UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – DEDC XIV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E DIVERSIDADE
LINHA DE PESQUISA: CULTURA ESCOLAR, DOCÊNCIA E DIVERSIDADE

AUGUSTO FLÁVIO

MÚSICA, ESPIRITUALIDADES E SIMBIOSES:
AGÊNCIA/MENTOS EM PLAGICOMBINAÇÕES E IMPROVISATIVIDADES PARA A COMPOSIÇÃO DE UMA PARTITURA CURRICULAR EM COTIDIANOS ESCOLARES

Conceição do Coité
Novembro/2020

AUGUSTO FLÁVIO

MÚSICA, ESPIRITUALIDADES E SIMBIOSES:
AGÊNCIA/MENTOS EM PLAGICOMBINAÇÕES E IMPROVISATIVIDADES PARA A COMPOSIÇÃO DE UMA PARTITURA CURRICULAR EM COTIDIANOS ESCOLARES

Partiturografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado Profissional em Educação e Diversidade (MPED), da Universidade do Estado da Bahia, Campus XIV – Conceição do Coité – como requisito para a obtenção de título de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Rosane de Jesus

Conceição do Coité – BA
Dezembro/2020

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB

Flávio, Augusto
Música, espiritualidades e simbioses: agência/mentos em plagicombinações e improvisatividades para a composição de uma partitura curricular em cotidianos escolares. / Augusto Flávio. – Conceição do Coité, 2020.
178f.:il.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Meire Vieira de Jesus
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação Campus XIV. Mestrado Profissional em Educação e Diversidade.
Contém apêndices

1. Música. 2. Currículo. 3. Cotidiano Escolar. 4. Improvisatividade. 5. Partiturografia. I. Jesus, Rosane Meire Vieira. II. Universidade do Estado da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

FOLHA DE APROVAÇÃO

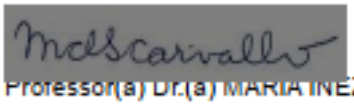
"MÚSICA, ESPIRITUALIDADES E SIMBIOSES: TRIFURCAÇÕES IMPROVISATIVAS PARA A COMPOSIÇÃO DE UMA PARTITURA CURRICULAR EM ECOSSISTEMAS COTIDIANOS"

AUGUSTO FLÁVIO DA SILVA ROQUE

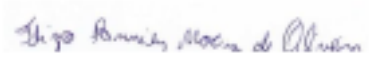
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Diversidade – MPED, em 26 de novembro de 2020, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação e Diversidade pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Professor(a) Dr.(a) ROSANE MEIRE VIEIRA DE JESUS
UNEB
Doutorado em Educação
Universidade Federal da Bahia

Professor(a) Dr.(a) DINA MARIA ROSARIO DOS SANTOS
UNEB
Doutorado em Ciencias Sociais e Jurídicas
Universidad de Cádiz



Professor(a) Dr.(a) MARIA INEZ CARVALHO
Ufba - UFBA
Doutorado em Educação
Universidade Federal da Bahia



Professor(a) Dr.(a) THIAGO RANNIERY MOREIRA DE OLIVEIRA
Ufrj - UFRJ
Doutorado em Educação
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A meu vovô,
Seo Vavá
In memoriam

RENDO GRATIDÕES

Ao Cosmo Criador, e ao fluido universal,

À minha mãe,

Ao meu pai,

Aos meus avôs e avós, a quem já regressou,

Aos meus irmãos e irmãs,

Às amigas e amigos,

À Rosane, minha orientadora pela pegada,

À Iris, pela mão estendida que tornou possível,

À Jaque, que atravessou meu caminho e soprou um rumo,

A Davilson e Seo Railton, pela caridade,

À Mariana e aos que fazem a Residência Estudantil, pelo acolhimento, carinho e apoio,

À Maria Goretti por me abrir portas,

A Renan, Marcos, Elcione, Sarah, Katty, porque estiveram mais próximas,

Ao Grupo de Pesquisa FEL, por me receber,

A UNEB – Campus XIV, por ser um ponto de conexões para as periferias do Sertão,

Ao MC Fioti, por fazer acontecer.

O pensamento não é algo que se desenvolva longe da vida, e sim um fluxo que "veste" o movimento das intensidades a ela inerentes. O pensamento deixa de ser uma especulação amorosa e crítica sobre a vida para tornar-se vivido como vida, numa espécie de transformação de relações lógicas em movimentos do desejo.

Pensar Nagô - Muniz Sodré

RESUMO

Uma partiturografia. É isso que poderá ser apreciado ao longo das pautas e variações de uma pesquisa com um cotidiano escolar no sertão de Alembaía. Nesses espaços, um agência/mento musical com o Funk, serviu como a-com-tecer curriculante com conexões, perfurações, negociações e alianças, entre discursos acadêmicos e narrativas periféricas, que desataram da música interações de *formasfluxos* em simbiose: espiritualidades, afroperformatividades, políticas, economicidades, viralidades e auralidades – rastros que suscitaram a emergência de um ecossistema e uma ecologia estética nos discursos curriculares. Para se chegar a essas compreensões, a foi composta em clave performativa, pós-estrutural e pós-qualitativa, uma metodologia improvisativa que se fez fundamental para contornar as circunstâncias e contingências da trajetividade em campo, bem como uma reconceptualização ontológica que pudesse se acoplar mais convenientemente a uma performance cartográfica com os conceitos de DeleuzeGuattari. Em viés decolonial, procedimentos como a plagicombinação, permitiram negociações e transcodificações entre textos acadêmicos e saberes ancestrais para construir trifurcações quais linhas de fuga, e propor alternativas localizadas, profanas e anti-culturais para os estudos de currículo.

