



**ANTONIO MENEGHETTI FACULDADE
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM GESTÃO DO CONHECIMENTO
E O PARADIGMA ONTOPSICOLÓGICO**

CRISTIANO ROMAGNA

**DO CUIDADO APLICADO AO ESTILO DE VIDA À EMERGÊNCIA DA
POTÊNCIA CRIATIVA: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO**

Restinga Seca

2016



CRISTIANO ROMAGNA

**DO CUIDADO APLICADO AO ESTILO DE VIDA À EMERGÊNCIA DA
POTÊNCIA CRIATIVA: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Especialização em Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico como requisito parcial para obtenção do título de especialista.

Orientadora: Profa. Ms. Fernanda Martins.

Restinga Seca

2016



CRISTIANO ROMAGNA

**DO CUIDADO APLICADO AO ESTILO DE VIDA À EMERGÊNCIA DA
POTÊNCIA CRIATIVA: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Especialização em Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico como requisito parcial para obtenção do título de especialista.

Orientadora: Profa. Ms. Fernanda Martins.

Banca examinadora:

Orientador: _____

(Profa. Ms. Fernanda Martins
Antonio Meneghetti Faculdade)

Membro: _____

(Profa. Dra. Adriane Mendes
Universidade Federal de Santa Catarina)

Membro: _____

(Prof. Dra. Carmem Spanhol
Universidade Federal de São Carlos)

Restinga Seca

2016



RESUMO

ROMAGNA, Cristiano. **Do cuidado aplicado ao estilo de vida à emergência da potência criativa: um estudo autobiográfico.** 2016. 53 p. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico como requisito parcial para obtenção do título de Especialista na Antonio Meneghetti Faculdade. Curso de Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico, Restinga Seca, 2016.

Este trabalho parte da concepção do processo criativo como consequência do processo de construção existencial e histórica do artista que cria. Trata-se de um estudo autobiográfico que visa narrar o percurso de autoconstrução do operador da arte para descobrir premissas e pressupostos que o permitem tocar a força criativa. Seguindo o desenho do método da cartografia, narra, através de contos, momentos que marcam o processo de autoconstrução do artista/autor no seu cotidiano; pesquisa aspectos, em cada narrativa exposta, que permitem evidenciar a relação entre fatores que compõem o estilo de vida do artista e os momentos de autodescoberta característicos dos processos de criação; e explora ferramentas e conhecimentos por meio dos quais pode-se operar decisões na busca por tocar a própria vida e a dimensão criativa inerente ao humano.

Palavras – chave: Estilo de vida; Arte; Processo Criativo; Cartografia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: COMEÇAR A COMPOR.....	5
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: SELECIONAR E ESTUDAR REFERÊNCIAS MUSICAIS	7
1.1 O TERMO ARTE COLOCADO EM PERSPECTIVA: CRIAÇÃO, TERAPIA, CATARSE E CONSUMO	7
1.2 O HOMEM COMO OPERADOR DE ARTE.....	11
1.3 O VERDADEIRO ARTISTA, O COTIDIANO, O HABITAT.....	13
2 METODOLOGIA: ARRANJAR AS MÚSICAS	18
2.1 OBJETIVOS.....	18
2.2 AUTOBIOGRAFIA OU AUTOFICÇÃO?	18
2.3 DESENHO METODOLÓGICO: UM PERCURSO CARTOGRÁFICO	21
2.4 NARRAR E PESQUISAR: PREMISSAS METODOLÓGICAS QUE ACOMPANHAM O PROCESSO DE ESCRITA	25
3 ANÁLISE: EDITAR O ÁUDIO.....	30
3.1 <i>TRACK 1</i>	31
3.1.1 EDIÇÃO DA <i>TRACK 1</i>	32
3.2 <i>TRACK 2</i>	34
3.3 <i>TRACK 3</i>	36
3.3.1 EDIÇÃO DA <i>TRACK 3</i>	37
3.4 <i>TRACK 4</i>	40
3.4.1 EDIÇÃO DA <i>TRACK 4</i>	41
3.5 <i>TRACK 5</i>	43
3.5.1 EDIÇÃO DA <i>TRACK 5</i>	44
3.6 <i>TRACK 6</i>	46
3.6.1 EDIÇÃO DA <i>TRACK 6</i>	47
CONCLUSÃO: MASTERIZAR.....	49

INTRODUÇÃO: COMEÇAR A COMPOR

Os processos criativos vêm sendo estudados em diversos campos do conhecimento para diferentes finalidades. Novas ferramentas são atualmente descobertas e utilizadas para que indivíduos e grupos produzam com o máximo de criatividade na busca por inovação em empreendimentos e serviços, em processos artísticos e empresariais. Este trabalho nasce do interesse por aprofundar o conhecimento sobre o caráter processual da inovação, considerando a criatividade como um atributo humano e uma forma possível de aplicar a própria inteligência nos processos produtivos. Tal interesse ocorre justamente durante o processo de construção existencial e histórica de um artista que, para elaboração deste trabalho, propõe-se a ser (também) escritor. Assim, pode, escrevendo, narrar um percurso de autoconstrução como músico e descobrir premissas e pressupostos que o permitem tocar a força criativa; pode também considerar, com algum exercício crítico e respeito, os percalços e implicações que prejudicam o teor de inovação do que compõe.

Para isso, esse trabalho está organizado em formato de contos autobiográficos, narrados em primeira pessoa, abordando em cada um deles aspectos existenciais que só a narrativa de uma experiência vivida parece ser suficiente para colocar em discussão. São histórias do autor, e também criadas por ele, que, depois de narradas em formato de conto, serão analisadas em aspectos relacionados ao estilo de vida e aos modos como se gerencia e opera detalhes das práticas diárias de cuidado com o ambiente, companhias, senso estético, fruição da arte.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa e autobiográfica. A escolha por essa metodologia se faz pertinente na medida em que “as abordagens biográficas caracterizam-se por um compromisso com a história como processo de rememorar, com o qual a vida vai sendo revisitada pelo sujeito.” (PACHECO SILVA et. al., 2007, p. 27). Justifica-se, portanto, na intenção de pesquisar os processos criativos revisando aspectos e momentos que o constituem. Para Pacheco Silva et. al., (2007) “Neste contexto, a memória é algo presente na existência do homem, o que implica numa valiosa importância de seu resgate cuidadoso e ético (p. 27).

O primeiro conto trata da sensação de impotência gerada na falta de perspectiva, na repetição de hábitos disfuncionais. Da possibilidade de perceber tal situação, faz-se possível a decisão por alguma mudança que permita o contato com a vida. O segundo conto é a pauta

das ações a serem executadas para que aconteça um projeto do artista, de composição e gravação de seu disco. Tendo o conhecimento da pauta, é possível depois analisar que aspectos foram importantes para o processo que não são previstos ou pensados anteriormente, ou que não pertencem às categorias que organizam o cronograma. O terceiro conto trata dos processos que implicam encontrar e escolher as pessoas certas para colaborar com o projeto. O quarto aborda o conhecimento técnico como parte da trajetória do artista, para que assuma para si a difícil tarefa de encontrar o próprio modo singular de criar a música e tocar o instrumento. O quinto conto trata dos processos de manutenção de relações funcionais com as pessoas de apoio, que podem levar adiante as ideias e auxiliar no projeto. Por último, o sexto conto traz os momentos de solidão enquanto capazes de fazer a ocasião para a autonomia psicológica e a possibilidade de criar novos mundos através de novos feitos.

Por meio dessa pesquisa, então, espera-se tocar a dimensão criativa despertada junto da decisão de autoconstrução, bem como da responsabilização pelo cuidado cotidiano com hábitos e comportamentos. O estudo autobiográfico é desenvolvido através do método da cartografia (PASSOS et. al, 2012) e percorre cenas da vida do autor para que, depois, colocando-se em análise, possa estudar os aspectos do cotidiano e do estilo de vida do operador da arte que o influencia para a criação autêntica ou para a repetição de estereótipos que impossibilita a produção da “verdadeira arte”. Considera-se, para isso, que se pode “começar a falar de verdadeira arte quando estão presentes três elementos: 1) A sanidade; 2) A proporção estética; 3) A criatividade pura” (MENEGETTI, 2003a, p. 198). O aspecto da sanidade, de certa forma, é o mais abordado no trabalho, levando em consideração a análise dos hábitos, do estilo de vida, do compromisso ético com o próprio projeto de vida e com a sanidade estética que exige a vida de quem faz arte.

O uso da metodologia cartográfica e autobiográfica pode ser pertinente, nesse estudo, pelo quanto proporciona a evidência de inseparabilidade entre pesquisador e objeto pesquisado, a impossibilidade de neutralidade diante do conhecimento que se pretende conquistar e a aposta em entrar com maior profundidade no caráter processual da criatividade humana. Com essas premissas, o presente estudo percorre em torno de prerrogativas e proposições que reverberam respostas para um questionamento em especial: que aspectos da vida de um artista geram a ocasião para potencializar a sua criatividade?

Tendo essa pergunta como norte, e uma estrada sinuosa e estreita pela frente, inicia-se essa travessia.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: SELECIONAR E ESTUDAR REFERÊNCIAS MUSICAIS

Quando se inicia um novo trabalho, é econômico partir de algum ponto referencial. Muitos outros artistas já criaram obras de valor, alguns descobriram o próprio estilo, outros imitaram ao seu modo próprio; é preciso reconhecer que muitos operadores da arte, da música e do conhecimento nesse campo já caminharam e ensinaram modos de fazer. O estudo da obra de diferentes operadores de conhecimento e prática em um determinado campo possibilita a criação, inspira a invenção de novos modos de tocar um instrumento, combinar notas, brincar com os recursos que se tem. É como acordar para um novo dia: se for possível manter viva a memória do que já se fez, poder-se-á ir adiante, em continuidade. Se, todos os dias, alguém lembra com a tarefa de reaprender o próprio nome, a própria residência, estudar novamente o que se aprendeu no dia anterior, construir uma rede de contatos do zero, será muito difícil operar com maestria as próprias funções junto à sociedade e responder ao compromisso ético de autorrealização. Mesmo que se tenha o interesse em desenvolver um novo instrumento, é conveniente utilizar estereótipos e conhecimentos prévios, aplicando com funcionalidade o que já foi descoberto e explorado por outras pessoas, em diferentes momentos.

Para iniciar um trajeto de pesquisa, alguns conceitos já descobertos e esclarecidos por operadores de conhecimento precisam ser explorados e citados. Assim, poder-se-á almejar a invenção a partir da costura e do diálogo entre obras e autores – olhares sobre o mundo, parecidos ou diversos. Considera-se invenção, nesse caso, porque se concebe que, dependendo do modo como se faz a costura entre diferentes modos de descrever conceitos, opera-se novas formas de construção do conhecimento, abordando e explorando de modos diferentes um mesmo objeto.

1.1 O termo arte colocado em perspectiva: criação, terapia, catarse e consumo

Em diferentes momentos da história, a arte é vista de diversas maneiras. Meneghetti (2003a) faz uma distinção dos diversos modos da arte ou daquilo que se define como tal: primitivo-instintiva, primitivo-sistêmica, arte terapêutica, arte funcional e arte pura. A arte primitivo-instintiva repete o objeto procurando a imitação do seu ambiente. É espontânea, intuitiva relacionando-se com o estilo primitivo-sistêmica devido à elementaridade do figurativo. No entanto, neste segundo é proeminente um superego, uma lei. A arte terapêutica “nasce da necessidade do operador de descarregar um impulso subterrâneo para reconquistar

um certo equilíbrio interior” (MENEGETTI, 2003a, p. 32). Este tipo de arte tem vasta ressonância social, pois contextualiza critérios da moda, identificando um coletivo, resultando uma satisfação econômico-política. No que diz respeito à arte funcional, é uma necessidade de servir ao homem do coletivo. No quinto nível, a arte pura – ou OntoArte – “entende-se como a participação do espírito, da transcendência e da metafísica do ser [...] é o erotismo e a transparência de tudo o que é a alma da vida” (p. 36).

Os modos como a arte está sendo produzida também podem ser conhecidos a partir das formas como ela tem sido compreendida – e que efeitos a produzem – no contexto socioeconômico. Percebe-se frequentemente uma confusão, no que se refere à aplicação das propostas de entretenimento, arte e cultura – ou uma guerra entre elas, como afirmam alguns autores citados a seguir. Esses três termos, não raramente, têm sido usados juntos para sustentar discursos que vendem bons passatempos, programas televisivos, exposições de produtos inovadores, antiquários e interação por meio de ferramentas tecnológicas. É como se o entretenimento se escorasse na arte e/ou na cultura; a arte, escorasse-se no entretenimento; e o mercado parece reger a forma com que isso acontece. Martel (2012) descreve esse fenômeno a partir do exemplo que nos dá Hollywood: vai dos estúdios Disney à Broadway para narrar como o musical americano, hoje, vive uma crise criativa que se alimenta – e muito – do cinema e, em especial, dos desenhos animados. Faz isso como forma de flertar com a América Latina e enfrentar o monopólio das *majors* (como a Sony) e dos sindicatos, procurando implantar no mundo inteiro uma filosofia de entretenimento cujo apelo seja o do consumo não mais de produtos, mas de experiências conhecidas por “*larger than life*” (p. 63). Na mesma obra, Frédéric Martel conta de que forma a Pop Music foi sendo direcionada e como a entrada do Mp3 influenciou na queda da Mtv. Depois, em um capítulo dedicado a mulheres que tiveram relevância na transformação do pensamento cultural dos Estados Unidos nos últimos 50 anos do séc. XX., faz uma avaliação dos rumos que o jornalismo cultural tomou a partir dos anos 1960, quando – assim declara o autor – “paralelamente ao fim das hierarquias culturais e à mistura de gêneros entre arte e entretenimento, o crítico torna-se um ‘vendedor’, e não mais um juiz” (p. 185).

