações sociais e afetivas. Assim, busca-se relacionar composição com a existência, em suas mais variadas formas, adotando uma perspectiva que articule o específico e o múltiplo, o visível e o imperceptível, o complexo e o singular: uma clínica cartográfica. Com isso, busca-se relacionar uma noção que é complexa e desafiadora: a ação de compor modos de vida. Ambos (composição e vida) cruzam-se em dimensões complexas e desafiadoras.

Alguns estudos já se dedicam a esse tema. Ao realizar uma busca a partir da palavra ‘composição’ nas bases de pesquisa do *Scielo*, aparecem estudos de diversas áreas de conhecimento, tais como Matemática, Física, Artes Cênicas, Química, entre outras. Nota-se, assim, que já existe uma filiação da noção de compor com o campo das artes e sua interface com o campo filosófico e científico. Mas como fica sua filiação com a vida, com o cotidiano, com a clínica, com a Psicologia? Ao cruzar as palavras ‘composição’ e ‘psicologia’, ‘composição’ e ‘vida’ ou mesmo ‘composição’ e ‘clínica’, não aparecem estudos específicos. Isso deixou entrever que o tema aqui abordado ainda carece de estudos e pode abrir horizontes para pensar uma psicologia não apenas em termos interdisciplinares, mas também capaz de acolher a processualidade das composições.

Foi precisamente esse o desafio assumido nesta dissertação. A tarefa de cruzar arte e

vida demonstrou-se como campo-chave para adentrar alianças teóricas e práticas que pudessem se aproximar do vivido como uma composição em aberto, nessa inclinação terapêutica sobre a constituição de modos de vida. Qual a qualidade do que é vivido? Qual a qualidade do que se compõe no dia a dia? Esses parâmetros são constantemente avaliados, identificados e rearticulados, além de fecharem as brechas para generalizações. É no encontro singular consigo, com o outro e com o mundo que se compõem os processos de aliança e expansão. Perceber e analisar como as composições se efetuam na existência de maneira singular evoca um dos exercícios fundamentais da psicologia, sendo esta a base que sustenta o presente trabalho: uma clínica ser composta.

Assim, tendo em vista a temática da composição de vidas, foi delineada como objetivo geral investigar a noção de composição em sua interface com a filosofia, a arte e a clínica. A partir disso, foram desdobrados os seguintes objetivos específicos: 1. Compreender como as práticas de composição se expressam na vida cotidiana recorrendo a uma filosofia dedicada à produção dos modos de vida; 2. Relacionar os processos de composição com a arte musical focalizando a dimensão processual da criação; e 3. Elencar as possibilidades de conectar arte e clínica cartográfica pela via das composições.

O caminho a ser percorrido nesta pesquisa é composto por cinco momentos. Após esta seção introdutória, será apresentada a discussão da seção 2, denominada “Composições Filosóficas”. Nesta seção é apresentado o conceito de composição em diferentes perspectivas e usos. Na sequência, foi introduzida a palavra composição a partir de um enfoque filosófico, concebendo-a como um conceito. Esse movimento foi construído a partir do trabalho com a obra de Espinosa (1677/2017) sob o olhar de Gilles Deleuze (1980/2002; 1981/2009; 1968/2017). As relações das composições com a vida e com a arte de viver fecham essa seção, dando destaque aos componentes de subjetivação que potencializam a vida social.

Na seção 3, “Composições artístico-musicais”, é dado espaço para a análise da

composição a partir da perspectiva artístico-musical, tendo como foco especificamente a imagem do compositor e o trabalho da canção brasileira. Nesta seção, são apresentadas considerações de teóricos e compositores no campo da composição musical e da criação estética a partir do referencial de Wisnik (2004, 2017) e Tatit (1994, 1996, 2004, 2008, 2014), bem como de Deleuze e Guattari (1980/2020, 1991/2020). Também comparecem nesta seção os processos de criação em meio a questões técnicas e estéticas, percorrendo o difícil exercício de composição no Brasil e as potências do verbo compor.

Nas denominadas “Composições Clínicas”, que compõem a seção 4, argumenta-se como a questão crítica e clínica se relaciona com a dimensão de compor enquanto uma tarefa clínica. É trazida para a compreensão da prática analítica o “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1980/2020) da existência como algo que implica experimentações vitais. O que veremos aí é a ação das forças que se efetuam de maneira plástica, intensa e experimentadora. Indagamos nesse momento o que afeta e vive, criando com esse movimento territórios existenciais desejantes.

Na sequência, na seção 5, são apresentadas as “Composições metodológicas”, na qual esclarecemos os caminhos de seleção e análise dos depoimentos de compositores brasileiros. Assim, metodologicamente falando, a pesquisa adotará uma perspectiva qualitativa de base teórica e empírica, apoiada na estratégia documental. Para a coleta de dados, serão selecionadas entrevistas com compositores da Música Popular Brasileira (MPB) com uma intensa trajetória que compõe obra e vida, oferecendo, em nosso entendimento, indicações para compreender os processos de composição e criação, por meio de uma busca em sites oficiais, redes sociais e canais dos artistas.

Na seção 6, denominada “Conexões entre a arte de compor e a arte de viver”, a pesquisa documental forneceu depoimentos que entrelaçam a vivência dos compositores e o referencial teórico. Nessa seção, ao ouvir os compositores, organizamos três eixos de análise:

“Ritmos e Modos de vida”, com foco no viés filosófico, “Acordes e Harmonias da Existência”, com o foco nas questões artísticas-musicais, e “Melodias e Vozes da Subjetividade”, com o foco nas passagens clínicas.

Ao final dessa trajetória, estaremos em condições de, conversando com os teóricos e compositores, elencar algumas pistas teórico-prático-analíticas para pensar a clínica cartográfica desde uma perspectiva das composições. Como dito no início, não foram encontrados estudos que façam essa articulação específica entre clínica e composição. Assim, acompanhamos Guattari (1979/1988) que assinala:

As coisas importantes não acontecem nunca onde nós as esperamos. Outra formulação do mesmo princípio: A porta de entrada não coincide com a porta de saída. Ou ainda: As matérias dos componentes incitando uma mudança não são geralmente da mesma natureza que aqueles componentes que efetuam essa mudança (p. 190).

Ao instalar o campo-problema da prática clínica na interface com as composições de vida, entre as passagens filosóficas, artísticas e clínicas, algumas questões ganham contornos para seguir nesse estudo sobre como compor uma vida? Como compor em vida? Aproximar vida e arte, distante de qualquer glamurização, de qualquer idealização, de qualquer genialidade, demonstra que, apesar de cotidiano, tal possibilidade é da ordem do difícil e trabalhoso.

Como resultado dessa trajetória, será possível notar que as perguntas se multiplicam e persistem, assim como o trabalho incessante de compor-se, decompor-se e recompor-se. Diz Guattari (1992/2019): “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo” (p. 33). Trata-se de manter uma atenção aos modos de vidas produzidos e aos afetos vividos frente a cada situação, tendo como parâmetros as potências do próprio corpo e dos corpos que nos rodeiam.

## 2 COMPOSIÇÕES FILOSÓFICAS

Ao tocar no tema da composição, neste primeiro momento, enfrentamos o desafio de nos aproximarmos de um modo filológico de problematizar. Mas o que é a filosofia? Deleuze e Guattari (1991/2020) pontuam: a filosofia “não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (p. 12). A arte e a ciência possuem outras funções, como desenvolveremos ao longo dessas nossas improvisações. Podemos pontuar em conjunto com os autores: “para que serve esta atividade de criar conceitos, em sua diferença em relação às atividades científicas ou artísticas: por que é necessário criar conceitos, e sempre novos conceitos, por qual necessidade, para qual uso? Para fazer o quê?” (p. 16).

Os conceitos são aliados do pensamento e do corpo, capazes de ativar pontes e nos aproximar de temas complexos a partir de poucas palavras. O conceito não é a mera exposição de ideias, mas pressupõe uma necessidade: “o problema mais geral do pensamento talvez seja o da sua necessidade: não a necessidade de pensar, mas como chegar a um pensamento necessário” (Zourabichvili, 2004/2020, p. 37). Nessa perspectiva, cabe considerar: “Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. (...) Não há conceito de um só componente”, conforme Deleuze e Guattari (1991/2020, p. 16). Começamos esta seção a fazer perguntas sobre um conceito específico, mas que é cheio de “contornos irregulares” (p. 16).

O que é a composição? Onde a encontramos? De que modo defini-la? Como a relacionamos com a vida? Para tanto, definimos um caminho que nos permite desenvolver uma percepção ampliada sobre as condições e as possibilidades referentes à ação de compor, vinculada à Filosofia da Diferença. Ao final desta seção, ficamos mais próximos de articular em torno da palavra um germen-conceitual: de fazer da existência uma composição.

## 2.1 A PALAVRA COMPOSIÇÃO E SEUS MÚLTIPLOS USOS

Ouve-se a palavra composição em diferentes contextos e com variados sentidos. Segundo Houaiss (2009), a palavra composição envolve o “ato ou efeito de compor (-se). 1 ato ou efeito de constituir um todo 2. modo pelo qual os elementos constituídos do todo se dispõem e integram; organização” (p. 506). A palavra possui diversos atributos e atribuições relacionadas. Para os propósitos desta seção, cabe salientar que o ato ou efeito de compor conecta-se ao sentido de produzir, criar, fazer, inventar, arranjar, arrumar, consertar, harmonizar, construir, organizar, integrar.

Já sua etimologia remete ao latim: *compositio-onis*. *Omnis* expressa sentido de tudo ou todo. “lat. *Compositio-ōnis*, de *compositum*, *componēre* no sentido pôr junto, reunir, 1257 – *composizô*, 1262 – *composizû*, 1391 – *compuziçom*, 1331 – *compposicções*” (Houaiss, 2009, p. 506). Ao comentar que a sua etimologia é referente a tudo ou todo, percebermos que há um processo de composição em todo tipo de situação.

Com isso, o uso da palavra composição pode ser encontrado em diferentes áreas de conhecimento e profissões. Nas artes em geral sua presença é ampla e marcante. É o que vemos na arte musical, em que a composição debruça sobre o processo criativo utilizado para elaborar peças. Nas artes plásticas, ela se apresenta no desenvolvimento de esculturas e pinturas. No teatro, marca a invenção de um espetáculo. Na dança, há composição de coreografias. Compõem-se também obras literárias, fotográficas e cinematográficas, com destaque à disposição e preparação dos cenários. Por fim, nas artes gráficas, a composição se apresenta na elaboração textual e na definição tipográfica disposta em um papel impresso ou na forma digital.

Quando tomamos em análise outras áreas de conhecimento e profissões, a ideia de composição se expande e diversifica. Há, no campo do direito, composições sobre acordos entre pessoas ou entidades. O agrupamento de moléculas e a relação entre as substâncias

compõem o campo da química e da farmácia. Na física, sua manifestação ocorre pelo movimento dos corpos e pelo modo como eles se relacionam. A matemática também se vale da composição para definir suas operações. Cabe dizer ainda que, no campo político, seja ele estatal ou não, as composições são realizadas por alianças e enfrentamentos, bem como por acordos entre partidos e união de chapas.

A pluralidade que a palavra composição ocupa e as maneiras como se faz viva em tantos lugares e práticas leva-nos a perceber como ela está presente nas entrelinhas dos enunciados e nas conversas do cotidiano: nas receitas culinárias, nos remédios caseiros, nos cosméticos, nas notícias e publicidades. Tal presença multifacetada demonstra a fertilidade e a complexidade que evoca.

Diante dessa multiplicidade de usos, este estudo se debruça especificamente sobre a vinculação da composição com o campo vital, artístico e estético. Aqui, a composição será compreendida como algo que conecta processos de criação, elaboração e invenção de obras de arte que podem ser estendidos também aos modos de vida. Compor é um exercício que contempla ao mesmo tempo criar e arrumar, o planejar e o inventar, o organizar e o produzir. Tais exercícios coexistem e dão contornos a si e ao outro.

Nesse exercício de compreensão da palavra, percebemos também que compor pode se ligar a dois prefixos: de- e re-, resultando em decompor e recompor. Também aqui seu sentido se multiplica, articulando-se a processos distintos que lançam novas significações. Na definição de Houaiss (2009), decomposição implica “divisão de algo em seus elementos formadores, análise; apodrecimento, putrescência, desaparecimento, sumiço, separação do que está unido, desagregação, desarticulação” (p. 603). A definição de recomposição, por sua vez, desdobra-se em “restituição, reconstituição, nova organização, reacomodação, reconciliação, formação de um novo, reunir os componentes de um composto que tinha sido previamente

separado” (p. 1624). Encontra-se, novamente, o movimento evocado pelas derivações dessa palavra que remete à matéria e às substâncias a todo o momento em relação e mutação.

A condição para estarmos vivos é o movimento de composição celular. A partir do momento em que nascemos, outro movimento toma a cena e coexiste com o primeiro: iniciamos, então, um processo de decomposição. Entre composições e decomposições, o corpo vai produzindo modos de existência que se recompõem em um movimento incessante: uma existência-composição. E esse movimento ocorre nas mais variadas atividades: alimentação, sono, trabalho, estudos, relações sociais e afetivas. Cada um deles coopera para engendrar energias e forças vitais.

Ao argumentar que a composição está em tudo que existe e se conecta, pode-se dizer que ela abrange maneiras de estar no mundo. Como? Ela evoca a capacidade sensível e imanente que faz do humano ao mesmo tempo criador e criatura. Ao compor e decompor, o humano se mistura com a natureza, com a sociedade e com os outros humanos, criando relações e produzindo encontros. Nesse sentido é que podemos relacionar a noção de composição à noção de “subjativação” (Guattari & Rolnik, 1986/1993, p. 31). Aqui recorreremos à noção de subjativação trazendo para a análise o convite a outro olhar sobre a vida.

Guattari e Rolnik (1986/1993) afirmam: “a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida pelos indivíduos em suas existências particulares” (p. 42). Como isso se articula à composição? Partindo do pressuposto de que a subjativação acontece como um processo em meio aos encontros, não nos remetemos a algo que está dentro do indivíduo. Trata-se de algo vivo que tem como condição de possibilidade as relações com o fora, sendo que o “não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade se encontra em posição de “terminal” (Guattari, 1989/2021, p.17) desses componentes heterogêneos e parciais. Os

processos de subjetivação, desse modo, implicam um intenso movimento de constante ruptura e criação no qual não há medida ou valor que assegurem um caminho tranquilo ou correto, com garantias de estabilidade ou equilíbrio. Mansano (2009) assinala:

quando recorremos em nossos estudos à noção de subjetividade, tal qual pensada por Guattari, estamos referidos a uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar maneiras diferentes de perceber o mundo e de nele agir. O encontro com esses componentes possibilita fazer conexões díspares e inesperadas, precipitando movimentos que insistem em suas misturas e desvios. Assim, novos componentes são recorrentemente inventados e abandonados tendo, portanto, valor e duração históricos (p. 2).

Subjetividade e composição se relacionam em um processo que está sempre se fazendo, desfazendo e refazendo. À medida que vivemos, em meio aos encontros e seus efeitos, podemos ter cada vez mais sensibilidade àquilo que nos toca e pode decompor ou recompor, tal como a palavra aqui esmiuçada sugere. É adotando essa concepção de vida, como uma matéria-prima a ser composta na arte dos encontros, que recorremos à consideração de Deleuze (1968/2017): “Há encontros entre corpos cujas conexões se compõem, encontros entre corpos cujas conexões não se compõem” (p. 259). Isso pode parecer simples em um primeiro momento, mas se desdobra em uma infinidade de questionamentos e indagações que suscitam múltiplos problemas. Para adotar um olhar atento sobre a composição, utilizaremos uma lente que ajude a ampliar sua compreensão no campo filosófico e perceber os detalhes que a habitam. Para tanto, estaremos acompanhados Espinosa (1677/2017) e Deleuze (1981/2002, 1981/2009, 1968/2017), abordando-a, na seção seguinte, como um conceito filosófico e que atravessa as obras desses autores de modo intenso.

## 2.2 A COMPOSIÇÃO COMO CONCEITO

Em Espinosa, a questão da composição ganha um contorno filosófico. Compor é o próprio fundamento vital da existência, pois “aumentar sua potência é precisamente compor as relações” (Deleuze, 1981/2009, p. 165), que se conectam com a vida e com a natureza, valendo-se das lentes de uma filosofia prática que busca analisar o corpo conectado à sua potência produzindo relações. Segundo Deleuze (1980/2002), ao analisar a obra de Espinosa, “a vida não é uma ideia, uma questão de teoria. A vida é uma maneira de ser” (p. 19). Essa leitura coloca à filosofia a tarefa de analisar os modos de vida. Para isso, Deleuze mostra que não há diferença de qualidade entre corpo e pensamento. Em suas palavras, “o corpo é um modo de extensão, o espírito um modo do pensamento. Toda coisa é corpo e espírito simultaneamente” (p. 73). Dessa forma, o corpo é colocado lado a lado com o pensamento, e toda maneira de pensar é também um modo de agir do corpo.

A articulação entre corpo e pensamento permite ativar a capacidade sensível de se colocar frente aos problemas que agitam as existências. Viver compreende impasses. E é necessária uma contínua atenção sobre como se colocar frente aos problemas e questionamentos evocados pelos encontros e pelos acontecimentos de nosso tempo. Em nossas existências, diferentes situações convidam a experimentar complexidades organizacionais que demandam uma contínua invenção de estratégias para continuar vivo. Estar atento às conexões do corpo e do pensamento é uma potência que possibilita o aperfeiçoamento organizativo de saídas e a qualidade criadora de ações.

Diante de dificuldades, entretanto, está colocada a possibilidade de sucumbir à fragilidade. Nesse caso, adota-se a avaliação de que o corpo aguenta muito menos do que pode. Será mesmo? Tal avaliação emerge quando o corpo ignora a potência do pensamento e da ação, expondo-se a situações limítrofes que retroalimentam a fragilidade. O caminho indicado pelos autores para acessar a potência de afetos do corpo não se dobra a uma

hierarquia ou ao comando de um (pensamento) sobre o outro (corpo), mas à conquista de uma conversação sobre o vivido. Encontrar o ponto de encontro em que corpo e pensamento se misturam e se modificam mutuamente sinaliza uma contínua troca e um constante aprendizado.

Na fundamentação teórica traçada por Espinosa (1677/2017) de que o corpo está em fusão com o pensamento, há uma nova conjunção em jogo, desenvolvida na ideia de “modo de vida” (p. 97) articulada à visão de que “não sentimos nem percebemos nenhuma outra coisa singular além dos corpos e dos modos de pensar” (p. 52). Os modos de vida implicam maneiras de produzir os encontros e os afetos, sendo que, também neles, relações de composição são traçadas. Como seres humanos, somos concebidos a partir de um modo, de uma relação de composição. Segundo Rocha (2002), um

indivíduo é uma unidade de composição. De forma que cada indivíduo é um conjunto de composições singulares; podemos chamá-los de diferenciações singulares para marcar a separação e distinção de um indivíduo em relação a outro. Neste processo de composições e decomposições, são os encontros que decidem quando há conveniência ou inconveniência entre os corpos. (p. 3)

É a partir desses processos de composição e decomposição que nos relacionamos com as dimensões mais instituídas e normativas da existência, que estão ligadas à ideia de estrutura. Entretanto, mesmo que tenha e evoque uma permanência, sua proximidade em relação com o movimento é constante. Assim, até mesmo a estrutura é construída por um ritmo, por uma relação de afinidade, em que associações se fazem e desfazem, posicionando a duração de um determinado modo de vida. Segundo Deleuze (1993/2019):

O que constitui a estrutura é uma relação composta, de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que se estabelece entre as partes infinitamente pequenas de um corpo (...) em cada corpo há uma infinidade de relações que se compõem e se

decompõem. Os modos são estruturas geométricas, porém fluentes, que se transformam e se deformam na luz a velocidades variáveis. A estrutura é ritmo, isto é, encadeamento de figuras que compõe e decompõe suas relações. Ela é a causa das inconveniências entre os corpos, quando as relações se decompõem, e das conveniências entre corpos, quando as relações compõem alguma nova relação. (p. 160)

Espinosa (1677/2017) afirma que as decomposições sempre remetem a um modo. Deleuze (1981/2009) comenta: “Do ponto de vista da natureza inteira, somente há relações que se compõem. (...) a decomposição de relações não existe do ponto de vista da natureza inteira, visto que a natureza inteira apreende todas as relações” (p.130). Se na natureza há somente relações que se compõem, é apenas do ponto de vista de um determinado modo que se percebem relações de decomposição. Deleuze (1981/2009) afirma: “o que eu chamo eu, é um conjunto de relações precisas e fixas que me constituem” (p. 131). E segue argumentando: “de um ponto de vista particular determinável – você ou eu – que eu posso dizer que aqui há composições ou decomposições” (p. 131). Como analisamos a vida humana a partir dos modos, essas decomposições aparecem indissociáveis das composições e produzem efeitos diversos nos modos de vida.

Assim, a existência segue seu trajeto entre composições-decomposições plurais de si e do outro. Espinosa dá relevo ao questionamento sobre os modos de vida entendendo-o como um problema de composição. Deleuze (1968/2017) afirma:

Há, portanto, leis de composição e de decomposição de conexões que determinam a passagem à existência dos modos (...) essas leis de composição, que são próprias às conexões características, e que regulam a passagem dos modos à existência, suscitam múltiplos problemas. (p. 233)

Quais problemas seriam esses? Os autores mostram que eles estão relacionados aos efeitos das composições e/ou decomposição nos modos de vida. Os corpos não cessam de entrar em relações e em encontros. Os encontros são conexões complexas, podendo nos alimentar (aumentando a potência do corpo) ou nos matar (extinguindo as potências), o que implica definir a própria duração de uma vida ou a determinação de uma passagem a outro modo, nesse caso, a morte. Assim, “há composição quando minha relação é conservada e se compõe com um a outra relação exterior” (Deleuze, 1981/2009, p. 131). E “há decomposição quando o corpo exterior atua sobre mim de tal maneira que (...) minhas relações são destruídas” (Deleuze, 1981/2009, p. 131). É a partir do encontro e das relações que acontecem entre os corpos, se efetuando em determinadas condições e estilos, que um modo de vida segue se fazendo em um processo ininterrupto. Deleuze (1968/2017) pontua:

Um modo deixa de existir quando não pode mais manter entre suas partes a conexão que o caracteriza; assim também ele deixa de existir “quando não está mais apto o poder de ser afetado de um grande número de maneiras”. Resumindo, uma relação não pode ser separada de um poder de ser afetado. De maneira que Espinosa pode considerar como equivalentes duas perguntas fundamentais: qual é a estrutura (fábrica) de um corpo? Que pode um corpo? A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado. (p. 240)

Isso nos convida a indagar dois pontos: como as existências estão se compondo? E como manter-se à espreita dos encontros que mobilizam os corpos? O convite de Espinosa e Deleuze volta-se para compreender os modos de vida que estão em vias de serem compostos, acionando, para isso, o olhar sensível à qualidade dos encontros que fazemos e a percepção das maneiras como estamos agindo no mundo. Isso é ao mesmo tempo um exercício crítico e clínico (Deleuze, 1993/2020), pois convida a uma análise situada acerca das conexões que

fazemos bem como dos afetos mobilizados para que vida siga em transformação e movimento.

Chegamos, assim, à percepção de uma contínua variação nos modos de existência que prepara o campo para outro aspecto da análise: a compreensão do corpo em meio às afetações (Espinosa 1677/2017). Segundo Deleuze (1981/2002), “um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade” (p. 128). Percebemos nessa perspectiva de análise que o afeto, distante da forma como é concebido no senso comum, não se reduz apenas a um carinho ou um cuidado. O afeto vem de fora, nos toca e nos coloca em variação. Deleuze (1981/2009) comenta que o afeto é “esta espécie linha melódica de variação contínua” (p. 27) que mobiliza os corpos ao movimento. Assim, há entre os corpos uma dinâmica viva, com ampliações e contrações, expansões e introversões, tal como sentidas no batimento do coração ou no ritmo da respiração.

Mas, no caso dos encontros, não há uma regularidade tal como encontrada no ritmo do coração e da respiração. Em seu lugar, entra em cena o inesperado, que leva Espinosa (1677/2017) a afirmar: “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (p. 100). E essa multiplicidade de maneiras de ser afetado evidencia a potência de variação dos corpos, que pode aumentar ou diminuir. Novamente, Espinosa faz uma equação que liga a composição, os encontros e os afetos aos modos de vida. Deleuze (1981/2009) assinala:

Sobre esta linha melódica de variação contínua constituída pelo afeto, Espinosa vai assinalar dois polos: alegria-tristeza, que serão para ele as paixões fundamentais. A tristeza será toda paixão, qualquer paixão que envolva uma diminuição de minha potência de agir; e a alegria será toda paixão que envolva um aumento de minha potência de agir. (p. 27)

Com isso, o encontro com o outro pode seguir duas linhas: aumentar a potência de agir, que produz alegria. Ou levar à decomposição, que diminui nossa potência de agir e, portanto, produz tristeza. Quando há um mau encontro, decorre dele a decomposição da potência de existir e expandir. Já quando fazemos um bom encontro, há uma composição da potência de existir e conectar.

Na companhia de Deleuze e Espinosa, pode-se dizer que, quando ocorre uma composição advinda de um bom encontro, sentimos alegria, pois a potência de agir dos corpos que participam desse encontro é aumentada: ambos saem mais fortes. Ficamos alegres quando um corpo se compõe com o nosso, assim como quando uma ideia nova se compõe com nosso pensamento, ampliando-o. Ao contrário, na tristeza, ambos os participantes saem menores e despotencializados. Cabe então considerar o que nos encontramos para experimentar essas variações. Não estamos falando aqui apenas de humanos, mas de todo campo de relações. Uma música, um filme, uma leitura, uma refeição podem ampliar a potência vital.

Deleuze (1968/2017) comenta que, “quando encontramos um corpo que convém com o nosso, quando sentimos uma afeção passiva alegre, somos induzidos a formar a ideia daquilo que é comum a esse corpo e ao nosso” (p. 316). Tal consideração abre outra indagação: O que fazer frente essas variações? Como construir um modo de vida ativo e atento ao problema das composições de afetos? Espinosa (1677/2017) ajuda a compreender esses problemas ao dizer: “o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso (...) muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto o pior” (p. 155). A vida que se baseia nas paixões agencia formas específicas de sentir, pensar e agir muito vinculadas à impotência para selecionar e compreender os afetos, levando ao que Espinosa chama de “servidão” (p. 155). Nessa situação de paixão, submetidos aos afetos que vêm de fora e que fazem a potência variar entre alegrias e tristezas, estamos em uma posição passiva frente os afetos. Nesse caso, ficamos à deriva dos encontros

e lançados ao acaso das sensações, pois “enquanto somos afetados por paixões, não temos a posse formal da nossa potência de agir” (Deleuze, 1968/2017, p. 306).

Para sair desse campo das paixões e avançar na compreensão dos efeitos que os encontros produzem nos corpos, há um trabalho clínico a ser empreendido que toma em análise as composições. Assim, a análise volta-se para como o afeto movimenta a nossa potência de agir. Estamos diante de um campo instável e variável, visto que, por vezes, uma paixão triste pode aumentar nossa potência de agir em determinado aspecto, abrindo acesso a uma paixão alegre. O mesmo podemos dizer de uma paixão alegre, que, mesmo aumentando momentaneamente nossa potência de agir, entristece. Novamente estamos diante da contínua variação do corpo nos encontros (Deleuze, 1981/2009). Diante do impasse colocado pelas paixões, o qual mantém o corpo à deriva dos encontros de maneira passiva, Deleuze questiona (1981/2009): “como nós poderíamos sair dos afetos passivos que consistem em aumento ou diminuição de nossa potência de agir, como poderíamos sair do mundo das ideias inadequadas?” (p. 42).

Deleuze fala, então, da potência do corpo para afetar e ser afetado, de entrar em contato com as alegrias e as tristezas, mas também de produzir afetos. Seguindo essa linha de análise, podemos fazer a passagem das paixões às ações. Ao buscar uma ação frente aos encontros, cabe compreender as novas composições que eles colocam em curso. Deleuze (1981/2009) argumenta sobre Espinosa: “ele nunca se pergunta o que nós devemos, ele se pergunta todo o tempo do que nós somos capazes, o que está em nossa potência” (p. 43). Nesse campo de análise, os modos, com suas composições e decomposições, são marcados pelas maneiras como o corpo se conecta ou se separa da sua potência, pois “o que ele compreende são os bons encontros, os maus encontros, os aumentos e as diminuições da potência” (p. 43).

Deleuze (1980/2009) pontua então: “chamaremos boas às ações de composição direta e chamaremos más às ações de decomposição direta” (p. 136), apoiando-se no bom ou mau uso dos encontros, no uso adequado ou inadequado dos afetos: isso aproxima a composição da ação. Espinosa (1677/2017) afirma que “quando podemos ser a causa adequada de algumas dessas afecções, por afeto compreendo então uma ação, em caso contrário, uma paixão” (p. 98).

Assim, os afetos e os encontros que experimentamos no cotidiano das relações colocam outra tarefa: a compreensão do uso que fazemos dele e não apenas a passividade de seus efeitos. Isso remete, então, à capacidade de ação e posicionamento. Desse modo, podemos fazer um bom uso da tristeza ou até um mau uso da alegria. Ou ainda, fazer um uso inadequado da tristeza ou um uso adequado da alegria. Nesse sentido, os autores chamam a atenção para a possibilidade de sair das paixões, ainda que momentaneamente, para acionar a capacidade de tomar a vida nas próprias mãos. Segundo Deleuze (1968/2017):

Assim, se realiza o programa de Espinosa: Não suprimir toda paixão, mas sim, em benefício da paixão alegre, fazer com que as paixões ocupem a menor parte de nós mesmos, e com que o nosso poder de ser afetado seja preenchido por um máximo de afecções ativas. (p. 319)

As composições ativas permitem o acesso a um exercício de pensamento que pode fazer o movimento de lançar-se cada vez mais em bons encontros, distanciando-se dos maus encontros. Deleuze (1968/2017), ao considerar o pensamento de Espinosa, diz que sua análise:

se esforça para extrair encontros do acaso, e no encadeamento das paixões tristes, organizar os bons encontros, compor sua relação com relações que combinem diretamente com a sua, unir-se com aquilo que convêm com ele por natureza, formar associação sensata entre os homens, tudo isso, de maneira a ser afeitado pela alegria.

Identificar o esforço da razão com essa arte de organizar encontros, ou de formar uma totalidade nas relações que se compõe. (p. 180).

Assim surge o desafio de compreender o que pode nosso corpo. É uma questão de estratégia, no sentido de perceber os afetos em sua necessidade, em sua intensidade e em quais deles a nossa potência se sustenta. Deleuze e Guattari (1980/2020) pontuam:

não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (p. 43)

Os autores que aqui nos acompanharam mostram a relevância de olhar o corpo em suas composições. Estas últimas se estendem para um campo variado de relações que vão desde a ambiental, passando pela social, tecnológica, cultural e relacional para ficar apenas em alguns exemplos nos quais ocorrem processos de composições e/ou decomposições. Nessa perspectiva, buscaremos, na sequência, compreender as possibilidades de expansão dos afetos na interface com as composições de modos de vida.

### **2.3 RELAÇÃO DAS COMPOSIÇÕES COM A VIDA E COM ARTE DE VIVER**

Os encontros vão compondo e decompondo os corpos de seus participantes. À medida que um modo vai se articulando e organizando, outros vão se desfazendo e desmanchando. Há, assim, uma tensão entre as composições e as decomposições na qual se atualiza a tensão entre vida e morte. E, nesse sentido, há um tom trágico na existência. Há encontros que nos decompõe de maneira radical. Podemos ser atingidos pelo acaso de um acidente, ao ser afetado por um corpo com uma força maior que a nossa e que causa a nossa destruição. Ou ter de enfrentar alguma situação de embate, em que há o desejo explícito de outro ser que tende a desfazer as conexões que nos constituem, como o que estávamos vivendo no momento

pandêmico diante de um vírus que se instala em nosso organismo, com possibilidades, ainda restritas, de prever seus efeitos. Deleuze (1981/2009) comenta sobre o conhecimento que se produz nas relações como uma arte de viver:

É o conhecimento das relações que me compõe e das relações que compõe as outras coisas. Vejam vocês: Já não são os efeitos dos encontros entre partes, é o conhecimento das relações, a saber, a maneira como minhas relações características se compõem com as outras e como minhas relações características e de outras relações se decompõem. Ora, este é um conhecimento adequado, e, com efeito, só pode ser adequado este conhecimento. Enquanto que o conhecimento que se contentava em recolher... Por quê? Dado que é um conhecimento que se ele à compreensão das causas. Com efeito, uma relação qualquer é uma razão. Uma relação qualquer é a razão sob a qual uma infinidade de partes extensivas pertence a tal corpo mais do que a tal outro (p. 239).