Palavras-chave: Música; Currículo; Cotidiano escolar; Improvisatividade; Partiturografia

RESUMEM

Una partiturografía. Esto es lo que se puede apreciar a lo largo de las pautas y variaciones de una investigación con cotidiano escolar en el sertão de Alembaía. En estos espacios, una agencia/mento musical con Funk, sirvió de a-com-tecer curriculante a tejer con conexiones, perforaciones, negociaciones y alianzas, entre discursos académicos y narrativas periféricas, que desató interacciones de *formasflujos* simbióticos: espiritualidades, afroperformatividades, políticas, economicidades, viralidades y auralidades: pistas que llevaron al surgimiento de un ecosistema y una ecología estética en los discursos curriculares. Para llegar a estos entendimientos se compuso en clave performativa, post-estructural y post-cualitativa, una metodología improvisativa que se volvió fundamental para rodear las circunstancias y contingencias de la trayectoria en el campo, así como una reconceptualización ontológica que podría ser más acoplada convenientemente a una performance cartográfica con los conceptos de DeleuzeGuattari. En el sesgo decolonial, procedimientos como la plagicombinación, permitieron negociaciones y transcodificaciones entre textos académicos y saberes ancestrales para construir trifurcaciones cuyas líneas de fuga y proponer alternativas localizadas, profanas y anticulturales para los estudios sobre el currículum.

Palabras-llave: Música; Currículo; Cotidiano escolar; Improvisatividad; Partiturografía

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Partitura com notações contemporâneas para piano, de Sylvano Bussoti.....44
Figura 02 – Excerto da partitura de Melodia das Montanhas de Heitor Villa-Lobos.....45
Figura 03 – Imagem de um tecido rajado.....65
Figura 04 – Imagem alusiva a uma colcha de retalhos.....65
Figura 05 – Rosto de Tom Zé em mural do artista urbano Kobra, São Paulo.....69
Figura 06 – A Desintegração da Persistência da Memória, de Salvador Dalí.....84
Figura 07 – MC Fioti.....92
Figura 08 – Equipamento de som em porta-malas de automóvel.....95
Figura 09 – Representação de Exu – Eliane Bettocchi.....105
Figura 10 – Tridente da mística ancestralidade.....117
Figura 11 – Ousadia e Alegria - tatuagens em Neymar.....121
Figura 12 – Neymar em foto publicitária com a Nike Hypervenom II Ousadia e Alegria.....121
Figura 13 – Imagem da edição da Revista Rolling Stone de novembro de 1998.....129
Figura 14 – Diagrama rítmico de *Pyramid Song* – Radiohead.....157
Figura 15 – Gato mumificado encontrado no sítio arqueológico de Khnumhotep II.....163
Figura 16 – Para a observação externa, o gato estaria morto e vivo simultaneamente até aferição.....175

SUMÁRIO

1 O CAPÍTULO ÚLTIMO: PERFURAÇÕES.....15

2 PARTITURA METODOLÓGICA.....24

2.1 Prolegômenos: performances, performatividades e partituras.....24

2.2 [Pauta I] Improvisatividade: a experiência de um corpo trama a-com-teceres.....26

2.3 [Pauta II] Derivas: afloramentos em uma pesquisa improvisativa.....30

2.4 [Pauta III] Grupo de experiências [GE]: plano de fabulações – interface performática para formatividade e construção de narrativas.....32

2.5 [Pauta IV] Deriva Hacker: instrumentos auxiliares de navegação para construção de narrativas.....48

2.6 [Pauta V] Partiturografia: um ato tradutório do método cartográfico para a análise das narrativas.....45

2.7 [Pauta VI] Deduz-se um ente pelos seus rastros: agência/mentos e heteronimicidade.....48

3. MIXSET PARA UM HIT DE MC FIOTI.....60

3.1 Escolha um hit e um beat: sobre a forma mixagem como escrita improvisativa de autoralidade fraca.....61

3.2 No drop, um pitch: da arte de montar e desmontar currículos, para a composição.....64

3.3 Prepare para a virada, mas se sambar, sorria: procedimentos e hibridismo cultural em uma partitura curricular.....69

4. ABERTURA E VARIAÇÃO I – ERÓTICAS NA PLAGICOMBINAÇÃO: AXÉ E ALACRIDADE EM UM CURRÍCULO-REFRÃO.....75

4.1 [Mixagem II] (Re)Flexões: plagicombinação na curvatura da memória em narrativas curriculares.....81

4.2 [Mixagem III] A música e suas contribuições para uma política da economicidade no currículo.....84

4.3 [Mixagem IV] Perfuratividades: máquinas de guerra sonora e táticas curriculantes do funk nos cotidianos.....95