As lógicas de mercado é que de fato movem parâmetros de compreensão da arte na sociedade, e definem critérios de valoração de obras e artistas. Os autores alemães Theodor Adorno¹ e Max Horkheimer², (2006) individualizam na obra *Dialética do Esclarecimento* um

¹ Theodor Adorno (1903-1969). Sua Filosofia, considerada uma das mais complexas do século XX, fundamenta-se na perspectiva da dialética e também da psicanálise. Uma das suas importantes obras, a *Dialética do Esclarecimento*, escrita em colaboração com Max Horkheimer durante a guerra, é uma crítica da razão

fenômeno que chamam de Indústria Cultural, o que gera um tipo de arte criada para a massa, organizada no contexto das relações capitalistas de produção. Nesse contexto, o consumidor não mais participa como sujeito, mas sim, como objeto. Trata-se de um processo, no qual se dá a valorização da performance técnica, e a depreciação do processo criativo e da harmonia estética:

A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornou-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmou-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 104)

Este modo de conhecer e manipular fenômenos por meio da arte configura uma técnica avançada dessa indústria, que leva à padronização e à produção em série, “sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 100).

A partir de diferentes dispositivos teóricos e percursos de pesquisa, outros filósofos, sociólogos e cientistas relatam essa condição pela qual é submetida a arte na sua relação com o contexto mercadológico, econômico e também cultural. Meneghetti (2003a) faz uma análise de como a arte veio sendo operada em diferentes épocas, com suas particularidades e personalidades. Atendo-se a artistas do renascimento, como Michelangelo, Rafael e Leonardo, o autor afirma que eles não faziam arte pura, por terem que executar mandatos lógicos impostos pela ordem imperante: “as relações eram sempre prejudicadas por quem comissiona o trabalho e o artista, para poder executá-lo, devia ser dotado de uma certa teologia, de uma certa história” (MENEGETTI, 2003a, p. 36). Por outro lado, o artista que transcende a ideologia e os estereótipos comunicando emoções universais, faz, então, arte.

instrumental, conceito fundamental deste último filósofo, ou, o que seria o mesmo, uma crítica, fundada em uma interpretação negativa do Iluminismo, de uma civilização técnica e da lógica cultural do sistema capitalista (que Adorno chama de "indústria cultural"). Também uma crítica à sociedade de mercado que não persegue outro fim que não o do progresso técnico.

² Max Horkheimer (1895-1973) foi um filósofo e sociólogo alemão.

A partir desse argumento, pode-se individuar uma confusão entre arte e entretenimento que parece despojar em absoluto todos os argumentos da arte pura. A arte como objeto de consumo abre as premissas relacionadas à lógica de mercado: produção em série, precificação com base na matéria prima, competitividade, esgotamento de recursos. A arte, no entanto, uma vez compreendida como abertura ao ser, pressupõe a participação em outras lógicas, necessariamente humanas, criativas e obrigatoriamente distante das repetições.

Gille Dorfles, autor de “O devir das artes hoje”, afirma que para falar de arte é preciso compreendê-la também como objeto de consumo. Dorfles (1959), acompanhando diversas formas de expressão da arte em diferentes épocas, alerta-nos para a rapidez e a tentativa de catalogar e fixar sistematicamente as estruturas do consumo das artes, de forma aleatória:

Frequentemente acenei para a rapidez com qual se consomem os nossos gostos e as nossas preferências, também dediquei ao estudo das oscilações do gosto um breve sábio; mas hoje – ao repreender o tema do meu precedente volume – gostaria de tentar prosseguir a indagação sobre linguagens técnicas das artes colocando-a sob o sinal do devir e considerando-as sobpostas a um inevitável e imperdível consumo do qual não é possível libertá-las e libertarmos, sem levar em conta de que não será possível a ninguém oferecer um testemunho sincero e autêntico do atual universo artístico (DORFLES, 1959, p. 19).

Este modo de circundar o campo problemático que se cria para o estudo sobre as artes, pode ser melhor compreendida junto ao argumento levantado por Meneghetti (2003a) sobre o “relativismo cultural” (p. 22). Em questão de segundos, sabemos as notícias, os costumes de qualquer local do planeta. Esse processo, iniciado após a segunda Guerra Mundial e acelerado através do advento da *web*, é uma faca de dois gumes. O autor afirma que o relativismo cultural “dá reforço ao que é o individualismo personológico”, mas também, “existe o perigo de que se possa reforçar um individualismo opinativo, isto é, um ‘qualunquismo’, ou seja, uma indiferença em relação às grandes questões sociais e políticas sem verificação funcional” (p. 22). Nesse ponto, convencionou-se um critério que reforça o individualismo opinativo, truncando a possibilidade de uma “convergência intelectual, porque – inserindo um código comum – perdemos a transcendência” (p. 23).

Justificada a problemática da arte, deve-se compreender o papel do artista como operador, que pode tanto revelar a própria falência distribuindo a sua própria alienação, quanto operar dimensões superiores de abertura metafísica. Meneghetti (2003a) afirma ainda que “o artista é apriórico aos meios e à cultura. Essa poderia contribuir para fazer desabrochar o artista, mas, na maioria das vezes, assassina o seu potencial, porque o desvia” (p. 210). Dorfles (1959) delinea seu pensamento direcionando aspectos elementares da arte como

solução ao problema; e contextualiza que o homem (o artista), mesmo com vontade criativa, insiste em modelos disfuncionais. No entanto, aborda uma possível solução dada pelo autor:

Eis porque não estamos de todo pessimistas a respeito das possibilidades evolutivas da humanidade, e das possibilidades continuativas (se não evolutivas) da arte; e porque sustentamos que – hoje mais que ontem, quando na sua base havia sobretudo uma função mágica, ritual, mítica, ou religiosa – a arte possa ser e se tornar uma fonte de catarse e de iluminação constante e insubstituível (DORFLES, 1959, pp. 22-23).

A vontade criativa do homem, bem como os modelos disfuncionais que ele escolhe são fenômenos observados no humano e citados por Gillo Dorfles como aspectos elementares da arte. Desse modo, para pensar a arte, faz-se imprescindível compreender o homem que a opera, nesse caso, o artista, tanto para pensar diferentes modos e estilos como é produzida, quanto para compreender e demonstrar a sua verdade.

1.2 O homem como operador de arte

É preciso colocar em perspectiva o próprio humano e entender que na raiz do processo criativo, ativa ou passivamente, a responsabilidade é sempre do humano. Nesse entendimento, o que é a verdade? O homem é capaz da verdade?

Procurando resposta para estas questões, a Ontopsicologia, que é “estudo dos comportamentos psíquicos em primeira atualidade, incluída a compreensão do ser” (MENEGHETTI, 2012b, p. 193), nasce como hipótese resolutive ao problema. Essa ciência “analisa o homem no seu fato existencial e histórico; ela tem por objeto a estrutura psíquica e intrínseca lógica” (idem) e “descobriu os critérios e os comportamentos da alma humana, individuou as exigências dessa essência espiritual encarnada. A alma é um princípio vital, sem o qual não podemos viver; princípio que a Ontopsicologia definiu Em Si ôntico” (p. 85). Com base nesse critério, pode-se saber julgar ou legitimar o que é a verdade para um sujeito e conhecer as premissas que definem a diretiva de um resultado para determinado indivíduo.

A descoberta do Em Si ôntico resulta do percurso acadêmico, experiência nas mais diversas áreas do conhecimento humano e mais de uma década de prática clínica, tempo em que Antonio Meneghetti verifica que há uma informação que é subjacente à linguagem e à comunicação fisionômica, cinésico-proxêmica. Essa informação, definiu como campo semântico, sendo

a comunicação-base que a vida usa no interior das individuações [...] ele se insere continuamente, instante a instante, e em nível consciente é percebido como emoção

pessoal: sofre-se a imissão da realidade do outro, mas se gere e se conscientiza ela como própria [...] cada um de nós é um campo semântico e se encontra entre múltiplos campos semânticos” (MENEGETTI, 2012b, pp. 38-43).

O autor, com o instrumento do campo semântico, descobre o critério-base que, quando seguido, invariavelmente gera no indivíduo organização em sanidade e crescimento, premissas para a ação criativa.

Nesse ponto das pesquisas, observa, no entanto, que no processo de colher a realidade há um mecanismo que intercepta as informações e se antecipa à reflexão na consciência. Este mecanismo determina que o homem faça uma leitura das situações com base em imagens pré-fixadas, “inserindo um sinal que se considera ter sido emanado da realidade, ao invés, é um banco de dados acrescido” (MENEGETTI, 2010, p. 227), e que não faz contato com o mundo da vida. Tal aparato opera sempre com base em leis fixas, sem novidade de ação. Analisado este artifício, dá-se, então, a terceira descoberta a qual a Escola Ontopsicológica chamou de monitor de deflexão, que “é um dispositivo psicodélico que deforma as projeções do real à imagem” (p. 172). Analisando o ditado do monitor de deflexão, o autor observa que o indivíduo não se realiza quando o segue. Por outro lado, quando seguido o critério do Em Si ôntico, que é o mesmo princípio que regula as leis da natureza, produz-se a saúde, o bem-estar e a realização.

Essa premissa aponta para a dimensão do artista como operador da verdade, uma vez que não seria possível afirmar a verdade de um ser humano e do que ele fenomeniza sem colher e individuar o critério de natureza, ou seja, o Em Si ôntico. Para ser verdadeira, a arte é formalizada por um homem autêntico, ou seja, um homem capaz de colher a realidade do critério organísmico, sem a interferência do mecanismo que deflete as imagens.

Meneghetti (2003a, p. 199), para elucidar este modo de enxergar o artista/sujeito, conceitualiza: “o verdadeiro artista deve já ter superado todas as decantações das numerosas necessidades, de tantas dores. Arte é sempre mediação de espírito, mediação de verdade, de transcendência”. Por este prisma, pode-se afirmar que “o verdadeiro grande artista quando se encontra diante da obra, encontra-se diante de uma revelação que nem mesmo ele sabia, e quando expõe tecnicamente, põe algo que passou por meio dele, mas não é ele” (p. 200). Todavia, para manter a autenticidade – após observar a influência externa à qual a arte e o artista são submetidos – é preciso uma “purificação dos próprios instrumentos de conhecimento. [...] Portanto, para chegar à arte, é necessária essa ascese, essa tensão, essa

luta, essa subida do cotidiano, isto é, transcender essa sujeira barrenta que tenta entorpecer” (p. 202).

A visão que se tem de ser humano é fundamental, então, para que se compreenda a respeito de que arte ele é capaz de operar. O homem, para ser concebido como operador da verdadeira arte – considerando-se verdadeira aquela arte produzida pelo homem autêntico – é aquele definido pela Ontopsicologia como “protagonista responsável baseado em uma virtualidade capaz de atuação pessoal no ser” (MENEGETTI, 2010, p. 130). Essa definição de ser humano, aplicada ao campo da arte e dos processos de criação, implica conceber que todo potencial virtual precisa de técnica e atividade prática bem aplicadas e existencialmente historicizadas para fazer-se realidade. Virtualidade é “um potencial que já está em prospectiva, que já possui alguns parâmetros” (p. 131) e “diferencia-se do potencial enquanto implica uma potencialidade específica” (MENEGETTI, 2012b, p. 270). Sendo assim, “nasce-se artista, não se torna; todavia, é preciso formar-se.” (MENEGETTI, 2003a, p. 197).

Uma vez considerada a novidade dos princípios complementares do campo semântico, Em Si ôntico e monitor de deflexão, tem-se o critério a partir do qual torna-se possível afirmar que a obra de um operador de arte é mediação de verdade e transcendência. Assim, faz-se OntoArte: “fazer signo estético em conformidade com a intencionalidade do Em Si ôntico” (MENEGETTI, 2012b, p. 189); uma tarefa para um “protagonista natural”: “o homem sem mitos, aquele que amadureceu a dimensão ética da própria urgência ôntica” (idem).

1.3 O verdadeiro artista, o cotidiano, o habitat

Se OntoArte pressupõe autenticidade do artista, o artista autêntico pressupõe cuidados precisos, para a conquista e a funcionalidade de uma consciência exata. Esses cuidados dizem respeito aos fenômenos concretos da vida humana: como se mora, o que se come, com quem se vive, o quanto se investe de tempo em estudo e trabalho, como se dorme. A ordem no sentido da obra que se cria é consequência de uma ordem primeira: a do sujeito criador. Ou seja, para mediar o transcendente – aquilo que atem-se “às realidades ou causas além do horizonte dos concretos experimentáveis” (MENEGETTI, 2012b, p. 265) –, é preciso ter consciência revisada e aberta. Se algo novo se apresenta, e a mente trabalha sob determinadas imagens fixas, a novidade se refletirá distorcida na consciência. A técnica aplicada, portanto,

resultará em repetição, e os horizontes concretos e experimentáveis serão barreiras intransponíveis.

O ser humano protagonista responsável com virtualidade capaz de atuação pessoal no ser, como compreende a Ontopsicologia, sente-se impelido a fazer o que lhe possibilita atualizar a própria potência; é aquele que dá condições históricas e existenciais para historicizar sua virtualidade, e essas condições dizem respeito ao modo como cuida de todos os seus recursos: seu corpo, sua casa, seu tempo e o modo como governa a satisfação de seus instintos. Toda escolha corriqueira e cotidiana impacta diretamente nas condições materiais que possibilitam ou impossibilitam operar verdade, porque “embora formalize com a mente, o artista trabalha sempre com a matéria, sobretudo a primeira matéria que a natureza formaliza” (MENEGHETTI, 2003a, p. 211).