Quando um vírus se instala em nosso corpo e nos enfraquece, ele, por seu turno, está se multiplicando e se fortalecendo. Se, em qualquer encontro, espirros, tosses e gotículas podem contaminar o corpo, enfraquecendo sua potência de agir até o ponto em que não existem mais as forças vitais, isso demonstra a vulnerabilidade dos corpos diante dos outros corpos. Ao considerar que nos encontros pode existir algo que nos separa de nossa potência vital, produzindo desconexões e decomposições, é precioso buscar alianças. Nesse ponto, não há julgamento de mérito ou critério geral, pois “é nesse sentido que não existe o mal (em si), mas há o mau (para mim)” (Deleuze, 1980/2002, p. 40). Espinosa encaminha uma análise pautada pelo olhar de cada corpo em meio aos encontros presentes. Na pandemia da Covid-19, por exemplo, o encontro com a máscara e, na sequência, o desenvolvimento da vacina, estabeleceram esse conhecimento das relações; foi uma dessas aliadas que serviu para compor nosso modo de existência ao aumentar nossa potência de ação e defesa. Viver e morrer se

sustentam no conhecimento das relações: em suas composições e decomposições. Comenta Deleuze (1981/2009):

E uma vez mais, o que isto quer dizer, morrer? Morrer, isto quer dizer somente uma coisa: é que as partes que me pertencem sob tal ou tal relação são determinadas de fora a entrar sob uma outra relação que não me caracteriza, mas que caracteriza outra coisa. (p. 238)

Dentro dessa dimensão de composições de existências, construímos um olhar não essencialista sobre a vida. O que existe é a produção de existências compostas na presentificação dos encontros. A vida social é, por sua vez, construída e constituída a partir de relações entre diferentes modos de vida inventados e colocados em circulação. Parte desses modos de vida alia-se à composição e parte, à decomposição. Ao compreender as dinâmicas das relações, porém, ainda há algo a se desenvolver que é de outro domínio: agir. Assim: “Eu componho relações, e de uma certa maneira, eu me elevo a uma certa compreensão das causas (...). Eu não estou mais sob o efeito (...) estou em outro domínio, no domínio das composições de relações” (Deleuze, 1981/2009, p. 288).

Aqui há um passo a mais em cena. Após sair do campo dos efeitos e conhecer as relações, há ainda que se despertar para o campo das ações com os movimentos que habitam a constituição de cada ser, povoada pela “potência de agir” (Deleuze, 1981/2009, p. 288). Isso que se compõe em uma existência corresponde a uma dimensão da individualidade. Essa potência de compor, que abarca um sentido particular, vai além de uma percepção geral sobre os encontros, se direciona a uma “essência singular” (p. 288). Tal composição é indissociável do momento histórico e seus componentes de subjetivação, ora marcados pela “produção de subjetivação capitalística” (Guattari & Rolnik, 1986/1993, p. 42). Guattari e Rolnik (1986/1993) afirmam: “a ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se

ama” (p. 42). Esse reconhecimento da produção de subjetividade na ordem capitalística implica um questionamento acerca do modo como estamos sendo produzidos e como estamos nos produzindo. Guattari (1989/2021) se posiciona sobre o conceito ao dizer:

Ao invés de sujeito, talvez fosse melhor falar em componentes de subjetivação trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria. Isso conduziria necessariamente a reexaminar a relação entre o indivíduo e a subjetividade e, antes de mais nada, a separar nitidamente esses conceitos. Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de "terminal" com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos socioeconômicos, máquinas informacionais etc. Assim, a interioridade se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos uns em relação aos outros e, se for o caso, francamente discordantes. (Guattari, 1989/2021, p. 17)

Guattari ensina que há um movimento entre os processos de subjetivação e os processos de singularização assim definidos como expressões diferentes. Os processos de singularização são os movimentos que rompem com a produção em série de subjetividades fixadas, e onde se instaura um novo modo de vida. Esse movimento fluido de produção se desprende de uma forma identitária e implica uma maneira de ser que ainda não está dada. Trata-se, assim, do exercício da potência de criar que se desenrola a partir de uma necessidade de expressão. Guattari e Rolnik (1986/1993) pontuam:

A subjetividade como produção nas sociedades capitalísticas seria, precisamente, a tendência a bloquear processos de singularização e instaurar processos de individuação. Os homens, reduzidos à condição de suporte de valor, assistem, atônitos, aos desmanchamentos de seus modos de vida. Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam. Esvazia-se o caráter processual (para não dizer vital) de suas existências: pouco a pouco, elas vão se

insensibilizando. A experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano: interrompem-se os processos de singularização. (p. 38)

Ocorre, entretanto, que as padronizações que recaem sobre os modos de vida são cada vez mais corriqueiras e universalizadas, estando presentes nas maneiras de se vestir, aprender e ensinar, para ficar em apenas alguns exemplos. Intensificadas pela rede de conexões tecnológicas, percebe-se cada vez mais a expectativa de encontrar fórmulas e métodos para simplesmente reproduzi-los de modo mecânico e esvaziado de sentido. Já o caminho de uma vida em composição não comporta a mera repetição, ainda que as repetições também possam atravessá-la em alguma medida. Falamos de uma vida que se encontra com seu próprio ritmo, sensibilidade e intensidades por meio de um processo de experimentação delicado que não cessa. Tal tarefa não é fácil, pois somos constantemente atravessados por exigências e respostas rápidas que nos expõem a impasses contemporâneos voltados majoritariamente à sobrevivência. Afirma Mansano (2020):

é possível perceber o quanto vivemos em um momento rude e atravessado por paixões tristes que retroalimentam um sintoma marcadamente relacional: o crescente distanciamento afetivo de si, do outro e da natureza. Tal diagnóstico é fortalecido pela conjuntura política atual, que coloca em evidência o acirramento de opiniões e práticas conservadoras, bem como a mínima abertura para o contato com a diferença, as trocas e as mudanças de posição. Cada um desses aspectos pode diminuir a potência de ação e colocar em curso manifestações de tristeza. (p. 2)

Tal contexto, expresso no campo político institucional e no campo da política relacional, marca o caminho de desafios frente às tantas crises que atravessamos. Deleuze (1968/2017) questiona junto com Espinosa: “como chegaremos a formar e produzir ideias adequadas, já que nos são necessariamente dados tantas ideias inadequadas, que extraviam a

nossa potência e nos separam daquilo que podemos?” (p. 164). Dentro dessas tantas ideias inadequadas que nos separam da nossa potência, que colocam a vida em regime de exploração e violência, percebemos que a condição social e a desigualdade econômica desencadeiam tensões cada vez mais explosivas, com o crescimento cada vez maior de conflitos e agressões.

Nesse sentido, existe a necessidade de afirmar uma luta política por composições alegres também no campo dos afetos, evocando uma agenda política que se posicione do lado da alegria e se distancie do ódio e da tristeza. Vemos nessa composição uma questão de estratégia política: direcionar-nos a uma pequena alegria que fortaleça implica ações concretas que barram os afetos tristes e lutam contra eles. Pode-se dizer, então, que estamos diante de uma questão clínica no sentido de sensibilizar os corpos para perceber os afetos, os encontros e a potencialização dos modos de vida. Retomando o curso sobre Espinosa, Deleuze (1981/2009) afirma:

geralmente as pessoas fazem a soma dos seus males, é mesmo aí que a neurose começa, ou a depressão, quando nós nos remetemos a somar (...). Espinosa propõe o inverso: em vez de fazer a soma de nossas tristezas, escolha um ponto de partida local sobre uma alegria com a condição de que sintamos que ela nos concerne verdadeiramente. (...) Sobre isso tentamos ganhar localmente, estender essa alegria. É um trabalho da vida. (p. 51)

Deleuze fornece algumas pistas para seguir nesse caminho de expansão clínica da vida: ele menciona a possibilidade de localizar uma pequena alegria, um pequeno passo, uma possibilidade de germinar que pode estar em situações cotidianas como uma folha que nasce de um vaso quase seco, o movimento de escrever um verso, o dedilhado em um instrumento que não é tocado há anos. Tais atitudes, de certo modo, podem acordar o corpo brutalizado pelos encontros rudes. Acordar o corpo sensível evoca, então, as composições e demonstra a

potência da vida em se expressar, em se refazer e se recompor. Podemos afirmar, junto com Guattari (1992/2019), que:

a reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular invoca outras reconquistas em outros campos. Assim, toda uma catálise da retomada da confiança da humanidade em si mesma está para ser forjada passo a passo e, às vezes, a partir dos meios os mais minúsculos. (p. 56)

Encontramos, também aqui, uma pista de Guattari (1992/2019) para potencializar as composições: o convite a olhar os movimentos de rupturas, as brechas por onde a vida escapa da repetição e produz outras associações, outros agrupamentos, indo ao encontro da diferença e em busca de experimentar outras sensibilidades. Mas, aqui cabe um alerta: não se deixar seduzir pela linha de uma esperança política futura ou de uma grande alteração estrutural. Falamos, tão somente, de localizar os pequenos gestos de potência e buscar igualmente as estratégias de reativação vital. Guattari (1992/2019) pontua:

Uma singularidade, uma ruptura de sentido, um corte, uma fragmentação, a separação (...) podem originar focos mutantes de subjetivação. Da mesma forma que a química teve que começar a depurar misturas complexas para delas extrair matérias atômicas e moleculares homogêneas e, a partir delas, compor um gama infinita de entidades químicas que não existiam anteriormente, a “extração” e a “separação” de subjetividades estéticas ou de objetos parciais, no sentido psicanalítico, tornam possíveis uma imensa complexificação da subjetividade, harmonias, polifonias, contrapontos, ritmos e orquestrações existenciais inéditos e inusitados. (p. 30)

Alegria e saúde se cruzam na composição dos modos de vida. Já a tristeza se relaciona diretamente com o adoecimento. Como já afirmado, não podemos evitar as tristezas de modo definitivo. Mas, de acordo com os autores que nos acompanham nesta seção, é possível realizar um esforço para nos distanciar dos maus encontros e das paixões tristes. Assim, cabe

perguntar: Como compor modos de vida alegres e tecer alianças com componentes de subjetivação que potencializam a vida coletiva?

Um ponto que nos toca é que, justamente nos momentos de angústia e indecisão, de crise e tensão, é que a vida, em sua potência de criação e composição, pode mostrar suas forças para persistir e continuar vivendo, para perseverar e sustentar a existência. Os coletivos se unem, associações se fazem, multidões se organizam e redes se articulam. Talvez seja exatamente essa a grande contribuição de Espinosa (1677/2017) ao apresentar a vida em seu polo afirmativo e essencialmente positivo, onde até a separação, a destruição, a morte e a decomposição, de certo modo, fazem também parte das composições. É justamente nos momentos de crise e criação que as forças se apresentam em sua amplitude disruptiva: “Nunca é o composto, histórico e estratificado, que se transforma, mas sim, às forças componentes, quando entram em conexão com outras forças” (Deleuze, 1986/2011, p. 93). Esclarece o autor: “a mudança, a mutação concernem às forças componentes e não às formas compostas” (p. 93). A dor do existir é inevitável, mas não é única. Existem mudanças e alterações de alegria que, no momento presente do vivido, escapam aos corpos carregados de tristezas, angústias, mágoas e ressentimentos. É dessa maneira que a variação dos modos de viver se conecta à composição dos afetos, sendo essa composição fruto de uma arte que se efetua entre poder sentir, compor e viver. Como? Segundo Zourabichvili (2004/2020):

Da natureza relacional da força decorre seu atributo principal: um poder de afetar e de ser afetado. Deleuze vê nisso uma intuição comum a Nietzsche e Espinosa. Os conceitos de força e afeto estão em conexão lógica, na medida em que a força é justamente o que afeta e é afetado. Todo afeto implica uma conexão de forças, é o exercício de uma força sobre outra e o padecer que disso decorre. A força não é somente potência afetante, mas potência afetada, matéria ou material sensível sobre o qual se exerce uma força. A potência é clivada, ora ativa, ora passiva. Assim sendo,

poder já não tem o sentido ordinário de posse ou de ação, mas se conecta antes de tudo à sensibilidade. (p. 70)

Em conexão com uma sensibilidade capaz de perceber as forças em movimento, voltamos o olhar para o campo estético. Por quê? Porque a arte consegue acolher e sustentar as tristezas, crises e angústias como partes indissociáveis do existir, que se alternam e transmudam em alegrias e conexões. Os componentes que participam dos processos de criação são metamorfoseados e se abrem para “produzir uma nova música, um novo tipo de amor, uma relação inédita com o social, com a animalidade: é gerar uma nova composição ontológica correlativa a uma nova tomada de conhecimento sem mediação” (Guattari, 1992/2019, p. 85).

É justamente nesse ponto que a filosofia da diferença se alia à criação artística. Uma canção, por exemplo, pode atuar com precisão cirúrgica ou como uma fisioterapia afetiva, deslocando um pensamento triste, despertando um corpo impotente, movimentando uma saúde fraca. A arte trazida para o cotidiano da vida tem força e nos dá força para sentir, atravessar e enfrentar as incertezas. Assim, a “relação com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo” (Guattari, 1988, p. 47).

Sabe-se que o corpo necessita de uma boa alimentação e sono com qualidade para se fortalecer; percebemos que, quando não nos alimentamos bem ou não dormimos bem, diminuimos a nossa imunidade e ficamos mais suscetíveis a doenças. Do mesmo modo, a vitalidade do corpo também precisa de afetos de alegrias e de componentes de subjetivação que potencializem, alimentem a energia vital e deem ânimo para enfrentar os desafios, por vezes tristes, que assolam o cotidiano. O conceito de composição, tal como mobilizado pela arte, evoca então esse outro alimento afetivo. Na arte, focaremos no elemento da composição musical, observando com mais atenção a conexão do elemento poético com o elemento

musical, que se materializa nessa conexão poético-musical, nas formas, processos e elementos de composição de uma canção. Guattari (1992/2019) argumenta de maneira precisa:

cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e ressingularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores de existências suscetíveis de adquirir consistência e persistência. Essa catálise poético-existencial, que encontramos em operação no seio de discursividades escriturais, vocais, musicais ou plásticas, engaja quase sincronicamente a recristalização enunciativa do criador, do interprete e do apreciador da obra de arte. (p. 31)

Chegando ao final desta seção, que buscou apresentar o conceito de composição em diferentes perspectivas, pode-se afirmar que o campo estético se torna um aliado vital para fortalecer a existência contemporânea que, como já mencionado, está imersa em paixões tristes. Trata-se de transformar tanto a percepção quanto a sensibilidade que temos da realidade.

Atentos a essa perspectiva, avançaremos a um novo momento da análise proposta neste estudo: passar de um plano conceitual e filosófico sobre a composição para um plano estético, no qual a composição e a figura do compositor ganham outra textura, atingindo a concretude de uma prática e o contorno de uma profissão. Buscaremos, na próxima seção, desdobrar a imagem do compositor e o trabalho da composição, as composições artístico-musicais, tendo como foco o trabalho de criação de canções da música popular brasileira.

### 3 COMPOSIÇÕES ARTÍSTICO-MUSICAIS

Argumentamos, inicialmente, que o compositor musical é aquele que, de certa maneira, aparece como referência nesse meio artístico. Quando nos referimos a um compositor de maneira direta, retirando a palavra de seu contexto prévio, a imagem que surge é a do compositor de música, ou seja, aquele que cria uma obra musical.

Podemos afirmar que cotidianamente estamos nos relacionando com o processo de composição de algum artista, uma vez que a música está presente em diversas situações e lugares da existência, estando inserida de maneira insuspeita em diferentes contextos e a partir de atravessamentos múltiplos. Basta perceber que, logo ao entrar em um estabelecimento comercial, seja um mercado, uma farmácia ou um restaurante, escutamos a chamada ‘música ambiente’. Ela também está presente em diversas situações de trabalho, acompanhando as viagens de um motorista, por exemplo, ou soando em um radinho estrategicamente posicionado em uma construção que está sendo levantada no fundo de um terreno. Isso demonstra a potência de composição entre a música e a vida humana, com seus trabalhos, relacionamentos e afetos vividos. Esta seção se debruça sobre as múltiplas facetas da criação musical e suas composições, problematizando seus agentes, as sensibilidades acionadas, os problemas emergentes e as condições de vida.

Esta seção tem como foco o trabalho de compreender o processo de composição de artistas dedicados a canções da música popular brasileira, analisando a conexão que se estabelece entre o conteúdo literário e o conteúdo musical. A canção é um trabalho que articula instrumento e voz nas fronteiras do fazer poético e do fazer musical. Nela, o compositor atua de forma a conectar letra e música, criar pontes e elos entre o que se expressa em sentido linguístico e elaborar maneiras de arranjá-los em uma forma musical. Na temática da canção e dos seus encantos, há desdobramentos estéticos e técnicos, envoltos por questões éticas e políticas, em meio aos quais o compositor de canções faz do seu trabalho artístico um

trabalho transversal. Também nesta seção estaremos em um campo interdisciplinar: na fronteira entre filosofia, música, linguagem e poesia, sempre atentos às potências clínicas que nelas emergem e às relações que se compõem nesse encontro entre vida e obra de arte.

### 3.1 CANÇÕES EM COMPOSIÇÃO

A música tem uma “força estranha” (Velo, 2018) que nos alimenta independentemente da plataforma e do modo como nos habituamos a ouvi-la, seja pelo rádio, vinil, CD, mp3 ou plataforma de *streaming*. As canções têm o poder de apoiar, estimular e fazer muitas vidas se manterem ‘em pé’ frente aos desafios e adversidades do cotidiano. Em diferentes ocasiões, o que mantém a saúde em momentos de crise é uma música, que se torna uma espécie de alimento afetivo ao se transformar em uma espécie de alicerce e acolhimento para situações limítrofes de momentos que envolvem uma experiência intensa. Deleuze e Guattari (1980/2020) pontuam: “A música nunca é trágica, a música é alegria” (p. 104). Com alegria, os autores afirmam a força que a composição musical possui de intensificar a existência, de ampliar a potência de relação entre os corpos e os afetos, de tornar a vida uma experiência mais interessante. Nietzsche (1888/2012) argumenta em um dos seus aforismos: “Quão pouco é preciso para ser feliz! O som de uma gaita de foles. Sem a música a vida seria um erro. O alemão imagina o próprio Deus cantando canções” (p. 23).

Para a vida não se tornar apenas uma tarefa cansativa, um vazio, um exílio, existe a música. Ela cria um “sentimento de plenitude e de intensificação da força” (Nietzsche, 1888/2012, p. 83). Sobre o efeito musical, comenta o filósofo: “Ele se insere em cada pele e em cada afeto: ele transforma-se constantemente. - A música, tal como a compreendemos hoje, é igualmente uma excitação e uma descarga conjunta dos afetos” (p. 84).

Nas composições de canções, sons e silêncios estão diretamente relacionados com o fazer poético e com o reino dos afetos. Há um forte debate sobre seus limites e conexões: o

que é um som? O que define uma canção? Como podemos nos inclinar a conceber as manifestações sonoras advindas do encontro entre letra e música? Em meio a tantas questões que buscam criar definições entre o som e o sentido, de um modo geral, Wisnik (2017) diz:

sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interprete, dando-lhe configurações e sentidos. (p. 17)

A música e a letra relacionam-se com certos princípios da natureza e a harmonia pode ser considerada como sinônimo da própria vida. A harmonia de uma composição compreende a existência de uma música e também a composição de uma existência. José Gil (2020) indaga:

O que é a harmonia? É um equilíbrio de forças. Equilíbrio não quer dizer ausência de tensão, nem desaparecimento de intensidade. Pelo contrário, quanto mais tensão, mais equilíbrio e harmonia, e, portanto, quanto mais harmonia, mais intensidade (de uma sensação, que é composta por forças). (p. 155)

Há um processo de harmonia que faz parte de cada um de nós e é imanente em tudo que existe. Há uma harmonia em uma existência-composição que a mantém viva e há uma relação funcional entre as partes que nos mantêm em existência. Mas, isso tudo é indissociável de desarmonias e desequilíbrios. Portanto, há, na composição de canções, na harmonia de uma composição musical ou em uma existência-composição, desarmonias e desequilíbrios, limites e fronteiras, que são desafiados, linhas que não se encontram, melodias, contrapontos e fugas que compõem nossa trajetória em descompassos múltiplos. Por vezes, tais sonoridades são consideradas desagradáveis, indicando um estranhamento em relação àquilo que outrora indicava certo sossego e ao qual corriqueiramente nos acomodamos. Além do bem e do mal, além do certo e do errado, Wisnik (2017) ressalta:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias. A música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil o limiar dessa distinção. (Wisnik, 2017, p. 32)

Foi assim que o trabalho de pesquisadores, músicos e compositores contemporâneos como Pierre Boulez ou John Cage buscaram tencionar os limites entre som, pausas e música, valendo-se das paisagens sonoras, barulhos cotidianos e até mesmo o silêncio como obra e elementos musicais. Questionam-se os modos de conceber e praticar as noções musicais nas mais diferentes culturas. Assim como na natureza são identificadas diferenças entre seres e espécies, na música são identificadas certas regiões que compõem diversos estilos, consonâncias ou dissonâncias. Nesse processo complexo, a canção é ainda um mistério a ser estudado. Segundo Wisnik (2017):

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras). (p. 73)

Esses elementos podem ser expressos pelas notas que, tocadas juntas, formam os acordes e, encadeadas em sequência, compõem escalas. Wisnik (2017) atenta para o fato de que as notas são diversas e denominadas para criar um sistema de leitura que foi padronizado segundo alguns critérios. Nota-se, assim, que o estudo musical tem sua raiz em diversas

questões físicas e matemáticas com grandes atravessamentos socioculturais. Com isso, a música implica um campo de linguagens múltiplas em que se estabelecem comunicações e afetações.

Entre sons, pausas e ruídos que se articulam na música, comenta Wisnik (2017): “Músicos do mundo todo, nos mais diferentes tempos culturais, puseram-se a escuta dos intervalos, mapeando o campo sonoro e desentranhando modos relacionais de dentro do caos ruidoso e do contínuo oscilante e deslizante das alturas” (p. 74).

Os estudos sobre tonalidades, escalas, modos, acordes e melodias postulam um tratado geral e histórico que permite aos músicos, compositores e pesquisadores criar noções comuns sobre os princípios da harmonia, que os levam a discorrer sobre os emergentes recursos musicais, bem como os sentidos que se estabelecem entre os sons. Como já pontuado, a música situa-se em um contexto cultural. Para fazê-la é necessário abrir-se a uma espécie de seleção de alguns sons entre outros; desse modo: “O som se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para introduzir instabilidades relativas. Tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias” (Wisnik, 2017, p. 33).

Compor pressupõe, então, uma relação de organização e sequenciamento dessas vibrações em um sistema de frequências, e as sensações geradas a partir dessa vibração. A afinação, por exemplo, é a busca por uma frequência específica que toma em consideração os sons, os instrumentos e os dispositivos criados para esse fim. Buscam-se, então, frequências que vibram de maneira harmônica em um sistema de referências, em que algumas são mais adequadas em relação às demais e em que o inadequado também é um recurso que pode ser explorado.

Valendo-se dessa amplitude sonora, com suas consonâncias e dissonâncias, regras, exceções e experimentações, o compositor trabalha com sistemas de aproximações e rupturas. Assim, fica a cargo do compositor e da sua apreciação estética a escolha das notas e sons que

podem fazer parte de uma obra musical. Pode-se dizer, então, que não há fronteiras no ato de criar uma música para qualquer formação instrumental ou vocal. Com o foco na canção, esse limite se estabelece pelo que a voz consegue entoar e pelo que o corpo consegue tocar. Retoma-se, assim, a pergunta de Espinosa (1677/2017): o que pode um corpo? Bom, “Sentimos que um certo corpo é afetado de muitas maneiras” (p. 52). Para ele não existe resposta definitiva. Percebe-se, então, que os limites de criação e composição não são fixos, mas em variação. Artistas levam tal limite cada vez mais longe, com o desenvolvimento da técnica e da expressão.

Sobre o ato de criação, Deleuze e Guattari (1991/2020) afirmam que compor é a atividade central da criação estética: “Composição, Composição, eis a única definição da arte. A composição é estética e o que não é composto não é uma obra de arte” (p. 227). E complementam: “a única lei da criação é que o composto deve ficar em pé sozinho” (p. 194).

Para Wisnik (2017), a composição musical consiste em uma “forma de arte da expressão pela combinação de sons e silêncio” (p. 14.) É a partir desses “sons/ruídos e silêncios, pulsos e não pulsos” (p. 32), que uma obra musical se constitui em um processo de composição, que pode ser coletivo ou individual. Nessa produção, conta-se com diversas ferramentas e métodos de criação. Assim, uma música pode nascer a partir de um gesto melódico de um instrumento, a partir de uma letra/poesia, por uma sequência harmônica dedilhada ou ainda pelo acaso de um assobio. Há estratégias artísticas que favorecem a composição, mas é sempre uma questão de criação que postula um princípio básico de exploração e mapeamento, com tentativas e erros.

Cabe dizer ainda que, de modo geral, a composição musical é formada principalmente por três elementos: melodia, ritmo e harmonia. A melodia é a organização de uma sequência dos sons. O ritmo é a cadência, o andamento, o tempo. A harmonia é o campo de referência ao qual pertencem os intervalos da linha melódica. Valendo-se desses elementos, a

composição musical se configura como a arte de organizar e criar os “blocos sonoros” (Deleuze & Guattari, 1991/2020, p. 24), que se configurem harmoniosos ou dissonantes, mas esteticamente selecionados.

Na arte de compor canções, organizam-se os elementos musicais sustentados na memória afetiva do artista, que a registra em uma linguagem específica compartilhada pela área. Os efeitos desse registro e posterior compartilhamento é que a música se inscreve em nossa memória afetiva e relacional. Aqui a canção novamente se distingue em sua complexidade e caráter fronteiro, tendo em vista que muitas vezes:

Canções são compostas com melodias da própria fala, suas harmonizações são elaboradas de ouvido e suas canções, depois de prontas, são registradas em suportes sonoros (fitas, discos, etc.) e não em partituras (sem contar o fato de que jamais conseguiram escrever as próprias composições pois são, geralmente, imprecisas e refratárias a um padrão único de execução (Tatit, 2014, p. 173).

Memorizar uma música implica diversos elementos, sendo a melodia um componente que acaba ganhando maior destaque. Por exemplo, quando assoviamos em ritmos específicos, notas definidas, alturas, intervalos e pausas, ainda que desavisados e sem compreensão técnica, colocamos em ação o elemento rítmico e, por vezes, a sequência e expressão harmônica.

O registro é um elemento muito importante para o trabalho dos compositores, pois as linhas melódicas podem ser feitas e refeitas de diferentes maneiras, sendo facilmente esquecidas ou abandonadas pelo próprio compositor em seus gestos de improvisação e experimento. É muito comum, no começo dos processos de composição, um artista em criação desenvolver temas e motivos musicais e depois esquecê-los. Seu registro pode ser realizado por diferentes dispositivos (gravadores, câmeras e celular) ou através de um sistema de escrita musical, as chamadas partituras.

Seja pela voz, seja com seu instrumento musical, o registro é fundamental nas experimentações melódicas, nos movimentos harmônicos e nos ritmos que vão surgindo. Esse cuidado é relevante até o momento em que a composição possa se sustentar como uma obra a ser compartilhada, visto que evidencia a memória do corpo com suas sensações e pensamentos. Isso difere a canção da escrita musical propriamente dita. Segundo Bennett (2009):

Ao escrever uma peça de música, o compositor está combinando simultaneamente diversos elementos musicais importantes que chamaremos de componentes básicos da música, dentre estes se acham: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma, tessitura (...) a maneira como esses componentes são tratados, equilibrados e combinados que faz com que certa peça tenha o sabor característico ou o estilo determinado. (2009, p. 11)

O encontro de elementos combinados pelo artista-compositor lhe garante a singularidade da criação. No campo da canção, pode-se pontuar que uma composição é concebida a partir de várias combinações e repetições, que vão se tornando mais complexas do ponto de vista da obra e mais singulares do ponto de vista do artista. Assim, há um campo em comum de criação entre os compositores e os poetas. A poesia pode ser compreendida como uma arte que mistura linguagem e música, requerendo uma tríade de imaginação, inspiração e intuição. Deleuze (1966/2020) pontua: “A intuição não é um sentimento, nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos” (p. 9).

Há uma relação muito próxima entre a escrita de um verso poético e a criação de uma melodia. Essas duas artes são unidas e estreitadas na composição de uma canção. Uma poesia declamada está sempre a um pequeno passo de uma melodia. Uma melodia está sempre a um pequeno passo de uma rima. Da mesma forma que um texto poético, uma composição é criada a partir de versos que se articulam e interagem em passagens e texturas diferentes. Esse

trabalho de organização e criação exige, além da sensibilidade criadora, técnica e dedicação ao ofício. Ao criar uma canção, temas se repetem ao mesmo tempo que vão articulando variações. Deleuze (1981/2009) ajuda a compreender esse movimento quando fala da vida como uma “linha melódica de variação contínua” (p. 27).

Dentro das variações, pode-se compreender o desejo de repetição como algo que sustenta a existência de uma composição artística. No campo da composição musical a repetição se estabelece como elemento organizador e constituinte da diferença. Nesse caso em específico, há uma pontuação musical que insiste e retorna em diferentes momentos da obra, criado no sistema de notação musical. Essa repetição é sinalizada por um ritornelo. Mas o que é um ritornelo? Na obra de Deleuze e Guattari (1980/2020), o ritornelo se torna um conceito: “O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque são territorializantes” (p. 125). Os autores assinalam ainda que a criação implica um território existencial exercido pela força de uma canção, e na qual o ritornelo funciona como um território que se cria pela repetição. Assim:

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Está é como um esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo, mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. (p. 116)

De certa maneira, a composição de uma canção se consagra em sua necessidade e vontade de repetição. Uma boa composição pode ser definida como aquela que tem a potência de ser repetida, ou ainda, aquela que cria a vontade de repetir entre seus ouvintes. Recorrendo a Deleuze e Guattari, Ferraz (1998) afirma: “a música é a aventura do ritornelo, e o ritornelo é

a repetição que demarca um território, mas que ao mesmo tempo lhe traça suas linhas de fuga” (Ferraz, 1998, p. 4).