4.3.1 Vermes e projéteis: perfurações ontológicas.....97

4.4 [Mixagem V] Do conteúdo aos fluxos na Forma: trifurcações do espírito e simbioses curriculantes da música, ou, ritornelo de ritornelos.....105

4.5 [Mixagem VI] *Bum bum tam tam*, prazer carnal: a política de rostificação do currículo e sua restituição como dispositivo rastreador na teia sensível do desejo e da performance da espiritualidade.....111

4.6 [Mixagem VII] A questão do Conteúdo: insinuações simbióticas do espírito na erótica da Forma.....123

4.7 [Mixagem VIII] Dissensões curriculantes sobre a Cultura: presentificação; ancestralidade e descendência; nomadismo e transnacionalidade; emancipação e empoderamento; simpatia e apatia.....127

4.8 [Mixagem IX] Dos fluxos nas formas: maquinações e procedimentos.....137

4.9 [Mixagem X] FormasFluxos em ritornelo de ritornelos: a música e suas simbioses curriculantes.....144

4.10 [Mixagem XI] Do ritmo ao Rítmico: fluxosformas centrípeta e centrífuga.....149

4.11 [Mixagem XII] Da melodia ao Melódico: fluxosformas sintrópica e entrópica.....151

4.12 [Mixagem XIII] Da harmonia ao Harmônico: fluxosformas catalítica e dialítica.....155

5. EPÍLOGO.....159

6. PARTITURAS DE AGENCIAMENTO.....161

7. APÊNDICES.....171

7.1 Espiralidades.....171

7.2 Epitáfio.....173

1. O CAPÍTULO ÚLTIMO: PERFURAÇÕES

Talvez pareça uma ironia – e por que não seria? –, mas, é fato, um tanto pragmático, que este capítulo é o último, de forma alguma foi o começo. Tradicionalmente o chamam de "Introdução", e introduzir é "fazer entrar, iniciar, admitir", e ainda "transpor, penetrar" (CUNHA, 1994; LIMA, 1962). Pode ser certamente por onde se entra, mas, ao mesmo tempo: por onde se sai e que corpo é esse?

Muniz Sodré (2018), elucubra um pensamento nagô que deriva dos acontecimentos no corpo, perspectiva ontológica firmada na *Arkhé* e que na origem grega significava ânus, cuja semiologia está intimamente em conúbio com nome de Exu, literalmente "defecar", a última boca do corpo que acena à boca de absorção. Boca e ânus, penetrar e ser penetrado, com prazer, admito, mas, esse corpo não é mais o ser humano cheio de si que caminha sobre as paragens, *Homo sapiens*. Acometido por uma tal anorexia perversa, vomitou todos os órgãos, e restou apenas uma superfície, onde boca e ânus foram destampados de suas funções, restaram apenas aberturas (DELEUZE; GUATTARI, 2012a). Se haviam preferências de um "por trás" e o pela frente, agora tudo é gozo, foi cedido os binários dilemas papai-mamãe; passivo-ativo; e se duas aberturas únicas já não contentam, mais poderão ser perfuradas, se mete onde se deseja, o corpo é todo desejo.

Se não há início, é porque foi transposta a imagem de raiz que determinava sua evolução arbórea, nascimento-morte, e se o último será o primeiro, jamais o primeiro será o último, pois a esse corpo nada chega e tampouco se acaba nele de chegar. (Idem). Um descentramento da origem e da autenticação. (GILROY, 2012). Sem órgãos, e mesmo a pele, que era um órgão, cedeu. Exu é agora uma vibração, uma intensidade que se introduz por qualquer buraco para conectar-se e fazer alianças com todos os outros, seu "dinamismo mítico pode também ser lido como a própria natureza do inesperado, da penetração nas fissuras do universo ordenado, para o bem ou para o mal". (SODRÉ, 2018, p. 174). É rizoma. História ou estórias? Ambas e nenhuma especialmente, a noção a-histórica é uma espécie de fruição não-radicada em matrizes epistêmicas, disciplinares ou naturalizantes das historicidades, para uma percepção em que as histórias passam por fluxos entre tantos fluxos que operam periodizações perfurativas no espaço-tempo, atos territorializantes da experiência de um corpo, biografias, agência/mentos em que tessituras ficcionais e literárias coadunam. (RANNIERY, 2018; SCOTT, 1999).

Era um vez... Nascido em Forquilha Town, fronteiras do sertão de Alembaía, tão logo tive meu corpo atravessado por um espírito que era evocado como Música, experiência que imantou inadiavelmente a bússola que maquinada pelo meus desejos. A minha primeira memória a esse respeito me foi contada por minha mãe, segundo ela, foi aos três anos feitos, enquanto ela escolhia as músicas para a *playlist* do seu casamento, que pranteei ouvindo a *Ave Maria* que Charles Gounod (1818-1893) houvera *plagicombinado* com o *Prelúdio e Fuga Nº 1 em Dó Maior* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), e opinei que a música não fosse escolhida, pois que era muito triste.