A revisão crítica da consciência em busca da exatidão de sentidos e da atualização da própria virtualidade na história existencial não é um ponto de chegada; é sempre um caminho. O processo de autenticação passa pela escolha diária e insistente por abrir mão de modos fixos de operar a própria existência, já que “cada um de nós, na própria cultura, já fez um esquema, adotou uma seleção temática do mundo” (MENEGHETTI, 2001, p. 42). Esse esquema corresponde a um complexo, ou seja, “uma realidade psíquica que se formou em compromisso entre as exigências sociais e as exigências biológicas do indivíduo” (2012b, p. 52), e produz suas marcas em cada hábito, ambiente e comportamento que se nutre diariamente:

Como mobiliamos a casa, como nos vestimos, como é nosso banheiro, como é o nosso quarto de dormir, o que tramamos quando vamos ao bar ou ao restaurante etc.: é ali que é preciso entrar para retraçar aquelas coordenadas que dão a iniciação ao evento complexual, ou seja, a um comportamento que, depois, é catastrófico para o sujeito [...]. o particular pode ser um par de óculos uma correntinha, uma fitinha, o lacinho que o sujeito coloca no pulso. [...]. (2001, pp. 43-44).

Os detalhes do cotidiano esculpem a dinâmica do indivíduo, sendo necessário manter um cuidado com os hábitos mentais. Os sábios de cada época, a seu modo, comunicaram sobre a importância dessa prudência. A alma é intocável. É na encarnação que ocorre o equívoco e esta passagem é contextualizada por Meneghetti (2006):

O Em Si ôntico, ou alma, tem o contato permanente com a perfeição do ato simples do princípio do ser da vida. Por essa razão, é infalível. O erro acontece quando a consciência do orgânico homem administra a relação do mundo, das coisas e dos outros consigo mesmo, com o seu íntimo. [...] Considerando os três momentos: 1) o

Ser em si, 2) o Em Si ôntico e 3) a encarnação, a história, a existência, dinheiro, etc., o erro acontece sempre no terceiro momento (p. 47).

Esse cuidado com tantos pormenores é para o homem que deseja ser operador da verdade. “Caso se deseje o ‘mais’ de si mesmo, deve-se controlar os próprios remotos particulares, as migalhas, a poeira, o próprio pequeno miricismo cotidiano” (MENEGETTI, 2001, p. 47) que se refere ao universo da construção, ao passo a passo, da vida. O artista deve estar em constante verificação, dando prioridade ao corpo e aos hábitos mentais. É a higiene psicorgânica que principia o contato com o mundo da vida.

Elucidados os aspectos do miricismo cotidiano, devemos considerar a influência do espaço ambiental para que artista seja mediador entre ser e existência e atue a própria potencialidade. Como explica Meneghetti (2003b) “potencialidade é entendido como possibilidade prevista no habitat ou organograma geral do ambiente ecológico. A nossa existência é possível porque existe esse ambiente que já, potencialmente, a consente” (p. 68). Por essa perspectiva, o modo de relação com o espaço ambiental deve consentir a emergência do que, a priori, já está previsto pela natureza daquele homem, sendo “fundamental para um artista ter um espaço específico e apropriado, que seja sentido consoante, mais do que ao próprio temperamento, também ao próprio potencial, com o fim de instaurar um *feeling* com diversas interações” (MENEGETTI, 2003a, p. 210). Para tanto, o artista precisa encontrar o modo de estar em relação com um ambiente que seja amplificação da sua potencialidade. Para levar-se a uma autonomia de progresso de ação, a uma liderança criativa,

é preciso olhar o modo de organização dos móveis da nossa casa privada. Existe a realidade da semântica dos objetos: estes são amorfos, são pequenas matérias, mas têm uma semântica. Todos os objetos falam, fazem-nos, revelam-nos, o que estamos fazendo, o que estamos vivendo (2001, p. 45).

O homem que deseja as boas coisas da vida deve estar apto a aprender o modo como gerencia seus recursos e suas escolhas. Cada estilo de vida tem em si a autorrealização e o preço existencial. A importância de gerir o próprio estilo de vida é, portanto, proporcionada pela busca do indivíduo pela assertividade no que produz e pela criatividade aplicada nos seus feitos – dos mais simples aos mais arrojados –, mais do que por uma preocupação com as exigências que faz a sociedade quando reproduz e vende supostas verdades acerca de como se deve cuidar do corpo, proteger a casa ou ditar quantas horas deve-se dormir.

Para concepção de estilo de vida, Meneghetti (2012a) apresenta três breves definições: Viver, ofício de viver e arte de viver.

“Viver é apenas uma participação naturística onde se especifica a espécie sem outros atributos de diferenciação superior. É um movimento no biológico. [...] Ofício de

viver significa um modo ou estilo de vida superior à norma corrente do contexto social. Quem conhece o ofício de viver é o mais capaz da classe. [...] A arte de viver é a capacidade de agir sobre a vida, através de modelos de ação que determinam uma novidade de ser na existência [...] se compreende o perigo contínuo das coisas e das relações, exercita-se o viver cotidiano com extrema exatidão” (pp. 12-18).

Deste modo, estilo de vida e miricismo cotidiano fundem-se conceitualmente. “A verdadeira arte para chegar à autenticidade do Em Si ôntico, em modo constante, é um vigiar com prudência os inícios, os pequenos elementos neutros” (MENEGETTI, 2001, p. 45). A verdadeira arte, nasce da arte de viver.

Todas essas premissas que se referem ao miricismo cotidiano e ao estilo de vida podem denotar a abordagem de uma esfera em que a criatividade, para ser atuação personológica do ser, necessita da decisão de fazê-la história. O ser nasce e renasce a cada momento para poder historicizar-se, assim compreende-se a criatividade. Quando utilizam-se módulos de repetição – atuação dos complexos – para fenomenizar uma obra de arte, não se tem a verdadeira arte, e sim, modos de reprodução e alienação do ser humano. Alienação no sentido de que é alheio, diferente. O ser humano só pode ser criativo quando é a si mesmo: o ser é; o não ser não é, como ensina Parmênides (MENEGETTI, 2010). Então, verifica-se que a arte que possui o critério na repetição, não pode ser chamada de arte. É nada mais que uma reprodução da patologia, da obsessão do humano. Nessa lógica “podemos definir ‘criar’ tudo o que, de qualquer modo, faz novidade de ser. [...] Portanto, na sua forma absoluta, o ato de criar é exclusivo do Ser” (MENEGETTI, 2003a, p. 108).

Perante esta impostação de homem que a Ontopsicologia traz, e os intrínsecos modos de operação que constituem uma conduta vencedora – miricismo cotidiano, estilo de vida, espaço ambiental, higiene psicorgânica – é que se deve partir para pensar a criatividade. “Não podemos falar de capacidade criativa se, antes, não se tem como a base o homem exato, sadio, o humano autêntico. [...] A criatividade é, sobretudo, um dever diante de si mesmo” (MENEGETTI, 2003a, p.107).

Aproximando as definições acima descritas, o autor continua o argumento afirmando que “a criatividade nutre-se de prazer” (p.114), e abre o conceito da atitude estética como o modo de exercitar o prazer. “A vida, se não tem por escopo o prazer, não tem sentido” (MENEGETTI, 1999, p. 219). E continua: “A atitude estética é executar de modo perfeito os pressupostos intrínsecos à nossa natureza, ao nosso Em Si ôntico” (idem). “A estética verifica-se quando o organismo inteiro metaboliza identidade e crescimento” (p. 223). Com esses argumentos, retorna-se então ao sentido do exercício da higiene mental e da vigilância

do próprio miricismo cotidiano, para poder-se ter a capacidade de pensar com clareza de critério. Todas estas atitudes sempre perpassam pelo aparato mais denso, isto é, o corpo, depois o habitat seguindo uma hierarquia de função.

2 METODOLOGIA: ARRANJAR AS MÚSICAS

Encontrar os instrumentos certos para medir a realidade e conceber a música: essa é a tarefa metodológica quando se deseja criar e gravar um disco. Da mesma forma, no presente trabalho, parte-se em busca de instrumentos metodológicos que permitam uma investigação em torno do que se quer saber.

2.1 Objetivos

Objetivo geral

Investigar, em momentos do processo de construção existencial e histórica do artista, premissas e pressupostos que o permitem tocar sua força criativa.

Objetivos específicos

- a. Narrar, em forma de contos, momentos que marcam o processo de autoconstrução do artista/autor no seu cotidiano.
- b. Pesquisar aspectos, em cada narrativa exposta, que permitem evidenciar a relação entre fatores que compõem o estilo de vida do artista e os momentos de autodescoberta característicos dos processos de criação.
- c. Explorar ferramentas e conhecimentos por meio dos quais pode-se operar decisões na busca por tocar a própria vida e a dimensão criativa inerente ao humano.

O trabalho aponta, individua e analisa aspectos do estilo de vida que atravessam processos da produção criativa por meio de uma pesquisa qualitativa autobiográfica. Sua grade teórica é composta pela Ontopsicologia e os pressupostos científicos que a sustentam. A aposta em uma escolha metodológica que permita narrar histórias e analisa-las, partiu da intenção por seguir criando e transformando experiências, assim como faz um ser humano que investe-se na formação de si como pessoa. O trabalho de conclusão do curso de pós graduação, então, faz-se afirmação e continuidade de processos de escolha de seu autor por trabalhar com a arte e buscar ser constantemente ação criativa.

2.2 Autobiografia ou autoficção?

Existe um elemento muito difícil de ser captado por um leitor médio: o narrador de uma história não é nunca o autor. É sempre uma invenção.

VARGAS LLOSA (apud PAIVA, 1986:5).

O carácter autobiográfico dessa pesquisa é um dos pressupostos que compõem o trajeto metodológico e por si só propicia a análise crítica do autor sobre experiências já vividas e a invenção, ou a descoberta, de possíveis soluções para problemas anteriormente desafiadores. A escrita no presente, assim, faz necessária a consideração de que o passado é narrado pelo autor que olha para si mesmo hoje e analisa o que vê ou viu desde o lugar de quem, no presente, vem se tornando. Como propõem Silva e Maia (s/d), contar a própria história implica colocar-se em um campo de reflexão acerca de como se dá a formação ao longo da vida:

As narrativas autobiográficas inscrevem-se como processo intrínseco de conhecimento e autoconhecimento, potencializando a narração de si como método de pesquisa e, ao mesmo tempo, como projeto de formação, considerando que a construção da narrativa centrada nos percursos formativos possibilita à pessoa que conta a própria história de vida retomar suas vivências passadas e/ou presentes na interface passado e presente, individual e coletivo, pessoa e mundo que, ao assumir a forma de experiência, potencializa o carácter formador deste processo. De fato, a situação de construção da narrativa coloca o ator (narrador) num campo de reflexão, de tomada de consciência sobre sua existência, de sentidos atribuídos à formação ao longo da vida, de conhecimentos adquiridos, de análises e compreensões sobre a vida, do ponto de vista psicológico, antropológico, sociológico e linguístico que a narração de si e sobre si exige (SILVA e MAIA, s/d, p. 4).

Ao escrever sobre si, o autor não tem a pretensão de declarar uma verdade ou dizer a única versão correta que pode haver sobre fatos que já ocorreram consigo. Tampouco cabe ao narrador autobiográfico centrar em si mesmo o valor de sua escrita. É o acontecimento narrado que carrega o valor da narrativa e, ainda, é possível que o estilo e as formas a partir dos quais se conta uma experiência digam mais sobre quem a escreve do que os fatos narrados e as histórias contadas. Alberti (1991) explica, a partir da citação da obra de Philippe Lejeune (1975), que o que caracteriza a autobiografia é a identidade entre narrador e autor, expressada através do “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1975) estabelecido com o leitor, espécie de declaração do tipo “isto é autobiografia”. A autora ressalta, ainda lembrando a concepção de Lejeune, que “autobiografia é principalmente uma narrativa, com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual; e implica necessariamente a identidade entre autor, narrador e personagem” (ALBERTI, 1991, p. 75).

A narrativa autobiográfica diferencia-se do romance, da ficção, pelo quanto declara-se a todo tempo identificação de um autor no personagem e no narrador:

[...] a identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico: a identidade entre o nome exposto na capa e na folha de rosto (um nome que equivale a uma assinatura) e o nome que o narrador se dá como personagem principal, acrescida na maioria das vezes da indicação, na capa, na folha de rosto, nas orelhas e na contracapa, de que se trata de uma autobiografia. O pacto autobiográfico se dá, então, quando a identidade entre autor, narrador e personagem é assumida e tornada explícita pelo autor, ao contrário do "pacto romanesco", declaração de negação daquela identidade e atestado do caráter de ficção (ALBERTI, 1991, pp. 75-76).

Longe então do estilo romanesco que atesta o caráter de ficção, o presente trabalho traz narrativas em primeira pessoa nos contos, e em terceira pessoa nas análises. Tal estilo demonstra o esforço de analisar a partir do lugar de pesquisador – outro papel, que pressupõe desafios importantes para a discussão metodológica – e, ao mesmo tempo, manter em fluxo a potência criativa que possibilita a escrita em formato de conto, permitindo uma linguagem e um estilo capazes de colocar a arte em relevo, na estética do falar sobre si. A partir disso, torna-se pertinente questionar se a categoria autobiográfica é aquela à qual corresponde o modo como se apresenta esse texto.