O ritornelo se vincula à composição de canções ao instaurar, dentro do seu seio de produção composicional artística-musical, um território que se estabelece na conexão melódico/linguística (Tatit, 2014). Pode-se dizer que a canção se funda com a criação de um ritornelo potente o suficiente para se repetir, se autodeclarar autônomo e se consolidar independente em relação às variações de multiplicidades possíveis e disponíveis tanto no campo musical quanto no campo linguístico. Deleuze e Guattari (1980/2020) afirmam:

Diríamos que o ritornelo é o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio da música. Uma criança tranquiliza-se no escuro, ou bate palmas, ou inventa um passo, adapta-o aos traços da calçada (...). Trá lá lá. Uma mulher cantarola, ‘eu a ouvia cantarolando uma ária, com voz baixa, suavemente’. Um pássaro lança seu ritornelo. A música inteira é atravessada pelo canto dos pássaros, de mil maneiras (...). A música é atravessada por blocos de infância e de feminilidade. A música é atravessada por todas as minorias e, no entanto, compõe uma potência imensa. Ritornelos de crianças, de mulheres, de etnias, de territórios, de amor e de destruição: nascimento do ritmo. (p. 105)

O sistema de notação musical, criada para escrever uma música, foi um grande avanço técnico, pedagógico, sensível e também tecnológico, permitindo aos compositores escrever o tom, o andamento, definir a melodia e criar uma obra musical que resiste ao tempo. Com as definições esclarecidas e registradas de tom, compasso, acordes e melodia, a partitura criou um legado de compositores clássicos que atravessaram a linha do tempo com suas obras desafiadoras, até a criação de tecnologias de registro e reprodução de mídia. Esses grandes compositores marcam movimentos e estilos de época no mundo e, particularmente, em nosso

país. Retomando uma perspectiva histórica ocidental da produção de música clássica, Bennett (2009) esclarece:

Iniciando-se pelo século IX, quando surgem as primeiras “composições” no sentido que hoje é dado ao termo (...) uma visão global das características de cada uma das grandes épocas estilistas que marcaram a história da música ocidental, a música medieval até cerca de 1450, a música renascentista de 1450 à 1600, a música barroca de 1600 à 1750, a música clássica de 1750 à 1810, o romantismo no século XIX, a música contemporânea do século XX. (p. 7)

Na música erudita ou clássica, o compositor compreende a teoria musical e a harmonia, sendo responsável não apenas pela criação da partitura original, mas também pelos arranjos dos instrumentos e das vozes que compõem a peça. Quando o sistema de notação não é utilizado, a composição é transmitida através da repetição e da memorização. Esse método é usado na maior parte das canções tradicionais e folclóricas que formam o corpo cultural de uma determinada região, grupo ou território. A notação em partitura não é utilizada na maior parte das canções tradicionais ou folclóricas, como as cantigas de roda, os cantos dos indígenas, das lavadeiras, das igrejas, da roda de samba e da marchinha de carnaval, mas pode também ser utilizada nessas performances. Cada música, a seu modo, expressa contornos do corpo cultural de um determinado povo ou lugar.

As composições do cancionário popular possuem um elemento que dissolve a noção de um compositor individual, levando à perda da referência de autoria. Embora possam ser oriundas e criadas a partir de uma pessoa, essas composições vão se fazendo em encontros e rituais, sendo passadas e articuladas na mistura das fronteiras entre a composição e o compositor. Tatit (2004) pontua que “a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país” (p. 19). E, nesse sentido, a figura do compositor se dissolve numa multidão de vozes que canta e embala o Brasil, sendo partes intrínsecas do imaginário

coletivo, em que há uma tradição popular que passa de geração em geração, pelo corpo, pela boca, pelo toque e pelo tato. Nota-se que, apesar de estarmos problematizando a música, outras sensibilidades perpassam essa arte.

Na composição das canções populares, letra, música e harmonia muitas vezes se articulam em conjunto. Admite-se o elemento da improvisação, sendo ele, muitas vezes, seu motor criativo. A composição popular baseia-se muito no campo da oralidade e da letra, valorizando as regras linguísticas, com foco no ritmo, na entonação, nas rimas, no encadeamento dos versos e nas sonoridades expressadas pelo corpo. A composição clássica se articula com mais proximidade das regras musicais, valorizando o tema, o motivo, as vozes, os contrapontos e as formas.

No Brasil, o papel da composição musical ocupa um lugar central em nossa cultura. A riqueza de temas e questões dessa história da música popular brasileira (Tinhorão, 1998) produz múltiplos debates sobre essa nomenclatura tão abrangente que é a MPB. Com foco nas canções, devemos esse legado a grandes artistas e compositores que dedicaram suas vidas e obras a abrir caminhos artísticos, integrando as tradições clássicas e populares na nossa música. Pode-se dizer que a riqueza musical da canção brasileira produziu um estilo próprio de compor, de tocar violão e de tocar piano, assim como de cantar e de criar canções. O Brasil é um grande produtor de canções e conta com o reconhecimento social de seus artistas, que possuem ampla trajetória de composições, como será exposto na seção seguinte.

### **3.2 ENTRE COMPOSITORES E CANÇÕES BRASILEIRAS**

Com o foco na riqueza expressa na quantidade e na qualidade das canções brasileiras, falar da composição é sempre um desafio. Em termos mundiais, seu reconhecimento é aplaudido em uma potência infinita. Nela afirmam-se misturas diversas entre clássico, contemporâneo e popular, assim como a emergência constante de estilos e gêneros musicais.

Do norte ao sul do país, o patrimônio cultural de canções brasileiras é um paralelo com a complexidade e a imensidão da cultura brasileira, devido a sua multiplicidade e abrangência. Trata-se um patrimônio artístico reconhecido no mundo inteiro e que leva a língua portuguesa, já em modificação do seu berço africano-europeu, para ser tocada nas rádios e plataformas diversas e estrangeiras. Países do mundo inteiro reconhecem essa potência e relevância mundial, tanto pela quantidade de estilos quanto pela qualidade dos artistas aqui presentes.

A música popular brasileira envolve um conjunto de elementos diversificados em estilos e ritmos, mantendo um fator transversal que nos une enquanto povo. Talvez seja um dos raros componentes em comum em nosso imenso território, com sua multiplicidade de regiões e culturas, e que, devido à língua portuguesa, atravessa e cria uma relação entre estados. A afeição pela música em sua forma-canção estende-se de norte a sul do país, articulando uma nação aderente à esfera musical em sua cotidianidade.

Curiosamente, na língua portuguesa há diversos termos usados para denominar os profissionais que atuam no campo musical. O termo compositor refere-se a qualquer artista dedicado à produção musical, do erudito ao popular, condizente com a pluralidade que atravessa o país. Mas, em algumas outras línguas, existe um termo específico para o compositor de canções populares (*songwriter*, em inglês, ou *liedermacher*, em alemão). Aqui, o agente da composição também é denominado “cancionista”, graças ao trabalho de Tatit (1996, p. 10). O escritor de letras de música é chamado letrista, como se nota popularmente. Já quem interpreta suas próprias canções é chamado de cantor e compositor, ou é acionado por uma palavra que vem ganhando força nos últimos tempos, o termo de “cantautor” (Ruiz, 2021, p. 17).

Nos bares, eventos cívicos e religiosos, encontros fortuitos com pessoas próximas ou distantes, recitam-se na forma cantada versos de sambas, mas também de choros, baladas,

baiões, sertanejos, *jingles*, *rocks*, cirandas e demais estilos. Assoviam-se melodias simples e complexas, por vezes acompanhadas pelo tamborilar dos dedos. Pode-se reafirmar que vivemos em um país em que a musicalidade se dissolve no cotidiano relacional e afetivo de maneira integrativa e intensa. Obviamente, esse componente de subjetivação (Guattari & Rolnik, 1993) que circula no cotidiano advém de longa história construída com artistas brasileiros compositores que cooperaram para criar um repertório sensível e de extrema qualidade poética e musical. Diversos são os artistas que construíram algumas referências mnemônicas e afetivas da canção e dos estados brasileiros em suas singularidades, na constituição do que é a MPB.

Entre algumas origens da formação cultural musical brasileira, Caldas (2001) sinaliza: “O cateretê, o lundu e a *habanera* são os ritmos de maior significação na formação da cultura musical brasileira. A modinha e o maxixe, dois gêneros muito populares no início do século XX, e posteriormente, o samba” (p. 5). Com a riqueza cultural expressa em uma pluralidade de estilo, o samba se consagrou como o portador da cultura nacional, como “gênero-síntese” (Sodré, 1998, p. 35), fundando também, em torno de si, uma nova forma de dança, uma nova maneira de ser e um novo modo de vida. Segundo Caldas (2001), o samba é “um acontecimento musical que inaugura uma nova etapa na vida musical de 1888-1930” (p. 31). E, nessa mesma direção, Sodré (1998) comenta:

na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra, sendo graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbano-industriais. (p. 35)

A partir do samba, outras texturas foram se construindo, tendo o samba-canção se incorporado ao modo de vida dos brasileiros. Atravessando as madrugadas na vida boêmia e articulando toda uma rede de compositores, composições e encontros, a partir do samba e das serenatas, o par formado por voz e violão ganhou notoriedade e se configurou como um dos pilares da arquitetura da música popular brasileira. Também outros instrumentos, notas e estilos foram trazidos, traduzidos e transformados dentro da história de nossa música popular, tomando uma projeção mundial e um enorme valor nacional. É preciso salientar que grande parte das criações musicais e das relações pessoais encontra nesses dois componentes – a voz e o violão – o estreitamento de laços entre o povo e a música brasileira.

Pode-se salientar que João Gilberto é um intérprete-compositor que participa ativamente enquanto referência na música popular brasileira com seu “balanço da bossa” (Campos, 2005). Atuando como uma espécie de porta-voz e porta-bandeira do formato voz e violão, sua obra revolucionou o modo de cantar, tocar e se apresentar artisticamente, afirmando uma maneira de ser artista ao seu modo: “Um banquinho, um violão/ esse amor, uma canção” (Jobim, 1964). Dando visibilidade às composições musicais, indo dos clássicos do samba até as mais modernas músicas brasileiras da sua época, Tatit (1996) assinala que, antes de João Gilberto, “ninguém havia isolado, com tanta objetividade, os elementos de linguagem da canção popular brasileira” (p. 34). João Gilberto, em seu par voz-violão, busca extrair o máximo da canção tendo em vista os componentes linguísticos e musicais expressos respectivamente na letra e na melodia. Esse par minimalista pulsa até hoje como elemento vital da arte musical brasileira, o qual marca uma tradição em termos de criação e experimentação poético-artístico-musical, influenciando toda gama de compositores em sequência, que foram consagrados nos termos de música popular brasileira: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Djavan, Milton Nascimento, apenas para citar alguns exemplos.

Tatit (2004) comenta que o compositor, “sempre terá de se defrontar com a maneira particular de cada canção compatibilizar as leis musicais com as leis linguísticas” (p. 74). Com o desenvolvimento técnico dos meios de gravação e reprodução dessa potente tecnologia afetiva que é a música e a canção, vale considerar ainda que se formou uma forte indústria no mercado fonográfico, que se alimenta da potência de afetação e comunicação da música, movimentando milhões. Segundo Tinhorão (1998):

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música-popular” em medida muito maior do que sua parte artístico-criativa foi que, em poucos anos, os critérios da produção passaram da qualidade artística para suas possibilidades comerciais. Isto quer dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou a ser regida pelas leis de mercado. (Tinhorão, 1998, p. 248)

Nesse sentido, os compositores de canções também se veem às voltas com as leis de mercado. Muitas gravadoras e produtoras buscam fórmulas e modelos para criar um sucesso, e o mercado fonoaudiográfico, por vezes, investe e movimenta apenas um tipo específico de composição musical, massificando a riqueza presente no campo. Esse é o caso de rádios e *playlist* de *hits* que também tomam conta do cotidiano musical em nosso país, repetidos em forma e conteúdo de fácil assimilação. Em um novo sucesso, os compositores traçam um campo sonoro afetivo em torno da sua produção que pode alcançar multidões, sendo que “os elos entre melodia e letra são eles, afinal, os responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções nos despertam” (Tatit e Lopes, 2008, p. 9). Ainda para Tatit e Lopes (2008):

Uma letra cantada com uma certa melodia, é grande a riqueza de elementos que concorrem para os efeitos de sentidos que ela (a composição) pode produzir, sem falar nas inúmeras variáveis adicionais trazidas pelo arranjo ou pela interpretação de cada cantor. Todo componente linguístico, quanto o melódico, são portadores, cada qual, de

muita informação que pode dizer substancialmente um bocado de coisas ao ouvinte.  
(p. 11)

Nesse “bocado de coisas” incluem-se as estratégias e políticas de composição que dizem respeito aos modos como o artista transita pelo complexo exercício das experimentações sonoras. Uma melodia pode acionar palavras, um texto pode provocar uma melodia, uma poesia se encontrar com uma melodia ou ainda se musicar uma poesia impressa. Os encontros entre os componentes composicionais interagem de vários modos. Entre letra e melodia há um campo vasto de pesquisa. Tatit (1994) esclarece que nesse processo:

a letra, a melodia e todo acabamento musical que compõem a canção delineiam um campo especialmente rendoso para a comprovação dessas conquistas. Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não verbais, como se todos concorressem à mesma zona de sentido. (p. 45)

E isso acontecer a partir de um sonho, de um exercício de improviso, de um roubo esquecido, de um instante de brincadeira, de uma frase que marca o ouvido, de uma fala, de um motivo fraseado, de uma música tirada de uma partitura lida, de um encontro inusitado, de um gesto tocado. No caso de uma composição nascente, o instrumento musical amplia a produção de vibrações e consolida os gestos musicais criados, permitindo ser tanto um apoio harmônico quanto um aliado melódico em produzir frases e articulações diferentes.

Podem-se localizar quatro elementos constitutivos de uma canção em composição: dois que nascem de uma melodia, dois que nascem da poesia. Assim temos: uma melodia que se cria em conexão com a letra ao mesmo tempo, uma melodia que se cria e depois é musicada por um letrista, um verso escrito por um poeta e depois é musicada ou um verso que se canta e nasce desse canto-falado. Nessas quatro maneiras de compor se misturam os métodos entre compositores e letristas, entre poetas e músicas.

Compositores compõem embalados de intensidade, mas extraindo de si elementos que organizam essa intensidade vivida. Acreditamos que o recurso de organização e composição coloca a canção próxima de um dispositivo clínico. Como? A canção, ao mesmo tempo que revolve um material vivido, encaminha uma nova percepção sobre o que foi gestado e gerido. Ao instaurar um campo de repetição e referência que postula um território afetivo consistente, a canção toca diversos campos. Ao mesmo tempo, ela abre espaços para a expressão de choros e risos livres, além de tocar em traumas da existência. Cabe lembrar ainda que ela acalma e embala também uma criança prestes a dormir em seu berço.

Uma canção é: “uma espécie de ritornelo extremamente sóbrio que é ‘tratado’ por uma linha melódica” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 102). Ao criador de canções cabe o exercício de vincular a linha de variação melódica que se instaura e se registra, um entrelaçar de balbucios, de tentativas de rimas e gestos melódicos que vão criando sentidos polifônicos. Estes aderem, na esteira de um indefinido, a pequenos e imperceptíveis movimentos da criação. É em meio à experimentos e tentativas de conexão e ruptura que é composta uma obra artística, estando aí sua proximidade com a clínica. Para Deleuze e Guattari (1980/2020):

Uma outra tentativa, um outro ato criador vem depois. O importante é que todo músico procedeu sempre assim: traçar sua diagonal, mesmo que frágil, fora dos pontos, fora das coordenadas e das ligações localizáveis, para fazer flutuar um bloco sonoro numa linha liberada, criada, e soltar no espaço esse bloco móvel e mutante (...). Estaria aí o segredo de uma pequena frase ou de um bloco rítmico? Sem dúvida, então, o ponto conquista uma nova função criadora essencial: não se trata mais simplesmente do destino inevitável que reconstitui um sistema pontual; ao contrário, é agora o ponto que se encontra subordinado à linha, e é ele que marca a proliferação da linha, ou seu brusco desvio, sua precipitação, sua desaceleração, sua fúria ou sua agonia. (p. 101)

Se, conforme argumentado até o momento, o conjunto das composições e compositores brasileiros é tão vasto e intenso, cabe indagar: como a canção nos afeta tanto? Como ela consegue mobilizar variações afetivas? Quais potências ela encarna e coloca em curso? Compor canções, como pontuamos nesta seção, vai se configurar pela junção de temas, gestos e motivos que se cadenciam entre outras harmônicas e dissonantes que marcam intensidades e interações afetivas, como veremos na sequência.

### **3.3 AS POTÊNCIAS EXPRESSAS NO VERBO COMPOR**

Um compositor organiza os sons, se sensibiliza com um tema e, para tanto, encontra as notas que vão entrar em sua obra. O seu trabalho é conceber melodias e versos, ritmos e compassos, harmonias e acordes. Mas todo esse exercício com os “componentes musicais e os componentes linguísticos” (Tatit, 2008, p. 73) se submete a uma qualidade expressiva. Nessa expressão, as melodias e as letras estão a serviço do compositor e vice-versa. Deleuze e Guattari (1991/2020) afirmam:

Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente a técnica compreende muitas coisas que individualizam segundo cada artista e cada obra. (p. 227)

A qualidade expressiva relaciona-se diretamente com o campo afetivo bem como com as intensidades vividas e experimentadas pelo compositor. Os afetos e as sensações percorrem o corpo do artista em meio aos ensaios de composição. Assim, pode-se dizer que a música é uma arte que trabalha diretamente com as intensidades, com o movimento de altos e baixos, de subidas e descidas, rupturas e continuidades dos sons. A música atravessa o corpo de modo

vivo e particular, pois trabalha com a variação, com as ondas sonoras que estão em movimento. Organizar e articular esse campo de forças e sonoridades movimenta ativamente o campo afetivo, desperta variações múltiplas e dialoga com os modos de sentir e vibrar do corpo.

O compositor, por sua vez, além do componente linguístico expresso na letra de uma canção, o que por si conversa com esferas sensíveis e anímicas, vive mobilizações e afetos. Cada acorde posicionado em um campo harmônico, com linha melódica efetuada ou ritmo conduzido, produz um “bloco de sensações” ou “composto de sensações” (Deleuze & Guattari, 1991/2020, p. 231), que vão sendo acionadas, estudadas e encarnadas pelo compositor, conforme sua prática e seu repertório se desenvolvem. Ao experimentar tocar e se deixar tocar, as sensações provocadas pelas sonoridades vão ganhando, além de um contorno estético, um valor experimental de sensibilidades. Deleuze e Guattari (1991/2020) argumentam:

Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético. (Deleuze e Guattari, 1991/2020, p. 231)

Pode-se dizer, assim, que, na forma-canção, uma composição se conecta diretamente com intensidades que ressoam no corpo do artista e, se espera, também no corpo do ouvinte. As variações afetivas são, assim, o material de trabalho e a matéria-prima de um compositor. No exercício de criação, o compositor vai se tornando sensível a expressar nas nuances musicais e poéticas as variações afetivas que são produzidas diariamente como também conquista a capacidade de transformá-las de um modo ativo. Isso implica um trabalho

minucioso de cultivar a atenção aos detalhes emitidos, às sutilezas das tonalidades e aos elementos que habitam o repertório do seu cotidiano em criação.

Não é só a partir da inspiração, surpresa, espanto ou intensidade que se cria. Compor é uma ação diária que remete a um trabalho constante e de insistência. Encontrar um ritmo, criar uma melodia, encadear uma sequência de acordes é um ato que exige consistência e anos de prática. Cada compositor inventa suas próprias ferramentas, fabrica seu próprio estilo e encontra, assim, uma espécie de assinatura, uma maneira de se efetuar em meio às notas e partituras, o que exige referência e estudo, além de escuta fina e atenção.

Como mencionamos anteriormente, uma composição musical é formada por vários motivos, gestos e frases que se combinam. Dessa forma, o compositor está diretamente envolvido com a tarefa de selecionar, agrupar, de colocar lado a lado diferentes pedaços, acordes, melodias, letras e palavras. Quais sentidos promovem essa conexão? Em um ensaio parcial de resposta, pode-se dizer que é o processo de conectar. Ele envolve um flerte com o acaso e com o improvisado, que produzem uma consistência específica, fazendo com que cada composição consiga persistir e insistir naquele arranjo ou, em outras palavras, ‘parar em pé sozinha’ e afetar o outro. Deleuze e Guattari (1991/2020) afirmam:

Com efeito, o fenômeno musical mais importante, que aparece à medida que os compostos de sensações sonoras se tornam mais complexos, é que sua clausura ou fechamento (por junção de suas molduras, de suas extensões) se acompanha de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição cada vez mais ilimitado. (p. 225)

Assim, um campo de problemas se abre para o compositor: o que faz sentido ser articulado? O que fica impresso enquanto fundamento da composição? O que faz ressonância enquanto estrutura musical e poética? Quais sensibilidades harmônicas e dissonantes são acionadas? Em quais momentos se encadeia o verso na canção? Quando acelerar e quando

ralentar? Quando e como terminar? Valendo-se de um gesto, uma frase, uma tonalidade ou uma palavra, há um desejo articulado para um componente em específico se manter vivo, engendrando a necessidade e o ímpeto de ser trabalhado, até a necessidade de ser arranjado. Seja retomando temas antigos, seja seguindo adiante na melodia, o processo de criação segue até culminar no seu registro definitivo, ou ser esquecida. Este processo pode demorar anos e, outras vezes, minutos. É necessário persistir para sustentar a criação de uma composição. Assim como na vida. Para afirmar uma prática e criar uma diferença, é relevante repetir. A necessidade de criação de uma diferença implica uma prática de repetição e consistência. Deleuze (1976/2022) afirma:

Por essa razão uma grande música deve ser tocada muitas vezes; poema, aprendido de cor e recitado. A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: "A mesma e no entanto outra." A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de auto-repetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental. (p.52)

O ponto essencial a ser considerado na composição de uma canção e na composição de uma existência é que elas 'se sustentem em pé', pelo desejo que, a obra e a vida, possuem de repetir. Pontua Deleuze (1972/2022):

Sobre a obra de um grande artista podemos dizer: é a mesma coisa, apenas com a diferença de nível; como também: é outra coisa, apenas com a semelhança de grau. Na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. Um artista não envelhece porque se repete, pois a repetição é potência da diferença, não menos que a diferença é poder da repetição. (p. 52)

O trabalho de composição de canções está ligado à construção de uma morada. Nessa produção também escolhas e seleções se fazem presentes, tal como ocorre na vida. Afinal, o que vai ficar de fora? O que vai entrar? Um compositor de canções escolhe as notas e as palavras que vão entrar em sua obra e, ao mesmo tempo, pode-se dizer que é escolhido por elas. Esse campo, por vezes, é povoado de certa idealização, como as ideias de uma inspiração derradeira, um presente enviado por alguém, o contato com o mundo astral ou mesmo a conexão com o campo espiritual. Nessa direção, a música é acompanhada por um caráter de mistério quanto à sua origem. Diz Tatit (1996): “não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério” (p. 27).

Se, como vimos, há uma série de condições para sustentar e firmar uma composição, cabe agora indagar: como se sustenta a vida de um compositor? Pode-se dizer que o compositor tende a atuar na fronteira entre o que já é possível expressar e aquilo para o que ainda não encontrou os sons, as palavras, os ritmos e as sequências. Em seu horizonte está a afiliação com os sons, a poesia e o exercício sensível de conexão com o mundo. Esse campo vasto que percorre também ciências e saberes arrasta consigo um longo caminho de desencontros e desconfortos profissionais, acompanhado de estranhamentos e não pertencimento, junto com uma dificuldade imensa de se situar entre as profissões tecnicamente estabelecidas e definidas no campo social. As dificuldades financeiras se estabelecem nessa difícil relação entre obra e dinheiro. Problematizando o exercício da composição de canções, Tatit (2014) relata:

A categoria dos cancionistas surge, ainda hoje, completamente indefinida e imprevisível enquanto profissão, mas já com características bem particulares pelo menos no que se refere à vocação, aos dotes e às preferências dos aspirantes. Os cancionistas são, em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às

questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção. (p. 171)

Ainda com Tatit (2014), constatamos que há uma diversidade na formação e atuação dos músicos em nosso país. Em suas palavras:

Os cancionistas compõem bem, tocam bem, cantam bem, mas não se consideram músicos, nem poetas, nem exímios instrumentistas ou vocalistas. Misturam um pouco de tudo. Entediam-se com o aprimoramento técnico e com as especializações, e frequentemente, se frustram nas escolas de música (p. 171).

Esse campo diversificado leva o compositor de canções a ir tateando o seu caminho no escuro e, de certa forma, abrindo caminhos muito vastos que reúnem as mais díspares e variadas habilidades: “em geral, esses jovens cancionistas sentem atração por inúmeras áreas do conhecimento. Gostam de arquitetura, de filosofia, de física, e até de música, mas não querem em absoluto se aprofundar demais” (Tatit, 2014, p. 172).

Nessa mistura de interesses, o compositor vive impasses em seu campo de formação, não sendo a composição de canções um curso acadêmico ou técnico formalizado. Segundo Tatit (2014), é justamente o contrário: “A grande ironia de toda essa situação vivida pelo cancionista é que ele próprio, apenas de intuir suas metas e sentir seus desejos, não tem elementos para se definir como tal. O cancionista não sabe bem que é cancionista”. (p. 173)

O desenvolvimento de um conhecimento técnico-musical é algo que enriquece a elaboração musical, mas tal prática envolve interesses múltiplos sobre os quais alerta Tatit (2014): “durante muito tempo ainda teremos cancionistas aspirantes angustiados com a própria vocação (...). Um cancionista bem sucedido no Brasil goza de muito privilégio e reconhecimento público. Mas sabemos também que isso é reservado a pouquíssimos” (p. 173).

Pode-se dizer, então, que componentes de angústia e de indecisão permeiam a vida de um compositor de canções, assim com as crises que o atravessam. São poucos os que têm um reconhecimento público. E mesmo após a afirmação de uma carreira e passada a fase de indeterminações profissionais, os cancionistas costumam viver “um dilema em relação à profissão escolhida” (Tatit, 2014, p. 172). Muitos compositores não trabalham diretamente com música e vivem em conexão com outros serviços, até mesmo os músicos. Também são jornalistas, médicos, advogados, pedreiros, garçons, psicólogos, comerciantes, empresários. Embora o compositor atue em uma profissão artística regulamentada e estabelecida, definida na Lei 14.258, de 2021, sua atividade é uma prática de contínua resistência e criação. Enquanto se afirmam como artistas e mantêm suas composições ativas, por vezes seguem sem retorno financeiro garantido, vivendo à custa de outros serviços. Para continuar tocando em frente, investem muito do seu tempo no estudo e na interpretação, na criação e no registro. Para tanto trabalham profissionalmente com a música e, por vezes, se dividem entre múltiplas funções: aulas, performances, trabalhos em estúdios e parcerias diversas com projetos e instituições.

Tomando em consideração um dado da realidade que se choca com o ideal da inspiração, compor leva tempo, custa caro e não tem retorno garantido. Ao mesmo tempo que a canção e o mercado musical movimentam intensos ativos, há que se enfrentar batalhas diárias com as máquinas econômicas, que favorecem o modo de “subjetivação capitalística” (Rolnik & Guattari, 1986/1993, p. 27), que preza pela repetição, cópia e reprodução em massa. Não é à toa a presença de críticas e descontentamentos na vida de artistas e compositores que vivem à margem dos valores pautados economicamente, sendo vistos e reconhecidos como vagabundos, improdutivos e preguiçosos.

Segundo Tatit (1996), o compositor ou cancionista “mais parece um malabarista. Tem 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, manã e improviso. Apenas malabarismo” (p. 9). Se ficarmos no plano ideal, a arte musical aparenta um ar de facilidade e o compositor é “metaforizado com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico” (p. 2). Mas, na cotidianidade do trabalho de composição, as coisas são bem diferentes.

De outro lado, parte dos artistas é reconhecida como ídolos e heróis nacionais, intercalando momentos de miséria absoluta e fortuna total: ora momentos de esquecimento, ora uma enorme exposição repentina. Sustentar essa balança de variações se configura como um desafio colocado ao profissional artista, o que requer, além de muita plasticidade, responsabilidade e organização. Até os compositores consagrados, que possuem uma longa trajetória de reconhecimento público precisam estar atentos aos contratos e aos direitos autorais sobre suas criações. Ao compositor é precioso estar conectado aos seus direitos, seja por meio de contratos, empresas de distribuição ou escritórios que possam agenciar as questões legais.

Vale ressaltar que a atividade profissional de composição pode gerar muitos ganhos econômicos. Atualmente, é crescente a receita do mercado fonográfico e de grandes gravadoras, que, após a crise da revolução digital e do advento do MP3 que exterminou o comércio de discos (Ruiz, 2021), recuperou um mercado que gera bilhões com assinaturas e visualizações em plataformas de *streaming*. Ao mesmo tempo que há a possibilidade de uma fonte de renda direta e substancial a partir de uma música, esse retorno financeiro só é possível a partir da adesão de um público que gera milhões de visualizações. Isso alimenta o sonho e as idealizações de crescimento econômico-social às diversos artistas e jovens compositores.

Cabe salientar que o capitalismo contemporâneo se alimenta “das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação” (Rolnik, 2018, p. 4). Assim, a produção artística

se vê entrelaçada com os modos de produção capitalística engendrados também na indústria cultural, que vampiriza os artistas e os compositores e sugam suas composições em um processo de “cafetinagem das forças subjetivas e de criação” (p. 6), que é “impulsionado por seu próprio desejo, na esperança de ser digno de pertencer a seu mundo” (p. 6).

A revolução digital abriu campo para cada vez mais artistas e compositores trabalharem com a “autoprodução” (Ruiz, 2021, p. 17), administrando e organizando as suas carreiras e composições. Essa variedade de tarefas, que vai da composição à gestão da carreira, é um desafio para o artista do século XXI. Como produzir obras de maneira independente, escapar do controle da indústria cultural e se sustentar economicamente? Esforçando-se para responder cotidianamente a esses problemas, há um forte movimento de gravadoras locais e artistas independentes que trabalham principalmente em estúdios caseiros. Existem atualmente tecnologias e recursos necessários para realizar gravações de altíssima qualidade dentro de um quarto ou em parceria com estúdios equipados localizados em uma pequena cidade do interior.

Junto com o desenvolvimento da tecnologia e da música digital, há uma imensa possibilidade de experimentações incorporadas aos processos de composição de canções, que permitem o corte, a colagem, a costura, assim como o uso e o desenvolvimento de recursos eletrônicos e processos de edição. Reconhecer o avanço tecnológico e suas implicações nas produções estético-culturais leva a reconhecer outros componentes que atravessam o trabalho do compositor, inclusive como fundamentos e ferramentas de criação. Assim, também um compositor tem, atualmente, várias formas de expor seu trabalho, valendo-se do uso e da articulação em tecnologias e plataformas digitais, que se aliam às redes sociais e a diversas estratégias de publicidade e *marketing*. Estas servem para encontrar estratégias para posicionar as carreiras e os lançamentos de novas composições, bem como a partilha de seus processos.

Podemos considerar que a arte musical de criar canções, ainda que imersa em questões de ordem econômica, técnica ou tecnológica, se sobrepõe como uma necessidade vital de compor. Aqui, não há nenhum resultado específico a ser alcançado. Compor configura-se como algo necessário à vida, imanente ao processo vital. Compor conquista assim caráter de uma “sustentabilidade afetiva” (Mansano, 2020, p. 2) no sentido forte do termo, atua “como uma ferramenta conceitual que coopera para compreender a potência dos afetos bem como a dificuldade marcante de nosso tempo histórico para acolher e experimentar os encontros em seus desdobramentos afetivos” (p. 2).

Como os afetos são produzidos e se transformam em um processo de composição? Como sustentar esses afetos díspares que, por vezes, podem gerar desassossego no processo de composição? Em que medida a composição também está presente no cotidiano, convocando-nos à produção de uma vida? Ao articular criação e vida, compor pode conquistar o tom de potência clínica. É essa questão clínica que iremos abordar na seção seguinte. Nela passaremos a articular a dimensão da clínica e crítica da composição de existências, tendo como referência a possibilidade de sustentar os movimentos afetivos díspares que colocam em variações musicais a produção de uma estética vital e de uma vida estética.

#### 4 COMPOSIÇÕES CLÍNICAS

Após as composições filosóficas, bem como as artístico-musicais, por meio das quais abordamos os modos de vida e os processos de criação, vamos colocar a atenção nos planos de composição da existência, valendo-nos das composições clínicas. Como podemos aproximar a noção de composição da existência e das relações? Como essa dimensão pode atuar para ampliar a percepção da vida como uma obra a ser composta? De início, pode-se dizer que a composição das existências envolve um processo contínuo, que está constantemente sendo transformado em meio a composições, decomposições e recomposições.

Quando abordamos o plano dos encontros a partir do referencial conceitual dos afetos, nos inclinamos sobre suas repercussões nos modos de existir. Aqui já estamos distantes de um caminho fácil e seguro, ordenado por generalizações ou de receitas prontas. As composições, com seus movimentos de diferenças, repetições, acelerações, lentidões e pausas, estão presentes a todo momento em nossas vidas, cabendo a nós a sua identificação e a análise do modo como elas se efetuam. Isso ocorre sem que necessariamente notemos, colocando-nos em encontros moleculares e, por vezes, imperceptíveis com seres humanos e não humanos.