Bachiano, Bach-Jobim, *bachtidão* e o baqueado do baião. Bach era apenas um entre os tantos esquálidos personagens que se amontoavam verticalmente na estante da casa, colecionados principalmente por meu avô virginiano e minha mãe geminiana, ambos com planeta regente Mercúrio, que foi Hermes, que na afinação nagô soa Exu. Pousados sobre a radiola, dos sulcos espiralados dessas superfícies de vinil, um ritual sádico praticado por uma agulha que o volteava repetidamente era a chave para a manifestação do espírito que ora dava passagem a Luiz Gonzaga, ora a Chico Buarque; então era Dominguinhos, que certa feita recebeu Chico Buarque, havia um acordeom na capa. Igual a um acordeom, que também habitava a casa, dormia no quarto do avô junto ao violão, que em um domingo qualquer os tomava no colo, (eu)foria, menos para o cachorro que chorava.

O espírito também se manifestava em outras línguas: Queen, A-Ha, Giuseppe Verdi, Plácido Domingo; mas, às vezes, em língua nenhuma, era quando vinham Jean Michel Jarre, Vangelis, Andreas Vollenweider, Amadeus Mozart. Os vizinhos também faziam o mesmo ritual, e de lá o espírito emanava outros tantos personagens, como Pink Floyd, Marisa Monte, Pearl Jam, Vinícius de Moraes, Nelson Gonçalves. E até de umas cornetas difusoras no telhado de um clube próximo, a música não cansava de convidar Led Zeppelin, Ângela Maria, Scorpions, Tracy Chapman e Altemar Dutra.

Desde que dei por mim, a radiola compacta da Philips com recursos para toca-discos vinil e *deck* de fita K7 coabitava uma estante na sala junto à televisão, e pequeno acervo entre discos e fitas e coleções enciclopédicas, que para além de decorativa, essa plasticidade de algum modo comunicava um devir de interações multimidiáticas que mais tarde seria alcançada pelo advento da internet. Entrementes, antes desse, o primeiro equipamento sonoro similar da casa havia sido uma radiola inteiramente construída pelo meu avô com a reutilização de componentes mecânicos e eletrônicos descartados ou revendidos em oficinas, bem como a marcenaria imitativa que a transformava em um móvel de design digno, posto que amava música, e embora

não dispusesse à época dos meios para adquirir um equipamento com pedigree, Vovô era um perfeccionista. Insubordinações por retro engenharia, práticas cotidianas.

Houve um tempo, ainda quando as únicas cores que a televisão da casa podia expressar eram branco, preto e seus contrastes, que em certos dias e horários, a família se reunia para, além de ouvir, ver o espírito, incorporado tanto a Ney Matogrosso, quanto Titãs; Kid Abelha ou Simone; Locomia ou Roberto Leal. E as músicas que nas novelas eram tocadas apenas para a audiência, e curiosamente não incomodavam as atrizes e atores que me disseram ser uma trilha sonora, em alguns programas ganhavam as caras de Joana, Djavan, Cazuza, João Bosco e Sidnei Magal. Disseram-me até que por algumas conveniências que só depois entendi, faziam mímica com a boca, e foi quando soube o que era dublagem.

Mas, o espírito tinha algumas artimanhas. Em uma série de televisão com o nome *Raízes* (1977), na qual passavam muitas pessoas que o tubo de imagem interpretava na cor preta, distinção rara para aquela TV preto e branco. Havia uma abertura em que a música permitia que vários homens cantassem simultaneamente, pelo avançado da hora, era a única parte da série que conseguia assistir, e daí para a cama. Mas, por místico acontecimento naquela noite dei-me conta que o espírito que habitualmente me penetrava pelo ouvido, podia perfurar pelos poros, e foi diferente porque dessa forma ele não me deixava. E foram dias, e semanas e anos. Ao longo dos doze anos seguintes, essa música esteve simbioticamente contaminando o meu corpo; volta e meia, sem pedir permissão, emergia e, por um tempo permanecia para então inadvertidamente, se esconder. Assim foi até o dia em que um festival internacional de música levou para Forquilha Town um tal grupo sul-africano Ladysmith Black Mambazo, que iniciou a apresentação com seu *hit Homeless*, exatamente o da trilha sonora da série *Raízes*.

Jovem em transição na puberdade, antes satisfeito com os ecos interiores de um ser *homeless* "sem teto", agora desejava ter *Homeless*, mas como? Quanto? Onde? Não demorou mais que dois anos contados desde o contato até que a conexão de internet chegou na casa através de uma conexão discada em um computador que veio com duas caixinhas de som. Isso, em conjunto com um reprodutor e gravador de CDs (CD-Room), constituía o "*kit* multimídia", que eventualmente ainda viria a ser integrado por um microfone e uma micro câmera.

O caminho meus amigos já haviam me traçado, fazer o *download* do Napster; buscar a música desejada e colocar para baixar. Idos de dois mil e um, tais procedimentos ocorriam apenas entre a meia noite e as seis da manhã, horário permitido por ser o que operava em franquia mínima, e nesse ínterim se conseguia, com muita sorte e paciência, não mais que cinco ou seis músicas. Mas, não deu outra! Tão logo consegui apreender todas as exigências tecnológicas para a façanha digital, entre os primeiros arquivos baixados estava o tema do

Ladysmith Black Mambazo, mesmo momento em que percebi de que o traquino espírito agora se expressava por *bits*, *bytes* e *beats*, não mais uma radiola e sim um *player* (tocador) digital para MP3.