Ao longo dos anos, vieram surgindo novos modos de escrever sobre si, e de compreender a escrita autobiográfica. "A maneira de construir e encarar as categorias de autobiografia e ficção sofreu grandes transformações nos últimos 30 anos, e hoje as fronteiras entre elas se desvanecem" (FIGUEIREDO, 2010, p. 91). Talvez não tenham sido consideradas as fronteiras entre elas, até que críticos literários e jornalistas tenha passado a se ocupar de análises sobre a verdade ou a veracidade dos fatos trazidos em narrativas autobiográficas. Atualizando a discussão, Figueiredo (2010, p.91), a seu modo, apresenta a autoficção: "um gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir". O criador do conceito autoficção é Serge Doubrovsky (1977), que como contam alguns artigos do campo da literatura (ALBERTI, 1991; FIGUEIREDO, 2010), sentiu-se desafiado por Philippe Lejeune e questionou a possibilidade de haver um romance com o nome próprio do autor: "Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo [...]" (DOBROVSKY, 1977). Embora a autoficção pareça um neologismo aplicado pelo autor de um romance que se propõe a ser autobiográfico, com todas as contradições que isso

implica, o criador do termo esclarece as diferenciações entre a autobiografia e a autoficção, como explica Figueiredo (2010, p. 92): “Doubrovsky lembra que, quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance”. Nesse sentido do termo, pode-se considerar a presente pesquisa, baseada em narrativas autobiográficas, assume a forma de autoficção, por não assumir em seu percurso a busca de origens ou a linearidade de fatos da existência de seu autor.

Por outro lado, não é possível afirmá-la em suas bases metodológicas como autoficção, se considerarmos a recomendação de Vincent Colonna para que o uso do neologismo autoficção seja restringido ao caso dos autores que inventam uma personalidade e uma existência literária (COLONNA, 2004, p. 198 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92). A partir do conhecimento de tantos pontos de vista e múltiplas considerações a respeito da narrativa autobiográfica e as críticas aplicadas a ela, escolhe-se seguir na compreensão de que toda autobiografia é baseada em fatos que, quando narrados já foram refletidos na consciência do autor e, assim, já foram defletidos pelo modo como o Eu lógico histórico conduz sua existência e decide construí-la.

Sabe-se, portanto, que a escolha dos trechos de existência a serem narrados perpassam parâmetros e critérios muito mais baseados na intensidade de emoção que os marcou para que fossem lembrados e analisados a posteriori, do que fundados sobre a percepção ontológica do autor. As narrativas autobiográficas são ferramentas metodológicas a partir das quais se pode colocar em suspensão julgamentos e ideias que as precederam e as atravessam, para poder analisar criticamente e encontrar aspectos do estilo de vida e critérios de escolha que podem ser relevantes para a condução da existência criativa.

2.3 Desenho metodológico: um percurso cartográfico

A presente pesquisa não tem pretensão de compreender ou descrever o estado de um objeto de estudo e, assim, exige a aplicação de um método processual: aí se dá a escolha pelo método cartográfico (PASSOS et. al., 2012 e 2014). A proposta inicial é a de narrar momentos da existência que possam ser depois revistos, ou seja, analisados com base no quanto se aprende sobre si a partir da análise crítica do que se passa. O método da cartografia vem sendo pensado a partir da experiência e escrita de autores (PASSOS, 2012 e 2014; KASTRUP, 2012 e 2014; ESCOSSIA, 2012; TEDESCO, 2014; e outros, que escrevem em

parceria, nos livros já lançados que pensam a pesquisa como inseparável da intervenção, na medida em que partem da máxima “transformar para conhecer” (COIMBRA, 1995), em contraponto à dominante proposta de neutralidade em pesquisa que propõem conhecer para transformar. O caráter revolucionário da pesquisa cartográfica revela-se e afirma-se, então, pelo quanto propõe um pesquisador inseparável do objeto de pesquisa e nega a possibilidade de prever um caminho metodológico antes que o campo se construa e o trajeto de pesquisar se desenhe. A ideia de “transformar para conhecer” faz-se central mas também esclarecedora a respeito da concepção que se tem sobre pesquisar e sobre o pesquisador. Ela está entre as máximas revolucionárias estampadas nas famosas pichações dos muros parisienses do maio de 1968, em que é contestada, junto às estruturas de poder autoritário do Estado, a tradicional concepção do conhecimento como base necessariamente anterior a qualquer ação de mudança que preze o rigor. “Transformar para conhecer” vinha anunciado junto de “A vontade Geral contra a vontade do General!” ou “Todo conhecer é um fazer”, “A imaginação no Poder”. Como mostra Paulon (2005, p. 22), essas reivindicações falam “não mais numa relação dialética de mútua interferência, mas a partir de uma perspectiva na qual já não se trata da melhor forma de apreender sujeito e objeto”.

No modo como se constrói a escrita desse trabalho, tem-se presente a construção do projeto do disco *ISO* como metáfora de produção de conhecimento. O que se percebe é que para além do que estava previamente programado para a construção do projeto e sua aplicação na prática, há tantos fatores mais relacionados ao sujeito que o constrói e as escolhas que ele faz. Como quando se faz uma viagem e, antes de tudo, pensa-se o roteiro. Para cada país ou cidade, se tem determinados desejos ou determinadas indicações: quando se for a Paris: Louvre!, quando se chegar em Roma: Coliseu!, Quando se for à Talin, cervejaria!, na Rússia: Ballet Clássico! (...). Mas, ao chegar em cada cidade, o impacto do lugar no corpo informa outros roteiros, induz a outras escolhas, determina ações impensáveis por quem não está lá.

O projeto dessa pesquisa desenhou-se sob a perspectiva desse viajante – ou do cartógrafo, que desenha o mapa conforme costeia e mede as linhas por onde navega. A cartografia parece uma escolha adequada para essa pesquisa pelo quanto permite acompanhar o modo de intervir, avaliar, gerir, escutar, procurando a tocar a possibilidade de dispensar a suposta compreensão consciente que depois julga, enquadra, caracteriza, orienta, padroniza. A cartografia “visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção” (KASTRUP, 2012, p. 32).

Apesar do reconhecimento do método da cartografia como um recurso compatível com a proposta do presente trabalho, parece necessário levantar algumas ressalvas que não

necessariamente excluem essa possibilidade, mas exigem uma articulação cuidadosa. O método foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), autores franceses, que trabalham juntos em uma filosofia que caminha de encontro à teoria Freudiana, na medida em que critica o conceito de desejo concebido por Freud como advindo da falta. A filosofia da diferença constrói-se sobre uma crítica ao conhecimento como representação mental e a ciência como derivada de uma forma clássica representativa, e a obra de Deleuze e Guattari juntos é bastante marcada pelo alerta à necessidade de prudência nos processos de experimentação. As principais influências para a construção da filosofia da diferença, que desenvolveram os autores, são principalmente Nietzsche, Bergson e Spinoza, e ela se dá a partir do entendimento de que o ofício do filósofo é inventar conceitos. Os autores desenvolvem, assim, uma filosofia que pretende negar qualquer transcendente, negação ou falta, mas trabalhar nos preceitos de uma “conspiração de afetos” e filosofam sobre saída das fronteiras do sujeito.

O diálogo da teia conceitual que dá corpo teórico a essa pesquisa e a escolha metodológica da cartografia carrega algumas impossibilidades, mas – é no que se aposta, ao escrever – também algumas chances de criar algo novo. A Ontopsicologia delimita-se como ciência a partir de demarcações claras que compõem a ideografia descrita em seu manual. Como premissa dialógica, apresenta-se como “abertura de um modelo alternativo ao proceder científico que hoje está presente no mundo” (MENEGHETTI, 2003c, p. 29) e tem, como um de seus critérios, a afirmação de que

tudo aquilo que digo, faço-o e demonstro-o. Com o método ontopsicológico, pode-se ter o primado profissional e ganhar aquilo que se quer porque se cura, se é operativo. Esse método tem aspectos elementares, uma vez que, aprendidos, cada um pode aplica-los onde quiser. O método ontopsicológico é uma linguagem-base, isto é, um conhecimento universal que posteriormente se especifica conforme adaptações (MENEGHETTI, 2003c, p. 30).

As fraturas que o diálogo entre o método cartográfico e a Ontopsicologia podem gerar nessa aposta arriscada são inegáveis. Escolhe-se partir de uma fundamentação teórica para análises de narrativa que reverberam sentido para o autor que escreve e pesquisa, e que é baseada na aplicabilidade de “um intervento de acordo com a normativa da vida, isto é, como as leis físicas das coisas agem” (MENEGHETTI, 2003c, p. 38). Para poder agir dentro do que os parâmetros científicos requisitam, procura-se um método, e escolhe-se aquele que mais parece dar lugar à invenção, e espaço para que circule a escrita como narrativa, as composições da vida como possibilidade de se tornar conforme se constrói a própria

existência. Esse método, a cartografia, é então uma referência a partir da qual pode-se sentir a liberdade da criação de um percurso metodológico próprio, como propõe-se o cartógrafo a desenhar. Mas não é a escolha metodológica que será seguida a rigor. Ela nos ajuda na medida em que propõe que o objeto de estudo seja encontrado durante o processo e não antes dele, enquanto o pesquisador conhece seu campo e escreve a pesquisa. Conforme esclarece Virginia Kastrup no seu artigo sobre a atenção no trabalho do cartógrafo,

significa a colocação entre parênteses dos juízos sobre o mundo. A suspensão constitui uma atitude de abandono, ainda que temporário, da atitude cognitiva, dita natural da fenomenologia. Trata-se de uma suspensão da política cognitiva realista, onde o conhecimento se organiza a partir da relação sujeito-objeto (KASTRUP, 2012, p. 37).

A autora explica que outros autores, como Depraz, Varela e Vermersch, sublinham que a formulação teórica de Husserl do método da redução não é acompanhada do problema de sua implementação concreta. Aponta-se assim para a necessidade de desenvolver um verdadeiro método de pesquisa da experiência. O que Kastrup considera é de extremo valor para a escolha de características do método cartográfico para compor esse desenho metodológico:

No caso da cartografia, a mera presença no campo da pesquisa expõe o cartógrafo a inúmeros elementos salientes, que parecem convocar a atenção. Muitos deles não passam, entretanto, de meros elementos de dispersão, no sentido em que produzem um sucessivo deslocamento do foco atencional. [...]

[...] É importante sublinhar que, quando sob suspensão, a atenção que se volta para o interior acessa dados subjetivos, como interesses prévios e saberes acumulados, ela deve descartá-los e entrar em sintonia com o problema que move a pesquisa (KASTRUP, 2012, p. 39).

O problema que delineia a presente pesquisa é, em um primeiro plano, composto pelos aspectos que em linhas gerais estão sempre presentes na condução da vida do artista e dos processos de criação, mas que só se fazem ver diante do olhar disposto do agente das ações, da pesquisa e da criação. Com a atenção voltada aos aspectos subjetivos, mergulha-se no cotidiano, no estilo de vida, nos hábitos que delineiam a ética e a estética de quem vive o contexto e as histórias narradas. Para seguir as orientações que a autora deixa na citação acima, é necessário conhecer o campo problemático da pesquisa, mostrado na primeira parte desse trabalho, e saber o que nele se expressa como campo de pesquisa.

Para pensar o campo de pesquisa, tem-se presente o objetivo do trabalho, que vem se configurando como: narrar momentos do processo de construção existencial e histórica do artista, e colocar a narrativa em análise para encontrar nas linhas entrelinhas premissas e pressupostos que o permitem tocar sua força criativa. Assim, é campo de pesquisa não o lugar em que se está, mas a própria narrativa que se faz, em forma de conto. Momento em que o autor se coloca em primeira pessoa para que seja visto a partir de como sua escrita se move, de como o narrador se coloca – na imparcialidade, própria da narrativa de contos. O campo se constitui no acompanhamento dessa escrita, com todas as suas nuances. Acompanhar percepções, afetos e questionamentos vividos durante o projeto e a elaboração de um disco e, a partir da narrativa de experiências, lançar mão de formas de compreensão é uma forma de fazer cartografia:

do mesmo modo como um artista busca em seus antepassados e em seus contemporâneos os traços que lhe convém, também convidamos nossos leitores a tomar e a rejeitar livremente os conceitos que adiantamos. O importante nesse caso não é o resultado final, mas o fato de que o método cartográfico coexiste com o processo de subjetivação e torna então possível uma reapropriação, uma autopoiese dos meios de produção da subjetividade (GUATTARI, 1990, p. 10).

A partir dessa citação entende-se que, em campo de pesquisa é possível também reconstruir-se, autopor-se a partir da análise crítica que se faz e do que se narra.

Benjamin (1994, p.205) define a narrativa como uma forma artesanal de comunicação e é assim que se propõe o autor a ler, escutar e contar o que é narrado para, depois, escrever sobre o que foi tocado no encontro com as narrativas. A narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. O autor faz uma distinção entre a narrativa e a informação: prescinde da narrativa a suposta neutralidade que acompanha a informação. Narrar é admitir em cada palavra (e no afeto que a escolhe e a acompanha) que se está implicado, que falando sobre a experiência do encontro se fala de si, com todos os intercessores³ e processos que engendram quem pesquisa, narra e analisa.