A complexidade presente na composição de existências implica um processo aberto e pleno de sensações. Sentir o efeito das combinações entre os corpos é o que torna cada encontro e cada relação singular, única em sua efetuação e efeito. Articularemos, nesta seção, os processos de composição na clínica cartográfica. Essa clínica busca conhecer modos plurais de existência, colocando em análise aquilo que nos compõe ou decompõe em intensas e prudentes experimentações. Alia-se, assim, àquilo que mantêm vivas as composições e as singularidades como ferramentas clínicas, implicando experiências que vão além do *setting* terapêutico e se estabelecem na multiplicidade de encontros.

#### 4.1 O PLANO DE COMPOSIÇÃO NA EXISTÊNCIA: EXPERIMENTAÇÕES VITAIS

Como vimos argumentando no decorrer desta pesquisa, o verbo compor remete a dar consistência a elementos heterogêneos que antes eram distantes e sem vínculo. Ao separar a palavra em suas duas sílabas, notamos a força dessa conjunção. Os componentes silábicos: ‘com’ e ‘por’ remetem à ação de combinar, de posicionar lado a lado, de vincular elementos até então alheios entre si. Pode-se afirmar que compor, desse modo, consiste em criar encontros e alianças entre diferentes seres e moléculas. Esses encontros, por sua vez, geram efeitos e resultados múltiplos, que podem ou não criar consistência ou vínculo, sendo o erro e o fracasso dimensões importantes nesse processo.

Pode-se fazer um paralelo com a química orgânica, que estuda as interações entre as moléculas. Entre os componentes e substâncias, orgânicos ou inorgânicos, existem forças intermoleculares que se efetuam umas sobre as outras para manter unidas ou separadas duas ou mais moléculas. Nessas interações, por exemplo, líquidos e sólidos possuem forças intermoleculares diferentes que impedem sua dispersão. O que é uma força intermolecular? São forças atrativas entre as moléculas, responsáveis pela união delas. Para salientar a importância, cabe considerar que sem as forças intermoleculares, por exemplo, todas as substâncias seriam gases (Atkins, Jones, & Laverman, 2018).

Assim, é precioso conhecer as moléculas com suas qualidades, afinidades e repulsas para combinar alianças. Essa noção molecular fornece material para criar componentes, matérias e materiais novos. Nessa dinâmica, as moléculas se aproximam e se afastam, deixando entrever algumas questões: O que faz uma composição de moléculas criar um novo corpo? O que faz de um encontro uma nova composição? Caberia aqui uma análise minuciosa, que trazemos da química orgânica, com as avaliações de como se ligam as moléculas (Atkins, Jones, & Laverman, 2018).

O que determina as alianças e afinidades é a característica singular de cada molécula em relação a outra. Há de se estabelecerem estudos sobre as qualidades das moléculas, o que cada uma pede, o que cada uma recebe, quais são as polaridades, com quais cargas e energias. O que apreendemos da química é a necessidade de estarmos atentos às forças que se efetuam e que emanam de cada corpo, pois são elas as responsáveis por manter moléculas unidas ou separadas na formação dos diferentes compostos. Na vida, como é impossível determinar de modo objetivo as variáveis dependentes e independentes, como se determina em um laboratório, seguimos tateando as possibilidades de conexão e separação entre os corpos.

Deleuze (2020, p. 222) afirma que “só se conserva aquilo que tem consistência”. O que isso quer dizer? Apenas se mantém vivo aquilo que possui afinidade, que estabelece uma relação de aliança forte o suficiente para se sustentar. É isso também que um artista busca ao criar uma obra de arte. É isso o que buscamos ao viver uma vida. A obra ganhar autonomia e vive independente de seu autor. Servindo-se, por vezes, de provisórias combinações entre elementos díspares, um artista arrisca fazer combinações, experimentando a aproximação de moléculas e componentes. Ao compor elementos que antes eram heterogêneos, distantes e sem uma relação prévia, as moléculas combinadas passam a se sustentar em uma nova obra ou modo de existência, uma nova canção, configurando-se em um ritmo que, por sua vez, garante a consistência para fazer ‘parar em pé’. E isso ocorre na junção desses componentes heterogêneos que não possuíam vínculo prévio.

Pontuamos, assim, a aproximação da composição de uma canção com a criação de uma vida. Ao relacionar vida e composição, ao acionar o plano de criação, ao acessar esse lugar de invenção e sensibilidade, pode-se dizer que encontramos a dimensão viva de um brincar que se aproxima de um jogo com o campo de forças que existem no mundo. Essas forças que nos atravessam, ora aumentando ora baixando nossa vitalidade, em uma intensa dinâmica de brincadeira em ato, podem tanto aproximar, distanciar, destruir ou fortalecer.

Mas, aqui, já não estamos mais no campo dos efeitos ou das idealizações. Ao tomar a vida nas próprias mãos e encarar o exercício de composição, adere-se a uma produção trabalhosa, como pontua Espinosa (1677/2017):

E deve ser certamente árduo aquilo que raramente se encontra. Pois se a salvação estivesse à disposição de todos e pudesse ser encontrada sem maior esforço como explicar que ela seja negligenciada por quase todos? Mas tudo que é precioso é tão difícil como raro. (p. 238)

Em todo processo de criação ou composição há, portanto, um relacionamento ativo com as forças que nos atravessam, evidenciando um movimento contínuo que pode culminar ou não em uma composição que se sustente. São composições provisórias. Como compor, então? Talvez essa pergunta equivalha a: Como viver? Ao comentar sobre esse fazer, Deleuze e Guattari (1980/2020) comentam: “É difícil perguntar para um pintor: porque você pinta? A pergunta não tem sentido. Mas como você pinta, como o quadro funciona, e, na mesma ocasião, o que você quer ao pintar?” (p. 196). Fazendo a passagem à questão musical e vital, cabe espalhar outras questões a serem apreciadas. Deleuze e Guattari interrogam: “Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis” (p. 49). Talvez seja estratégico, no contexto desta seção, perguntar: como compor? Por onde passar? O que experimentar no trajeto?

O artista, ao criar, aciona em si o que Deleuze e Guattari (1980/2020) chamam de um “devir-criança” (p. 66), que pode ser compreendido como um modo de estar em pleno exercício de experimentação, descoberta e invenção. “Cantar ou compor, pintar e escrever não tem talvez outro objetivo senão desencadear devires” (p. 66). Dos múltiplos devires nomeados pelos autores, o devir-criança atravessa os processos de composição como elemento vital e constituinte. Novamente em suas palavras: “um devir-criança atravessa a música, não só no nível das vozes (...) mas no nível dos temas e dos motivos” (p. 66).

Isso remete a pensar naqueles momentos em que as crianças estão distraidamente brincando, leves e soltas. Nesse universo afetivo, não há lei estabelecida, nem regra definida ou juízo de valor. O que sustenta essa prática é o livre brincar, experimentar o mundo à sua volta, conectar-se com os elementos que estão no campo, descobrindo em seu tempo próprio as sensações e deparando-se com os limites que existem no contato do seu corpo com o mundo. As regras, sempre facultativas e situacionais, surgem da própria experimentação do mundo e do que o corpo pode ou não sustentar nesse contato.

Pode-se dizer que, em alguma medida, o compositor, ao criar e compor, carrega em si um devir-criança, pois, ao criar, está justamente brincando com esses elementos que lhe tocam e que ele seleciona para experimentar. Ele brinca com a “molécula sonora, as relações de velocidade e lentidão entre as partículas” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 67). Consideramos aqui que tanto o músico quanto o vivente são crianças que brincam com componentes de subjetivação em meio a notas, acordes e melodias vitais. Desses fluxos, se extrai aos poucos territórios existências, que vão criando consistência com a repetição.

Ao posicionar elementos que estão à disposição no campo social, com um cuidado atento e sutil à necessidade de aproximação ou distanciamento de cada componente, um artista faz acontecer algo entre, aquelas forças, que lhe afeta, criando um território de vida, por desejo e necessidade. Assim, falamos de compor um ritornelo em que há o desejo de repetir, de fazer com que ele retome e retorne. Ninguém compõe de forma neutra, mas ao deixar-se afetar, intensificar, sensibilizar. “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (Deleuze, 2016, p. 335). Ao mesmo tempo, só há trabalho de criação genuíno operado pelo desejo. Assim, no ato de criação, não há apenas sensações a serem experimentadas, mas uma série de forças que agem umas sobre as outras provocando e convocando o corpo à ação.

Uma canção é uma ação. Uma canção é uma máquina. Em uma canção, por exemplo, as combinações entre letra e melodia formam entre si uma nova dinâmica e aliança. Aqui há uma preocupação do compositor em dimensionar, experimentar, conjugar e perceber aproximações e distâncias entre os componentes musicais e linguísticos. A potência de uma canção se inclina sobre o encontro entre esses elementos, atento ao ritmo, à letra, à melodia e aos acordes, até sentir que se chegou a um ponto de suficiência, sustentação e consistência entre os componentes díspares que foram reunidos. Uma canção é uma máquina e só existe porque funciona, porque opera fluxos. Se ela não funciona, precisa ser abandonada. Se ela funciona, se mantém viva e tocada.

Cria-se por abalos subjetivos povoados por intensidades, temas e assombros que tiram os pés do chão, seja por uma repentina mudança ou um atravessamento que faz ficar sem ar, o que faz cair no pranto. Mas não se cria só por espantos. Nas palavras de Cortázar (1985/2005):

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de toda hora, buraco na rede do tempo, essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre. Essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo. Estar num quarto de hotel ou numa estação, estar olhando uma vitrine, um cão. Acaso. ( p. 11)

Ao criador, esse “buraco na rede do tempo”, pode chegar a qualquer momento. Cabe ter uma atenção sutil ao que se passa ‘entre’, como aponta o autor. Acrescenta Deleuze (2016): “Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (p. 167). Assim, a prática de composição possibilita encontrar saídas momentâneas para atravessar os desassossegos que povoam as existências, tendo em vista que “Ninguém jamais escreveu ou pintou, esculpiu, modelou, construiu inventou a não ser para sair, realmente, do inferno” (Artaud, 2019, p. 272).

Nota-se, assim, a relevância de estar imerso nesse campo afetivo e, de maneira efetiva, encontrar caminhos dentro desse labirinto, produzir os versos e a vida no meio desse compasso incerto. A prática de criação nas quais coisas, sons, silêncios, pessoas e tantas outras dimensões da vida passam, cujos elementos ora se aproximam ou se afastam, coopera para compreender o que os autores denominam “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 222). Em suas palavras: “sem um plano de composição, nada poderá ocorrer, é preciso encontrá-lo, criá-lo e depois habitá-lo” (p. 222). Nessa produção, uma existência artística trabalha, constrói e estuda em sua vida as maneiras de se reconectar com o modo criança de olhar. Encontrar esse plano de composição é a retomada de um devir-criança. Afirma Rilke (2011):

Ao caracterizar a arte como uma concepção de vida, com isso não me refiro a algo imaginado. Concepção de vida é compreendida aqui no sentido de modo de ser. Portanto, não um dominar-se e limitar-se por causa de determinados fins, mas um despreocupado liberar-se confiando num objetivo seguro. Nenhum cuidado, mas uma cegueira sábia, que segue destemidamente um líder amado. Nenhuma aquisição de uma posse tranquila, aos poucos crescente, mas uma contínua dilapidação de todos os valores mutáveis. Reconhecemos: essa forma de ser tem algo de ingênuo e involuntário e se assemelha àquele tempo do inconsciente, cuja melhor característica é uma confiança contente: a infância. (p. 135)

Cabe ressaltar que, com o avanço do capitalismo na produção de subjetividades, as próprias crianças cada vez menos conquistam esse devir, sendo constantemente atravessadas em suas infâncias por forças de organização e de desenvolvimento de um mundo adulto, que tem chegado cada vez mais cedo. No devir-criança, aqui resgatado conceitualmente de Deleuze e Guattari (1980/2020), mas também sinalizado em diversas artes, há algo de espontâneo e involuntário que se distancia de qualquer dimensão de julgamento, angústia,

modelo ou posse. Nesse lugar de troca, nesse campo de passe, não há nada o que se perder ou ganhar, mas uma experimentação direta das forças em movimento. Não há pressão para as coisas se estabelecerem, mediações e muito menos a pressa de estar pronto. Segundo Deleuze e Guattari (1991/2020):

A arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos. (...) toda obra de arte, como a obra musical, que implica esses caminhos ou andamentos interiores: A escolha de tal ou qual caminho de determinar cada vez uma posição variável da obra no espaço. Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiores são inseparáveis de devires. (p. 88)

O devir-criança relaciona-se diretamente com o plano de composição. Mas o que mais poderia ser compreendido acerca desse plano de composição? É preciso ir mais longe e chegar mais perto. Ao acessar esse lugar e utilizar essa noção de plano, não estamos nos referindo com um conjunto de leis, normas ou diretrizes. Na verdade, é o oposto disso. Aqui, a palavra ‘plano’ não remete à noção de um planejamento, de estabelecer metas ou prazos. A palavra ‘plano’ remete a modos de vida, ao posicionamento de uma existência e a uma maneira de existir. Pode-se dizer que diversos são os planos em que se pode viver e se relacionar. Deleuze e Guattari (1991/2020) pontuam: “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência, e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (p. 233). Assinalam ainda: “A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas” (p. 233). Isso abre para

“sensações compostas finitas” ao mesmo tempo que “se abre sobre um plano de composição que nos devolve ao infinito” (Deleuze & Guattari, 1991/2020, p. 233).

Tomando essas aberturas em análise, como compreender a ação do plano de composição e identificar as figuras estéticas em nossas vidas? A composição sensível da vida se dá em meio ao caos. É frente o caos que se traçam os planos. Desse modo, “cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar outros planos” (p. 234). Nas palavras de Deleuze e Guattari (1991/2020) “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações” (p. 196). Esse é trabalho da arte: criar sensações, expressar afetos e delinear territórios a serem habitados. Nesse trabalho do artista de criar “um caos composto que se torna sensível” (p. 242), de compor uma obra de arte que “é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (p. 194), há o intenso trabalho de dedicação de uma vida.

Nesse exercício, tendo em vista que a arte não serve a nenhuma finalidade que não a sua própria realização, cabe considerar paradoxalmente que “a arte é a finalidade do mundo” (Deleuze, 1976/2022, p. 53). Existe uma tensão entre a subjetivação capitalística e o plano de composição, em que se estabelece um “estrito entre o ato de resistência e a obra de arte” (Deleuze, 2016, p. 342). Em certo sentido, o plano de composição remete às forças moventes que conectam e desconectam, sem se preocupar com a permanência em uma forma prévia, referência ou posição fixa, mas na expressão de uma sensação composta. Deleuze e Guattari (1980/2020) explicam que na composição de um plano:

Não há mais formas, mas apenas relações de velocidades entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes de força anônima. Aqui, o plano só retém movimento e repousos, cargas dinâmicas afetivas: o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo. (p. 133)

Nesse passo a passo, as forças compostas vão estabelecer formas provisórias e momentaneamente organizadas. Os encontros e os afetos vão transformando e dando movimento às composições. Com isso, o plano de composição não é algo dado, mas implica um processo a ser investido, criado e produzido na cotidianidade dos encontros. É a partir do tatear de um plano de composição que as forças vão se configurando e os elementos se organizando. Deleuze (1981/2002) problematiza as composições de existência como algo produzido nos encontros entre intensidades e variações, uma vez que considera o “poder de afetar e de ser afetado” (p. 129) do corpo. Essa concepção da vida como composição remete, de acordo com Deleuze, a “conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou um desenvolvimento de uma forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas” (p. 128). O mesmo movimento acontece em uma obra sonora:

Acontece também que uma forma musical dependa de uma relação complexa entre velocidades e lentidões de partículas sonoras. Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e pela lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos. (Deleuze, 1981/2002, p. 128).

Ocorre que, no tempo histórico em que vivemos, a existência por vezes é tomada por uma série de tarefas a serem meramente reproduzidas, distanciando-a das composições e sensibilidades, distanciando da vida como uma obra de arte. Pode-se dizer que no contemporâneo ocorre certa hipervalorização da objetividade, em que se estimula em demasia o foco, a concentração e o resultado. O tempo é contraído em um controle e ordenamento prévios, calculado em tarefas diárias de consumo e produção.

Com isso, o plano mais organizado das regras, agendas e metas produtivistas se sobrepõem ao plano de composição de modo hierárquico, sufocando, enfraquecendo, capturando e subjulgando os encontros e afetos. Seja para referenciá-lo, ordená-lo previamente, quantificá-lo ou metrificá-lo de modo rápido, a organização, apesar de relevante para produção de modos de vida, pode contrapor-se ao movimento. Recorrer à organização acaba ganhando contornos defensivos, uma vez que o plano de composição não serve a nenhuma finalidade ou ordenamento. Ele apenas é sensível à ação das forças.

No ato de criação, cabe considerar que planos de organização e composição coexistem. Compor e organizar possuem qualidades diferentes que atravessam as existências. O plano de organização se articula com as noções de início, meio e fim. É onde situamos e classificamos os modos de vida frente às regras sociais vigentes. Elas nos auxiliam a posicionar as coisas, conhecer os elementos, separá-los e selecioná-los. É nesse sentido que até podemos organizar encontros ou eventos, mas que nunca sabemos o que irá de fato acontecer afetivamente no momento de sua realização. Assim, a organização, quando está a serviço da composição, potencializa seus partícipes, uma vez que permite a conexões e agenciamentos.

Recorremos a um processo de composição musical como um exemplo para demonstrar a relação concreta dos planos. Uma canção, quando está pronta e conquistou a adesão pública, para em pé sozinha, carrega em si os componentes que tocaram seu público a partir do trabalho do compositor. Mas, em larga medida, ela ainda é uma matéria em aberto, plástica, que pode se transformar e se transmutar para diversas direções e caminhos. Ao compor, abre-se o plano de composição, abre-se esse espaço indefinido, de fluxos entre o real e o possível. Já quando se tem uma composição, é preciso definir esses fluxos, assentar essa matéria plástica para que se consolide em um território existencial e se repita, nesse gesto de criar, a consistência de um ritornelo. A partir desse plano de organização, uma máquina-canção opera

cortes e fluxos: o tom, o ritmo, o andamento, a dinâmica, o silêncio, a forma, a instrumentação, a introdução e a finalização. É nessa interface entre composição e organização que o processo de composição se dá. Ao ser executada, na forma tocada e/ou cantada, uma canção se abre novamente aos fluxos, sendo o gesto de execução um campo sempre aberto a novos fluxos.

Uma canção promove o encontro entre os dois planos, composição e organização, em uma cartografia existência, entre processos artísticos e processos subjetivos. Aqui, a organização está a serviço da composição e, assim, ela se relaciona com a criação de modo a potencializá-la.

Por isso, nessa rede de articulações, evocamos a seguinte indagação: como ativar ao mesmo tempo o plano de composição e o plano de organização em nossas vidas de maneira potente e interessante? Por vezes, em nossas tendências de enquadrar, quantificar e classificar, colocamos o plano de organização acima do plano das composições. Mas seria esta uma produção de vida que considera a ação plural das forças? Pensando numa abordagem clínica e crítica (Deleuze, 1993/2019) dos modos de existir, cabe demonstrar a coexistência e os efeitos desses planos, onde compor se torna o foco da vida.

Nessa perspectiva deleuziana de análise, viver é compor. Reconhecer essa possibilidade pode ser tido como um primeiro passo no protagonismo da produção dos modos de existir. Um segundo passo implica considerar o quanto as organizações estão a serviço das composições e o desenvolvimento a serviço da criação. Conseguimos transpor essa percepção para as existências cotidianas? Conseguimos articular os planos de organização e composição na vida? Somos capazes de polir a lente dos encontros em meio às forças e formas? Tendo como parâmetro o desejo, nessa cartografia dos modos de vida, atentar-se sensivelmente aos planos de composição implica colocar-se no difícil exercício de produzir a vida e resistir à mera reprodução organizativa de conteúdo da “máquina capitalística” (Guattari & Rolnik,

1986/1993, p. 27) e investir na criação de forças de expressão. Nessa relação tensionada entre atender as exigências do sistema e investir em planos de composição, impasses se colocam. Na máquina social instituída, com a padronização de produtos que podem ser reproduzidos em larga escala e em série de produção, compor é um ato de resistência. Rolnik (2018) afirma:

Em outras palavras, o que importa é traduzir o aberto ou emoção vital, com suas respectivas qualidades intensivas, em uma experiência sensível seja pela via do gesto, da palavra etc., e que está se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura atual. (...) que vá se multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição. Nessa micropolítica, as ações do desejo consistem, portanto, em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído. (p. 61)

É sobre esse aspecto combativo e sensível da composição que orientaremos a seção seguinte, percorrendo a análise de uma clínica crítica ocupada com a tarefa de compor e arranjar existências de forma criadora, ainda que estejamos imersos na máquina capitalística de reprodução. Como articular esse encontro? Veremos que isso demandará uma atenção sutil aos “componentes de subjetivação” (Rolnik & Guattari, 1986/1993, p. 29) que participam da produção da vida. Estar atento às alianças que fazemos e ao modo como nos afetamos nos encontros, tendo em vista a qualidade das intensidades e das vibrações, coloca em cena a necessária dimensão crítica e criadora de tocar a vida presente nas atuais formações sociais, políticas e econômicas. Nessa próxima subseção, iremos analisar como o psicólogo tem em seu trabalho um desafio permanente e necessário entre os planos de composição e a organização da existência. Isso, por sua vez, se torna o foco de uma psicologia crítica e clínica que se conecta com a produção do desejo e com o desejo em sua produção.

#### **4.2 O PLANO DE COMPOSIÇÃO NA CLÍNICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS MODOS DE VIVER**

Como argumentado, as questões de composição se aproximam da existência de maneira essencial e vital. De uma maneira ou outra, passamos cotidianamente pelas questões suscitadas nas composições dos modos de viver. Assim, frente ao que emerge dos encontros, a composição de vidas convoca a indagar: como compor uma vida? Como compor em vida?

Ao aproximar processos de composição e processos de subjetivação (Rolnik & Guattari, 1985/1993), percebemos que a vida também é uma obra a ser composta, assim como uma canção. Relembramos na seção filosófica que subjetividade não é algo interior, mas algo que está em constante transformação e sendo produzida nos encontros com as forças do fora. Assim como a música vai sendo escrita e registrada em meio a um processo de criação, também a subjetividade é uma matéria móvel e mutante em produção. Disso pode-se depreender que nos processos de subjetivação há movimentos de diferentes tipos e intensidades que ora compõem e ora decompõem os modos de viver. Trata-se de um movimento complexo que implica a presença viva de uma luta política povoada de afirmações e enfrentamentos. Afirmam Rolnik & Guattari (1986/1993):

O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. Isso é uma coisa. Outra coisa é a maneira como essa existência, esse processo criativo, será depois identificado em coordenadas sócio-históricas. (p. 69)

Assim, do mesmo modo como um compositor escolhe e arranja notas e versos, também na vida escolhemos e selecionamos os componentes subjetivos que nos tocam. Outros são emitidos sem aviso e nos atravessam: uma enchente, uma tempestade, um desabamento, uma morte, uma bomba, um tiro, um livro, uma palestra. Nesse cruzamento vão se desenhando múltiplas possibilidades de combinar e agregar os componentes de

subjetivação. Isso fica claro ao percebermos no trabalho concreto da produção de uma obra de arte, tomando novamente como exemplo a canção. Por mais que as notas sejam limitadas e as palavras preestabelecidas, a combinação que se faz entre elas é plural ao ponto de, até hoje, ser possível a criação de novas músicas. Isso demonstra que as repetições e múltiplas combinações configuram novas canções. Segundo Rolnik e Guattari (1986/1993): “Atualmente os músicos já consideram que a música não consiste apenas em repetir notas, que o referente não está apenas no texto musical, e sim na produção de um movimento de expressão” (p. 222). Sobre essa potência do compor, comenta Guattari (1992/2019): “é surpreendente constatar que, com as mesmas ‘notas’ microsociológicas, pode-se compor uma música institucional completamente diferente” (p. 165).

Também na existência essa pluralidade de composições pode se fazer presente, abrindo para a experiência de uma estética vital. Trata-se, segundo Guattari (1992/2019), de acionar e se relacionar com uma “potência estética de sentir” e que “embora igual em direito às outras – potências de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente, talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada (...) no seio de nossa época” (p. 116). É época em que se vive uma crise da sensibilidade. Obviamente, este não é um exercício simples. Diante da dificuldade nele colocada no contemporâneo, a clínica pode funcionar como uma aliada, conectada a uma sensibilidade, às potências de compor, ao plano de composição e aos modos de viver as composições na existência. Assim compreendemos a prática clínica nessa aliança com as potências de compor.

Retomando o sentido atribuído à palavra, segundo o dicionário Houaiss (2009), clínica provém do grego *Klinikos* e tem como elemento de composição *Líno*, que significa inclinar, e *Llíne*, que significa leito. Fala-se, então do: “Estudo médico feito sobre o corpo de um doente, e a prática da medicina” (2017, p. 480). Há, assim, um olhar atento sobre a condição de enfermidade que necessita de atenção e exames, diagnósticos e intervenções médicas que

tomem em consideração os detalhes do funcionamento desse corpo observado. Nessa perspectiva médica aparece a imagem de um paciente deitado em um leito com um médico examinando-o. Esse corpo que se deita está doente, portanto, busca um tratamento dirigido a uma dor da qual se queixa, de um sofrimento que se faz presente. Esse modelo de clínica clássica em muito difere da clínica psicológica atual.

Quando remetemos à compreensão da clínica psicológica, inclinamo-nos sobre o quê? A clínica psicológica analisa a saúde mental, com toda a pluralidade e diversidade que compõem o campo dos afetos. Ao ser realizada uma inclinação detalhada sobre as ações, os pensamentos e as sensações produzidas e processadas nesse corpo, muitas são as escolas e as teorias psicológicas, que compõem modos distintos de dirigir esse olhar. Assim como na medicina existem diversas especialidades, também na psicologia as perspectivas clínicas são variadas.

Se a clínica médica geral pergunta o que afetou aquele corpo e como ele pode ser abordado terapêuticamente, por sua vez, a clínica psicológica se inclina sobre a problematização de como ele pode ser afetado e como ele pode agir. Então, de qual clínica psicológica estamos falando? Como viemos argumentando, falamos de uma clínica que tome em consideração as múltiplas possibilidades de composição da existência: uma clínica cartográfica. Para Mansano (2011):

Muitas são as abordagens clínicas que têm na descoberta, estruturação e cura do “eu” seu foco de intervenção. Desprender-se de tal perspectiva, que se faz presente desde o nascimento da Psicologia como área de conhecimento independente, coloca-nos diante do desafio de recusar o “eu” para, assim, acolher os encontros, as forças e os afetos como co-participantes desta produção artística de si. (p. 73)

Assim, ao despertar a atenção do terapeuta e do paciente para os diferentes elementos subjetivos em circulação e suas possibilidades plurais de composição, o analista salienta a

possibilidade de conexão com a dimensão artística na existência e o mapeamento dessa vida em estado de sofrimento. Ninguém chega à clínica para compartilhar o bem viver ou as conquistas realizadas na semana. Ao contrário, a clínica é suporte para lidar com os momentos mais difíceis da existência e atua justamente nesse intervalo de impasses. A clínica psicológica se sustenta no território dos desassossegos, angústias, sofrimentos, traumas, separações, tristezas, dúvidas, dívidas, vícios, ressentimentos, tentativas de suicídios, estados depressivos. Nesses contextos, o corpo do analisando, bem como do analista, se pergunta: o que se pode fazer? É nas experiências mais intensas que o pensamento analítico se ativa. Sobre a potência de compor frente ao caos e a complexidade das situações de maior terror e tristeza, como uma guerra ou uma depressão, Guattari (1992) compartilha:

Há alguns anos, eu tive uma depressão, muito intensa, grave, que durou mais de dois anos e que deixei agora... essa finalmente foi uma experiência muito importante, muito rica... a experiência da depressão. O desvanecimento do sentido do projeto, do sentido do mundo, etc. Uma aterrissagem sobre a existência no que ela tem de mais proximal. (...) É por isso que escrevi este pequeno livro *Caosmose*. É um pouco de reflexão sobre esse mergulho na depressão. Ou seja, estamos cercados por muros de significação, pelo sentimento de impotência, pelo sentimento de que é sempre a mesma coisa, que nada pode mudar, e às vezes, só é preciso um buraco no muro, só precisamos de alguma coisa para perceber que o muro é permeável. Há uma maneira de aproveitar de si mesmo em um paroxismo, é sempre a vertigem de uma autodestruição, como se a autodestruição, o fim de tudo, se tornasse um objeto erótico, como se ele tivesse tomado o poder. Essa é a gestão da depressão. Simultaneamente para aceitar essa vertigem da abolição, mas através disto, talvez, reconstruir uma visão de mundo... uma iluminação, não sei, não diria uma sensatez, mas enfim (...)

A abordagem clínica que aqui adotamos se faz mapeando as composições e as decomposições de afetos produzidos nos encontros, bem como “as estratégias das formações do desejo no campo social” (Rolnik, 2016, p.69). Assinala Mansano (2011):

Cabe dizer que essa prática não é voltada para obtenção de resultados, mas tem no próprio processo sua razão de ser. Em larga medida, isso exige o abandono das certezas tranquilizadoras decorrentes de uma aplicabilidade teórica. Tal prática ocupa-se em acompanhar os mínimos gestos, ações e sensações que, até certo instante, eram inacessíveis e que, por mudança na correlação das forças em jogo nos encontros com o fora, passam a ser experimentadas. Portanto, a clínica funciona como suporte ou vetor de auxílio para mudanças. (p. 73)

Em uma clínica que se inclina sobre a análise dos modos de vida. o maior desafio está em atentar para os processos de composição e de decomposição da existência. Passos e Benevides (2006) afirmam:

Perguntar o que pode a clínica é o mesmo que perguntar do que a clínica é composta, o que equivale, por sua vez, a perguntar como ela pode ser afetada e que conjunto de afecções exprime a sua essência. Dito de outra maneira, dizer que a clínica tem uma composição equivale a dizer que ela lida com composições. (p. 2)

Cabe, então, argumentar como a clínica se aproxima da composição, em que “debruçada sobre o seu próprio plano de composição, a clínica se efetiva em um movimento de modulação que impõe a variação tanto de quem lhe demanda intervenção quanto da instituição clínica ela mesma” (Passos & Benevides, 2006, p. 3). Primeiramente, consideramos que sua prática habita o encontro em suas múltiplas possibilidades. O encontro implica a possibilidade viva de contato com a diferença. De acordo com Mansano (2016), falamos:

de uma clínica que não se restringe ao encontro entre dois indivíduos no *setting* analítico. Sua condição de possibilidade está nos encontros e nas intensificações afetivas que eles produzem. Assim, um encontro inesperado, aparentemente banal, pode nos lançar em um campo problemático povoado por questões que nos deslocam daquilo que acreditávamos ser; deslocamento este que não é isento de certa crueldade, visto que põem em xeque os modos de viver já conhecidos. É nesse campo que a clínica, como disparadora de problemas, dá seus primeiros passos: lá mesmo onde a vida extrapola seus limites, gera assombros e impõe questões - sendo que estas, ocasionalmente, poderão vir a ser apreciadas na companhia de um psicoterapeuta. (p. 30)

Esses encontros e as afetações que se produzem em seus interstícios promovem uma variação intensiva a ser detectada no processo analítico, como uma canção buscada na sintonização de um rádio, que intensifica a mudança de certo estado afetivo para outro. Afirma Rolnik (2006):

Oportunidades deste tipo encontram-se onde menos se espera, como é o caso de uma canção popular, geralmente desqualificada na hierarquia oficial dos valores culturais. Para detectá-las é preciso desinvestir este tipo de avaliação a priori e afinar a escuta para os afetos que cada encontro mobiliza como critério privilegiado na condução de nossas escolhas. (p. 7)

Na atenção sensível dirigida aos encontros e seus desdobramentos afetivos, cabe perguntar: como nos constituímos a cada momento? E as respostas são variáveis, uma vez que somos constituídos da combinação da multiplicidade de componentes heterogêneos que nos atravessam e em meio a essa rede de afetações. Nesse sentido, a clínica pode ser grande aliada dos movimentos de transformação e conectar os “componentes de subjetivação” (Guattari,

1977/1981, p. 199) que tomem em consideração a ação viva do desejo. Segundo Guattari (1987/2008), esse modo de praticar a clínica é:

essencialmente excêntrica em relação às práticas psi profissionalizadas, com suas corporações, sociedades, escolas, iniciações didáticas, “passe”, etc. Sua definição provisória poderia ser: a análise da incidência dos agenciamentos de enunciação sobre as produções semióticas e subjetivas, em um contexto problemático dado. (...) Por enquanto, me limito a mostrar que eles podem referir-se a coisas tão diversas como um quadro clínico, um fantasma inconsciente, uma fantasia diurna, uma produção estética, um fato micropolítico... O que conta aqui é a ideia de um agenciamento de enunciação e de uma circunscrição existencial, que implica o desenvolvimento de referências intrínsecas, ou seja, de um processo de auto-organização ou de singularização. (p. 2)

Outro ponto da clínica cartográfica consiste em considerar que os processos de composição acontecem pela combinação de múltiplos elementos que perpassam os corpos, os afetos, a história, as redes relacionais, as instituições e a pluralidade de produções humanas que nos cercam. Todos esses elementos podem participar da composição de uma existência que, na perspectiva de análise adotada neste estudo, não pressupõe uma mera recepção passiva. Não somos um depósito fixado, mas uma obra viva a ser composta. Nesse campo de experimentação, a variação torna-se uma necessidade vital, diante da qual cada encontro que vivemos convoca a compor. A questão está em saber se aceitamos ou não a convocação e qual a potência do corpo em sustentar.