A digitalização permitiu atalhos. Por exemplo, se quisesse como quis com um querer imenso ter uma banda, o ciberespaço poderia prover os meios. A atitude persistente de um garimpeiro permitia: a fruição dos últimos lançamentos dos grupos e artistas preferidos; *hiperlinks* incidentais a toda uma produção fonográfica inteiramente desconhecida ou nova, de cenas musicais emergentes em continentes diversos; e estocagem e *softwares* de gravação, edição e mixagem, vídeo aulas e pacotes de *samples*; e mais tarde, difusão e disseminação de música e carreira através de redes sociais.

Considerando todos os casos, avaliei que era a primeira vez no percurso humano que a acessibilidade para a produção musical chegara a níveis tão módicos mesmo considerando as táticas ilegais de todo o sempre. Em pouco tempo, a convergência tecnológica entre *softwares* e *hardwares* fez com que os grandes e inacessíveis estúdios de gravação mecânica e magnética fossem compartimentados em precários *home studios*, e então o inimaginável aconteceu: o devir-banda Órbita Móbile (2005), um devir digital da música. Descobri com a experiência que atalhos digitais não encurtavam todas as distâncias dos desejos, pois, praticar em bando é praticar por conexões, mas, não menos com intensidades, multiplicidades e heterogeneidades, pacotes de potências muito além de pacotes de dados, o mundo virtual distante de ser um mundo novo, passei a percebê-lo como uma sobreposição, apenas um outro estrato, contíguo, mas não exatamente imediato. A experiência analógica do devir-artista não foi prescindida, apenas incrementada pela digitalização dos fazeres musicais.

Se bem que devir digital não era propriamente estranho à Música, pelo menos uma década antes lá em casa, o espírito havia saltado do vinil ao *compact disc* (CD). O que parecia realmente ter se modificado no trajeto era uma disponibilidade quase inesgotável de acervos compartilhados gratuitamente. Entretanto, embora protocolos de compartilhamento tenham perfurado a agenda discursiva do século XXI, essa ousadia não veio impunimente. De consumidor, passei à lista de usuário ilegal por infração de direitos autorais, e as obras musicais a espólio de pirataria. E tantas estratégias a indústria fonográfica implementou para burlar o direito pelo desejo de fazer o espírito baixar no computador que *hacker* e *cracker* se tornaram a pecha da moda, e que foram incorporadas no curso como uma honraria para agências na guerrilha virtual.

Mesmo que ao longo das duas últimas décadas a máquina fonográfica tenha prevalecido, ao menos em comparação com a farta rede de compartilhamentos que se praticava até o primeiro

decênio, o espírito aproveitou uma série de pretextos para se fazer passar dos computadores para *miniplayers*; e destes para *smartphones*. Quando as memórias lotaram, o arquivo subiu às nuvens e o espírito deveio *streaming*; agora, se pode pagar para tê-lo consigo, porém, também, foi fabricado um entre-lugar onde tecnologias, originalmente precárias, negociaram com a publicidade para que a música pudesse ser conjurada pela audiência sem custos imediatos, ainda que custos hão de existir, pois, de estruturas de baixo custo e manutenção voluntária, algumas dessas soluções passaram a ter sua lucratividade cotada na casa do bilhão.

De todo modo, pela presença massificada e penetrabilidade que as tecnologias puderam prover, o espírito tem assumido uma compleição performativa de ubiquidade pervasiva (LEMOS, 2005), ou seja, devir perfurativo simultâneo em vários corpos em qualquer espaço-tempo nos cotidianos. (CERTEAU, 2014). Uma pesquisa que realizei com tribos juvenis musicais, ainda por ocasião de um trabalho de conclusão de curso da minha graduação em Pedagogia, sugeria sem muitas contradições que é em cotidianos escolares que as práticas de compartilhamento musical encarnam potências, heterogenias e multiplicidades contrastivas em *formas-fluxos* que se enlaçam e se acoplam corpo-a-corpo em alianças de simbiose. (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Observações que na atualidade me foram possíveis corroborar de bate pronto derivando pelos pátios, corredores e salas de aula em um Colégio Público de Ensino Médio no município de Conceição do Coité-BA, Território do Sisal. Foi nessa máquina escolar pela qual se moveu esta pesquisa no âmbito do Mestrado Profissional em Educação e Diversidade da UNEB XIV.

Todavia, a efeito, seria possível enunciar cartograficamente ao menos algumas das perfuratividades pervasivas que essas conexões adensam, a ponto de compreendê-las mais singularmente como acontecimentos curriculantes. Ou formulado de modo análogo: que acontecimentos em simbioses com a música poderiam passar a perfurações curriculantes em um cotidiano escolar?

Agenciamentos: experimentar corpos em derivas e performances improvisativas, e partiturografar agência/mentos musicais curriculantes, perfurações e *formasfluxos* que por negociações e alianças se conectam performativamente em um cotidiano escolar.

- Compor uma performance em clave pós-qualitativa que permita captar agência/mentos curriculantes com a música em cotidianos escolares;
- Transcodificar a narrativa de tais agência/mentos a uma partitura curricular.