2.4 Narrar e pesquisar: premissas metodológicas que acompanham o processo de escrita

No desafio de praticar narrativa e análise acerca de fatos da própria vida, o autor é exigido a observar com cuidado tudo que diz respeito à inseparabilidade entre sujeito e objeto

³ Para Deleuze (2013), sem intercessor não há obra. A potência de um intercessor é compreendida pelo quanto ele é definido por forças externas que obrigam o pensamento a sair de sua imobilidade, ou seja, provocam deslocamentos e encontros (LIMA e PELBART, 2007).

de pesquisa e as intenções implicadas no processo. As escolhas que desenham o projeto e o trabalho – pesquisa qualitativa, autobiografia, cartografia, análise do que não se apresenta na informação de fatos mas sim na narrativa – compõem uma postura particular daquele que narra e pesquisa.

Um trabalho como esse poderia ter assumido a escolha de apresentar ferramentas metodológicas da própria Ontopsicologia, que oferece, por exemplo, seus próprios “instrumentos de intervenção” (MENEGETTI, 2010, p. 141) – o que combinaria com a proposta assumida aqui, de ser pesquisa-intervenção – e seis “instrumentos de análise diagnóstica” (p. 140). Porém, esse se configura um trabalho de conclusão do curso de especialização em Gestão do Conhecimento e o paradigma Ontopsicológico e se propõe a sustentar seu foco em acompanhar momentos de construção existencial e histórica de um artista, narrando e colocando em análise a própria narrativa, para encontrar nela pressupostos que o permitem tocar sua força criativa. Sendo esse o objetivo, aposta-se em um acompanhar em suspensão; deixa-se de lado a ideia de elaborar uma diagnose ou de intervir no sujeito pesquisado, do modo como propõem os instrumentos ontopsicológicos, o que pressuporia a presença de um operador da ciência na relação direta com o sujeito, e exigiria um outro modelo de pesquisa, ao menos até onde parece possível pensar no momento presente um trabalho como esse.

Do método ontopsicológico, entretanto, permanecem valiosos os instrumentos teóricos e práticos que sustentam as análises que compõem todo esse trabalho, bem como o rigor com que seus pressupostos científicos são apresentados. Na medida em que a Ontopsicologia apresenta claramente uma visão de ser humano, e uma concepção definida sobre quem é o artista e o que é arte, sua aplicação no processo de escrita do trabalho faz função fundamental: seus pressupostos convidam quem o escreve a colocar-se em autocrítica, responsabiliza a realizar o melhor que conseguir e convoca a revisar a própria consciência para não repetir incongruências históricas de pesquisas e disciplinas que se afirmam como científicas mas não se sustentam.

Na obra *Genoma Ôntico*, Meneghetti (2003c) levanta causas técnicas que geram a distorção na formação dos últimos níveis da ciência e que não consentem uma pesquisa avançada e de sucesso no nosso sistema vigente. Vale lembrá-las para que, de alguma forma, sejam evitadas, em meio à escolha ousada de narrar, analisar, cartografar processos da existência que tornam possível a formação de um artista.

A primeira causa é “a democratização das instituições de pesquisa”, que “não prevê o êxito do melhor, a formação do superior, a formalização da criatividade do gênio” (p. 30-31).

A partir dessa colocação, vale ter como premissa metodológica a constante lembrança de que as escolhas que são feitas por aquele que narra e que são objeto de análise daquele que pesquisa não são aquelas escolhas que poderiam ser preorientadas por grupos ou que o narrador autobiográfico fez por força da maioria. Essa premissa mantém a responsabilidade no sujeito que decide e no pesquisador que analisa.

A segunda causa que o autor considera é “a prevalência legal na etiologia fatorial dos desvios ou mediocrizações psíquicas” (MENEGETTI, 2003c, p. 32), que aponta para o fato de que “não é a ciência do médico, a ciência do psicólogo, a ciência do filósofo, a ciência do economista que pode ajudar ou mudar, porque também essas categorias que procuram melhorar o corpo social são dependentes do rigor da lei”. Desde essa crítica, faz-se necessária a precaução para que a escrita desse trabalho busque a revisão crítica da condução de escolhas de um sujeito, sem pretensões de desqualificar o que é lei no nosso contexto social, nem esquecer de observar as legislações que regem o contexto onde o narrador está inserido.

A terceira causa técnica que não consente fazer uma pesquisa avançada e de sucesso no nosso sistema vigente é “a subsistência alienante do monitor de deflexão”:

Específico do monitor de deflexão é aquilo de formalizar sempre uma coisa, não obstante o pluralismo das experiências; essencialmente o monitor de deflexão determina aos sujeitos repetirem sempre a pesquisa naquele modo e daquele objeto, excluindo as provocações da realidade livre e aberta (p. 33).

Conhecendo as três descobertas que compõem a ciência ontopsicológica, já apresentadas no capítulo que orienta teoricamente esse trabalho, tem-se a responsabilidade de buscar fundamento do que se pesquisa no critério de natureza e, a todo tempo, procurar ampliar a clareza sobre o escopo que se tem ao escrever, ao perguntar, ao analisar. Saber sobre o mecanismo do monitor de deflexão na mente humana não garante autenticidade na escrita, muito menos criatividade nas propostas. Mas pode indicar caminhos: para que se coloque em crise constantemente as próprias perguntas e respostas; e para que o conhecimento teórico não ofusque, na leitura e nas análises, o confronto do que é narrado com os efeitos que produz, como propõe o autor:

Se o Eu, o sujeito, é conforme ao seu projeto elementar ôntico, inevitavelmente chega ao sucesso, tem o primado, o carisma e, de modo progressivo, tem o aumento de si mesmo. Quando, ao invés, tem uma distonia de qualquer forma – caracterial, comportamental, societária, econômica, fisiológica, psicológica etc. – essa é causada pela interferência informática do monitor de deflexão (MENEGETTI, 2010, p. 228).

Não agir conforme estereótipos mêmicos pressupõe constante metanoia, então “a subsistência alienante do monitor de deflexão” (MENEGETTI, 2003c, p. 33) convoca pesquisadores a levar como premissa metodológica, ao longo de todo o trajeto de elaboração do trabalho, o cuidado para que não se utilize a teoria – qualquer que seja – ou os métodos – quaisquer que sejam – para reforçar a ação segundo seleção temática do meme. Para isso, é preciso que o próprio sujeito que se posiciona como operador de escrita, de pesquisa, coloque-se em questão na busca por basear-se no critério ôntico de si mesmo.

A quarta causa técnica que não consente fazer uma pesquisa avançada e de sucesso no nosso sistema vigente é “a ausência de autenticação em relação à autenticidade da própria natureza original e consequente estagnação, com prevalência da coação a repetir a implantação ou prótese da díade sócio-familística”. A cautela a ser tomada aqui diz respeito ao fato de que

na prática, todos os considerados pesquisadores não fizeram psicoterapia de autenticação. [...] Por isso, o cientista deveria antes se autoanalisar [...], recuperar o seu Em Si ôntico – e depois realizar; de outro modo, produzirá novamente em todas as suas construções, a mesma mãe, a mesma família, a mesma doença (MENEGETTI, 2003c, p. 33).

A premissa metodológica que pode nascer desse ponto crítico – apontado como uma das cinco causas das dificuldade para fazer pesquisa avançada – é uma especificação da premissa citada acima, impulsionada pelo terceiro item. Ou seja, ressalta-se aqui um carácter prático: para além de levar em consideração a existência do monitor de deflexão e aplicar o cuidado de não permitir que o uso de teorias e métodos reforcem modos de agir meméticos e repetitivos em relação à realidade que descreve uma pesquisa, aponta-se para a necessidade de que o operador de ciência – ou de qualquer profissão – busque a psicoterapia de autenticação, para que não produza as mesmas formas de díade e não restrinja sua visão da realidade pesquisada às mesmas variações e formas que sempre repete.

Por fim, a quinta causa técnica que gera distorção e, por isso, não consente fazer pesquisa avançada e de sucesso é “a certificação do sistemismo para esconder a si mesmo e aos outros a incapacidade de análise e de intervenção sobre fatos de natureza que interagem com o ecossistema antropológico e humanista”. Sobre esse ponto, explica o autor: “no final – depois das primeiras quatro fases – todos os pesquisadores sabem que não sabem, mas sabem também que os outros não sabem. Cada um sabe que não sabe, sabe que o outro não sabe e todos são fieis ao sistema cultural” (MENEGETTI, 2003c, pp. 33-34). A premissa metodológica que esse último ponto a ser colocado em análise pode convocar um pesquisador

a aplicar está relacionada ao compromisso ético que se tem – operando a escrita e a pesquisa – de considerar e colocar em primeiro plano, como critério, a Constante H: “Intencionalidade de natureza no específico humano. Valor prioritário elementar deduzido da intrínseca forma que individua e especifica o humano enquanto tal e o distingue de todas as outras formas ou modos de existir, ou fenomenologias do ser” (MENEGETTI, 2012, p. 60). Levar como premissa, por todo o trajeto de construção de um trabalho acadêmico, a consideração da Constante H como critério significa comprometer-se eticamente com uma escrita que produza efeitos de enaltecimento dos valores humanos, da criatividade e da produção de vida e de saúde.

3 ANÁLISE: EDITAR O ÁUDIO

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca:

a palavra pescando o que não é palavra.

Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu.

Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora.

Mas aí cessa a analogia:

a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a.

O que salva então é escrever *distraidamente*.

(LISPECTOR, 1980, p. 21; 1984, p. 120)

A sessão de análise desse trabalho é apresentada em seis partes, representadas como *tracks*⁴ – as faixas de um disco. Essa forma de nomear os subtítulos propõe que cada conto, com sua respectiva análise, seja concebida de forma independente das outras, como as faixas de um disco também são. Entretanto, assim como deve ocorrer na gravação de um disco, todas as faixas juntas devem ter uma linguagem que confira ao trabalho toda uma unidade.

Cada um dos subtítulos apresentados a seguir é constituído, então, por um conto, redigido em primeira pessoa, e uma análise baseada no diálogo entre a experiência viva narrada e os conhecimentos que alguns autores – já apresentados na sessão de revisão teórica – debatem em suas obras, a respeito da arte, da criatividade e de aspectos da formação do operador de arte. Assim, a narrativa de momentos específicos da vida do artista abre a possibilidade para que sejam colocadas em relevo partes do processo que não estavam pautadas: para além dos itens que são previstos frequentemente em cronogramas de trabalho de qualquer empreendedor – e, nesse caso, de quem empreende o projeto de compor e gravar um disco –, esse trabalho pretende explorar o que transborda dele. Para colocar em análise o processo, torna-se necessário transpor as etapas, tocar aspectos do estilo de vida e da visão do artista, que permeiam e constituem o caminho.

⁴ *Track* é o termo utilizado em estúdio de gravação, para designar uma faixa individual de áudio.

3.1 Track 1

(RE)COMEÇO

Um projeto começa a ser desenhado. Percebendo o pedido do corpo por uma novidade, encaminho minhas perspectivas para a produção de um EP⁵. Quatro músicas gravadas em formato acústico, para serem lançadas, tão logo prontas, através de uma plataforma digital de vídeos, o *YouTube*. Ainda não tenho composições para esse objetivo, mas havia gravado algumas ideias no celular, em meio a crises e insights, na medida em que foram surgindo, no cotidiano de silêncio e som.

Um breve intervalo entre momentos de estudo em casa abre os sentidos para uma melodia desconhecida, que surge na vontade de ser tocada. Pego o violão, deixo o gravador ligado e começo a dedilhar suas cordas. Acerto os acordes para a melodia que escuto e, mediante as ideias que vêm à mente, encontro palavras que carregam a potência da descoberta de um próprio ritmo, a potência de encontrar um som que vem do coração. Nasce *The sound of your heart*.

A ideia é fazer dela uma das canções constituintes do EP, para o qual ainda é preciso pesquisar formas de obtenção de recurso e aplicar alguma delas. Outras músicas começam a ser criadas em casa, e sinto-me seguro para escrever um projeto e concorrer a um edital da prefeitura da cidade. Redijo na intenção de prometer duas entregas: quatro músicas em áudio e a gravação de um DVD. Um colega, experiente na área de projetos culturais, alerta de que o edital proporciona uma quantia menor de dinheiro do que se parece necessário para os dois propósitos que pretendo registrar no manuscrito. Uma funcionária da Secretaria de Cultura, com quem mantenho contatos regularmente para o esclarecimento de dúvidas a respeito do edital, sugere não propor duas entregas em um mesmo projeto. Mas é no processo da escrita, na composição das músicas, no percurso de planejamento e execução do trabalho que se começa a conhecer a dimensão do que se imagina fazer e se promete executar.

Parece mais coerente propor um LP: dez músicas, das quais quatro devem ser gravadas em formato acústico, com clima de ao vivo; as outras, em formato elétrico e em estúdio. No final de nove meses – a princípio seriam quatro – , é entregue o disco. Nove músicas, mais uma *bonus track*, nenhuma gravada efetivamente ao vivo. No caminho, ajustes,

⁵ *Extended play*: uma gravação que contém mais músicas do que um single, mas tem muito poucas músicas para constituir um LP (*Long Play*).

negociações diplomáticas, conhecimentos técnicos – alguns já esperados. Nos bastidores, muitos aprendizados sobre meu posicionamento diante da vida.

3.1.1 Edição da *track 1*

Este conto trata de pensar o início do trabalho de formalização de uma ideia e seu percurso até a conclusão efetiva do projeto. No princípio, tem-se uma vontade que impulsiona à ação, depois delinea-se uma série de eventos aparentemente isolados. O roteiro previamente escrito ganha vida nos particulares, os cálculos ponderam as melhores estratégias para chegar ao resultado final e, no percurso, dobra-se uma esquina após outra para desviar do tráfego, ou então, encontra-se alguém que está esperando uma carona. Nunca se sabe o que se vai encontrar na estrada.