A atenção aos detalhes afetivos emergentes nos encontros pode levar a perceber, na análise, qual é o modo de vida que entrou em cena e como ele está sendo produzido, uma vez que cada encontro pode evocar uma relação única e específica que se compõe. Cada encontro mobiliza uma composição, bem como uma possível decomposição. Pode-se dizer, então, que

a produção de existências está amparada na realidade concreta do encontro e dos afetos. À medida que me encontro, há uma dupla alteração, no meu corpo e do corpo do outro.

Assim, há uma questão que se coloca: é possível conhecer a razão de composição (Deleuze, 1981/2009) entre o meu corpo e o corpo do outro que me afetou? As respostas podem ser diversas e gravitam nas maneiras de se viver e de continuar vivendo. Distantes dessa análise, ficamos “completamente à mercê dos encontros, isto é, estamos completamente à mercê das decomposições” (Deleuze, 1981/2009, p. 174). E Deleuze (1981/2009) segue em sua análise: “somente conheço a mim mesmo pela ação de outros corpos sobre o meu, e pelas misturas” (p. 36). O que podemos extrair desse acaso dos encontros são os elementos de conhecimento para a constituição do corpo e, assim, trabalhar para estar cada vez mais conectado com os encontros que fortalecem o corpo, bem como cada vez mais distante dos encontros e elementos que o despotencializam, o tornam mais fraco. Afirma Deleuze (1981/2009):

É preciso tentar. É preciso experimentar. E minha experiência, a mim, eu não posso mesmo a transmitir porque pode ser que isto não convenha ao outro. A saber, é como uma espécie de apalpadelas para que cada um descubra ao mesmo tempo o que ama e o que suporta. Bom, é um pouco como aquilo que vimos quando tomamos remédios: é necessário encontrar as doses, seus truques, é necessário fazer seleções, e o que não é prescrição do médico que baste. Ela lhes servirá. Há alguma coisa que ultrapassa uma simples ciência ou uma simples aplicação da ciência. É necessário encontrar seu truque, é como a aprendizagem de uma música, encontrar ao mesmo tempo o que lhes convém, o que vocês são capazes de fazer. É isto já o que Espinosa chamará, e este é o primeiro aspecto da razão, uma espécie de duplo aspecto seleção-composição, isto é, chegar a encontrar por experiência com quais relações as minhas se compõem, e daí tirar as consequências. Isto é, a todo preço, fugir o mais que eu possa – eu não posso

tudo, eu não posso completamente – mas fugir o mais, ao máximo, do encontro com as relações que não me convêm, e compor ao máximo, me compor ao máximo com as relações que me convêm. (Deleuze, 1981/2009, p. 175)

Abrir-se à análise implica compreender como ocorrem as quebras, as separações, os cortes entre as misturas feitas entre os encontros e os afetos, entre as composições e as existências. Retomar, portanto, a análise sobre as causas das variações afetivas permite perceber quais são os componentes que me fazem incorporar certa maneira de viver que pode aumentar ou diminuir a potência, compondo ou decompondo com a constituição do corpo. Segundo Azevedo (2013):

pela relação de composição e decomposição de um corpo, podemos empreender o trabalho clínico de compreensão dos afetos que preenchem um corpo numa situação de doença, de sofrimento ou de saúde. Avaliando como um corpo é capaz de se compor em seus encontros, podemos também avaliar qual a sua capacidade de mudar um afeto, ou seja, fazer a passagem de um afeto de tristeza para um afeto de alegria (p. 41).

Assim, no plano que aproxima encontros e afetos, está imediatamente colocada a análise das composições e decomposições. Esse talvez seja o grande êxito da clínica articulada por Guattari (1977/1981) em suas pulsações políticas do desejo: colocar em evidência a dimensão do que se quebra, divide, desconstrói ou fragmenta a existência. Como uma fenda que se abre, uma rachadura que insere e cria aberturas possíveis. Afirma o seguir em frente, distante de memórias passadas e lembranças aprisionantes: esquecer e abrir. Rolnik (1993) diz:

Quando um território existencial não faz mais sentido, caotiza, desaba, é que uma máquina desmanchou, e isto significa que os fluxos que o compunham se conectaram com outros fluxos, operando outros cortes, agenciando-se em outras máquinas,

produzindo outras linhas de virtualidade, que poderão vir a tomar consistência em novos territórios existenciais. (p. 37)

Desse modo, problematizam-se os movimentos de composição e decomposição aliados daquilo que potencializa o corpo de modo a abrir espaços para a expressão do desejo. Azevedo (2013) assinala: “Trata-se de um trabalho que afirma a força de um corpo, saindo dos encontros que provocam decomposição e buscando aquilo que o move em direção à uma composição” (p. 42).

Nesse processo analítico, a questão é quais encontros e quais situações serão propícias à composição ou à decomposição do corpo. Afirma Deleuze (1981/2002):

Ainda que em qualquer encontro haja relações que se compõem, e todas as relações se compõem infinitamente no modo infinito imediato, temos de evitar dizer que tudo é bom, que tudo é bem. É bom todo aumento de potência de agir. Desse ponto de vista, a posse formal dessa potência de agir e igualmente de conhecer emerge como o *summum bonum*, é nesse sentido que a Razão, em vez de flutuar no acaso dos encontros, procura-se unir às coisas e aos seres cuja relação se compõe diretamente com a nossa (p. 61).

Entre composições e decomposições, alegrias e tristezas, cabe à clínica acompanhar, por meio de uma atenção sensível, com calma e prudência, as variações intensivas que potencializam a existência ou servem de bloqueio para a expansão do paciente. Composições e decomposições são tateadas nos encontros. Mansano (2016) assinala: “a cartografia acompanha os movimentos de composição e decomposição desses elementos, bem como as paradas e os bloqueios afetivos que se atualizam nessa produção incessante do si. Cada um deles pode ser tomado em apreciação na situação clínica” (p. 70).

Nesse desenrolar analítico que acontece no passo a passo de percepções e afetações, há outra atividade clínica a ser considerada: ela consiste em afinar o ouvido de modo a

acompanhar de maneira sensível os movimentos, intensificações, paradas, alegrias e dores, acionando uma espécie de tato no mapeamento das expressões plurais do desejo. Certas composições ou decomposições vividas colocam em cena grandes impasses, demonstrando por vezes, uma desafinação entre a vida que está sendo vivida e a obra que se deseja compor. É nesse sentido que os bloqueios afetivos, as angústias, os sintomas e as tristezas são conteúdos clínicos a serem acolhidos e tateados. É relevante que sobre eles recaia uma atenção para compreender o que eles sinalizam, para onde levam e o que expressam naquele momento da vida. Segundo Rolnik e Guattari (1986/1993):

Os lapsos, os atos falhos, os sintomas, são como pássaros, que vêm bater seus bicos no vidro da janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se, isto sim, de situar sua trajetória para ver se eles têm condições de servir de indicadores de novos universos de referência, os quais podem adquirir uma consistência suficiente para provocar uma virada na situação. (p. 222)

Nessas passagens, que podem provocar uma virada vital, caminha-se entre composições que ajudam a detectar transformações afetivas e produções de vida. Assim, nessa conexão clínica, a tarefa analítica se volta para provocar e povoar tensões, tendo como campo a relação atual das existências com as composições vividas e seus desdobramentos afetivos. Uma intervenção clínica segue nessa estratégia:

O que fazer, em tal contexto, com tal pessoa ou tal grupo, para que se tenha uma relação tão criadora quanto possível com a situação que se está vivendo – como um músico com a sua música ou um pintor com sua pintura? Uma cura seria como construir uma obra de arte, com a diferença de que seria preciso reinventar, a cada vez, a forma de arte que se vai usar (Rolnik & Guattari, 1986/1993, p. 223).

Uma clínica afinada com as potências de compor ocupa-se em identificar os focos de produção que podem gerar novos modos de vida e mesmo conhecer as relações que

decompõem a existência, enfraquecendo-a. Nesse processo cartográfico, algumas composições ganham relevo e se destacam sobre outras, exigindo da prática clínica a sensibilidade para sustentar um ouvido analítico e diagnóstico sobre cada relato, com suas sonoridades, silêncios e afetos. Guattari (1979/1988) chama a atenção para a demanda por “procurar determinar no seio de um componente de passagem (...) permitindo criar novas realidades e novos modos de subjetivação e de sociabilidade” (p. 222).

Chegamos, assim, a outra dimensão cartográfica das composições de existência: cada modo de vida é construído em meio a composições e decomposições nem sempre fáceis de serem detectadas, acolhidas e analisadas. Para Mansano (2016), trata-se de estar atento:

às mudanças, às variações, aos mínimos gestos pelos quais o corpo torna-se capaz de compreender as causas da variação de potência. Afinal, o que se passou em um dado encontro para que algo (uma ação) fosse desbloqueado? O que aconteceu para que o corpo passasse a fazer algo que, até então, estava impedido de fazer? Atendo-se aos mínimos gestos que não podiam ser praticados e que agora passam a ser, a clínica funciona como veículo que diversifica o movimento e a experimentação do verbo “viver”. (p. 34)

No percurso de uma análise, tendo em vista o tempo de uma vida, as inclinações necessárias e intervenções realizadas não resultam em rápidas transformações. A conquista de alterações e mudanças não se estabelece em curto prazo ou seguindo metas. O que se coloca na prática clínica é um exercício lento de aproximação e distanciamento, diferença e repetição que, quando podem ser vividos em sua pluralidade de afetos e temporalidades, tornam o campo analítico acessível e habitável. Mansano (2016) convoca à seguinte problematização:

há uma espécie de antiprodução na clínica, que envolve um demorar-se na apreciação dos encontros, dos sinais de potência, das misturas e afetos singulares que são experimentados por aquele corpo, sem que isso culmine em uma solução definitiva.

Isso porque a clínica é praticada em meio à outra questão: “Que posso vir a ser nesses encontros que, até agora, ajudaram a fazer de mim isso que sou?”. Diante desse desconhecimento, é possível ensaiar diversas saídas, sem que estas suprimam a questão. Nesse sentido, cada saída experimentada envolve uma composição provisória de si, uma criação. (Mansano, 2016, p. 37)

Pode-se dizer, assim, que a clínica cartográfica das composições, investe nesses passos lentos por meio dos quais uma experimentação possa ser acionada em cada saída ou impasse desenhado. São nessas “composições provisórias de si” (Mansano, 2016, p.37) que investimos nossa atenção clínica, investindo na atenção às composições que, por menores que possam parecer, evocam respostas provisórias anunciadoras de composições de novos modos de vida. É nessa atenção minuciosa que um corpo, ainda em desencontro com sua constituição, começa a criar para si um plano de composição. Um corpo que, sensibilizado para as experimentações múltiplas dos afetos, começa a compor linhas de uma nova vida, e que, ainda em gestação, é o berço de uma nova composição a ser constituída.

Nessa construção, criada de forma sutil e provisória, é que nos aproximamos de outro elemento clínico: a dimensão do experimentar. Aqui não estamos próximos do sentido negativo que porventura a palavra evoque. Experimentar, outrossim, se estabelece na atividade, como algo que se realiza ou se inventa, criando aberturas e novos encontros possíveis. Segundo Deleuze e Guattari (1980/2020), “improvisar é ir de encontro ao mundo, ou confundir-se com ele” (p. 132). Experimentar é abrir-se a possibilidade de produção de novos territórios afetivos e existências, de se conectar com novos fluxos, de produzir novos ritornelos, de criar novas máquinas. É conectar com o desejo em sua fonte de expressão imediata. Improvisar é também um abrir-se ao encontro com o mundo em suas diferenças. A experimentação se torna, assim, um elemento clínico vital para compor os territórios de uma existência.

Para se experimentar, é importante frisar, não basta estar sensível ao “acaso dos encontros” (Deleuze, 1981/2009). É relevante colocar-se em processos de atenção e dedicação. Isso envolve um conhecimento atento de matérias, técnicas e estéticas para posicionar os elementos, colocar-se em movimento e sentir-se no fluxo. Essa experimentação acontece no intervalo, no espaço vazio entre uma ação e outra, evocando certo silêncio e contemplação na tomada de decisão, seja ela intencional ou intuitiva, racional ou emocional, arquitetada ou aberta.

Considerando as experimentações e composições provisórias de si, pode-se delinear uma clínica com “abertura para o inusitado, para o provisório e o precário, mas ao mesmo tempo potencializador da vida, à medida que esta se encontra aberta para o advento do novo” (Mansano, 2003, p. 73). É na experimentação que se abrem as possibilidades de produção e criar novos territórios. Por mais que as experimentações possam assustar e constranger, efetuando-se de modo repentino ou instantâneo, eles carregam em si a expressão do desejo e a história de sua produção. É nesse sentido que a vida, que está em trânsito, em deslocamento por paisagens afetivas, segue na produção e na repetição de improvisos, abrindo espaços para dar consistência à composição de territórios vividos. Territórios existências e universos de referência fortes o suficiente para que se ‘sustentem em pé’.

Na espécie de abertura aos devaneios e intuições, há o aprofundamento em nossas histórias e referências, nos territórios que habitamos mais frequentemente bem como nos territórios que ainda podem ser explorados, em novas saídas. Não é por acaso que, a partir das experimentações das existências, nos aproximamos do conceito de desejo: “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. (...) Nada falta ao desejo” (Deleuze & Guattari, 1972/2010, p. 43). Um desejo que se efetua sem mediação e que, embora de forma capenga e ainda desconhecida, pode aliar-se ao plano de composição como germens de futuro (Rolnik, 2018). Nesse sentido, pontua Fuganti

(2021): “Só há desejo quando acontece o agenciamento dessas potências afetivas. O desejo é o próprio agenciamento ou relação. Ao desejo nada falta, ele é pleno de si mesmo. (...) O desejo emerge no meio, é um elemento relacional” (p. 97). O desejo está e vive nas relações, nessa “tensão fecunda” (Rolnik, 2016, p.69) entre as forças e as formas, o fluxo e a representação, a sensação e o sentido, a improvisação e a composição. Ao comentar o papel analítico, pontua Rolnik (2016, p.69):

A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, ao real social. Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política. (Rolnik, 2016, p.69)

Uma improvisação surge para dar conta de criar novos movimentos, territórios e saídas, e abrir novas relações. E isso, por sua vez, abre um campo de possíveis que vai se irradiando por outras esferas. Vemos aí que um pequeno passo em direção a uma composição diferente, abre outras conexões. Obviamente, ao acolher a abertura clínica para experimentações e improvisações de si, arriscamo-nos também aos maus encontros, aos maus jeitos, às decomposições e tristezas. Por isso, há uma questão de prudência e cuidado. E a clínica, assim como a composição, segue acompanhando os perigos e as potências dos encontros e improvisos, nessa alternância entre alegrias e tristezas, composições e decomposições, arranjando-se.

Experimentar é o primeiro passo de uma nova composição clínica que, em seus gestos, conquista consistência e libera a força viva que existe na existência, alimentando o corpo de vitalidade e sentido. Sobre essa questão, Deleuze (1993/2019) chama a atenção para o quanto a prática clínica é indissociável de uma prática crítica, em suas palavras:

a crítica seria como o traçado do plano de consistência de uma obra, uma peneira que separaria as partículas emitidas ou captadas, os fluxos conjugados, os devires em jogo;

a clínica, conforme seu sentido estrito, seria o traçado das linhas sobre o plano, ou a maneira pela qual essas linhas traçam o plano, que estão em um impasse ou paralisados, que atravessam vazios, que se continuam, e sobretudo a linha de maior declive, como ela leva as outras, para que destinação. (p. 96)

Chegando ao final dessa descrição sobre as possibilidades abertas por uma clínica cartográfica, pode-se dizer que a análise das composições de si e do outro implicam obra e arte na vida. É vital, nesse processo, realizar organizações críticas e composições clínicas. Quais são as organizações críticas de si? O que criamos a partir do encontro inesperados? Investir em organizações-composições crítico-clínicos (Deleuze, 1993/2019) coloca em curso a análise sensível dos territórios inventados, dos afetos experimentados em sua função, estabelecendo com eles novos modos de vida, tendo como parâmetro a complexa relação entre composição e decomposição, alegrias e tristezas.

Trata-se de investir em composições clínicas de si e do mundo para perceber o próprio processo de produção desejante que pode ser ensaiado, retomado e fortalecido. Tal trajetória crítico-clínica abre espaço para experimentação do campo de forças, com suas de velocidades e fluxos, seus erros e fracassos, seus acertos e desistências, como fazendo parte do mesmo plano, “esse único e mesmo plano de vida” (Deleuze e Guattari, 1980/2020, p. 41).

Seguindo essa orientação clínico-crítica sobre as composições, a direção do processo analítico tem a ver “com a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas” (Rolnik, 1994, p. 10). A clínica cartográfica, segundo Rolnik (2002):

Tem a ver com a experiência de participar da construção da existência que dá sentido ao fato de viver e promove o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. Todo o contrário de uma relação de complacência submissa, marcada por uma dissociação das sensações e a desativação do exercício do sonho: um tipo de relação que acaba

promovendo um sentimento de futilidade e a impressão niilista de que nada tem importância ou de que tudo se equivale. Em última instância, a clínica visaria a desobstrução do corpo vibrátil e a sustentação de uma subjetividade estética. Isto tornaria a clínica indissociável da crítica, enquanto reativação da força que problematiza e transforma a realidade, possibilidade aberta de invenção de devires. (p. 10).

A vida está dada no corpo orgânico. Mas a prática de compor, não. Não basta viver, somos convidados a compor em meio a um campo ora favorável, ora adverso. Como perceber de maneira crítica e clínica esse convite? Na sequência, buscaremos pistas de como alguns compositores da Música Popular Brasileira compreendem a prática da composição, buscando fazer uma passagem entre música e vida. Nietzsche (1888/2016) comenta:

Se é inevitável termos fraquezas, e devemos enfim reconhecê-las como leis acima de nós, então desejo que cada um tenha força artística suficiente para tornar suas fraquezas o pano de fundo em que ressaltam suas virtudes, e através de suas fraquezas, fazer-nos desejosos de suas virtudes: algo que, em medida excepcional, os grandes compositores souberam fazer. (p. 150)

Frente aos desafios, como se conectar consigo e com o mundo de modo a potencializar a composição da existência? Na busca da compreensão acerca da relação clínica entre composição e afeto, há muito que aprender e apreender. A riqueza de composições e compositores na Música popular brasileira fornece um amplo leque de documentos que demonstram como esses processos de composição se relacionam com a arte de viver. Considerando o campo da música popular brasileira como uma esfera de produção desejante e social com ampla ressonância política e afetiva, os compositores e cancionistas populares do Brasil trabalham sobre uma linha tensionada entre a crítica e a clínica, tocando em questões sensíveis e produzindo deslocamentos no tecido social. Suas letras em canções, bem como

entrevistas e opiniões, atravessam múltiplos campos, povoando e produzindo conexões com as esferas mais técnicas e burocráticas da existência até as situações mais delicadas e intimistas das relações. Optamos, no trajeto de aprendizagem desta pesquisa, por escutar os compositores em suas existências e criações, acompanhando os artistas em suas passagens entre forças e fraquezas, entre tristezas e alegrias, impasses e desdobramentos, obra e vida, para seguir compondo e vivendo.

## 5 COMPOSIÇÕES METODOLÓGICAS

O tema desta pesquisa consiste em problematizar a composição de modos de existências, adotando como estratégia promover uma interface entre a prática clínica e os processos de composição musical, com o foco na canção. Assumindo uma natureza qualitativa, a trajetória metodológica esteve atenta ao processo analítico favorecido pela articulação entre clínica e arte. As composições das existências, tendo como parâmetros os encontros e os afetos, sinalizaram a necessidade de despertar para alterações e dúvidas presentes no cotidiano, de modo a encarar os acontecimentos emergentes e postos em circulação na existência. O processo analítico foi sensível a uma temporalidade lenta, como compor, capaz de ater-se aos mínimos detalhes, conforme assinala Nietzsche (1888/2016):

A cura não pode realizar-se por outro meio senão praticando incontáveis exercíciuzinhos opostos e cultivando impercebidamente hábitos (...). Todas essas curas são lentas e pequeninas, também a pessoa que quer curar sua alma deve pensar na mudança de hábitos mínimos. (p. 211)

A composição de uma existência, assim como de uma canção, ocupa-se de minúcias e detalhes presentes nos hábitos e práticas que percorrem a vida em meio às suas variações e intensidades. Tal composição se alimenta de uma atenção valorosa ao reino dos afetos, pois é entre afetos e encontros, entre existências e composições, que se criam modos de vida como e enquanto obras. Guattari (1989/2021) assinala:

A reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular invoca outras reconquistas em outros campos. Assim, toda uma catálise da retomada de confiança da humanidade em si mesma está para ser forjada passo a passo, e às vezes, a partir dos meios os mais minúsculos. (p. 56)

É nesse sentido que a arte e a clínica estabelecem uma conexão, pois o exercício artístico dirige uma atenção ao cultivo sensível das mínimas diferenças, com foco no presente,

mantendo uma atenção curiosa e seletiva aos componentes e suas combinações possíveis. No percurso de uma transformação necessária, que pode colocar em cena sofrimentos, dores, tristezas, mas também alegrias, satisfações e prazeres, a clínica que aqui buscamos analisar atua tendo como foco olhar a vida em sua potência de compor.

Assim, tomando como norteadora a problematização acerca dos processos de composição, buscou-se indagar quais aproximações possam ser feitas dos processos de composições na arte e na vida. Elas, de fato, precisam estar separadas? Como ensaiar aproximações? Analisando as composições artísticas musicais e suas ressonâncias na produção de subjetividades, pontuam Rolnik e Guattari (1986/1993, p. 65): “A música popular, de certo modo, coloca a questão de desejo em múltiplas formas – não só de expressão verbal, mas de expressão gestual e corporal”.

Em busca dessa pluralidade de expressões, foram definidos como critérios de seleção materiais disponibilizados por compositores consagrados da Música Popular Brasileira (MPB), a saber: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Milton Nascimento e Djavan. Essa delimitação deveu-se à relevância de suas obras tanto em termos históricos quanto em legitimação pública. Delimitar a música popular brasileira é por si só uma definição difícil, tendo em vista a complexidade de estilos e gêneros no Brasil. Mas aqui neste estudo abraçamos o registro da produção popular musical, com o foco na canção. Rolnik e Guattari (1986/1993) afirmam que a MPB coloca em cena a pluralidade da produção musical:

a partir de outras fontes (por exemplo, forças e fluxos da música negra), a partir de outras matrizes, distantes da matriz européia que produz essa teoria. Nessas outras matrizes, a questão não é colocada apenas a partir de um pensamento de certo modo racionalistas e herdeiro da ilustração, que é o pensamento europeu, mas também a partir de outras matrizes – afetivas, corporais e religiosas – que, de alguma forma, lançam esse problema para outros planos. (p. 65)

É precisamente às maneiras como os compositores participantes abrem espaços de expressão para essas outras matrizes que a parte empírica da pesquisa se dedicou. Assim, como estratégia, optou-se pelo uso de documentos de domínio público, que estão disponibilizados com fácil acesso em redes sociais, sites oficiais e entrevistas nas quais os participantes descrevem a composição como uma prática processual e compartilham seus passos e impasses. Segundo Gil (2019), a busca por documentos envolve um tipo de pesquisa que utiliza fontes primárias disponíveis em veículos de domínio público, fato que abre para uma gama diversificada de materiais.

A pesquisa documental seguiu em busca de passagens e conversações dos cinco artistas as quais carregavam questionamentos sobre as ligações dos compositores com seus processos de criação. Ao combinar depoimentos e teorias, valendo-nos dos fragmentos, demos suporte a visões para relacionar processos de subjetivação e de composição, selecionando pistas que cooperem para compreender se há e como operam as conexões entre a vida sendo vivida e a obra sendo composta.

Os compositores foram escolhidos por possuírem uma longa trajetória de produção no cenário musical, tornando-se referência no âmbito da composição brasileira, sendo eles próprios também referências no campo da canção em termos mundiais. Eles fazem parte de um grupo de artistas que atravessaram momentos relevantes de nossa história social, cultural e política, trazendo contribuições significativas que marcaram diferentes gerações, e cujas obras serviram para elaboração de vivências afetivas intensas. Coincidentemente, os compositores completaram ou estão perto de completar oitenta anos, fato que foi amplamente comemorado por parte da população brasileira e que, em larga medida, resgatou sua produção nos veículos midiáticos de difusão musical em diversas homenagens por meio de shows, livros e discos dedicados às suas obras e vidas.

Além disso, a escolha por esses compositores propiciou um terreno suficientemente reconhecido e compartilhado no registro afetivo musical da população brasileira. Mas não foi só nesse sentido que a análise seguiu. Tais compositores consagrados da MPB apresentaram uma série de indagações que enfatizam os afetos, os modos de produzir a si mesmos e a canção, assim como a própria noção de MPB. Com isso, cada um deles, a seu modo, deu visibilidade e consistência às soluções encontradas para dar conta da atividade criadora e crítica do compositor.

Nos documentos, foram selecionados momentos em que os artistas descreviam os processos de composição e seus desdobramentos vitais, dando destaque a ideias, experiências, afetações e desafios que atravessaram suas carreiras. Com esses fragmentos, encontrados na pesquisa documental, buscamos pistas por meio das quais a prática de composição possa ser articulada aos modos de existência, fazendo, assim, algumas articulações entre arte e prática clínica. Seguindo tais pistas, a pesquisa documental se aliou com a prática da clínica, uma vez que também ela é atenta a sinais, sutilezas e nuances presentes na produção de existências. Com o campo-tema da pesquisa ancorado na canção em seu processo de composição, inclinado para o mundo de ensaios, visões e comentários artísticos, o método dessa pesquisa se consolidou em pequenos passos: desenvolvendo-se no processo de busca, análise e aproximações como as composições teóricas, aberta aos encontros e às possibilidades de relações entre as reticências e as ressonâncias.

Os fragmentos selecionados foram organizados em três eixos de análise, elencados a partir dos estudos teóricos, sendo eles: 1. “Ritmos e Modos de vida”, 2. “Acordes e Harmonias da Existência” e 3. “Melodias e Vozes da Subjetividade”. Ao final dessa trajetória, acumulamos algumas pistas oferecidas pelos artistas brasileiros sobre o processo de composição e suas possibilidades de expansão para o exercício de uma psicologia clínica e crítica aliada da mutação dos modos de vida e conectada às potências de viver e compor.

## **6 CONEXÕES ENTRE A ARTE DE COMPOR E A ARTE DE VIVER**

Ao conectar a noção de composição de modos de vida com os processos de composição artísticos ganham relevância os encontros e afetos. Em ambas as composições se passa muitas intensidades sobre as quais os artistas de canções fornecem um material valioso, destacando seus ritmos, acordes e melodias. Como os nascimentos dessas canções são povoados de singularidade e complexidade, eles tornaram-se fontes preciosas desta seção. Na companhia de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento e Djavan, destacamos três grandes territórios de informações e documentos, organizados nos eixos que serão apresentados na sequência.

Buscamos tatear nos depoimentos desses compositores as conexões entre a produção de canções e de existências. Entre falas e trechos destacados e comentadas, o aspecto concreto do trabalho demonstrou os desafios e possibilidades do processo criador que articula ações, sensações e pensamentos. Será possível encontrar adiante a plasticidade de sustentar as incertezas de criação, as expansões e esgotamentos das composições bem como os impasses que se colocam nesse processo. Os depoimentos compartilhados pelos compositores foram divididos pela afinidade que encontramos com um olhar filosófico (os ritmos e os modos de vida), com um olhar artístico-musical (os acordes e harmonias da existência), e com a atenção mais clínica (melodias e vozes da subjetividade). Com a palavra, nossos compositores.

### **6.1 RITMOS E MODOS DE VIDA**

Os indícios sobre os aspectos filosóficos presentes na composição abrangem a vida em suas múltiplas relações. Tal como argumentado na seção 2, as composições estão presentes nas mais diversas áreas de conhecimento e dimensões da vida. Cabe, nesta seção, compreender, sob a perspectiva dos compositores, como se produz um plano de composição

suficientemente forte para tocar as existências, aumentando o vigor, a alegria e a vontade de viver.

Deleuze e Guattari (1980/2020) definem o plano de composição como algo que se constitui de “intensidades ou variações contínuas” (p. 222) e que “só conhece velocidades e afetos” (p. 48). Vejamos como: há uma constante passagem entre intensidades e velocidades nas maneiras de compor uma existência. Assim, uma existência em composição opera em “multiplicidades de dimensões variáveis. A questão, portanto, é o modo de conexão entre as diversas partes do plano” (p. 223). Os autores esclarecem ainda que “o plano é como uma fileira de portas. E as regras concretas de construção do plano só valem quando exercem um papel seletivo” (p. 223).

Com isso, as passagens intensivas de um plano de composição a outro mobiliza a interação entre componentes heterogêneos, e pode-se dizer que ela será mais “viva quanto mais abre e multiplica as conexões, e traça um plano de consistência com seus quantificadores de intensidade e de consolidação” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 223). Nesse movimento, que também implica seleção de afetos, é que se pode instalar o trabalho de uma vida em composição e consistência. Para compreender isso, começamos evocando Caetano Veloso (2022), que diz:

Diante das mais de trezentas letras de canções que compus ao longo de décadas, fico sem palavras. Tenho apenas de confessar que em nenhum caso eu aprovei a letra (ou a música) quando cheguei a completá-la. Com o passar do tempo – e o esquecimento das obras – tenho me surpreendido com alguma admiração e até com certo encanto diante de uma ou outra canção que fiz.

Interessante notar sua surpresa diante da composição, das intensidades que elas evocam e da passagem do tempo. Caetano, em ressonância com Deleuze e Guattari (1980/2020), deixa entrever que “não paramos de passar de um ao outro, por graus insensíveis

e sem sabê-lo, ou sabendo só depois. E que não paramos de reconstituir um no outro, ou de extrair um do outro” (p. 50).

Caetano mostra ainda que tanto o abandono quanto o reencontro de uma composição possuem uma temporalidade distinta da produção capitalista focalizada no resultado, que é demarcada pela expectativa de um retorno imediato. Deleuze (1968/2017), ao comentar Espinosa, nota que “cada relação tem uma verdade eterna, enquanto uma essência se exprime nela” (p. 43). Assim, uma obra pode tanto compor (surpreender, admirar e encantar) quanto decompor (desaprovação), abrindo espaços para perceber as múltiplas nuances das criações, que variam com o tempo, a distância e os afetos produzidos. Esse depoimento demonstra como as relações entre as composições podem se transformar e surpreender, a depender da perspectiva.