Uma busca que empreendi no repositório de dissertações e teses da CAPES, a procura de trabalhos que pudessem estabelecer pontes ou analogias com o que me envolvi, trouxe alguns

resultados que merecem ser considerados. Para as ocorrências obtidas utilizei como filtros: Educação, enquanto área geral de conhecimento; o período entre 2015 e 2019; e trabalhos realizados apenas no âmbito de programas de mestrado profissional; e as palavras-chaves música, currículo, performatividade, cartografia e pós-qualitativa. Evitei o termo cotidiano por acreditar que na minha pesquisa ele se configura como a dimensão panoramática de uma abordagem perspectiva singularizada do campo onde outros arranjos, dispositivos e instrumentos concorrem para compor uma partitura pós-qualitativa.

Apesar dos 1753 resultados listados, nenhuma das pesquisas listadas convergia sincronisticamente para essa pequena nuvem de categorias chaves que se adensam na minha pesquisa, mas grosso modo, considerei relevante para a discussão o que divisei como três eixos gerais: a) pesquisas que abordam um currículo com a lógica disciplinar de música tanto na educação básica como no 3° grau, seja a música enquanto técnica ou aliada a processos recreativos; b) pesquisas que utilizam a cartografia como recurso para interpretação dos dados produzidos, com a interferência de dispositivos fundados por métodos qualitativos; c) pesquisas que utilizam a música como instrumento didático associado a disciplinas diversas.

Neste ponto se estende a primeira das trifurcações do meu trabalho, como linhas que escapam dos discursos gerais percutidas simultaneamente: desejei desterritorializar a música de uma estrutura disciplinar para emergir como um acontecimento curriculante que se inscreve em uma lógica a-disciplinar, ou seja, um evento disparador de a-com-teceres curriculantes por conexões rizomáticas em um plano onde sedimentos disciplinares estão sobrepostos, mas também perfuram uns aos outros e são perfurados por *formasfluxos* errantes; desejei compor com coesão mais acentuada ao paradigma pós-estrutural ao optar por conexões cartográficas mas com narrativas produzidas por dispositivos de tessitura pós-qualitativas; desejei deslocar a música de instrumento didático a um corpo espiritual que estabelece simbiose com nossos corpos, corpos que encarnam e cujos atos de enunciação compõem textos musicais, improvisatividades, partituras curriculares e plagicombinações.

Concentrar a busca em trabalhos de mestrado profissional além da óbvia vinculação com o programa de pós-graduação em que fui acolhido, tem também o intuito de denunciar uma certa ambiguidade da minha pesquisa que assumiu caráter mais dissertativo ao deslizar para uma fronteira comum aos mestrados acadêmicos, por razões que passo a relatar. A primeira que me ficou sugerida foi o fato de que minha situação profissional era distinta, me encontrava desempregado, e, portanto, não tinha qualquer vínculo institucional com a escola que me aceitou como pesquisador, e se encontrei passagem franqueada com o corpo diretivo e pedagógico, as proposições de participação na pesquisa não chegaram a empolgar o corpo

docente, justiçadas por inúmeras variáveis que eram justificadas invariavelmente por falta de tempo, embora de fato tenha sido um período em que a própria escola teve que readequar pouco mais de uma semana de aulas regulares para uma reforma relâmpago previamente programada.

Uma das alternativas que foram postas, seria a de ocupar os horários dedicados às aulas de artes, mas isso me condicionava no lugar da disciplinaridade de onde em princípio desejava escapar, e ademais a essa altura havia começado a imaginar um outro *design* para o Grupo de Experiência (GE) que fosse mais distinto de um Grupo Focal, não tão somente pelo descentramento de foco nas experiências, mas também pela forma como se compreendia a própria experiência em grupo, o que me fez evitar a sala de aula.

Com essa paisagem posta, tomei a decisão que viria a ser o ato improvisativo deflagrador, o de improvisar a própria pesquisa além performar improvisos na pesquisa, ou seja, o de compor uma partitura curricular a partir das experiências do meu corpo em deriva entre a escola e as programações do mestrado. A profissionalidade então passou a me acompanhar como um corpo heteronímico, recurso que será melhor delineado nas pautas metodológicas, mas que neste turno, especificamente, se adensou como um devir-corpo à seguinte pergunta de caráter ficcional: - E se eu fosse coordenador pedagógico dessa escola, e me fosse franqueada a possibilidade de intervir cotidianamente para tramar a-com-teceres curriculantes com a música, que conceituações, funções e prospecções eu comporia e tornaria públicas?

Essa decisão resguarda coerência com a trajetividade de elaborar um pensamento a partir da experiência dos corpos tão cara a Muniz Sodré, DeleuzeGuattari e Michel de Certeau, quando se admite um corpo como uma multiplicidade e heterogeneidade com suas intensidades conexas, e nessa estampa o heterônimo, um devir-coordenador pedagógico, emprestaria uma perspectiva profissional que não está desconectada de uma posição ontológica enquanto agência/mento, quero dizer, de um corpo que age por conexões políticas praticadas pelo desejo.