Este modo de conceber processos na vida já foi delineado por uma filosofia antiga, citada pelo Manual de Ontopsicologia (MENEGHETTI, 2010) como parte de uma passagem importante do *background* histórico que se faz preparatório para enquadrar as três descobertas da Ontopsicologia. Meneghetti, para descrever a ciência Ontopsicológica, envereda pelos caminhos da filosofia, visitando os fragmentos⁶ deixados pelos filósofos pré-socráticos, dos quais comenta: “Com Heráclito entramos na pesquisa ontológica propriamente dita, a observação desloca-se da natureza ao próprio homem e ao seu ‘dever’ existencial. Diz Heráclito: ‘investiguei apenas a mim mesmo’ [...] ‘tudo escorre’” (p. 78).

Neste conto, há um planejamento de ações que pretendem resultados específicos. Ao introduzir um movimento, uma série de eventos é desencadeada. Outro fragmento deixado por Heráclito profere que “se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso” (HERÁCLITO, 1999, p. 63). Este pensamento vai ao encontro do método cartográfico utilizado no presente trabalho, uma vez que “a pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos” (BARROS e KASTRUP, p.53). Sem a pretensão de estabelecer-se neutro, o autor, que é também artista, provoca-se no momento da análise a enxergar novos pontos de contato entre os fatos narrados no conto e os aspectos que se fizeram história. As conexões aparentemente invisíveis, mas, que tornam-se objeto de análise quando narradas.

⁶ Os escritos desses primeiros filósofos na íntegra se perderam todos, como a maior parte da riquíssima literatura grega. O que sobrou deles foram pequenos trechos, às vezes o correspondente a uma página, às vezes pedaços de frases, às vezes uma palavra, inseridos em textos que séculos depois se escreveram e que, alguns por acaso, se salvaram.

O conto afirma a constante mudança e, portanto, anuncia a necessidade de que se esteja a todo tempo pronto para agir diante da novidade que a vida apresenta, momento a momento. A filosofia de Heráclito ensina que “só a mudança e o movimento são reais”. Meneghetti (2010), confirmando a influencia de Heráclito no background do conhecimento ontopsicológico, afirma que “se a vida parasse de repente por um só instante, o ser humano jamais teria existido; ele vive porque na sua aparente autonomia está sempre imerso no contínuo dinâmico da vida” (p. 211).

Observando a ordem cronológica dos fatos, a primeira música a ser composta é *The sound of your heart* (o som do coração), e teoriza justamente sobre o ser humano que perde-se na estrada porque não consegue autopor-se, colocar-se posicionar-se diante a novidade da situação. O coração, como tem sido utilizado em diversas canções populares, é também, o pulso, o palpitar do ser que pede história na existência do homem. Naquele momento, é o artista que precisa dar corpo e movimento à sua vida, contar aos humanos, através das melodias, que há algo que pulsa. É preciso redescobrir na prática como deixar este impulso tornar-se história.

3.2 Track 2

PAUTA

- Encontrar o produtor;
- decidir o número de canções;
- compor as músicas;
- decidir o formato das canções;
- montar o projeto de financiamento;
- contratar músicos
- gravar as bases;
- revisar as letras;
- definir o cronograma de gravações;
- captar o instrumental;
- captar a voz e *backing* vocal;
- *mixar*⁷;
- *masterizar*⁸;
- inserir os ISRC's – *International Standard Record Code*⁹;
- enviar as *masters* para prensagem e produção da mídia física (CD).

3.2.1 Edição da Track 2

Todo projeto exige organização e uma certa antecedência para que a previsão se coloque em prática. Começa-se, então, com uma pauta simples e objetiva. Essa segunda “faixa” não é um conto, mas demonstra um projeto deve ser pensado a partir de uma relação de ações a serem executadas, que depois devem ganhar corpo através de um cronograma, com suas datas e seus desdobramentos. A partir do que será contado nas próximas faixas, poder-se-á compreender os modos pelos quais tornou-se possível atuar e articular os fenômenos para

⁷ Termo usado em gravação para indicar o processo de misturar as faixas individuais de áudio, buscando uma harmonia do conjunto.

⁸ Masterização é uma forma de pós-produção de áudio, sendo o processo de preparar e transferir o áudio gravado de uma fonte contendo a mistura final para um dispositivo de armazenamento chamado *master*, a fonte a partir da qual todas as cópias serão reproduzidas.

⁹ ISRC é um código-padrão internacional de gravação, que funciona como um identificador básico das gravações fonográficas.

fazer acontecer o disco. Para poder afirmar que o acompanhamento dos processos é constituído pela descoberta da novidade e do imprevisto, como propõe a cartografia e esse trabalho, é preciso ter como ponto comparativo a pauta que previa e estabelecia ações que se deveria executar.

3.3 Track 3

O PRODUTOR

Decidido o projeto, é hora de encontrar o produtor para dar corpo às canções. Tenho trabalhado com um amigo, um ótimo professor que me ensinou guitarra aos meus 15 anos. Nos encontros semanais, o trabalho segue enrolado, muito assunto, pouca ação. Pois é, já não tenho mais aquela idade. Depois de tanto esforço por buscar desligar-me de padrões disfuncionais, o contato com qualquer pessoa que não consiga me enxergar como sou hoje encerra num impedimento. E encerrou.

Em abril deste ano, decido ir a São Paulo contatar meu amigo Júlio para que me indicasse o produtor musical. Ele, depois de me convidar para seu casamento, responde em prontidão: “que louco mano, se você tivesse me perguntado dois dias atrás, eu não saberia dizer. Mas ontem fui no estúdio de um *brother* que tocou comigo no meu DVD acústico e ele tá fazendo umas *produções* muito foda, mano!” Dali, nos dirigimos para o ensaio e lá encontro o Dudinha. Apresentações, troca rápida de ideias e só.

Volto para Garibaldi e, através de meus amigos, ouço falar de uma gravadora na cidade vizinha. Artistas de todo o país frequentam o estúdio – ao menos é o que diz no portfólio – e decido investir. Reunião marcada, acertos de projeto, valores, contratação dos músicos de acompanhamento, produtor musical; e outro produtor musical para ajudar. Início as atividades de pré-produção das músicas. As amplas janelas aumentam a proporção do cinza nas tardes de pré-gravação. O estúdio fica no topo de um edifício garagem e oferece vista panorâmica da cidade. São sessões de voz e violão acompanhados do tic tac do marcador de compassos. Desamparo é a palavra da vez.

Os dias se passam e um casamento muda a vida. Em outubro do mesmo ano, prestígio a união dos meus amigos, compartilhando com eles a ocasião da festa. Programo-me para mais uma semana na megalópole. Festa de músico só pode ter música, ao vivo. Subo para dar uma canja, sentindo-me em casa. A festa continua animadíssima, muita dança e diversão. Encosto na copa, peço uma água e, ao olhar para o lado esquerdo, surpreendo-me com o encontro. Disparo:

-E aí, mano! Beleza?

De bate pronto, a resposta:

-E aí, irmão! Quando vai colar lá no estúdio?

A semana passa e o encontro parece não querer acontecer. Num dia, gravação; no outro, ocupado. Até que, na quinta-feira, conheço o Buena Família Studio. Trago o CD demo na mochila. Dudinha me recebe, conduzindo uma visita. Luzes baixas, cheiro de madeira, *wurlitzer*, *rhodes*, alguns contrabaixos, a magia do lugar, uma prosa na copa regada a Nespresso, e uma certeza: nesse momento, encontro o produtor. Por uma coincidência do destino, o baterista que tocara comigo na canja do casamento chega mais tarde. Juntos, conhecemos o estúdio que virá a ser o templo de gravação do disco, que está por nascer. Está feita a frutífera parceria musical e o início de uma bela amizade.

A próxima tarefa é retornar para casa e acertar os pontos diplomaticamente com a gravadora da serra gaúcha. Querer agradecer a todos atrapalha o caminho e, desta vez, é preciso ser enfático e usar a verdade como escudo. Sem mais enrolação, agendo um encontro e comunico a desistência do projeto, arcando com os custos até ali envolvidos. Os fatos são compreendidos a partir do modo como se conta a história. Orgulhoso de mim mesmo e cheio de vontade, parto rumo ao desconhecido.

3.3.1 Edição da *track 3*

Este conto expõe particularidades de um momento que pode ilustrar algumas aprendizagens. Ele trata da perda de clareza diante de relações que não são mais funcionais ao escopo do crescimento pessoal, da importância de se considerar as interações por campo semântico, da necessidade de se compreender que cada acontecimento implica seu tempo histórico, da importância de se fazer a atualização contínua dos meios técnicos e de se ter clareza do escopo das relações.

Revisitando os momentos narrados, ficam evidentes os cortes semânticos que precisaram ser efetuados para o crescimento e evolução pessoal do artista. Uma conversa ao vazio, com maior duração do que necessária, certo jeito de executar o instrumento, são atos para a abertura da “cadeia de associações espontâneas em base ao próprio complexo dominante” (MENEGETTI, 2001, p. 47). Neste ponto, a isca já foi mordida e as conexões para o sincronizar-se do monitor de deflexão são ativados.

Todo projeto, anteriormente a sua fenomenologia, possui um causante que é, segundo Meneghetti (2012b), a atividade psíquica. Esta, por sua vez, é o objeto de estudo da Ontopsicologia e se define “a ação-base das modalidades do pensamento e da motivação do existir homem, até exteriorização somática” (p. 26). Se a pessoa certa, o produtor, foi

encontrado ao fim do conto, é porque anteriormente o artista tinha um escopo definido e a intenção de encontra-lo. Os outros candidatos que passaram pelo caminho não eram pessoas necessariamente desinteressantes, mas não se adequavam aos objetivos traçados. Era preciso encontrar um profissional que tivesse a capacidade de trazer para fora a espontaneidade de quem toca, e que dispusesse de relações e contatos com músicos que pudessem contribuir efetivamente, com a sua capacidade técnica e sua disponibilidade de depois levar adiante o projeto. Tendo clareza dessas necessidades, o encontro com as pessoas certas pode acontecer em qualquer lugar. A intencionalidade estava já lançada, e era preciso estar atento às oportunidades para não perde-las, mas também era preciso estar livre das próprias contradições e dos próprios modelos aprendidos e repetidos desde o início da vida. Se estão em predominância, não se vê a oportunidade de crescimento, apenas de repetição:

Como no mar existem os golfinhos, mas também os tubarões, assim é a vida, existe de tudo: em cada ação que nós realizamos existe a equipolência do bem e do mal, de um modo e do seu oposto. A vida tem necessidade das suas infinitas contradições para exercitar um contínuo pleroma que dê satisfação; aonde quer que se esteja, é preciso organizar a vida na funcionalidade daquele contexto (MENEGETTI, 2001, p. 118).

A medida em que se vai encontrando pessoas que se identificam com o projeto e oportunidades para que ele aconteça, é importante lembrar-se de manter a atenção naqueles critérios que garantem a continuidade de díades funcionais (MENEGETTI, 2010, pp. 243-245). Levar consigo o CD de áudio com as pré-gravações do trabalho naquele instante, demonstra que o profissionalismo exige cuidar dos detalhes. Outro aspecto que merece atenção, quando nos detemos na metodologia cartográfica, é o encontro com o baterista, que no mesmo dia e horário, decide fazer a visita ao estúdio. A pergunta sobre quem iria gravar as baterias foi respondida pelo sincronismo dos fatos e a disponibilidade de cada um em trabalharem juntos.

Outro fator importante narrado no conto é que o edital de cultura já havia sido desenhado para a gravação no estúdio próximo a Garibaldi. É preciso alterar o local e isso exige escrever ofício e obter aprovação por parte do conselho. A funcionária descrita no conto numero um, torna-se uma grande parceira no projeto e alinhava as situações burocráticas.

Esta virada de jogo durante as pré-gravações traz à tona uma complicação. Como encerrar as atividades no estúdio vizinho à Garibaldi? A verdade é dita, mas alguns aspectos não precisam ser abertos pois referem-se ao *business* e não a outras pessoas. Foi mantido o escopo: precisava-se informar a situação sem dar voltas ou utilizar meias palavras. Muitas vezes, perde-se a objetividade pelo desconforto em desagradar. Tal perda de objetividade

culmina em confusão devido ao fato de que os mecanismos do complexo agem também na fantasia.

3.4 Track 4

TORNA-TE QUEM TU ÉS

Guitarrista de uma banda no estilo gaúcho. Essa foi minha primeira experiência profissional na música, seguida de uma banda de baile, que tocava desde música de bandinha alemã até Anna Júlia. Daí, passei por outras experiências até chegar a ser líder da minha própria banda de rock. Na época, era um caminho muito diferente daquele dos meus amigos roqueiros, mais aberto. Possibilitava que outras influências permeassem meu jeito, para formar um estilo atual de criação.

Enquanto aprendo a técnica, perpasso o tempo de acolher o máximo de influências possíveis. Reúno-as num caldeirão; técnica e referências são ferramentas que me permitem transgredir o que já conheci. Atualizo a técnica, e aprendo com colegas e professores, em busca daquele momento em que me sinto tranquilo para tocar, compor e empreender a música, servindo ao mestre interior. Uma ordem se coloca e toco a singularidade que me faz sentir capaz de ser, na ação, único como uma impressão digital. Os idos tempos em que passei copiando os ídolos serviu para que aprendesse de que forma a autenticidade delineia meu corpo com sua força natural. Cada sujeito, para tornar-se quem é, necessita de uma congruência de hábitos. Para manter a integridade da voz, cuidar do estômago; para melhorar o fôlego, exercitar o corpo; para rapidez de raciocínio, menos glúten; para a ansiedade, meditação; para a leveza, higiene mental. O cotidiano deve servir a potência criativa.