Por não ter como norteador uma convicção cristalizada, o que antes era motivo de desconforto e desaprovação passa a ser motivo de encantamento e admiração. Há, assim, novas constituições do corpo, das sensibilidades e do pensamento, que ganham contornos em um campo plural de afetações que entram em jogo na existência. Ao apontar que cada encontro possui em si uma “essência” (1968/2017, p. 43), Deleuze mostra que o modo de efetuação produzido em cada instante e em cada nova relação, compõe certa maneira de agir que é única. A conexão do compositor com a canção é apenas um campo da existência em que ocorre essa variação e a que interessa a esta escrita dar visibilidade. Mas sua efetuação vai além dele, uma vez que os efeitos das composições podem fortalecer “em condições tais que a nossa potência de agir aumentará” (1968/2017, p. 290) ou diminuirá em meio à pluralidade dos encontros.

Outra pista que encontramos nos artistas sobre a dimensão filosófica das composições é que algo que nos decompõe pode passar, em certo momento, a nos compor. Ou, na outra direção, algo que nos compõe pode passar em certo momento a nos decompor, dando

concretude à vida como uma “linha melódica de variação contínua” (Deleuze, 1981/2009, p. 27). Nesse aspecto, as variações dos modos de vida em seus processos de composição e decomposição se relacionam diretamente com os elementos que compõem nossa existência “aqui e agora”, como cantam Caetano e Gil (1973). Para Deleuze (1968/2017), “a relação que caracteriza um modo existente no seu conjunto é dotada de uma espécie de elasticidade” (p. 151).

A conjugação do verbo compor, portanto, encaminha-nos a contínua atenção voltada à sensação, aos pensamentos, bem como ao que acontece com o corpo em sua amplitude de percepção em cada um de seus encontros vividos. Dentro dessa “espécie de elasticidade” (Deleuze, 1968/2017, p. 151), as composições e as decomposições se modificam ao longo da existência, e cabe ao ser vivente a constante avaliação sobre os elementos e componentes encontrados.

Pode-se dizer que a variação acontece com alimentos, relacionamentos, amizades e lugares e, como visto na seção 1, está presente em todos os âmbitos da vida. Uma comida, uma amizade, uma prática, um exercício, uma modalidade, um hábito, uma bebida, tudo isso que move o corpo e os encontros sofre alterações, o que torna impossível a generalização e convida à análise singular das situações. Obviamente, nem todos aceitam o convite uma vez que isso demandaria, conforme argumentamos neste estudo, um sim ao trabalho clínico das composições da vida. Tal trabalho implica, como afirma Deleuze (1968/2017), um esforço para “aumentar a potência de agir ao mesmo tempo que nos esforçamos para experimentar” (p. 180) os encontros em sua dimensão imprevisível. O aumento da potência de ação relaciona-se com a capacidade de selecionar e ampliar encontros e conexões. Tudo aquilo que aumenta a potência se aproxima da dimensão da alegria, em termos espinosanos. Por isso, para compor, é precioso saber o que potencializa.

Vejamos como Caetano Veloso (2021) descreve a situação: “O fato é que quando eu toco violão, eu me sinto melhor, e se não toco, me sinto muito mal. Tenho vontade de tocar e cantar, é terapêutico, eu me sinto bem, me melhora de qualquer coisa”. O que Caetano demonstra é que os encontros podem produzir, organizar e ampliar afetos valendo-se de ações e gestos precisos. Encontrar esse gosto, em que habitam potências, é o próprio exercício da composição de uma vida. E, para isso, não há caminhos generalizáveis, mas um longo processo de aprendizagem vital, que abre para conexões com mundo à nossa volta, pois:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabermos o que ele pode, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (Deleuze & Guattari, 1981/2020, p. 43)

Novamente acompanhando a relação que Caetano faz com a canção, encontramos: “cantando eu mando a tristeza embora” (1973), ou ainda, “eu sigo apenas porque gosto de cantar” (1971), ou “eu corri pra o violão no lamento a manhã nasceu azul” (1977). A apreciação estética e o efeito terapêutico são aliados e seu entrelaçamento é nítido. Mas, além disso, observa-se como é necessário encontrar algo com que se pode operar as intensidades.

Como as composições estão em todos os lugares, o desafio colocado está em buscar e mesmo tatear aquilo que, por gosto, necessidade ou vontade, entra no jogo de composições de cada existência. Nas palavras de Deleuze (1968/2017), empenhar-se na “procura (d)aquilo que lhe é verdadeiramente útil” (p. 179) para traçar um caminho vital. Vida e potência se articulam, assim, em uma relação de funcionalidade localizada. A existência conquista força ao estabelecer os contornos daquilo que de fato faz sentido para ser realizado, desenvolvido e compartilhado. Compor, nessa perspectiva, é afirmar uma saúde que nasce dos encontros e que nutre a própria existência, o que é um desafio tendo em vista os modos de vida vigentes.

Caetano Veloso (2022) afirma que “É bom poder cantar chegando aos 80. O mero fato de chegar aos 80 me agrada. Gosto de viver. E talvez goste mais ainda de cantar”. Novamente fica claro como a potência de compor se alia à potência de viver. É o que comenta Deleuze (1968/2017), ao argumentar que, no limite, uma vida forte e livre, “será plenamente definida pela posse de sua potência de agir” (p. 291).

Encontramos, assim, outra pista que coopera para compreender a dimensão filosófica das composições. Gostar de viver e ampliar a potência de composição pode se materializar em qualquer modo de existência e ressoar durante décadas. É nesse sentido que um bom encontro, entendido aqui como um encontro que amplia a potência de viver, possui a força de atravessar gerações. Um passo nessa direção está no próprio reconhecimento daquilo que expande o corpo e os encontros. Diz Caetano: “como é bom poder tocar um instrumento” (Veloso, 1977). Para fazer essa afirmação, houve um longo processo de experimentar, não apenas o violão, mas as variações de potência, o que implica uma atenção àquilo “que aumenta o número de conexões” (Deleuze & Guattari, 1981/2020, p. 223).

Estar sensível ao aumento do número de conexões convida a um exercício delicado e difícil que, como canta Milton Nascimento (1981), que nesse trajeto, apesar de difícil, não há: “Nada a temer se não o correr da luta, nada a fazer se não esquecer o medo” e segue então o caminho: “Vou descobrir o que me faz sentir, eu, caçador de mim”. (Nascimento, 1981).

Nota-se, assim, que a procura não está dada nem formatada. Compor pode fortalecer o vivente que acolhe o desafio posto. Ao combinar elementos para realizar diferentes combinações, há um trabalho ativo do corpo e do pensamento, que se depara com as encruzilhadas de uma caça plena de conexões a serem produzidas e tateadas. É uma aventura da ordem do difícil, mas que fabrica o desejo e é o motor da existência.

Milton Nascimento (2022) confirma essa necessidade vital ao anunciar em um de seus *shows* de despedida: “Eu vou parar de fazer *shows assim, turnês*, mas não vou parar de

compor nem de cantar. E se acontecer alguma coisa na vida, eu volto". Chico Buarque (2011) também vai nessa direção ao descrever as composições: “É o que gosto de fazer. Fico triste se não tiver alguma coisa para escrever, alguma música para compor” (Buarque, 2011, p. 42).

Deleuze (1968/2017) coopera para analisar essa dimensão da composição, ao assinalar “o homem que se torna sensato, forte e livre, começa por fazer tudo aquilo que está em seu poder, para experimentar paixões alegres” (p. 270). Essa procura ativa e altiva para experimentar as alegrias implica se posicionar no mundo como aprendiz, como criador que trabalha em prol de compor uma vida em meio às interações que se efetuam.

Outra dimensão da composição filosófica deixa entrever verbos que evidenciam as surpresas atualizadas no produzir, no mapear e no encontrar. Como afirma Deleuze (1968/2017) em encontro com Espinosa: “tudo é composição na ordem das relações. Tudo é composição na Natureza” (p. 161). Daí a relevância da pluralidade do sentir, que se estende para dimensões vastas do viver, incluindo o contato com a natureza. Nessa amplitude, as composições se efetuam pelo acréscimo de força. No caminho de experimentações, as crises e as angústias também indicam esses campos: são modos de sinalizar quais os aspectos alimentam e quais precisam ou podem ser evitados. Assim como um veneno que despotencializa um modo de vida ao ponto de fazê-lo desaparecer, cabe detectar os efeitos dos encontros nos corpos e das misturas que assim ocorrem.

Deleuze (1993/2019) afirma que “há em cada corpo uma infinidade de relações que se compõe e se decompõem” (p. 160). Por vezes imersos em encadeamentos de “paixões tristes” (Deleuze, 1968/2017, p. 317), intoxicados de tristezas, contaminados de impotências e decomposições, as saídas parecem não existir e as composições se tornam raras. Pontua Gil (2004):

Compor é um trabalho que precisa de recolhimento, contemplação, foco e especialmente tempo. (...) Eu já tive esse problema no passado. De 81 pra 82, entrei

numa crise muito grande porque achava que tinha emburrecido, perdido a inspiração, que não sabia fazer mais música (...). Tudo isso porque eu tinha sofrido significativamente pela primeira vez uma interrupção forte no fluxo intenso e voraz de composição ao qual eu vinha submetido nos anos anteriores. E logo depois, apesar da depressão da crise, da tristeza, da aflição que aquilo implicou, eu voltei a compor e fazer música. (Gil, 2004)

Nota-se o quanto para Gil um processo de composição é povoado de pausas e estranhamentos, velocidade e lentidão, suspensão e retorno. Tais movimentos são constituintes de um plano complexo de experimentação díspar de afetos, sendo exposto por Gil em sua face mais difícil e delicada. Nessa direção, Deleuze e Guattari (1981/2020) pontuam:

o fracasso faz parte do próprio plano, o plano é infinito: você pode começa-lo de mil maneiras, sempre encontrará algo que chega tarde demais ou cedo demais, e que o força a recompor todas as tuas relações de velocidades e de lentidão, todos os teus afetos, e a remanejas o conjunto de agenciamentos possíveis. Empreendimento infinito (p. 45).

O contato com um entrave, a vivência de um fracasso, um problema, bem como a emergência de questões são inseparáveis da composição de um plano. E os autores acrescentam: “a cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência” (Deleuze & Guattari, 1981/2020, p. 42). Não há avaliação moral sobre os afetos vividos no compor. Assim, a impotência, a angústia ou mesmo a despotencialização ganham relevância na criação. Há, nos movimentos de corte e pausa, o ensaio de uma distância necessária para estabelecermos novas relações, sendo esta outra pista para compreender o plano de composição. Caetano comenta em conversa com Gil (2019), no programa Amigos, Sons e Palavras:

E é interessante porque você se compraz muito, né. A canção é longa, porque há prazer em construir a canção, e encontrar as rimas e os caminhos, e deixar o pensamento livre. E passar por isso, é curioso isso para mim. É muito interessante isso, porque para mim faz uns dois anos ou mais que eu não componho.

Pode-se notar que a pausa, a distância e mesmo o abandono de uma composição configuram parte do próprio fazer estético e de como a existência se organiza. São movimentos e intensidades de uma existência em construção, entre momentos mais abertos e outros mais fechados, momentos de concentração e estudo, e de distração e relaxamento. Assim: “Um grau, uma intensidade é um indivíduo (...) que se compõe com outros graus, outras intensidades, para formar um outro indivíduo” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 38).

Concomitantemente a essas experimentações, a complexidade dos afetos não recua. Afirma Gilberto Gil (2019): “Tenho o prazer de compor, que é extraordinário. Muitos momentos da composição me levaram às lágrimas e a tudo”. Novamente estamos imersos na questão dos modos de vida e como se posicionar frente à existência, pois como os afetos são múltiplos e simultâneos, sua apreensão não é rápida ou simples. O que dificulta a análise das composições é, por vezes, que os afetos passam despercebidos e dependem de outros encontros e relações, com intervalos e distâncias, para serem identificados e tomados em consideração na composição, incluindo aí a passagem do tempo, que pode envolver dias, meses e até anos (ou uma vida), de acordo com os compositores. Deixar de lado, esquecer ou até retomar coisas antigas, produções passadas, produz um zigue-zague relevante nesse processo. Pontua Djavan (2014):

Às vezes eu começo a compor uma canção e por alguma razão eu descurto, eu deixo de achar aquilo interessante, e aí deixo lá. Eu nunca apago nada. Então fica nas fitas ali, pedaços de músicas. Eu tenho ali cerca de 10 mil pedaços de músicas. (...) E aí estou nos Estados Unidos, gravando alguma coisa, um disco, não sei, eu estava lá, e aí

falei com a Flávia que me liga pelo telefone, e me diz: ‘Pai, eu estava mexendo aqui nas suas fitas, descobri um pedaço de música que achei lindo, como é que você abandonou isso?’ Eu digo, o que que é? Era Oceano, cantado ainda com um esboço de letra em espanhol. Eu falei: Realmente é lindo. Ela disse. Pois é. Aí eu voltei pro Brasil, peguei de novo essa fita e terminei a música. Fazia cinco anos que eu tinha começado oceano. Cinco anos depois, o que é um clássico, o poder de uma música. Composta a tantos anos e onde eu canta-la, vai ser assim, as pessoas vão canta-la como se estivessem cantando pela primeira vez, com aquela força, com aquele desejo (...)

Nessas variações de afetos e sensações que ocorrem entre o “curtir” e o “discutir”, entre o fracasso do abandono e a realização de concluir, Deleuze (1993/2019) afirma que os encontros implicam algo que

não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência de um estado a outro: serão chamados afetos (p. 157).

O elo entre filosofia, arte e clínica se situa nessa complexa seleção e produção de afetos em que passagens se efetuam, vão e voltam em deslocamentos. Por estarmos expostos às forças do mundo, as tristezas com seus constrangimentos são inevitáveis e mesmo necessárias, pois modificam os modos de vida, permitindo novas relações. Deleuze e Guattari (1981/2020) afirmam: “Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõe ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afetos são devires.” (p. 42). Torna-se relevante, no processo de composição, “distinguir as ações e as paixões que afetam esses corpos” (p. 18) ora potencializando para abertura de novos

encontros, ora restringindo e marcando os corpos de tristeza e limitações. Esse trânsito entre ações e paixões ressoa nas existências produzindo memórias, bloqueios, lembranças e mesmos traumas a serem percorridos e atravessados, elaborados em diferentes perspectivas a cada situação vivida, a cada encontro realizado. Sobre o tempo em que estive às voltas com questões sociais marcantes em nosso país e da qual emergiu em suas composições uma crítica social mais contundente, comenta Caetano (2021):

Acho que temos uma oportunidade que a história nos deu, que o destino nos deu. E temos de ser capazes de realizar esse potencial. Essa é a ideia central da Tropicália. É uma situação estranha, única, cheia de desvantagens, e temos a obrigação de transformar essas desvantagens em oportunidades. E não estou falando apenas da alegria. Estou falando também do sofrimento, de tudo. A nossa experiência poderia ser útil para nós e para o mundo. E nós poderíamos transformar essa nossa estranha história em algo que poderia ser interessante para todas. (Caetano, 2021)

Essa nova pista oferecida por Caetano coopera para tomar em análise o estranhamento frente às experiências historicamente enfrentadas. Em conexão com os acontecimentos emergentes, por vezes habitados de tristezas, fracassos e sofrimentos, mas também de alegrias vitórias e conquistas, há um convite para estabelecer uma relação de criação. Dizer sim a ele implica acolher a dimensão complexa dos afetos, uma vez que, para Deleuze (1992/2017), os encontros nos colocam diante de uma seleção que é “muito dura, muito difícil. É que as alegrias e as tristezas, os aumentos e as diminuições, os esclarecimentos e os assombreamentos costumam ser ambíguos, parciais, cambiantes, misturados uns aos outros” (p. 163). As misturas, os sentidos parciais, as ambiguidades e as crises levam a uma confusão. Os efeitos se combinam e, ao mesmo tempo, se enfrentam. Comenta Caetano Veloso (2021): “Não sei se a gente vai ficando mais velho e sabendo mais, mas acredito que sou mais feliz

hoje por uma questão minha, de economia afetiva interna. Antes, tudo era muito intenso, muito rápido, muito novo, mas era maravilhoso também”.

Essa percepção da mudança nas composições da vida que se efetuam no tempo e que Caetano descreve como “economia afetiva interna” encontra ecos em um comentário de Deleuze (1968/2017) que afirma: “Mais do que isso, sua composição passa por tantos momentos, assim também como sua decomposição, que podemos quase dizer que um modo muda de corpo ou de relação quando sai da infância, ou quando entra na velhice” (p. 245). O autor acrescenta:

Crescimento, envelhecimento, doença: é difícil reconhecer o mesmo indivíduo. Mais do que isso, será que é o mesmo indivíduo? Essas mudanças, insensíveis ou bruscas, na relação que caracteriza um corpo, podemos constatar-las também no seu poder de ser afetado, como se poder e relação usufríssem de uma margem, de um limite, no qual se formam e se deformam. (Deleuze, 1968/2017, p. 245)

Na percepção dessa trajetória plural de composições e decomposições que se exercem ao longo dos anos, Caetano Veloso (2021) aponta:

O envelhecimento traz desvantagens múltiplas, mas não creio que a gente deva botar tudo na conta da velhice: qualquer um pode ter tido os piores momentos de sua vida aos 32 ou aos 43, aos 17 ou aos 59. E há casos de alegria insuspeita a partir dos 65. Uma coisa pelo menos é certa, que a gente aprende: dá mais tempo para tudo, mais do que a gente pensava quando tinha 22 anos

Caetano sinaliza assim uma tarefa de atenção diária ao afirmar que o desejo de manter a prática da composição viva e ativa na existência, nas relações e nos encontros, implica dizer sim à existência, independente da idade. Em suas palavras: “eu viveria isso aqui infinitas vezes. É assim que eu desejo que nós todos possamos viver, com uma aprovação entusiástica da própria vida. Está difícil, mas a gente deve tentar”. Os ecos dessa constatação em Deleuze

(1968/2017) se fazem ouvir. Afinal, para o autor compor uma vida implica insistência e esforço: “esforçamo-nos para nos unir ao que convém com a nossa natureza, para compor nossa conexão com conexões que combinem com a nossa, para juntar nossos gestos e nossos pensamentos à imagem de coisas que concordem conosco” (p. 270).

Chegamos, assim, a uma última pista sobre as composições filosóficas: a existência como um ensaio, um caminho povoado de seleções e surpresas. Djavan (2015) sinaliza a relação entre o desconhecido e suas aberturas:

O que tem de pendente na minha vida é o que eu não conheço ainda. É o que eu não sei ainda. E eu sei que tem muita coisa que eu preciso saber ainda. Tem muita coisa que eu vou aprender. Porque eu tenho uma curiosidade natural de aprender, por exemplo, eu adoro botânica, eu cuido de plantas. Cuido de orquídeas, essas coisas. Essas são as minhas três paixões. Botânica, arquitetura e a música. É evidente que a música é a minha vida. Eu sei que vai ter muita coisa ainda que vou descobrir, que eu vou querer fazer. Eu acho que sentir se realizado é sentir, é o fim.

As aproximações filosóficas trazidas pelos depoimentos dos compositores cooperaram para mostrar que as experiências vividas, transformadas e compartilhadas podem servir para intensificar as existências. Ao tecer essas aproximações foi possível perceber que compor um plano de existência não é algo natural, mas exige uma posição estética e política diante do viver. Os compositores evidenciam, assim, a difícil tarefa de conectar processos filosófico-artísticos com a vida cotidiana, conectada com as potências de compor.

## **6.2 ACORDES E HARMONIAS DA EXISTÊNCIA**

As canções de compositores populares brasileiros encantam multidões. É possível perceber a capacidade latente que elas têm de entrar em ressonâncias com as questões mais íntimas e coletivamente vividas, dando expressão e conteúdo aos processos de subjetivação

em todo território brasileiro. Isso demonstra como as potências de compor encontram respaldo afetivo no cotidiano vivido do país. Ao atentarmos para as composições artísticas, destacaremos, na companhia dos compositores, o conhecimento afetivo por eles evidenciado e que fornece novas indicações para colocar em ato os processos de criação e composição vividos.

As canções ocupam um lugar especial no berço da cultura brasileira e suas ressonâncias no campo político e social são expressas na quantidade de composições e na abundância de conexão entre a MPB e os modos de vida que se espalham por toda a nação. Canções e composições com alto teor poético e complexidade musical adentram os lares e os bares, atravessando classes sociais, raças e gêneros em intersecção. Sobre esse aspecto da música popular no Brasil e da sua conexão, Djavan (2023) fornece uma primeira indicação:

Isso é uma alegria imensa, você com tantos anos que de carreira, fazendo uma música que não é exatamente uma música popular, eu considero a minha situação como artista no Brasil, uma coisa bem distinta. Porque, eu não sou um artista, eu não faço uma música exatamente popular, mas sou um artista extremamente popular. A diversidade, ela traz isso, ela traz no seu gosto uma diversidade também social, religiosa, etária, de raças. Eu acho que esse público tão diverso que me acompanha e que frequenta os meus shows e etc., ele advém dessa diversidade musical. Crianças de todas as idades. Eu vejo, tem um canal na internet, e nos meus *stories* que eu vejo, pessoas de todas as idades, de as ideias. É um presente muito grande, você não sabe o estímulo que é isso. Ao fazer, eu estou sendo adorado por todas as gerações, por todas as classes sociais.

Assim como as composições alimentam diariamente os encontros vivos, os afetos vividos no dia a dia alimentam, como matéria-prima, as composições. Essa aliança entre os afetos que são vivenciados pelo compositor e os que são acionados no ouvinte agenciam um tipo de encontro que produz os mais diversos ecos e emerge, por vezes, do acaso ou de

encomendas. Nessa relação entre arte e vida, as expressões que encontram ressonância nascem dos mais intempestivos encontros e laços. Ao compor, comenta Caetano Veloso (2022):

O processo de trabalho depende de muita coisa e as canções nascem de muitas formas. Nascem em períodos diferentes e também em dias diferentes. Algumas nascem porque deliberadamente decidir fazê-las, outras acontecem porque começo por pensar numa música e vou fazendo. Mas, sim, as músicas vão dizendo coisas. O próprio fazer da canção acaba por nos levar para uma outra coisa que ainda não tínhamos imaginado.

Muitos questionam os artistas sobre seus métodos, sobre os caminhos trilhados ao se compor uma canção. Fica nítido no comentário do compositor que se trata de um processo extremamente singular e próprio, que se configura de maneira particular em cada momento. Como aponta Guattari (1992/2019): “Não se trata, então, de Universos de referências em geral, mas de domínio de entidades incorpóreas que se detectam ao mesmo tempo em que são produzidos, e que se encontram todo o tempo presente, desde o instante em que os produzimos” (Guattari, 1992/2019, p. 29).

Ao localizar o processo de criação em um modelo, simplifica-se a pluralidade das composições. Elas são, em certo sentido, povoadas de elementos complexos que se aproximam e se distanciam. É isso que assinala criticamente Guattari (1992/2019) ao conceber que, em uma existência-composição, convém “renunciar as pretensões habitualmente universalistas das modelizações” (p. 33).

Outra indicação dos compositores sobre o processo artístico de criação consiste em atentar para o fato de que fazer funcionar uma composição expõe a fragilidade e a incerteza que habita o processo de criação. É justamente nesse passo a passo delicado e nem sempre fácil de trilhar que se pode encontrar o prazer de descobrir composições, como aponta Djavan (2020): “O meu prazer em escrever é descobrir a cada momento, a cada letra nova, a cada

palavra nova. Eu me sinto muito motivado buscando esse aspecto”. Nesse sentido, seja ao elemento melódico ou ao componente lírico, há elementos de diferenciação quando à forma de criar. Afirma Chico Buarque (1977b):

meu não. Meu só escuto a fatia na época de gravação mesmo de estúdio, naquela empolgação. Quando sai o disco, já com a capa e tudo, eu já não estou mais ligado nele. Agora, um disco assim do João Gilberto, com esse que saiu agora, disco do Tom Jobim, de Caetano, de Gil, de Milton, esses eu ouço. Mas não fico ouvindo o tempo todo. Eu não fico também fazendo música o tempo todo, como muita gente faz. Os compositores que eu considero mais compositores do que eu, são mais músicos do que eu, fazem, entende? Chegam na casa da pessoa estão sempre lá tirando o som e coisa e tal. Então eu tenho um outro lado que compensa um pouquinho, que é o lado mais ligado à letra, às palavras mesmo, né? Que pode ser fazer letra de música, ou poder ser escrever um negócio, ou escrever para teatro. Até mesmo teatro o que me interessa mesmo é a parte literária dele. (Buarque, 1977)

Nesse laço entre letra e melodia há em cada compositor um modo de se compor. Pode-se dizer, então, que, na produção de uma composição-existência, faz-se presente a elaboração e a resolução de problemas. Por vezes, um processo de subjetivação “permanece bloqueado em seus problemas, em um impasse” (Guattari, 1992/2019, p. 29). Como já mencionado, os protocolos soam convidativos e, de certo, fazem sucesso entre aqueles que buscam respostas fáceis e soluções práticas pelo caminho. Mas o convite a compor nos distancia de um horizonte de práticas pré-estabelecidas ou modelos que são possíveis de serem universalizados. Como mostra Guattari (1992/2019) ao “considerar a subjetividade sob o ângulo da sua produção” ela “não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca” (p. 11). Assim, “a subjetividade é plural, polifônica” (p. 11). A possibilidade de “descobrir a cada momento”, mencionada por

Djavan, coloca em cena impasses e saídas: faz circular em meio a palavras, tempos e silêncios que evocam as dúvidas sobre o que fazer em um verso. Não seria assim também na vida cotidiana?

As composições na existência implicam, necessariamente, um posicionamento produzido “por instâncias individuais, coletivos e institucionais” (Guattari, 1992/2019, p. 11). Tomando isso em consideração, acessamos outra indicação da produção artística trazida pelos compositores que se refere à conexão entre sensação e pensamento. Nela, o tempo “é ágio, orientado, objeto de mutações qualitativas” (p. 29). Tal produção ocorre em meio a “componentes heterogêneos” (p. 29) que desembocarão em uma “imensa complexificação da subjetividade” (p. 30). Questiona Guattari:

Como manter unidos esse mergulho sensível em uma matéria finita, uma composição encarnada, sendo elas as mais desterritorializadas – como é o caso com a matéria da música ou a matéria da arte conceitual – e essa hipercomplexidade, essa autopoiese dos afetos estéticos? (Guattari, 1992/2017, p. 110)

Apesar de existirem exercícios e técnicas musicais que fortalecem a entrada nesse “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1981/2020, p. 222), ao conceber a criação em sua face processual, o que vemos funcionar é outra coisa: a capacidade de “fazer unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial” (Guattari, 1992/2019, p. 31). Tal trabalho não envolve a mera reprodução, mas está conectado com a experimentação de aproximações e distâncias daquilo que se vê e vive, em um contato sensível com o que está próximo, para extrair dos fluxos-territórios, dos territórios-ritornelos, dos ritornelos-máquinas, das máquinas-fluxos, movimentando a cartografia das composições. Djavan (2023) afirma:

De um modo geral é a minha imaginação. Eu não faço letras autobiográficas em geral. É obvio que você traz uma coisa ou outra da sua vida, mas de um modo geral, ela não

necessariamente aconteceu comigo, agora, essa história. Agora, eu escuto muito. Você, por exemplo, está me dando um material que você nem sabe, tudo inspira, para quem compõe, para quem escreve, para quem pinta. Para o artista, tudo é inspirador, tudo leva você a lembrar daquele momento e escrever. No fundo, no fundo, a pessoa que trabalha escrevendo ou compondo melodia/harmonia, ela está sempre atenta com o mundo, com tudo o que está acontecendo. Nem todos os tópicos, os motivos interessam, mas a maioria deixa resíduos que você acaba utilizando na canção.

Compreendemos o estar atento às situações do mundo como mais uma indicação para se aproximar do processo de composição. É o que comenta Guattari (1992/2019) sobre a relevância de estar atento a “intensificação dos componentes de subjetivação” (p. 77). Tal atenção sensível, conforme mostrado por Djavan, dá relevo aos encontros e às ressonâncias, dando passagem à experiência dos afetos que circulam no campo social. Nesse sentido, “tudo inspira” (Djavan, 2023), desde que se assuma uma atenção plena ao presente. Temos aqui um convite em termos de existência: estar atento com o mundo e com que está acontecendo. Guattari (1992/2019) questiona: “O que vocês fazem com os universos de valores e a problemática da produção da alteridade?” (p. 77). Não é justamente esse o recado do compositor, ao comentar sobre a tarefa de alguém que está sempre à espreita, com a escuta atenta, acionando a procura da beleza nos mais variados encontros?

Encontramos, então, mais uma indicação dos compositores: manter-se curioso em relação ao mundo, atentar-se para as cores, sabores e texturas das coisas em sua volta com uma atenta escuta e uma delicada sensibilidade que se conecta com a vida. E isso não passa por questões meramente internas, que interessariam apenas a certa psicologia. Mas se cruza em “vetores de subjetivação parcial” (Guattari, 1992/2017, p. 13) que permitem “extrair uma alteridade social pela conjugação da filiação e aliança” (p. 113). Isso tira as experiências da esfera estritamente pessoal e conecta o mundo, multiplicado em afetações e encontros. É isso

que, de modo paradoxal, gera experiências que são vividas na esfera pessoal, mas que provêm da multiplicação de encontros e possibilidade. Como pontua Djavan (2018):

Olha eu não falo do meu amor, especificamente, eu falo de amor, eu sou um inventor, eu falo, podia até te garantir, a maioria das coisas que estão escritas sobre amor, não necessariamente saíram de mim, foram experiências vividas por mim, são coisas inventadas, criadas, são coisas que eu vejo no cotidiano, que eu passo a saber sobre as pessoas, não é necessariamente falando de mim (...).

No lugar de relatos personificados em si, vemos Djavan colocar em relevo processos de subjetivação que, claro, o atravessam, mas que ganham ressonâncias sociais. Tal produção só ganha contornos na relação atenta e intensa com o mundo à volta, pela abertura aos encontros que movimentam a existência e configuram como uma interface afetiva com o social. Falamos, então, de uma “cartografia multidimensional da produção da subjetividade” (Guattari, 1992/2017, p. 156) em que “o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo” (Guattari, 1992/2019, p.113). Sigamos com Djavan (2013):

Você já imaginou se o compositor só for compor se estiver apaixonado, se estiver sofrendo? Eu podia até criar uma explicação romântica, mas não existe. Eu sou profissional da música, a música é a minha profissão. Eu sou um compositor. Eu não estou querendo vulgarizar o ato de compor porque não é fácil. Não é sempre que você consegue. Também aqui não vou querer enfeitar um negócio que não precisa. A composição é um trabalho como outro qualquer. Você precisa fazer, você precisa desempenhar esse trabalho. E vai lá e rala, rala, rala, rala, até chegar ao negócio.

Aqui se percebe que as composições conectam campos afetivos que se ampliam muito além das experiências pessoais e vividas pelo sujeito. Sempre vão existir as “implicações

ético políticas, porque quem fala em criação, fala em responsabilidade com a instância criadora em relação à coisa criada” (Guattari, 1992/2019, p. 123). Estamos diante de outra indicação: compor implica trabalhar com a pluralidade do campo social e, nessa interação, habitam passagens de sensibilidade, valor e sentido. Deparamo-nos, então, com um “cruzamento do finito e do infinito” (Guattari, 1992/2017, p. 127), um “ponto de negociação entre a complexidade e o caos” (p. 127).