Mas igualmente coloca em suspensão a intervenção como um evento programado, ao deslizar para uma compreensão de improvisação como experiências programadas em corpos sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), de sorte que assim pude prescindir da organização de um GE ou mais amplamente de dispositivos organizados. E ainda em outro percurso, é preciso assumir que o movimento de um pesquisador sem vínculo institucional com uma escola tende a ser percebido como uma performance extra-cotidiana (BARBA, 1995), um corpo pervertido na transumância cotidiana. Paradoxo improvisativo: quanto menos acomodado meu olhar esteve à paisagem, mais acontecimentos registrou.

Em relação a expectativa de um determinado *modus operandi* para pesquisas em mestrados profissionais, haveria ainda um problema: quais seriam as aplicações da minha

pesquisa? Ou, se eu deixasse meu texto em qualquer escola, como se pode usá-lo? Acredito que o arranjo metodológico seja o legado que se preste a essa função, ou seja, dado que diferentes profissionalidades possam povoar a paisagem escolar, a pergunta seria: como poderiam compor partituras com a-com-teceres musicais curriculantes? E a resposta a que se chegará com a pesquisa em tela é: improvisativamente. A improvisatividade como experiência do meu corpo nas derivas e captações do campo, imprimiu ainda reverberações que na estrutura dissertativa, desde a estilística da escrita propriamente rapsódica, à transcodificação de procedimentos comuns à música que podem ser reutilizados sem comprometimento disciplinar, como é o caso da *plagicombinação*, que remete a práticas textuais híbridas de alianças e negociações entre os conhecimentos acadêmicos e saberes populares.

E a termo, sob pena de evitar que abundantes digressões conceituais ou literárias inscrevessem a pesquisa como um território filosófico e artístico estritamente demarcado, lancei mão de recursos aforísticos na tentativa de criar pequenos ganchos funcionais e prospectivos, enganchamentos aforismáticos, pílulas de ciência para as quais valem advertências tanto de ocasionais efeitos colaterais como placebo. Deve ser pactuado enfim, que sua característica afirmativa e contundente deve ser recebida entrementes como um recorte preto, parcial, sertanejo, local, precário, contingente e gay de variações derivadas por atos improvisativos, portanto sentenças intimamente enlaçadas às perspectivas implicadas nos meus corpos.

Antes ainda de passar ao próximo capítulo, gostaria de pôr à baila um problema que se vincula a uma certa característica fundamental de um mestrado profissional em educação, da qual minha pesquisa fugiu, que é a dita: “pesquisa intervenção”. A tentação que se coloca seria a de atalhar o trajeto através de Passos, Kastrup e Escóssia (2015, p. 17), para quem uma pesquisa cartográfica é intervenção por uma dada inseparabilidade entre o fazer e o conhecer que faz com que toda pesquisa seja em última análise, uma intervenção, com base em uma certa pressuposição de que a “orientação do trabalho do pesquisador não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos”.

Essas autoralidades caminham pelo espectro da “análise institucional” de Lourau, onde o campo aparece paradigmatizado entre a “instituição”, a “institucionalização” e a “implicação”, que em instância última da pesquisa calharia de ser uma experiência interventiva: “a intervenção como método indica o trabalho da análise das implicações coletivas, sempre locais e concretas” (PASSOS, *et al*., 2015, p. 19). A despeito do esforço de produzir um método cartográfico em chave pós-estrutural, o que parecer escapar nas implicações sempre concretas são rastros do materialismo dialético, e dessa forma mencionada, a inseparabilidade fazer-conhecer até passa a soar como *práxis*.

Tal fato não parece aleatório, pois ao buscar pelos cânones acionados para a intervenção no campo educacional, tropecei com Vygotsky, Thiollent, Gatti, Demo, e enfim, estas entre tantas outras autoralidades filiadas à Pesquisa-ação e às teorias críticas, traços robustos que sugerem que a Pesquisa Intervenção não pode ser tomada como um mero jargão pelos mestrados profissionais, mas como um discurso impregnado ontológica e epistemicamente, uma agenda política, e dado que assim o é, quais podem ser as repercussões de confrontar essas demarcações com a consistência onto-epistêmica reivindicada pelos argumentos pós-qualitativos? (ST. PIERRE, 2018). Será que a Pesquisa Intervenção não reclama com muita evidência a um campo concreto, um chão, e a participação de um "sujeito"?

E então em digressão pós-estrutural posso ainda perguntar: por que a Pesquisa Intervenção é dada apriorística, e não contingente e localmente? Ou seja, diferente de como prevê Passos (*et al*., 2015), não é que a "intervenção" seja determinada de modo local, mas antes ainda, que o paradigma escolhido é que sugira se uma intervenção se torna possível ou não. Embora, ainda que se opte pelas vias interventivas, como ficaria a questão do rigor ou da coesão entre suas impregnações político-críticas, e uma filiação de pesquisa diversa como no meu caso, os estudos pós-estruturais e suas adjacências pós-qualitativas? Pode-se problematizar à rigor, por exemplo, se pesquisar com os cotidianos ao invés de intervir, não está mais para dar cabimento científico às práticas microbianas comuns, inscritas nesses espaços. (CERTEAU, 2014).