Nos estudos de um instrumento musical, ou da voz, repetir leva à perfeição. Até chegar no ponto em que a técnica já não está em questão e o que vem à tona é o essencial. As cordas, o microfone, os alto falantes, os cabos, nada disso deve importar no momento em que toco, ao passo que devem estar completamente alinhados para esculpir o sublime acontecimento.

Ao empunhar meu violão, sei que dentro de cada instrumento existe uma infinidade de canções a serem descobertas. Coloco o capotraste enunciando um acorde qualquer. De imediato, uma melodia surge e meus dedos naturalmente deslizam para captar e reproduzir o som do que já foi intencionado. A composição pede palavras, acordes, a caneta, a atenção integral ao presente, e o gravador – bendito celular, nos tempos modernos. A criação precisa fazer o próprio caminho para andar livremente. Arte e técnica em harmonia.

3.4.1 Edição da *track 4*

Analisando este conto, vê-se na trajetória do artista pontos que alinhavam os conhecimentos e acontecimentos para se produzir pontos de chegada. Conhecimento técnico e experiência diversificada são cruciais para o desempenho em qualquer área de atuação profissional. A técnica bem aplicada como instrumento de formalização da criatividade – conforme o conceito neste trabalho – só é alcançada por meio da maturidade do homem.

“Ter a capacidade técnica especificada ao produto artístico significa criar na intenção do verdadeiro ôntico; é testemunho e corpo do ser na existência. Trata-se de saber traduzi-lo em signo perfeito para poder ser ação específica da intuição eterna que, naquele momento, quer se tornar fenomenologia” (MENEGETTI, 2003a, p. 198).

Na obra de nome IsoMaster, Meneghetti (2001) aborda aspectos que, se observados, podem conduzir o dia-a-dia de um ser humano à construção do empreendedorismo vencedor. A forma de empreendedorismo que é sublinhada não é aquela que responde a um modo de ganhar mais dinheiro ou poder político, mas aquela que concebe que “os grandes empreendedores, dentro de si, vivem de transcendência e têm uma verdade transcendente” (p. 96). Sob essa perspectiva, pode-se encontrar nesse conto alguns aspectos que o autor levantou nessa obra para ressaltar a importância do reforço da própria identidade na busca por empreender a própria perfeição na existência: “a) o conhecimento técnico do campo específico de operação; b) a constante identidade de si mesmo com integridade evolutiva; c) a gratuidade da graça do Ser, que intervém com a sua presença a fazer daquele sujeito um projeto que já era assinalado antes que ele nascesse” (pp. 96-97). Compreende-se a partir dessa citação que a vivência prática da própria vocação, a historicização do próprio potencial, só é possível se o conhecimento técnico é conquistado e atualizado constantemente. Assim, é possível servir melhor aos outros a partir do que se sabe fazer e do que se tem vocação para realizar.

A mediação histórica da graça do ser se realiza por meio da ação específica ao contexto problemático, não por meio do assistencialismo, bondade gratuita ou santificação. É preciso levar o justo impacto, que se aprende individualmente entre as pequenas coisas, por meio das quais se constrói a si mesmos e a solução micro-ambiental (p. 98).

Da mesma forma que o conhecimento técnico é fundamental para que se possa colocar em prática o próprio potencial em atualização na história, também é elementar que, para que se aja como artista, tenha-se domínio técnico de diferentes culturas e modos de operar instrumentos, melodias, harmonias, composições. Cada estilo exige uma própria capacidade

técnica de alcançar o uno: “portanto, deve-se cultivar essa curiosidade aberta para rejuvenescer constantemente a própria fonte estética. [...] A arte não pode fluir se não há uma cultura, uma abertura universal” (MENEGHETTI, 2003a, p. 43). A disponibilidade do artista de buscar diferentes modos de tocar, grupos para acompanhá-lo e estilos musicais é mostrada no conto como parte do processo de autoconstrução de si e tem relação direta com essa abertura que pode conduzir ao rejuvenescer da própria fonte estética.

Junto do aprimoramento técnico, abre-se no conto exposto também a necessidade de afinar os sentidos, de cuidar do próprio corpo, que é casa e instrumento da mente que cria. O trecho em que se fala do cuidado cotidiano para a conquista da potência criativa trata de aspectos que também não estavam na pauta, mas que podem ser determinantes para a autenticidade de qualquer ação ou obra que será gerada. Não se trata de criar uma cartilha que todo artista ou todo empreendedor deve servir, mas de compreender como funciona o próprio corpo, a própria sensibilidade. O processo criativo não é feito de etapas procedimentais, mas de exercício constante de escuta de si e observação dos resultados de pequenos atos cotidianos. Para esse artista, foi preciso observar que a voz pode ser desenvolvida não apenas pelos exercícios ou o hábito de cantar, mas também pelo cuidado do estômago. Para a melhora do fôlego, ele descobriu que era preciso partir do exercício do corpo. Para alcançar maior rapidez de raciocínio, precisou fazer experimentações com a alimentação e percebeu resultado na diminuição do consumo de glúten. Para controlar a ansiedade, descobriu boas técnicas de introspecção e meditação. E, para conquistar mais leveza no dia-a-dia, revisou hábitos em busca da higiene mental. Trata-se de uma ausculta, que exige refinamento constante e humildade, para que se consiga relativizar todo hábito disfuncional.

3.5 Track 5

BUROCRACIAS DESTE MUNDO

Quando surge a oportunidade de gravar o disco através do edital do Fundo de Cultura da cidade, resolvo escrever o projeto. Para tudo há uma primeira vez, e lá vou eu mergulhar na novidade da escrita técnica.

Anexos baixados, edital lido, a escrita começa com a ideia de criar um EP juntamente com a filmagem do clima do sítio, trazendo o lugar de inspiração. Preciso conversar com alguém que tenha experiência nisso. A Secretaria da Cultura disponibiliza uma profissional para dar orientações. Dirijo-me até lá com o projeto embaixo do braço. No caminho encontro meu parceiro de outros trabalhos que me sugere: Simplifica, *man!* Tem muita coisa, vai confundir! E o dinheiro não vai dar. Tecnicamente isso é explicado depois pela funcionária da Secretaria da Cultura que se torna uma grande parceira: desse jeito que você quer fazer, o projeto trata de mais de um objeto, e isso dificulta que ele passe na avaliação, entende? Eu não entedia nada, entretanto, sabia que para sonhar alto precisaria de tempo e dinheiro.

Documentos do proponente, CD demo, letras das músicas, certidões, declarações de cessão de direitos autorais, declarações de cessão para execução pública, declaração disso, declaração daquilo. Uma burocracia infinita para uma mente de artista. Detalhes tão pequenos que me lembram a música de Roberto Carlos.

Burocracia a gente dá um jeito, são formulários objetivos; mas agora falta uma parte obrigatória: as letras e músicas. O prazo ajuda na criação, é preciso compor mais sete músicas. No decorrer da caminhada, ingresso no curso de especialização em Gestão do Conhecimento e o Paradigma Ontopsicológico na Antônio Meneghetti Faculdade. O livro base chama-se Manual de Ontopsicologia. Os estudos acaloram ainda mais as autobiografias e, a cada capítulo, uma nova descoberta. A cada descoberta, uma canção. São semanas de isolamento e criação mas isso fica para o próximo conto.

Com dez músicas estruturadas e cinco gravadas, é a vez de juntar todo o material para redigi-lo em forma de projeto: título, duração, resumo e justificativa, equipe, currículo, definição dos objetivos, definição da metas, estratégia e metodologia, acompanhamento e monitoramento, orçamentos, declaração de residência, declaração de que nenhuma outra lei de incentivo contempla o projeto, plano de divulgação, plano de distribuição e comercialização, contrapartida pelo benefício e anexos pertinentes.

O projeto Gravação CD Cris Romagna é aprovado sem qualquer corte ou diligência. O olhar criterioso de quem nunca antes propusera-se a delinear tal empreendimento, permite agora trabalhar com carinho. Aplicar um cuidado necessário tanto pela insegurança em desbravar novas terras, quanto pela vontade de transformar desejo em realidade.

3.5.1 Edição da *track* 5

Este conto trata de uma situação em que uma trabalhadora do setor burocrático vem a se tornar uma colaboradora do projeto como um todo. Isso se deve ao modo como foi direcionada e posicionada a relação, bem como pelo seu engajamento no processo. Esse ganho não é dado, mas conquistado a partir da disposição, desde o primeiro momento de contato, de quem lidera um projeto e precisa de parceiros em todos os níveis dele para realizá-lo. Em uma *track* (conto) anterior, essa história é contada mencionando que “uma funcionária [...] me sugere não propor duas entregas no mesmo projeto” (C. C. 1¹⁰). Essa fala citada lá no início deixa claro que essa relação foi bem nutrida e contribuiu significativamente para que o projeto ganhasse corpo e fosse contemplado pelo edital. Para que se crie esse tipo de relação, é preciso ter alguns cuidados. Sabe-se que as duas pessoas envolvidas na relação têm escopos específicos dentro dela e que têm inteligência e capacidade para atuar a própria intenção. A escola Ontopsicológica entende que díade “significa movimento a dois onde um movente não pode agir sem o coincidente heteromovente” (MENEGHETTI, 2010, p. 235). Este tipo de relação diádica, em que se faz colaboração e funcionalidade é chamada provisória ocasional que “são as típicas relações de trabalho, de amizade etc.” (p. 242). Nela, “existe a atuação de um campo semântico entre dois ou mais sujeitos” (idem). É importante observar, nas relações, o cuidado nas entradas e saídas. Deve-se sempre fazer um balanço dos encontros e, assim, calcular os impactos do miricismo cotidiano. A vida sempre remonta ao egoísmo de si mesma e quer ser vencedora. Para isso, Meneghetti (2010) destaca que para efetuarmos díades vencedores deve-se usar três critérios: “1) auscultar a resposta organísmica; [...] 2) ter sempre claro em si o escopo, a motivação daquela díade; [...] 3) manter o próprio profissionalismo e uma profunda dignidade de si mesmo” (pp. 243-245).

A causa de muitos problemas nos relacionamentos, de modo geral, é a dificuldade na verificação do escopo. Não é problema ter o amigo, o parceiro de trabalho, os companheiros de pôquer. O perigo reside em não saber fazer aquela relação de modo a manter o escopo e,

¹⁰ Conforme Conto 1. Citações de contos presentes na análise do processo do artista serão abreviados como C. C. 1, C. C. 2, C. C. 3, C. C. 4, C. C. 5, ou C. C. 6.

nesse ponto, os três critérios acima elencados precisam operar sempre que houver a necessidade de estabelecer um contato relacional.

Revisitando o conto, pode-se afirmar que os detalhes técnicos de um projeto enunciam a predisposição ao sucesso. Para ter excelência nos processos, é de grande valia prestar atenção aos pontos aparentemente neutros. Fazer bem todas as tarefas propostas, perpassa pela vontade de estar naquela ação. No caso do conto, o artista propõe-se a adentrar numa seara de projetos técnicos, até então, desconhecida por ele. Navegar por mares misteriosos aguça os sentidos e favorece à abertura de novas formas de conhecer.

Pesquisar com o método cartográfico é poder andar sobre terrenos sinuosos sem medo de perder-se. É um risco. A correlação entre os contos está elencada sobre o pilar metodológico da cartografia, que ensina que é preciso andar para ver o caminho. Assim como os faróis de um automóvel não precisam iluminar até o final do percurso de uma estrada para que ela seja trafegada, todo caminhar se inicia com o primeiro passo. Enveredar com maestria por esse caminho é arte.

3.6 Track 6

PEDINDO PASSAGEM

No topo da montanha, sinto-me como uma antena captando ondas sonoras que vagam livremente, à espera de um canal para serem transmitidas.

Faltam dez minutos para as seis horas da manhã. Os olhos remelentos sofrem a claridade dos primeiros raios de luz. O ranger de escadas, que à noite anuncia solidão, na alvorada avisa aos cães a hora do desjejum. Monto calmamente o fogo com os gravetos preparados na noite anterior – regra do sítio – e acendo o fogão a lenha, acomodando a chaleira sobre a chapa. Cato uma manta e vou até a beira do vale para ver o sol nascer corando a relva úmida. Uma paz indescritível. O ritmo com que surgem as canções e a felicidade de gozar em pertencimento restauram com pouco sono a energia vital.

De volta à cabana, a água quente despejada sobre o pó de café espalha aroma de bom dia. Os raios penetrantes entre as vidraças da cozinha ensaiam um arco-íris no vapor. Calmamente, tomo assento e degusto a minha famosa panqueca de tapioca, regada ao melhor café do mundo. Fogão a lenha deixa tudo mais gostoso!

Do lado de fora da rústica casa, alimento os cães, recebo a lambida da Estér e o pulo desengonçado do Murtosa. Eles sabem agradecer. Uma a uma, ajeito as toras de lenha e desfiro machadadas precisas; técnica aprendida com meu avô. A vida sem interrupções exige uma série de afazeres. Abasteço generosamente o fogão: é hora de trabalhar.

Na noite anterior, *Trust* – ainda um projeto de música – estava “quentinha”. O plano, logo pela manhã, era continuar a sua descoberta. Caderno na mão, violão contra o peito, sol no rosto e a vastidão do horizonte. Os dedos aquecem num movimento qualquer. Toco alguns acordes, coloco o capotraste no braço do meu companheiro, acaricio-o de improviso... Um frêmito invade o corpo. A melodia brota e escorre livre como uma fonte de águas cristalinas. A ideia flui e requisita espaço para existir. Os dedos movem-se, a voz ensaia o que já é. Em algum lugar, alguém nitidamente cantarola as palavras em meu ouvido. Entre o caderno e o violão, a enxurrada pede passagem. Toda a atmosfera soa em unísono numa festa dos sentidos.