É na diversidade de peças que vão se articulando as possibilidades de compor uma existência e, como afirma Guattari (1992/2019), “animada de um criacionismo mutante, sempre a reinventar e também sempre em vias de ser perdido” (p. 132). Aproximam-se, então, a potência de compor e a potência de viver. É o que afirma Guattari (1992/2019):

Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história. A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos e as minorias (...). E, a esse respeito, a poesia, a música, as artes plásticas, o cinema, em particular em suas modalidades performáticas ou performativas, tem um lugar importante a ocupar, devido à sua contribuição específica, mas também como paradigma de referência de novas práticas sociais e analíticas. (Guattari, 1992/2017, p. 106)

O trabalho artístico e o trabalho analítico se aproximam, então, nessa cartografia dos desejos e seus processos de produção. Ambos ocorrem na persistência e na busca de consistência a partir de uma “pura repetição intensiva” (Guattari, 1992/2017, p. 64). Com Guattari e Djavan encontramos a indicação de que é possível, pela arte, “criar um novo estilo de atividade, de novos valores sociais, estão ao alcance das mãos” (p. 154). Mas, para que isso seja realizado, “vai lá, e rala, rala, rala, rala, até chegar ao negócio” (Djavan, 2013). Essa situação-limite do trabalho de compor exige uma capacidade de percepção e seleção, bem

como de salientar bem quais são os limites entre o momento de criar e de organizar. Essa diferenciação é essencial para não misturar os planos, como salientado por Djavan (2015):

Quando eu entro no estúdio, as ideias borbulham eu tenho que ter um controle para começar a selecionar para não deixar que elas me atrapalhem. Quando eu estou compondo uma canção, muitas vezes eu misturo já uma ideia de arranjo com a música que eu estou fazendo, e isso é uma coisa que eu preciso ter controle. Quando eu entro no estúdio, eu já sei exatamente o que eu quero. (Djavan, 2015)

Saber exatamente o que se quer não é algo dado magicamente. Implica o poder de articular em vários aspectos os elementos da criação, as possibilidades de transformação e as alterações de uma composição, entre o arranjo e o improviso. Novamente, vemos a indicação da importância do tempo e da insistência. Uma composição musical e/ou de vida se sustenta ou para “em pé sozinha” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 77) por um longo investimento afetivo e desejante. Isso dá trabalho, tanto artístico quanto analítico. Assim, comenta Chico (1976):

Dá um tremendo trabalho, é uma inquietação, uma angústia todo dia. Mas quando a gente vê uma página acabada, uma coisa que a gente gosta, dá muito mais prazer que o reconhecimento público. Não que eu me lixe pra popularidade, mas te garanto que o prazer maior, a própria vaidade, está no ato da criação. Talvez por um mecanismo de defesa, não sei. Já estou meio acostumado a escrever e cantar pra mim mesmo, minha mulher, minhas filhas.

Nesse passo a passo até aqui, vimos que os movimentos, com suas acelerações, paradas e mudanças de perspectiva, permeiam as composições musicais e de vida. Em certos momentos de parada, criam-se registros díspares e torna-se possível reconhecer componentes de subjetivação específicos, uma vez que se materializa “um espaço funcional bem definido” (Guattari, 1992/2017, p. 26). Sobre essa pluralidade de registros, comenta Chico (1966):

O que eu gosto mesmo é de compor, mas chega uma hora que você já está envolvido com uma série de compromissos. Você não pode fugir. Então, tem que compensar isso e aproveitar a maré, inclusive, financeiramente. Pra mim é importante. Agora eu aproveito essa época que é boa pra mim pra garantir um dinheirinho e ficar mais sossegado.

E complementa o compositor acerca do início de sua carreira:

Não sinto muito prazer em cantar, para falar a verdade não gosto muito. E não gosto das coisas que já estão feitas. Pra isso eu sei que eu preciso voltar a ter o tempo que eu tinha, que eu sempre tive. Um tempo mesmo de não fazer nada que é muito importante para a gente fazer alguma coisa. É na hora que a gente não está fazendo nada, que a gente tá à toa na vida é que acontece o negócio. Do jeito que tá assim, envolvido, tem um cara ali te chamando, pra não sei o quê, aí a ideia já foi embora.

No processo artístico de composição, percebe-se certa necessidade da pluralidade que se manifesta em abrir um espaço na agenda quando há “um tempo mesmo de não fazer nada”, que é vital, pois aí “acontece o negócio”. O espaço de uma composição habita a suspensão das tarefas para acessar um tempo livre no qual, sem compromissos produtivos, uma nova composição pode surgir. As especificidades desse tempo são imponderáveis. Para Djavan (2020), por exemplo, o “trabalho de composição é um trabalho muito noturno mesmo, pra mim, a madrugada ela inspira, é o silêncio, não toca telefone, ninguém te perturba, você tem uma imersão muito mais natural, muito mais profunda”.

A disponibilidade para seguir um fluxo abrindo-se para uma imersão mais profunda não se enquadra no ritmo de produção da máquina capitalística, na qual o tempo é concebido de uma forma cada vez mais agendada na esteira de exigências constantes e acumulativas. Já nas composições artísticas da existência, há de se criar a condição de contato com o vazio, incerto e até não produtivo, o improdutivo. Evidencia-se, então, o confronto com os hábitos e

valores cultivados no âmbito das produções capitalísticas e dos processos de subjetivação contemporâneos marcados pelo produtivismo. Resistindo a esse ritmo, comenta Chico (2000): “Tudo tem demorado mais, cada vez mais. Empaco muitas vezes, mas não me sinto pressionado, geralmente trabalho com prazer. Com a experiência, a gente aprende a fazer tudo mais devagar”.

A experiência de imersão no trabalho estético da existência vai se conquistando aos poucos, sendo esta outra pista: a importância de manter o foco ativo no processo, como forma de extrair o resultado de uma entrega que demora muito tempo para ter retorno. É que, sob essa perspectiva, o retorno se encontra no próprio processo, enquanto este se efetua e afeta o vivente. O produto até existe, mas é outro resultado, que por sua vez não diminui a intensidade do processo, mas a estende em múltiplas redes de trocas e afetações que se conectam, rompem e saltam o tempo todo. Como afirmam Deleuze e Guattari (1981/2020): “O plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afetos deslocam-se” (p. 50). Assim, os processos de composição artísticos, em seu sentido amplo e multifacetado, pairam sobre deslocamentos afetivos, sendo ao mesmo tempo gatilho e experimentação, término e início, porta de entrada e porta de saída, força e matéria-prima de criação. Chico (2006) comenta:

é um trabalho obsessivo. É cada vez mais. Para você começar a escrever uma canção não precisa de um motivo forte. O motivo às vezes não é forte em si, mas acaba se tornando forte pela obsessão. “E agora, o que eu faço com isso? Tenho de fazer uma música”. Mas você não sabe por que aquilo apareceu na tua cabeça. E você não vai sossegar enquanto não transformar em canção, em verso.

Esse modo obsessivo desafia qualquer medida e estabelece uma conexão tão radical com a vida que convoca uma atenção plena, uma entrega que seja forte o suficiente para sustentar as velocidades articuladas, acolher as repetições infinitas e fazer parar em pé o

composto experimentado. Nesse movimento das matérias-primas que envolvem letra e a música, Chico Buarque (2006) complementa:

Eu lembro que a última música que fiz. Fiquei dois meses tocando, não vinha a letra e era meio diferente, uma música meio espanhola. E acabou que não tem nada de espanhola. E ficava fazendo aquele desenho harmônico mil vezes por dia. Mudava uma coisinha no dia seguinte e regravava. É sempre uma coisa obsessiva. Trabalho obsessivamente.

A lentidão e a retomada intensas se aliam em um espaço de criação que não se confunde com a mera repetição do mesmo. Ao contrário, o que se estabelece entre a composição e o compositor é uma troca intensa e dinâmica, tendo em vista as mudanças que povoam o processo. Estamos diante de um trabalho minucioso que implica aproximação, distância, descanso e tempo de maturação, por meio dos quais outro modo de se relacionar é criado. Assim:

E se, com efeito, há saltos, fracassos entre agenciamentos, não é em virtude de sua irredutibilidade de natureza, mas porque há sempre elementos que não chegam a tempo, ou que chegam quando tudo acabou, tanto que é preciso passar por neblinas, ou vazios, avanços e atrasos que fazem parte eles próprios do plano. (Deleuze & Guattari, 1981/2020, p. 41)

Nessas neblinas, vazios, avanços e atrasos, por vezes, algumas coisas escapam, tendo em vista a heterogeneidade dos elementos de composição e encontros não planejados presentes no processo. É o que relata Chico (1999), ao comentar o caso de uma conhecida composição de Tom Jobim:

Ele me mandou a música, que adorei, e comecei a fazer a letra. Escrevi logo: “Vou te contar”. E o resto não saía. O tempo passou e Tom ia perdendo a paciência: “Ô Chico! Você não sai do ‘vou te contar’? Não quer ficar rico?”. Ele sabia que a música iria

fazer sucesso e foi realmente um grande sucesso internacional. Acabei desistindo e ele fez a letra. Várias músicas dele (...) passaram por mim e as letras não saíram.

A indicação de Chico sobre a linha tênue entre buscar as palavras e não as encontrar perpassa as composições e decomposições da existência que nem sempre são evidentes. Nesse tatear de palavras que cooperem para compreender e compartilhar as experiências, há uma espécie de aprendizado sobre aberturas e fechamentos, abandonos e retomadas. Afirma Chico (1999):

Tinha a ideia da letra, mas a música não saía. Me lembrei então de uma música que Dominginhos havia me mandado em 1983. Saí atrás da fita e ela estava guardada na gaveta. Acabei compondo Xote de navegação. Quer dizer: levamos 15 anos para compor a música.

As aprendizagens sobre as composições da vida se inscrevem em uma complexidade de relações que colocam em cena o paradoxo entre aproximação e distância. Se Deleuze e Guattari (1981/2020) comentam que “até os fracassos fazem parte do plano” (p. 41), o que seria possível realizar com esses fracassos? A contínua criação de si e dos encontros, com suas diversas composições, dão a dimensão da plasticidade do processo e também de seus limites. Chico (2006) diz: “Tenho uma gaveta cheia de músicas abandonadas, mas não costumo abri-la. Eu teria dificuldade em mexer nessas músicas. Tenho a impressão de que elas endureceram”. Encontramos aí uma nova pista para compreender as composições artísticas de existência: por vezes, cabe reconhecer a perda de elasticidade, o endurecimento de certas composições que se distanciam da vitalidade, e assim, a necessidade de seu esquecimento.

Quando uma composição endurece, ela deixa de se compor com a potência de existir, empobrecendo a vida, os afetos e as relações. A percepção desses momentos requer um novo exercício de aprendizagem: selecionar os afetos que tocam e pedem passagem. Mas também

abandonar o que já não faz mais sentido. Chegamos assim na relevância que ganha a seleção dos afetos, tão necessária ao processo de composição que implicará também elementos como crise e angústia. Diz Chico (1977a):

Eu não sou um estudioso do processo criador, posso falar da minha experiência pessoal que no caso é bastante distanciada desta ideia de “paz e contentamento”. As minhas angústias propiciam mesmo uma predisposição para a criação. Cria-se um círculo vicioso; no momento que eu não estou criando, fico angustiado.

Chegamos, então, de um olhar crítico-clínico (Deleuze, 1992/2020) que incide sobre as composições artísticas da existência. Tal olhar, longe da “paz e contentamento”, evocam crises e angústias, abrindo, assim, caminhos para abordar os meandros das composições clínicas.

### **6.3 MELODIAS E VOZES DA SUBJETIVIDADE**

O que dá sustentação às composições clínicas é o movimento de ativar um plano de criação e composição na e da existência. O que implica ativar esse plano? Para ensaiar uma resposta nessa direção, ainda que parcial, consideramos a possibilidade de uma atenção plena, que tira o foco dos compromissos e agendas corriqueiras, para tomar em consideração a experimentação dos afetos e a intensificação dos modos de vida. Tal mudança implica uma maior sensibilidade às intensidades, diferenças, novidades e detalhes, que por vezes passam despercebidos, mas que são emergentes nos encontros que compõem uma existência. Ao acionar o “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 223), a atenção se dirige à “linha melódica de variação contínua” (Deleuze, 1981/2009, p. 27), que evidencia os movimentos do corpo ante os encontros cotidianos e aos seus desassossegos vividos. O que isso implica? Djavan (2023) ajuda a entender:

Eu faço música como se estivesse fazendo um brinquedo, eternamente instigante, eu gosto muito da minha profissão, eu gosto do fato de poder mexer com gêneros distintos, com estilos, uma coisa que eu sempre persegui na vida. Me lembro que desde doze, treze anos, eu estava ali buscando saber como se faz as coisas, como é que se faz um gênero, como é que se faz outro. E poder, principalmente, alcançar tantas pessoas com essa diversidade é um presente pra mim e é um estímulo enorme. Eu tenho uma característica que me ajuda muito: eu sempre tive uma curiosidade imensa pelas novidades, pelas coisas, onde eu vou eu quero ver tudo, eu quero saber o que ocorre. Na música, nas artes de modo geral, na pintura... A arte para mim é constantemente uma busca pelas novidades, e isso me ajuda muito na música, o sempre compor.

Frente a esse movimento de “poder mexer com gêneros distintos”, aliada a uma “curiosidade imensa sobre as coisas” e a “busca pelas novidades”, o processo de composição torna-se algo muito visceral que se desenrola como se “estivesse fazendo um brinquedo”. Essas considerações abrem uma pista importante para começar a delinear as composições clínicas: elas carregam o que Deleuze e Guattari (1980/2020) chamam de “um devir-criança” (p. 66). Os autores mostram que “as crianças são espinosistas” (p. 43) e acrescentam que “o espinosismo é o devir-criança do filósofo” (p. 44). O que isso implica? A referência à criança pode ser entendida como uma potência vital para manter uma atenção plena ao presente e ao “conjunto de elementos que varia de acordo com suas conexões” (p. 43).

A relação entre o devir-criança e o plano de composição se dá pela experimentação de novas configurações vitais, sendo elas as condições para a criação. Ao estabelecer esta relação entre o devir-criança e as composições, Kastrup (2000) aponta:

Trata-se de um plano que não é habitado por formas, mas por forças, linhas, partículas em movimento, que estão aquém das formas existentes e visíveis e, ao mesmo tempo,

constituem as condições de criação destas formas, sejam elas sujeitos ou objetos.

Trata-se de um plano movente e que caracteriza uma ontologia criacionista. (p. 2)

Os autores até aqui mencionados reconhecem no devir criança uma intimidade com a combinação de elementos do dia a dia, uma vez que esse modo de relação com o mundo é aberto à experimentações e suas possibilidades de variações, que são perseguidas e admiradas, numa espécie de encanto vital com aqueles e com aquilo que as rodeia. Frente a esse modo de vida, não se trata de retomar memórias ou lembranças da infância, mas de se posicionar no mundo de maneira inventiva a cada novo encontro, sendo precisamente esta a potência da criança, localizada então em um devir-criança. Djavan (2023) mostra que é relevante manter viva essa especificidade, atentando sensivelmente ao que acontece na cotidianidade dos encontros, em curiosidade e experimentação viva.

Nesse modo de se relacionar com o mundo, Deleuze e Guattari (1980/2020) questionam: “quais são seus afetos, como eles podem ou não se compor com outros afetos, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente” (p. 45). Há, em uma composição clínica da existência, muito trabalho analítico a ser realizado.

Outra pista a ser tomada em análise é que a dimensão criteriosa desse modo de ser e estar no mundo evidencia uma sensibilidade entre as partes que estão se conectando, se movimentando e momentaneamente se agrupando. Segundo Deleuze e Guattari (1980/2020): “é bem verdade que no plano de consistência não mais existam formas nem substâncias, não mais existe conteúdo nem expressão” (p. 88), mas isso “não é de modo algum um conjunto indiferenciado de matérias não-formadas, tampouco um caos de quaisquer matérias formadas” (p. 86). Nessas experimentações e brincadeiras com os elementos encontrados no cotidiano, “são necessários agenciamentos para que seja organizada a unidade de composição” (p. 87). Uma vez que os elementos sejam agenciados nos deparamos com “relações organizadas e não

relações quaisquer” (p. 87). A consistência de uma composição implica um longo caminho de organização e desenvolvimento:

Quanto mais uma obra se desenvolve, mais os motivos entram em conjunção, mais conquistam seu próprio plano, mais tomam autonomia em relação à ação, aos impulsos, às situações, mais eles são independentes dos personagens e das paisagens, para derivarem eles próprios paisagens melódicas, personagens rítmicos que não param de enriquecer suas relações internas (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 133).

A composição é o que traz movimento ao ser vivente, é o que faz arejar, pois implica um manejo e uma combinação dos elementos heterogêneos. Nesse caminho, que ensaia uma coesão entre elementos díspares, a composição de uma obra de arte, que também pode ser estendida para composição da vida, conquista autonomia em relação às variações afetivas que advêm do contato com o fora, com o mundo mais cristalizado em estratos e regras. Deleuze e Guattari (1980/2020) comentam que não se pode “esquecer que é no plano de consistência que os estratos endurecem e se organizam, e que é nos estratos que o plano de consistência trabalha e se constrói, ambos peça por peça, passo a passo, de operação em operação” (p. 133). O que temos, então, é uma clínica que convida a compor a existência em meio a afetos, estratos e peças que se podem remanejar. Essa é a tarefa clínica da composição, em que, ao mesmo tempo que a compomos, somos também compostos por ela.

No processo clínico, estamos atentos às “relações que compõem um indivíduo, que o decompõe ou o modificam” (Deleuze & Guattari, 1980/2020 p. 44). E isso acontece em meio às “intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir” (p. 44), e que estão em jogo. É precisamente neste lugar de atenção às composições e consistências que se situa a prática clínica. Ela guarda dimensões estéticas e vitais, que ocorrem em um passo a passo tateante sensível às variações da existência, ao mesmo tempo que busca afirmar e traçar

um caminho analítico em meio aos fluxos e rupturas da existência. Gil (1978) coopera para compreender esse tatear:

Eu não tinha traçado para mim nenhuma rota fixa, nenhum caminho. Eu tive sempre na vida a tendência a caminhar “taoisticamente”, vamos dizer assim, como caminham as águas, contornando obstáculos quando eles surgem, provocando quedas, caindo em abismo. Quando o espaço para cair está lá, correndo tranquilamente nos terrenos horizontais, empoçando quando é necessário empossar, quando cercada, quando obrigada por contornos a ser empossada. Enfim. Eu me identifico muito com a água. E o movimento da minha vida tem sido muito esse. Então, eu fui me concedendo os desvios. E eu não nego, tive muitos e acho que ainda terei muitos na vida (...). É desviando-se uma das outras que as coisas se movem no universo.

A partir dessa pista ofertada por Gil, pode-se notar a atenção atribuída à dinâmica do corpo e da existência com suas variações múltiplas, sua temporalidade própria bem como os desvios necessários. Pode-se dizer que um processo clínico, nesta perspectiva de análise, está atento às alterações imprevisíveis de trajetória e território. Não há possibilidade de um controle total e nem é isso que se deseja. O que se provoca é um modo de vida que, ao desviar, toma em consideração tanto o cálculo do planejamento quanto os imprevistos. Entra em cena, então, a possibilidade de sustentar afetivamente um salto, um desconhecimento, uma abertura para exploração tão relevante para dar ensejo ao que é novo e pede passagem, ao que é necessário mudar.

Na tarefa clínica da composição, não há muito espaço para a previsibilidade, protocolos, tranquilidade ou o controle obstinado de uma rota. Entre o fluxo aberto de uma decomposição e o assentamento de uma nova composição se situa um “desafio permanente” que é “o próprio motor da criação de sentido” (Rolnik, 2016, p. 67). Com isso, uma

composição só nasce do que não está dado. Assim também comenta Chico (2006), ao falar sobre o desafio que é retomar o trabalho da composição:

Quando volto a compor, não sei mais como se faz para escrever uma música. Quando pego o violão de novo, é como se não tivesse domínio do instrumento. É um pouco como começar um caso amoroso, uma mulher que você não conhece, não sabe como lidar, no começo você faz muita cerimônia. E o violão ficava ali, arredio. Mas, quando a música começa a aparecer, ela é inteiramente nova. É mesmo uma nova namorada.

O que encontramos nessa consideração de Chico é que também a prática clínica implica, a cada encontro, um desconhecimento que pode ativar a capacidade de se manter atento aos afetos e aos desvios em jogo na composição da vida, sem garantias ou controle. Afirma-se, então, uma relação vital com o encontro, no qual se torna possível perceber o inédito e compor com ele. Não se tem domínio do processo. Pode-se dizer, assim, que as composições e os encontros andam de mãos dadas, podendo gerar medo, preocupação, instabilidade, crise, mas também coragem, vitalidade e força. Temos, então, uma mistura de sensações e afetos que, quando tomada em apreciação na clínica, “aumenta a potência de agir” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 44). É o que comenta Guattari (1992/2017):

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial. (p. 121)

Há uma afirmação vital que torna a criação e o ato de compor uma fonte existencial de força e que ativa o corpo. É o que assinala também Djavan, que, durante a pandemia, sentiu na pele como a composição possui capacidades clínicas de alterar a constituição afetiva. Os

processos de criação engendram e mobilizam uma fonte vital que configura a autoafirmação para seguir em frente. Djavan afirma (2022b):

O “D” eu comecei a compor o disco em junho de 2021, para me salvar. Porque eu estava em plena pandemia, sem vida, sem ar, sem comunicação, sem contato com criatividade, com nada. Era uma coisa horrível e eu digo, meu deus, só uma música nova me salva. E comecei a compor, comecei a compor, compus até outubro e gravei de outubro a abril, que foi quando o disco ficou pronto.

Ao associar a composição à salvação, Djavan oferece mais uma indicação de como compor uma prática clínica: diante de uma experiência limítrofe como a da pandemia, foi vivida pela população uma série de dificuldades e crises em virtude da restrição social e do isolamento. A composição na pandemia ganhou relevância e contornos clínicos, sendo o motor de muitos corpos isolados. Conectar a vida cotidiana com a sensibilidade e a força de criação ganhou contornos de uma estratégia vital. Como? Deleuze e Guattari (1991/2019) afirmam:

E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas (p. 242).

É esse encontro de criação que permite uma “sensação composta finita, mas se abre sobre o plano de composição que nos devolve o infinito” (Deleuze & Guattari, 1993/2019, p. 252). Cada modo de vida pode delinear uma afinidade específica com o que lhe rodeia. Há, nesse delineamento, o exercício de escolha e seleção, em que se pode conhecer e fazer “uma lista de afetos” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 45). Falamos, então, de uma cartografia por meio da qual é possível acompanhar a sucessão de mapas de afetos que criam o “plano de composição” (p. 44). Conforme salientou Djavan (2022), o período da pandemia serviu, para

alguns, como desafio para criar planos. Seja na composição de canções, pinturas, escritas, ou ainda, de tarefas cotidianas como cozinhar, desenvolver uma atividade física, produzir uma horta ou operar pequenas reformas domésticas, estiveram presentes elementos e processos de composição.

Ao evocar um campo de experimentação e criação, as potências de compor se entrelaçam à clínica. Para Djavan (2022), compor cura. Por quê? Argumentamos que compor permite novos contatos com o emergente em suas dimensões múltiplas e incontroláveis. Pode-se dizer ainda que um “psicanalista cartógrafo” (Rolnik, 2016, p. 72) não envolve apenas a organização de encontros, tarefas e rotinas, mas implica colocar-se no campo de intensidades e ativar nelas o “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 223). Como já mencionamos, esse plano pode ser acionado no “devir-criança” (p. 44), afirmado em práticas de criação que inventem o desejo, pois “a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social” (Rolnik, 2016, p. 65).

É desse modo que os compositores cooperam para problematizar o plano de composição da existência na prática clínica, “com uma sensibilidade de cartógrafo” (Rolnik, 2016, p. 85) que faz o compositor e o clínico se afinar. Ela se articula ao mobilizar a potência do corpo para mapear e movimentar os afetos emergentes nos encontros. Com isso, pode vir a tornar-se aliada da experimentação, cujo trabalho consiste em ampliar a “lista dos afetos” (Deleuze e Guattari, 1980/2020, p. 44) de que o corpo é capaz. Delineia-se uma aposta na relação, na seleção dos encontros e no habitar territórios que se sustentem afetivamente. Chico (2006) relata:

Não me dei bem com a psicanálise. Fiz três vezes e larguei as três. (...) Não gostei, não me dei bem. (...) Talvez eu não seja a pessoa mais feliz do mundo, sei o que é angústia. Mas não sou uma pessoa deprimida e nem dada a depressões. Angústia

criativa eu sei o que é. Nas três vezes em que entrei para a psicanálise foi um pouco por isso, assombrado por um período de infertilidade criativa. Não conseguia fazer nada e aquilo foi me angustiando. E aí entrava na análise. Por algum motivo, alguma hora eu começava a fazer música, mas não acredito que isso se devia à análise. Quando eu começava a fazer uma música, ou algo assim, eu me dava alta. Hoje lido melhor com isso. A experiência ajuda. Você se diz ‘paciência, isso é normal’. Você passa por períodos mais brilhantes e outros mais opacos.

Momentos de altos e baixos, momentos mais brilhantes e outros mais opacos, eis aí mais uma pista a ser notada. Tal como a crise vivenciada pelo compositor em seus períodos de bloqueio criativo que o levaram à análise, demonstra-se também um acolhimento e sustentação afetiva das variações nos modos de vida. Isso indica o sentido concreto de que a composição de uma vida não está em sintonia com a dimensão de um equilíbrio, mas em um ritmo variável que não precisa de diagnóstico rígido em patologias ou formas. Atrelado ao que relatou Chico, afirma Mansano (2020):

O que temos, então, são corpos vivos em relação. Dos encontros advêm os mais diversificados afetos que compõem a vida e a coloca em movimento. Na heterogeneidade de afetações entre os viventes, o que se vê é a dimensão mutante e criadora das espécies, com suas possibilidades de composição e também de decomposição, ambas necessárias para produção de novas existências. Diante dessa diversidade afetiva, cabe a difícil tarefa de acionar a potência sensível dos corpos para acolher aquilo que lhe chega, afeta e transmuda, uma vez que isso ocorre sem consulta prévia. (p. 6)

Esta abordagem clínica que se conecta com as potências de composição e com um exercício de vitalidade da existência direciona a uma relação transversal entre arte e clínica,

em que se vislumbra a superação de limites e impasses, em um processo de problematização da vida e suas criações? Rolnik (2015):

Problematizar esta transversalidade pode mobilizar a potência da crítica tanto na arte, quanto na clínica. Em primeiro lugar, ganha visibilidade uma dimensão clínica da arte: a revitalização do estado de arte implica potencialmente uma superação do estado de clínica. E, reciprocamente, uma dimensão estética da clínica: a superação do estado de clínica implica potencialmente uma revitalização do estado de arte. (p. 109)

Essa relação com impasses, que ocorre sem consulta prévia, é o que o leva à análise e à busca de acompanhamento da clínica. Nessa experiência, a tarefa consiste em retomar a sensibilidade, ou ainda, retomar a capacidade de se relacionar com o campo social e retomar a “força que se relaciona com as forças” (Deleuze, 1987, p. 122). Isso abre espaços vitais para criar novos modos de existência e, assim, compor-se. Nesse caminho, a clínica é pensada em termos “que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar” (Guattari, 1992/2017, p. 17).

Entre efeitos terapêuticos e experiências estéticas, a clínica entendida como processo de composição de existências segue uma linha cartográfica na qual a sensibilidade é a principal ferramenta a ser utilizada na leitura crítica. O campo do sensível segue tateando possíveis e impossíveis, assim como as notas ainda não definidas de uma melodia, ou as palavras ainda não encaixadas de uma letra. Estamos diante da possibilidade de criar uma percepção vital sobre o que há de se fazer na existência frente aos elementos que se têm em mãos. Sobre a tensão colocada por um modo de vida em composição, de um corpo que não para de se compor, decompor e recompor, Barin (2009) explica envolver um:

olhar clínico que procura perceber de outros modos, perceber as passagens que compõem um indivíduo, acompanha o mapa dos deslocamentos dos afetos, enquanto

eles deslizam na escala da potência entre alegria e tristeza. O que é possível observar é o quanto alguém, nos seus encontros, consegue aumentar sua potência de agir, percebendo mais coisas, de modo a se compor com novos corpos que lhe convêm, ou não percebendo nada, o quanto diminui sua potência (Barin, 2009, p. 118).

Chico (2006) sinaliza esse tatear clínico afirmando: “Gosto muito da vida, não quero morrer, não. Com tudo o que há, eu quero viver, viver bastante. E viver bem”. Com isso, anuncia seu desejo de distância da mais implacável decomposição: a morte. E segue:

Eu não gosto da ideia de morrer. Gostaria de viver muito, com saúde e com capacidade de criar. É isso o que gosto de fazer. Por isso que, enquanto estiver fazendo, está bom. É bom escrever um livro, é bom escrever canções, é bom gravar. Trabalhar e criar, para mim, é essencial. (Buarque, 2006)

Eis o trabalho analítico de composições na existência, cuja tarefa é produzir “uma vida, e nada além disso” (Deleuze, 2016, p. 409). Ao se esgotarem as possibilidades de trabalho analítico e criação, esgota-se também o plano vital, como demonstra o autor. Esta condição para construir uma existência conectada às potências de composição torna-se, portanto, uma questão de vida ou morte. Assim, sinaliza-se o caminho da clínica e da vida em composição como resposta à problematização da existência, que insiste na potência à revelia da incessante tristeza e separação que possam abater o corpo em meio aos tantos perigos e adversidades que existem no mundo e na vida.

É a partir dessas pluralidades que se pode evocar uma “sustentabilidade afetiva” (Mansano, 2020, p. 2), por meio da qual é possível sustentar, sentir e conhecer os afetos que emergem nos encontros. O encontro clínico poderia, assim, abrir-se para composições de vida. Isso ocorre acessando outras velocidades, detalhes e minúcias de encontros que, por vezes, se expressam de maneira tão sutil que não são percebidos. O trabalho clínico enuncia,

nesta perspectiva, uma ressonância com os acontecimentos que, com sua força, alteram o corpo, colocando-o em movimento e em questionamento.

Pode-se dizer que a clínica abre um campo problemático a ser analisado em meio a composições afetivas. Nele manifestam-se alegrias e tristezas, paixões e ações. O trabalho clínico remete, como comentam Deleuze e Guattari (1980/2020), a “funções e forças territorializadas” que “podem ganhar com isso uma autonomia que as faz cair em outros agenciamentos, compor outros agenciamentos” (p. 118). Falamos tanto da potência para estranhar a vida já configurada em uma forma, quanto da abertura para elaborar e sustentar novas perguntas. Deleuze e Guattari (1980/2020) assinalam “a infinidade das modificações que são partes umas das outras sobre esse único e mesmo plano de vida” (p. 41). Com isso, o trabalho de composição da existência está imerso em uma difícil aprendizagem sobre “o que funciona ou o que não funciona, o que permanece irreduzível ou o que flui em uma tal transformação” (p. 91).

Sustentar o contato com a ação das forças demanda calma, sensibilidade e atenção ao trabalho analítico em curso. A cada vez que uma combinação afetiva ocorre, emergem várias questões. Sobre isso, diz Djavan (2023):

A expectativa do indivíduo, ela está muito atrelada ao seu momento, as suas possibilidades do momento. Você não pode sonhar em ganhar o mundo enquanto você não conseguir nem sair de Alagoas, por exemplo, tudo é uma questão de agora. Agora, uma coisa que eu digo para quem quer que seja... É o sonho, ele tem que ser buscado, batalhado. Sonhar sempre, pois é o sonho que leva as pessoas ao topo da vida. Você não pode sonhar e ficar com os braços cruzados, você tem que sonhar e sair mordendo todo mundo, no bom sentido, para poder conseguir as coisas. Porque senão... Agora, sonhar, sonhar sempre.

A pista trazida por Djavan mostra que, no plano de composição, afirma-se um contorno em meio às condições de possibilidades presentes. Cabe trabalhar para desenhar combinações ou, em suas palavras, sonhos. Djavan deixa entrever que é relevante alinhar-se com o momento vivido, conectar-se ao campo social e tomar em consideração o tempo necessário para fazer uma composição, em suas condições e possibilidades. Para estar em sintonia com o que está vivo e com as ferramentas presentes, Naffah Neto (2002) pontua: “é preciso aprender a escutar com o terceiro ouvido, que é, eminentemente, um ouvido musical, deixando-se atravessar por aquilo que poderíamos descrever como a estrutura rítmico-melódica do discurso, seu fundo afetivo” (p. 18).

É nesse sentido que o exercício clínico de criação de si implica um trabalho lento, delicado e cuidadoso que pode, a depender da intensidade da experiência emergente, ser bloqueado pelas experiências de sofrimento e dor. Chegamos, então, a uma nova indicação dos compositores para compreender as composições artísticas. Comenta Djavan (2022a):

A pandemia me trouxe uma reflexão muito natural, eu vou fazer um disco mais que antes, esquecendo o passado de uma maneira radical. Eu quero um disco que me tire desse obscurantismo, que me leve a um otimismo que eu considero concreto, palpável. A gente vai melhorar sob todos os prismas, a gente vai adentrar um novo universo, os valores vão ser refundados, a gente vai ter que acostumar à seguinte máxima: a gente tem que pensar positivamente, a gente tem que ser otimista. Trazer essa luz para agora, um disco que concretamente nos tirasse desse estado que a gente estava né. E por isso foi feito o “D”, com o objetivo de esquecer o passado e se voltar definitivamente para o futuro.

Experiências difíceis e dolorosas como doenças, perdas, tragédias ou mesmo fracassos, mortes e desistências são elementos presentes e incontornáveis nos processos de composição de uma vida. Eles também podem ser afetivamente sustentados uma vez

evidenciam a presença de “um problema” na “composição das linhas” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 73). Seguir o curso de uma vida em composição pode demandar o esquecimento e a suspensão daquilo que impede a expressão vital, conforme considerado por Djavan quando falou de um esquecimento “radical”. Deleuze e Guattari (1980/2020) vão nessa mesma direção: “O músico pode dizer por excelência: ‘Odeio a memória, odeio a lembrança’, e isso porque ele afirma a potência do devir” (p. 35). O esquecimento abre espaço para novas composições. Os autores pontuam ainda que, no exercício clínico, é precioso: “Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (1980/2020, p. 17). O esquecimento ou mesmo o distanciamento de uma experiência podem abrir espaços para criações que se inscrevem no corpo e o colocam em movimento. É o que comenta Djavan (1997):

o Caetano, que também foi muito receptivo e me tratou com alegria e atenção. Fui ao seu quarto – ele estava com a Dedê – e me pediu para lhe mostrar umas músicas. E eu toquei para ele. (Você lembra dessas músicas?) Não. Sei que eram parte das 60 que trouxe para o Rio e que foram parar no lixo. Dessas 60, gravei somente uma. “Quanta volta dá meu mundo”, no meu primeiro disco – A voz – o violão – A música de Djavan. (Você resolveu esquecer essas 60 músicas?) Não. Não resolvi esquecê-las. Apenas perdi o contato com elas. Tanto que, uma vez, um amigo meu tocou 10 músicas e eu achei todas ótimas. Essas músicas eram todas minhas. (p. 13)

Entre uma composição e seu reconhecimento como possibilidade de vida, há um campo de sustentação criado que comporta tanto a capacidade de esquecimento quanto a capacidade de registrar em memória. Em qualquer um deles, o corpo pode ser acionado para criar diferentes manobras. Isso implica uma linha tênue que conecta sensações atemporais sentidas e acionadas no corpo. Nesse sentido, Nietzsche (1888/2012) afirma que o “esquecimento é útil, na medida que funciona como preservador do nosso ordenamento físico,

e mantém a placidez primordial para o progresso do homem. Logo, sem o esquecimento, não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho” (p. 47). O que se anuncia não é um mero esquecimento de antigas composições, mas o espaço aberto para expressão do novo que se anuncia. Os compositores cooperaram para evidenciar que pensar nas composições clínicas leva a ativar um modo de vida sensível, alegre e forte, conectado às potências de se compor em meio aos encontros com aquilo e aqueles que nos cercam, mas também a possibilidade de se separar daquilo que impede conexão. É esse esquecer que Djavan elucida ao mostrar que perdeu o contato.

A percepção de uma vida que está separada ou conectada àquilo que se pode é fundamental à clínica. Segundo Deleuze (1967/2017), “se estivermos de alguma maneira separados do que podemos, é porque nossa potência de agir está imobilizada, fixada, determinada” (p. 255). Deleuze indica como questão clínica fundamental, a partir de seu encontro com Espinosa, que, nesse caso, “permanecemos então imperfeitos e impotentes (...) separados do que podemos” (1968/2017, p. 248). A clínica ocupa-se dessa análise dos encontros que ora compõem ora decompõem, tendo como aliadas as potências vitais.

Tendo em vista a tarefa clínica de compor um plano, há de se inclinar sobre o que marcou o corpo, estar aberto a esquecer o que já não interessa mais na composição e avançar até os limites do que pode ser explorado. O trabalho clínico analítico, na perspectiva das composições, abre-se às afetações e intensidades que se produzem e se criam no cotidiano. Pode-se dizer, na companhia dos artistas que aqui compareceram, que as composições atuam intensificando a vida e a vida se intensifica nas composições, em uma troca que fabrica sentidos para a existência. Colocar-se de maneira ativa em meio às composições trabalha em favor de ampliar a potência de agir e, portanto, de amplificar a pluralidade da existência.

A clínica, nessa perspectiva, vincula-se às potências de compor desejos pela via da experimentação, da criação e da transformação. As composições clínicas, entre os autores e os

artistas parceiros, indicam, portanto, a importância de estar sensível ao “plano de composição” (Deleuze & Guattari, 1980/2020, p. 223) como ferramenta e instrumento de acesso a uma vida intensa.

Naffah Neto (2002) pontua: “quando nos esquecemos disso – e aspiramos a controlar a vida, caímos na onipotência ou – o que é o mesmo – no seu avesso: a impotência” (p. 22). Conectar-se às potências de compor, em um movimento de explorar as intensidades em meio às decomposições e composições afetivas, torna-se, assim, um trabalho fundamental da vida: viver é compor, compor é viver. Compor-se compreende o reconhecimento das capacidades e carências, sobre onde moram as competências e sobre onde habitam as dificuldades. Essa é a tarefa crítica e clínica para que a vida possa se compor enquanto uma existência e tornar-se uma experiência de descobertas e invenções, erros e fracassos, escolhas e caminhos, condições e possibilidades, forças e fraquezas, faltas e plenitudes a serem vividas.

## 7 COMPOSIÇÕES FINAIS

Ao final desta trajetória, enfrentamos o desafio de situar as questões emergentes ao longo da dissertação, bem como posicionar questões futuras. Em um primeiro momento, a intenção da pesquisa se destinou a conceituar o dispositivo clínico da canção, sua potência analítica e como elas, as canções, convidam a um trabalho de elaboração e alteração afetivas, por vezes sendo o grande ponto de apoio para acolher os impasses vividos. Em um segundo momento, ao adentrar o território de leitura e pesquisa, a potência de compor foi se aliando com outra dimensão da existência: o campo de uma prática clínica em Psicologia, que faz das composições uma estratégia de análise dos modos de vida.

Essa trajetória culminou na organização-composição teórica do trabalho, que conceituou o campo filosófico, nos eixos de saúde/doença e alegria/tristeza, com base nas composições/decomposições, tendo como balizador os modos de composição na existência. O campo artístico-musical, valendo-se dos eixos letra/melodia, angústia/criação e diferença/repetição, debruçou-se sobre os processos de composição de canções. E o campo científico-clínico, dedicado aos eixos organização/composição e formas/formas, teve como dimensão os planos de composição na existência e na clínica, considerados neste estudo como experimentos vitais.

A composição que se efetua em uma canção possui a força de atravessar séculos, e os compositores que nos acompanham, Chico, Caetano, Milton, Djavan e Gil, estão vivos enquanto esta finalização é escrita. Se mantêm enquanto artistas e autores ativos em seus trabalhos. Eles percorrem gerações como guias e elementos de referência, mantendo suas obras como ponto de apoio para as mais diversas transformações tecnológicas e políticas que ocorrem no país. Eles foram a prova real da força que sua obra e vida exercem no campo da música popular brasileira e da vida dos brasileiros, como também no campo mundial de referências artístico-político-estéticas.

Há uma dimensão curiosa em associar a música popular brasileira, e especialmente o samba, ao ‘melhor divã’. Em alguma medida, essa posição afirma a relevância dos compositores-clínicos. Isso aparece com muita força na escuta e na percepção da vida, ao sentir na pele o apoio e compreender o exercício de criação artística tocando o campo clínico e existencial. Constatamos, assim, que o compositor pode funcionar como um psicólogo clínico, por vezes, alia-se às práticas de composição.

Ao tocar os afetos, ao experimentar e criar mundos possíveis, extrair dos fluxos de vida territórios existências, construir ritornelos e produzir “máquinas desejanter” (Deleuze & Guattari, 1972/2010, p.11), o clínico e o compositor se conectam e dão ensejo a uma tarefa cartográfica que implica: seleção, organização e fortalecimento da existência frente aos maiores graus de sofrimentos e tristezas, atuando como operadores de transformações intensas. Ambos colocam em curso, no trabalho, a potência de afetação e a consistência de alterarem a estrutura que limita a vida. Em seu cotidiano, criam novos caminhos, abrem novos mundos possíveis, geram campos e alterações que, por vezes, se sustentam.

Ao cartografar e selecionar os relatos dos processos de composição dos artistas, é possível relacionar sua prática com os processos de subjetivação e conceber a vida como uma obra de arte que está sendo composta. Mais ainda, como uma obra que deseja ser criada. Esse lugar de criação e composição não é uma tarefa fácil e implica, de ambos os lados, do compositor e do clínico, do analista e do analisando, uma disponibilidade em fazer da vida uma obra, estando atento aos momentos e movimentos sensíveis com uma plasticidade e curiosidade atenta. Essa tarefa, essencialmente, é para quem deseja e banca seus riscos. Todos podem ser compositores de sua trajetória de vida, mas nem todos assumem essa tarefa.

Há atravessamentos dos mais complexos nesse campo de trabalho e intervenção. A arte e a psicologia possuem uma intensa relação, sendo que, na clínica cartográfica, ela se situa como uma aliada. Os processos de subjetivação e de composição levam tempo, até anos:

são questões que se abandonam e se retomam. Não seguem uma linearidade, mas, pelo contrário, se constituem de impasses e velocidades, de pausas e aceleramentos, de momentos mais brilhantes e mais opacos, de momentos de fluxo intenso e outros de grande pausa. A consolidação de uma consistência não se constrói a partir de um equilíbrio constante, mas de uma zona de variação, que permite alternar uma dinâmica de abertura/fechamento, de distensão/contração, de tensão/relaxamento, de alegria/tristeza.

Nessa tarefa de criar e compor uma vida, percebendo-a como uma obra a ser composta, transita-se entre o caos e a complexidade que tornam isso um exercício essencialmente raro, difícil e valioso. O corpo do compositor e o corpo do clínico precisam sustentar afetivamente o campo de indefinição, o campo de um intervalo entre a ausência de sentido, um campo que suporta e sustenta a ausência de respostas, de protocolos, de certezas. Esta é a tarefa mais crítica da clínica: aliar-se ao corpo de escuta aberta, um campo aberto, e sustentar o intervalo, esse território do indefinido enquanto um processo.

Aqui a clínica cartográfica ganha uma importante dimensão, a avaliação do estado vital de um espaço que promove essa “sustentabilidade afetiva” (Mansano, 2020) entre o que há já manifesto em nós e o que está em vias de ser criado; o que há em nós e está em vias de ser esquecido. É no investimento desse campo que também é composto pelo improdutivo que habita a frutificação do vital. Nessa elaboração, que é tão contrária ao tempo atual repleto de supostas repostas rápidas, decisões imediatas e encaminhamentos objetivos, o plano de composição ganha o contorno de um elemento de resistência, tendo em vista um descompasso com a velocidade lenta dos encontros, principalmente com o modo como são efetuados.

Ter a paciência, o zelo e o cuidado da composição convidam a olhar para a natureza, a cidade e os encontros, como um exercício a ser praticado lentamente. Trata-se de colocar em cena uma calma, uma paciência, uma atenção ao que ocorre ao redor: uma relação com as forças, que pode se manifestar em ações simples como prestar atenção ao canto de um

passarinho que caiu do ninho e no barulho da chuva, sem ignorar as sensações vivenciadas no corpo. Essa tarefa de inclinação sobre as sensações é nomeada de sensibilidade, mas não basta estar sensível. Atentar ao campo de forças, ao mundo e aos encontros, convida também a aumentar a potência de conexões. Tal aumento não se compõe a partir de um eu, com uma correspondência centrada em uma experiência individual, mas em meio aos afetos e encontros. Ao conectar pensamento e corpo, palavra e alma, dentro e fora, privado e particular, o campo da clínica cartográfica se conecta diretamente com uma potência política que aproxima natureza e indústria, desejo e realidade, individual e coletivo.

Diante disso, qual seria a aposta da clínica cartográfica? O que defendemos no decorrer deste estudo implica experimentar, conhecer e analisar quais as forças que animam e compõem a vitalidade de um corpo enquanto criação e resistência no contemporâneo. Ocorre, entretanto, que nosso tempo histórico segue na contramão dessa possibilidade. A vida se debilita quando o corpo se separa de sua potência. A doença nasce dessa separação, quando a experiência dos afetos e da linguagem se distancia, quando a vida e a obra composta se mostram estranhas uma à outra.

A percepção de uma vitalidade desejanse que se alimenta de vibrações e intensidades vividas ocorre pela percepção das forças micropolíticas: do que insiste em nos visitar, movimentar, instigar e procurar. São práticas que acionam a ação, cercadas que estão de paradoxos: não adianta chorar, mas adianta. Sustentando essa tensão entre as instituições e os desejos, a potência crítica e a clínica do pensamento analítico são operadores que buscam conectar esferas distintas de produção vital. Isso exige, além de qualquer regulamento ou código, escola ou associação, nome ou referência, uma postura ética de respeito e cuidado com a vida, de compromisso e coragem com a transformação de si e do outro. Destacamos aí uma postura vital que supera os desejos de poder, julgamento e culpa, atentando para os encontros e afetos nos quais o desejo está vivo, o campo onde ele se manifesta: o desejo

torna-se, assim, a luz-guia de uma vontade-clínica que sinaliza onde a existência se fortalece, onde a vida se efetua enquanto potência, onde o corpo vibra. Comenta Deleuze (1990/2017):

Acreditar no mundo é o que mais nos falta, perdemos o mundo, ele nos foi tomado. Acreditar no mundo é também suscitar acontecimentos, mesmo que pequenos, que escapam do controle, ou então, fazer nascer novos espaços-tempos, mesmo de superfície e volumes reduzidos. É ao nível de cada tentativa que são julgadas a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle. São necessários, ao mesmo tempo, criação e povo (p. 222).

Frente às arquiteturas rígidas das existências capitalísticas, aos dispositivos de captura de racionalidade, classe e poder, de hierarquia e preconceito, é relevante conceber o processo de composição também atravessado por explorações e questões históricas de desigualdades sociais. A composição de novos valores, que façam da vida um elemento de constituição coletivo, também se configura como um desafio clínico que se propaga pelo social como um raio solar.

Essa percepção do processo de subjetivação enquanto um processo de composição busca afugentar postulados que reduzem o ser humano a uma estrutura, um diagnóstico, uma matriz. Falamos então de uma clínica cartográfica que implica a afirmação da multiplicidade e do agenciamento, em que as tentativas, os erros e os fracassos são inerentes ao processo. Uma clínica que recusa a posição classificatória, descentrada das políticas disciplinares e dos dispositivos de controle. Falamos assim, de uma das tarefas impossíveis: cabe ao exercício do pensamento analítico transformá-la em possível.

Isso faz com que os processos de composição se distanciem de uma concepção generalista para aliar-se a uma esfera política, onde a criação de modos de vida, de contornos singulares, se conecte com a própria dimensão social e produza um campo de afetação e transformação múltiplas e mútuas. O plano de composição do desejo convoca a um plano de

audácia no qual nos constituímos como peças de máquinas e somos também fábricas de modos de vidas. A vida que compomos e as escolhas que fazemos são os elementos que nos diferenciam e produzem realidade. Ao se efetuar, um modo se produz, um efeito se concretiza, uma vida é composta. É nesse encontro que o clínico-compositor opera, que a vida se agencia e ganha vitalidade.

Nesse processo, cabe conhecer as expansões e os limites possíveis, ou ainda, o que o corpo é capaz de sustentar? Acreditamos que essa “sustentabilidade afetiva” (Mansano, 2020) se alia aos processos clínicos como elemento constituinte. É esta a pergunta que atravessa a clínica de maneira essencial, que vem de Espinosa há quatro séculos: O que pode um corpo? (Espinosa, 1677/2017). Evocando e sustentando uma clínica cartográfica da composição, os modelos interpretativos são substituídos por apostas de experimentação, por elementos de composição provisória e improvisação, que fazem da prática clínica e da criação artística parceiros conceituais e interventivos.

Como compor em vida? Como compor na vida? As perguntas de pesquisa que embalaram e elaboraram a escrita do presente trabalho são atualizadas neste momento final da seguinte maneira: Como produzir intensidade na existência? Como produzir uma existência intensa? Nesta tarefa de extrair desejo e intensidade, o pensamento analítico e o pensamento artístico se aliam por compreenderem a existência como a matéria-prima que não está dada, mas precisa ser trabalhada, modificada, transformada para assim adquirir sentido, consistência e aliança.

Ao tomar nas mãos a composição de existências como um “lugar catalítico de subjetivação” (Guattari, 1989/2021, p. 29), um texto poético ou uma canção popular podem transmitir uma mensagem que possui em comum a potência de “sustentar a produção de existências singulares” (p. 29). Nessa perspectiva, o trabalho analítico de composição, ao insistir na “lógica das intensidades” (p. 27) e na sua conexão com a existência, aproxima-se da

velocidade, do andamento, do movimento, da duração, do compasso, da variação, do deslocamento e da diferenciação.

A essa perspectiva de composições que se operam no dia a dia, se produzem efeitos de fortalecimento da existência. Relacionar a composição com a vida vai, então, na direção de encontrar as vibrações, de escolher as notas, e mais ainda, de saber quais serão os instrumentos, quais serão as cordas acionadas na captação de intensidade e expressão de singularidade. Assim, aliam-se clínico e compositor, em algumas conexões:

Tentamos trabalhar com matérias de pensamento muito elaborados, para tornar pensáveis forças que não o são por si mesmas. É a mesma coisa para a música, quando ela elabora um material sonoro para tornar audíveis forças que não o são por si mesmas. Em música, não se trata mais de um ouvido absoluto, mas de um ouvido impossível que pode ser colocado em qualquer um, ocorrer brevemente a qualquer um. Em filosofia, não se trata mais de um pensamento absoluto, mas de um pensamento impossível, isto é, da elaboração de um material que torna pensáveis forças que não o são por si mesmos. (Deleuze, 2016, p. 243)

Nas repetições dessas linhas de gestos e movimentos criados, por vezes imperceptíveis, pode vir a se compor um território existencial, um lugar fonte de descoberta, desejo e alegria. Trata-se de um campo de multiplicação tanto das perguntas quanto das respostas, que se configuram como parciais e locais. As circunstâncias e situações para as relações de composição, bem como de decomposição, podem surgir a qualquer momento e em qualquer lugar. Essa emergência constitui a história de cada um. É entre fragmentos e componentes heterogêneos que as experiências vividas aparentemente sem consistência e sentido definido podem compor entre si algo novo. Quando são reposicionados e analisados os modos de perceber e sentir, é possível produzir novas composições na vida.

Ao evocar grandes nomes da música popular brasileira, a pesquisa se aliou com artistas reconhecidos. Mas há uma imensa quantidade de compositores que, apesar de não receberem reconhecimento, trazem o desejo de tocar nessa perspectiva clínica. Assim, abre-se aqui um campo possível de pesquisas futuras, que possam conectar a escuta clínica cartográfica com outros processos de composição. Como Deleuze (1962/2018) pontua: “Ainda não se compreende o que significa a vida de um artista: a atividade dessa vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra de arte, a vontade de potência do artista enquanto tal” (p. 132). Os artistas, os clínicos e os compositores, assim, são todos aqueles que se colocam de maneira ativa na existência, que se afirmam, que são “os inventores de novas possibilidades de vida” (p. 133).

No final desta trajetória, acreditamos que a aproximação entre Arte e Psicologia abre para um modo de problematizar a tensão e a difícil relação entre viver e compor. Arte e vida se entrelaçam, assim como clínica e composição. Conectar-se com as potências de compor frente às tantas decomposições vividas é um exercício vital. É na abertura de caminhos de criação, sensível a essas análises, que a clínica cartográfica propicia e provoca a emergência de novos territórios existenciais conectados com a composição de si e do mundo. Terminamos esta pesquisa delineando a clínica cartográfica como um convite ao encontro, uma atenção seletiva aos afetos, uma aposta no processo de composição enquanto aquilo que toma em consideração e afirma as forças do desejo ativo.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- A, Artaud. (2009). *Linguagem e Vida*. (Org. J. Guinsburg, S. Fernandes Telesi e Antônio Mercado Neto). São Paulo, SP. Editora Perspectiva
- Atkins, P. W., Jones, L., & Laverman, L. (2018). *Princípios da química: Questionando a vida moderna e o meio ambiente*. Porto Alegre, RG. Editora Bookman.
- Azevedo, A. B. (2013). *A intuição clínica: Entre Deleuze e Espinosa* (Tese de Doutorado em Psicologia Clínica). Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP.
- Barembritt, G. G. (1992). *Compêndio de análise institucional e outras correntes: Teoria e prática*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Rosa dos Ventos.
- Bennet, R. (2009). *Uma breve história da música* (M.T.R Costa, Trans.). São Paulo, SP. Editora Zahar.
- Buarque, C. (1966). *Museu da Imagem e Som*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de <http://www.chicobuarque.com.br/textos>
- Buarque, C. (1976). *Revista 365*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de <http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Buarque, C. (1977a). *Revista Versus*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de

<http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Buarque, C. (1977b). *Folha de São Paulo*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de

<http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Buarque, C. (1999). *SongBook*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de

<http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Buarque, C. (2006). *Revista Trip*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de

<http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Buarque, C. (2011). *Revista Alfa*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de

<http://www.chicobuarque.com.br/textos>

Campos, A. (2005). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, SP. Editora Perspectiva

Caldas, W. (2001). *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo, SP. Editora Ática.

Cortázar, J. (1985/2005). *Prosa do Observatório*. São Paulo, SP. Editora Perspectiva.

Deleuze, G. (1968/2017). *Espinosa e o problema da expressão* (L. Orlandi, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G. (1966/2020). *Bergsonismo* (L.Orlandi, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G. (1962/2018). *Nietzsche e a filosofia* (M.T.Barbosa e O.Abreu, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34

Deleuze, G. (1976/2022). *Proust e os Signos* (R. Machado Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G. (1981/2002). *Espinosa: Filosofia prática* (D. Lins e F. Pascal Lins, Trans.). São Paulo, SP. Editora Escuta.

Deleuze, G. (1981/2009). *Cursos sobre Espinosa*. (E. A.R. Fragoso, F. E. B. de Castro, H. R. C. Junior e J. A. de Aquino, Trans). Fortaleza, CE. EdUECE.

Deleuze, G. (1990/2017). *Conversações* (P. Pelbart, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34

Deleuze, G. (1993/2019). *Crítica e clínica* (P. Pelbart, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G. (2016). *Dois regimes de loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)* (G. Ivo, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972/2010). *Anti-Édipo* (L. Orlandi, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980/2020). *Mil platôs, Vol. 4* (S. Rolnik, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1991/2020). *O que é a filosofia?* (Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Trans.). São Paulo, SP. Editora 34.

Djavan (1997) *Songbook*. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de <http://www.chicobuarque.com.br/textos>.

Djavan. (2013, 21 de fevereiro). *Entrevista ao Programa Viva Voz*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pz8qPFboCm8>

Djavan. (2014, 27 de fevereiro). *Djavan fala sobre “Oceano”*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rqnrTRLKwLA>

Djavan. (2015, 27 de janeiro). *Documentário: Djavan* (Músicos da América Latina). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2kHDaRz3cFw>

Djavan. (2022a, 25 de outubro). *Papo de música*. Edição Presença Preta. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7IA8v7lZ00s>

Djavan. (2022b, 16 de dezembro). *Minha canção – Especial Djavan*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CftIGkjtB6k&t=471s>

Djavan. (2023, 31 de março). *Entrevista com Djavan*. [Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=HgBpQ7wWS\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=HgBpQ7wWS_I)

Espinosa, B. (1677/2017). *Ética*. (T. Tadeu, Trans.). Belo Horizonte, MG. Autêntica.

Ferrez, S. (2008). *Música e repetição: A diferença na composição contemporânea*. São Paulo, SP. Editora Fapesp.

Fuganti, L. (2021). *Saúde, desejo e pensamento: As origens da filosofia nômade*. São Paulo, SP. Editora Mojo.

Jobim, T. (1964). *The composer of desafinado plays*. Rio de Janeiro, RJ. Gravadora Elenco.

Guattari, F. (1977/1981). *Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo* (S. Rolnik, Trans). São Paulo, SP. Editora Brasiliense.

Guattari, F. (1979/1988). *O inconsciente maquínico: Ensaio de esquizo-análise* (C. M. César, L. M. César, Trans). Campinas, SP. Editora Papyrus.

Guattari, F. (1989/ 2021). *As três ecologias* (M. Bittencourt, Trans.). Campinas, SP. Ed. Papyrus.

Guattari, F. (1992/2019). *Caosmose* (A. Oliveira e L. Leão, Trans.). São Paulo, SP. Editora N-1

Guattari, F. (1985/2022). *Os anos de inverno (1980-1985)* (Shimabukuro, F. Trans.). São Paulo, SP. Editora N-1.

Guattari, F. (1984/2008). *As Esquizoanálises*. Revista Ensaio – n.1, v.1, ano 1.

Guattari, F., & Rolnik, S. (1986/1993). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ. Editora Vozes.

Gil, A. C. (2019). *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo, SP. Editora Atlas.

Gil, G. (2004). Gilberto Gil inaugura ONG ambiental. Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de [https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2004/01/040121\\_gilml](https://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2004/01/040121_gilml)

Gil, G. [@gilbertogil]. (2019, 7 de outubro). [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B3UZdjBFaBR/>

Gil, G. & Veloso, C. (16 de novembro de 2019). Especial Amigos, Sons e Palavras. Parte 1 [Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=YuTFSpp4V\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=YuTFSpp4V_Q)

Gil, J. (2020). *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das sensações*. São Paulo, SP. Editora N-1

Houaiss (2009). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo, SP. Editora Objetiva.

Mansano, S. R. V. (2003). *Vida e profissão: Cartografando trajetórias*. São Paulo, SP. Editora Summus.

Mansano, S. R. V. (2009). Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, 8(2), 110-117.

Mansano, S. R. V. (2011). Clínica e potência: Algumas considerações sobre a experiência dos encontros em Gilles Deleuze. *Mnemosine*, 7(2), 1-14.

Mansano, S. R. V. (2016). A respeito do conceito de potência na prática clínica: leituras deleuzianas. *Psicologia Argumento*, 34(84), 29-38. doi: 10.7213/psicol.argum.34.084.AO03

Mansano, S. R. V. (2020). Articulações entre sustentabilidade afetiva e noções comuns: Primeiros traçados. *Rev. Psicol. Unesp* [online], 19(1), 01-14. doi: <http://dx.doi.org/10.5935/1984-9044.20200001>

Naffah Neto, A. (2002) A. Dez mandamentos para uma psicanálise trágica, *Revista Percurso - Revista de Psicanálise*, n. 28: 15-22.

Nascimento, M. (1981) Caçador de Mim. In: Caçador de Mim. Gravadora Philips

Nascimento, M. (2022). Milton Nascimento fala sobre a despedida dos palcos: Vou parar de fazer show, mas não vou parar de compor Recuperado em 21 de dezembro de 2023 de <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/05/22/milton-nascimento-fala-sobre-a-despedida-dos-palcos-vou-parar-de-fazer-show-mas-nao-vou-parar-de-compor-nem-de-cantar.ghtml>

Nietzsche, F. (1888/2016). *Aurora: Reflexões sobre os preconceitos morais* (Paulo Cesar de Souza, trans.). São Paulo, SP. Editora Cia de Bolso.

Nietzsche, F. (1888/2012). *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. (Paulo Cesar de Souza, trans.) São Paulo: Companhia das Letras,

Kastrup, V. (2000). O devir-criança e a cognição contemporânea. *Rev. Psicol. Reflexão e Crítica.*, 13 (3). doi : <https://doi.org/10.1590/S0102-79722000000300006>

Passos, E., & Benevides, B. (2006). *Passagens da clínica*. In A. Maciel, D. Kupermann & S. Tedesco (Org). *Polifonias: Clínica, política e criação* (pp. 89-100). Rio de Janeiro. Conreacapa.

Rilke, R. M. (2011). *A melodia das coisas* (C. Cavalcanti, Trans.). São Paulo, SP. Editora Estação Liberdade.

Rolnik, S. (2006). *Deleuze, esquizoanalista*. CULT. Dossiê Cult: Gilles Deleuze. Um dia o século será deleuziano, São Paulo, n. 108, p. 50 – 53.

Rolnik, S. (1993). A Morte de Félix Guattari. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 35-40.

Rolnik, S. (2002). *Subjetividade em obra, Lygia Clark, artista contemporânea*. Bartucci, G. (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro, RJ, Editora Imago.

Rolnik, S. (2015). Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Revista Concinnitas | ano 16, volume 01, número 26, julho de 2015*

Rolnik, S. (2016). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, RG. Editora Sulina.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, SP. Editora N-1.

Rocha, M. (2002). Teses práticas entre Espinosa segundo Deleuze: Considerações e semelhanças em Nietzsche. *Revista Lampejo*, 5(2), 01 – 27.

Ruiz, T. (2021). *A autoprodução musical: Ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais*. São Paulo, SP. Editora Iluminuras.

Sodré, M. (1998). *Samba: O dono do corpo*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Mauá.

Tatit, L. (1994). *Semiótica da Canção*. São Paulo, Sp. Editora Escuta

Tatit, L. (1996). *O Cancionista: Composições de canções no Brasil*. São Paulo, SP. EdUSP.

Tatit, L. (2004). *O século da canção*. São Paulo, SP. Ateliê Editorial.

Tatit, L. Lopes, I. (2008). *Elos de melodia e Letra. Análise Semiótica de Seis Canções*. Cotia, SP. Ateliê Editorial

Tatit, L. (2014). *Todos entoam: Ensaio, conversas e lembranças*. Cotia, SP. Ateliê Editorial.

Tinhorão, J. R. (1998). *História social da música popular brasileira*. São Paulo. SP.

Editora 34.

Veloso, C. (1977). *Tigresa*. In *Bicho*. São Paulo, SP. Universal Music Studio

Veloso, C. (1993). *Desde que o Samba é Samba*. In *Tropicália II*. São Paulo, SP. Universal Music Studio

Veloso, C. (2018). *Força estranha*. In *Ofertório*. São Paulo, SP. Universal Music Studio

Veloso, C. [@caetanoveloso]. (2021, 6 de março). [Fotografia]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/CMFea9iLq95/>

Veloso, C. [@caetanolo]. (2021, 1 de junho) [Fotografia]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/CPIOtilnaAX/>

Veloso, C. [@caetanoveloso] (2021, 15 de março). [Fotografia]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/CMdQAtHHjrq/?hl=pt>

Veloso, C. [@caetanoveloso]. (2021, 12 de maio). [Fotografia]. Instagram.

[https://www.instagram.com/p/COx8ln\\_HG5Y/](https://www.instagram.com/p/COx8ln_HG5Y/)

Veloso, C. [@caetanoveloso]. (2021, 16 junho). [Fotografia]. Instagram.

[https://www.instagram.com/p/CQL4\\_N2n4fM/?hl=af](https://www.instagram.com/p/CQL4_N2n4fM/?hl=af)

Veloso, C. [@caetanoveloso]. (2021, 17 de março). [Fotografia]. Instagram.

[https://www.instagram.com/p/CMhojaEn-S-/](https://www.instagram.com/p/CMhojaEn-S/)

Veloso, C. [@caetanoveloso]. (2022, 15 de agosto). [Fotografia]. Instagram.

<https://www.instagram.com/p/ChS75tMpus/>

Wisnik, J. M. (2004). *Sem receita: Ensaios e canções*. São Paulo, SP. Editora PubliFolha.

Wisnik, J. M. (2017). *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo, SP.

Editora Cia das Letras.

Zourabichvili, F. (2004/2020). *Deleuze: Uma filosofia do acontecimento*. São Paulo, SP.

Editora 34.