Nessa hora, celular também é gravador e ajuda a eternizar o que já está. Não sei do tempo nem me preocupa saber, mas, por um instante, me ponho a racionalizar. Mas eu não havia planejado prosseguir com *Trust*?

Quando a onda pede passagem, sabedoria é não interrompê-la. Surgem na mente as palavras do *Jack White* numa entrevista: *O melhor que posso fazer quando estou escrevendo uma canção é me posicionar fora do caminho. Não dizer tanto o que ela deve fazer. Não dizer “ela deve mudar aqui, vou fazer isso, esta vai ser uma canção country, esta vai ser um rock'n roll”. Ela já existe, já aconteceu. Quanto mais você se afasta, mais ela existe e melhor a canção é.*

Por ser livre, *Happiness* vem ao mundo numa linda manhã ensolarada. Sua irmã *Trust* é da noite, reflexiva e sabe esperar.

3.6.1 Edição da *track 6*

O espaço ambiental de um artista precisa ser função ao seu próprio potencial. As diversas interações ambientais individualizam um tipo de comprometimento colaborando para que a criatividade venha a ser efetivamente exercida. Este espaço precisa ser nutrido e organizado para que, depois, ele possa retornar em vitalidade. “Os objetos deixados em desordem têm o máximo protagonismo, são os primeiros que nos vêm ao encontro. O tipo de casa que alguém tem, espelha seu íntimo” (MENEGETTI, 1999, p. 223). É uma troca justa em que “o sujeito faz a casa, mas também a casa faz o sujeito” (idem).

Em certo sentido, o conto exprime uma ideia do processo e momento de criação na fala da entrevista do *Jack White*: *“O melhor que posso fazer quando estou escrevendo uma canção é me posicionar fora do caminho. Não dizer tanto o que ela deve fazer”* (C. C. 6). O verdadeiro artista é um mediador que “quando se encontra diante da obra, encontra-se diante de uma revelação que nem mesmo ele sabia, e quando a expõe tecnicamente, põe algo que passou por meio dele, mas não é ele” (MENEGETTI, 2003a, p. 200). A função de um artista é a mediação entre ser e existência, como se o corpo servisse para dar história ao ser, que se faz através dele. Muitas são as estradas e modos desse espírito, importa para a verdadeira arte é que seja mediação e transcendência do ser. Nessa lógica, o conto aponta para uma experiência pré-orientada. Inicialmente uma música que já estava essencialmente criada seria lapidada na manhã seguinte. Ao iniciar os trabalhos, o artista, após uma série de cuidados pessoais e ambientais, é impulsionado por uma novidade que deixa fluir. Pode-se notar, também, que em certo momento racionaliza, porém, não dá crédito, pois tem a consciência de que distrações oblativas costumam querer incidir na criação. O novo traz a sensação de

surpresa quando criado, justamente porque deu-se a ocasião para acontecer, mas não seria possível prevê-lo antes de fazer-se historia.

CONCLUSÃO: MASTERIZAR

Utilizando a linguagem dos estúdios de gravação, é momento de fazer um *bounce*¹¹ de todo o projeto. Neste caso, a metáfora sugere a mescla de todo o conteúdo para que fique disponível ao público.

O trabalho proposto foi desenvolvido sobre o objetivo de investigar, em momentos do processo de construção existencial e histórica do artista, premissas e pressupostos que o permitem tocar sua força criativa. Durante o percurso de escrita, os contos e suas análises permitiram tocar aspectos da vida cotidiana que, de fato, dizem respeito ao desenvolvimento do autor como ser humano e, portanto, sua formação como operador de arte.

A narrativa em forma de contos conseguiu envolver a riqueza de detalhes da hiperestesia possibilitando, assim, a análise nos campos emotivo/comportamental do autor. Foram sérios momentos de crise acompanhados da resistência para escrever. O objetivo de narrar as histórias trouxe a responsabilidade de encarar os fatos, implicando em um momento de aprendizado muitas vezes doloroso pois, a impossibilidade de muda-los, exigiu maturidade para transmuta-los em entendimento.

Conto após conto, foi possível narrar momentos e colocar-se em autoanálise crítica para que chegue-se a compreensão de que, embora todo ser humano tenha seu próprio potencial virtual, é preciso nutrir-se dos hábitos e das pequenas decisões pessoais de todo dia que alimentam a possibilidade de colocar em operação a potência criativa do artista. Na conclusão desse estudo, tem-se algumas descobertas do artista/autor sobre a própria carreira e a motivação para dar seguimento ao (auto)estudo e ao investimento no amadurecimento estético.

Outro momento de crise remontou em obter uma escrita técnica madura. O desafio exigiu muito estudo, aperfeiçoamento e tempo para decantar as informações. Para o autor/escritor esse processo teve importância crucial: ajudou a evoluir seu poder de síntese. Os dois tipos de escrita, conto e método, proporcionaram aprofundar ambos e, entrelaçá-los estimulou a vontade de fazer melhor. Um passo essencial do presente estudo.

Agora falando sobre aspectos técnicos: os fenômenos ocorrem em um espaço e tempo. Construir-se historicamente exige disciplina interior e técnica. Esta última, quando aplicada a serviço da arte, estimula sempre o processo criativo. A importância de ter construído uma

¹¹ *bounce* é o processo de exportar – depois de captar o áudio de todos os instrumentos, das vozes, aplicar os efeitos e *mixar* as trilhas – em somente uma faixa de áudio mono ou duas faixas estéreo.

carreira “na estrada” desde os quinze anos, forçosamente o ensinou a lidar com as adversidades e deslumbramentos da profissão.

Sobre o próprio processo de criação, obtém-se mais clareza sobre o posicionamento que o autor dá ao próprio trabalho e aos processos de desenvolvimento da carreira. Percebe-se em constante formação e, após esse estudo, vê-se almejando tocar a própria verdade e produzi-la na arte. Produzir a verdadeira arte é ainda uma ambição, que se apresenta junto do reconhecimento de que o artista está em constante formação. O trajeto a ser percorrido é maior do que o narrado, e esse estudo é fonte de motivação para seguir aprimorando a técnica e construindo autonomia psíquica para tocar o ato da criação autêntica.

Para o autor, encontrar uma resposta para o problema apresentado, é quase como compor uma canção já sabendo o final: é na criação que ela se revela. A questão (problema) fundamental foi baseada num momento histórico e trouxe duas importantes conclusões conflitantes: o artista/autor reencontrou pontos que reforçam sua identidade e funcionalidade permitindo tocar, de modo prático através do miricismo cotidiano, seus pontos força de criação. Ou seja, atalhos e disparadores que conduzem a um estado de maior autonomia criativa. Por outro lado, a grelha inibidora que atua através da memória, captura sempre os momentos de maior capacidade vital. A dificuldade resulta justamente na astúcia em compreender a novidade e fazer a escolha ótima.

O artista precisa ser um espaço de fenomenização para a arte; em qualquer situação. Essa condição é alcançada no cuidado, na vigilância do dia a dia; dia após dia. O autor, que foi também narrador, encontrou algumas pistas, assim como o método cartográfico sugere, para operar estados que ajudaram a compreender as sutilezas da subjetividade artística. O prazer nutre a criatividade e, só é possível ao homem, alcançá-la através do corpo; que permanece como único instrumento e medida.

As relações e seus efeitos assinalaram uma forte característica para a argumentação da conclusão. A díade, como foi apresentada no trabalho, foi motivo de atenta observação. O autor relata dois momentos em que, manter o escopo das relações, afunilaram em ganho para o projeto da gravação do disco. Os estudos do narrador sobre o tema da díade, assertivamente abordados por Meneghetti, encontraram ressonância e culminaram em benefício para todos os envolvidos.

Durante o processo do *bounce*, uma novidade pede passagem. Explicar a arte torna-se irrelevante pois, por si só, ela possui em si a força de mover, tocar e influenciar. A tarefa de circundar os conceitos que delineiam o entendimento sobre a criatividade tomam espaço e se fazem música:

Chegada é Caminho

Toda a chegada é caminho
Passo livre, sem espera

Todos querem o mar
Profundezas para quem
Não envergonha se chorar

Frases soltas na parede
Verde esmeralda
Toda a fé sobe escada
A obra nunca está acabada

Como um rio se vai... livre
Põe coragem, vai... vive

Todo o caminho é começo
Desafio nos prepara

Força pra voar
Morte é risco sempre há tempo
Pra quem quer se transformar

Frases soltas na parede
Verde esmeralda
Toda a fé sobe escada
Obra nunca está acabada

Como um rio se vai... livre
Põe coragem, vai... vive.

O autor segue aprofundando a pesquisa no campo da arte, afinando a instrumentação para uma melhor ausculta. Mergulhar profundamente em todos os processos é uma característica de quem almeja ser um verdadeiro artista. A superfície não serve para aquele que quer levar a vida a outros níveis de compreensão. À medida que o caminho é trilhado, surgem novos desafios e descobertas: “profundezas para quem não envergonha se chorar”.

Conclui-se compreendendo que ainda há muitos argumentos sobre o tema e que ele nunca se esgota. Assim como se diz que um disco não se termina, se abandona, afirma-se

nessa conclusão que ela não é um término, mas a proposta de uma abertura para o surgimento de novos estudos sobre o tema. Fica ainda um enorme espaço para o aprofundamento e a análise prática acerca de alguns argumentos que não ganharam corpo analítico nessa oportunidade. É o caso da passagem apresentada na fundamentação teórica, sustentada pelo entendimento de que a criatividade se alimenta de prazer. O formato do próprio trabalho, que é apresentado com certa flexibilidade, ao ser baseado nos instrumentos metodológicos da cartografia e da narrativa autobiográfica, pode dar respostas sobre essa questão, mas ela está longe de ter sido analisada até o momento.

Do prazer de escrever, nasce uma nova música, outros questionamentos e, com eles, o desejo de seguir estudando e descobrindo os próprios modos autênticos de viver e de criar.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Historicos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 4, n.7, p. 66-81, 1991.
- BARROS, Laura Pozana de e KASTRUP, Virginia. *Cartografar é acompanhar processos*. In PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia e ESCOSSIA, Liliana (Orgs.), *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012. Pp. 52-75.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BAKHTIN, Mikhael. *Estética da criação verbal*. Sao Paulo: Martins Fontes. 2003.
- COIMBRA, Cecilia. M. B. (1995). *Os caminhos de Lapassade e da Análise Institucional: uma empresa possível*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF, 7(1), 52-80.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34. Letras, 1995.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção*. Interfaces Brasil / Canadá. Rio Grande: n.7, 2007.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação e Crítica, no. 4, abr/ 2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/viewFile/46790/50551>> Acesso em 10 de maio de 2016.
- HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 57-93.
- KASTRUP, Virginia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓCIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. Pp. 32-51.
- LEJEUNE, Phillipe. *El pacto autobiográfico*. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. P.47-61.
- LIMA, E. M. F. A.; PELBART, P. P. *Arte, clínica e loucura: um território em mutação*. História, Ciências, Saúde, Manguinhos, v.14, n.3, p. 709-735, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MARTEL Frédéric. *Mainstream – A Guerra Global das Mídias e das Culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 488p.

MENEGHETTI, Antonio. *A arte de viver dos sábios*. 4 ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2012a.

_____. *Dicionário de Ontopsicologia*. 2. Ed. Rev. Atual. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2012b.

_____. *Nova Fronda Virescit: em busca da alma*. Vol. 3. Ontopsicologia Editrice. Recanto Maestro. 2006.

_____. *Genoma Ôntico*. 2ª Ed. – Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2003c.

_____. *IsoMaster*. Brasília: Ontopsicologica Editrice, 2001.

_____. *Manual de Ontopsicologia*. 4. Ed. Recanto Maestro: Ontopsicológica Editora Universitária, 2010.

_____. *O nascimento do Eu*. 2 ed. Recanto Maestro: Ontopsicologica Editrice, 2003b.

_____. *OntoArte, O Em Si da arte*. Florianópolis: Ontopsicológica Editrice, 2003a.

_____. *Projeto Homem*. 2. ed. Florianópolis: Ontopsicologica Ed, 1999.

PAIVA, Marcelo Rubens. 1986. *Blecaute*. 7ª ed. São Paulo, Brasiliense

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia e ESCOSSIA, Liliana (Orgs.), *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PAULON, Simone Mainieri. *A análise de implicação com ferramenta na pesquisa-intervenção*. *Psicol. Soc.*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 18-25, Dec. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000300003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 Maio de 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822005000300003>.

SILVA, Francisco das Chagas Rodrigues da, MAIA, Sidclay Ferreira. *Narrativas autobiográficas: interfaces com a pesquisa sobre formação de professores*. Disponível em http://www.ufpi.br/subsiteFiles/ppged/arquivos/files/VI.encontro.2010/GT.1/GT_01_22.pdf Acesso em 4/11/2015.

SILVA, A. P., BARROS, C. R., NOGUEIRA, M. L. M., e BARROS, V. A. "Conte-me sua história": Reflexões sobre o método história de vida. *Mosaico: Estudos em Psicologia*, 1(1), 2007. Pp. 25-35. Disponível em <<http://www.fafich.ufmg.br/mosaico/index.php/mosaico/article/viewFile/6/4>>. Acesso em 26 de outubro de 2015.