Minha pesquisa certamente não se propõe a responder tais questões, contudo, se as problematizo é como movimento tático de colocar em hesitação a estrita observância e cumprimento de tais programas que, se naturalizados, tenderiam a embaçar a lente paradigmática que tenho usado, e eventualmente sobrepujar minhas perspectivas políticas, que é a da pesquisa acontecimento: *pesquisa por a-com-tecer*; em clave performativa, *pesquisa improvisativa*; cujos marcos conceituais e teóricos serão apresentados na partitura metodológica a seguir.

Nada obstante, essas últimas perfurações se insurgem como aberturas-convites para se maquinar um currículo para os mestrados em educação de características profissionais, em que seus termos epistêmicos e sugestões metodológicas ainda que estejam estruturados previamente, e posto que quaisquer que sejam os paradigmas que se escolham estarão invariavelmente aliados a um programa político, ao menos não sejam vinculantes. O *vinculante* é uma filiação compulsória, uma política de hegemonias produzida em oposição ao curriculante.

2 . PARTITURA METODOLÓGICA

1
Cantam os pássaros, cantam
sem saber o que cantam
todo seu entendimento é sua garganta.

2
A forma que se ajusta ao movimento
Não é prisão mas pele do pensamento.

3
A claridade do cristal transparente
não é claridade para mim suficiente:
a água clara é a água corrente.

Retórica – Octavio Paz

2.1 Prolegômenos: performances, performatividades e partituras

Tecer uma pesquisa performativa na área da educação, que lance compreensões sobre os atravessamentos da música no currículo, especialmente no âmbito das performances nos cotidianos escolares – como veremos a seguir, a partir de autoralidades que se movimentam entre chaves pós-estruturais e pós-coloniais – é radicalmente compor um texto que não tão somente seja sobre música, mas soe musical, quiçá possa ainda ser codificado como uma partitura, paralelismos de um mapa, um "planômeno" (DELEUZE; GUATTARI, 2010), cujos conceitos qual coordenadas, passem a notações partiturografadas, sejam: rítmicos, dissonantes, improvisados, até fantásticos – um ritmo pode indicar um território, ora pois (DELEUZE; GUATTARI, 2012b) e, à propósito, "pensar e realizar uma *performance* de linguagem que tornam-se indiscerníveis" (SODRÉ, 2018, p. 64. Grifo do autor).

Com tal trajetividade de excentramento, o desafio metodológico ganhou gravidade quando tropecei em um texto eloquente de Elizabeth St. Pierre (2018), em que a autora estadunidense observa um tipo de incompatibilidade ontológica entre pesquisadores que atuam em agenciamentos pós-estruturais, se valendo de métodos e dispositivos metodológicos da tradição qualitativa, criados para capturar as vozes de sujeitos humanistas, "iluminados", conscientes, alienados, enfim... dentre outras tantas adjetivações político-epistêmicas que se lhe possam oferecer, já que esses não seriam absolutamente, em última análise, o sujeito pós-estrutural, ou melhor, a pergunta que se abre é: tem de haver um sujeito?

Autoralidades como DeleuzeGuatarri[1] variam ao longo de suas obras sobre a questão do sujeito, que tanto pode ser um "sujeito larvar" (DELEUZE, 2018), portanto não integralizado em um corpo humano cartesiano, como pode ser um tal adensamento de subjetividades que acede a uma espécie de polifonia ecológica, em um plano histórico povoado por produções maquínicas (GUATTARI, 1992), indiscernibilidades que fazem com o que sujeito ora apareça como uma desbotamento perfurado nas superfícies do desejo.

Então, por que não aderir a uma ou outra sugestão dessas mais sólidas e correr os riscos do improviso performativo? Sombreio-me pela insurreição do "pensar nagô" de Muniz de Sodré (2018, p. 15), uma contribuição para "desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de 'humano'", ou sujeito, e assim, não para afirmar qualquer tipo de identidade essencialista, mas para propor uma aliança com corpos periféricos, excentrados; uns meus corpos e uns outros tantos; e ademais, "o que pode um corpo?", repercute Gilles Deleuze (2017) a pergunta de Espinosa que imputa consequências ontológicas, e abre a pesquisa para a "ideia de uma dimensão própria à mecânica inteligente dos movimentos corporais: o corpo seleciona e assimila, de modo análogo ao código linguístico, os estímulos da ordem social e cultural em que está imerso." (SODRÉ, 2018, 105).

Ajuizei o atrevimento de radicalizar a aposta de St. Pierre (2018) a ponto de atomizar de tal maneira o sujeito que não fosse possível recompô-lo, a esse propósito serve a obra deleuzoguattariniana cujo sujeito tão pálido e desidratado já não passa de um esquálido cabide de gente, e para perfurá-lo à desintegração, a perspicácia da ferramenta desconstrutiva de Jacques Derrida (1973). Consegui? Talvez não haja resposta que baste no momento, "mais que das intenções, eu gostaria de apresentar uma paisagem de uma pesquisa e, por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação". (CERTEAU, 2014, p. 35). Mas, e se a pesquisa for ela própria um ato [sob]re múltiplos atos, uma metanarrativa plagicombinada (TOM ZÉ, 2003) onde negociações a alianças difratadas faça a-com-tecer (JESUS, 2012) novas autoralidades discursivas? Eis o que se verá ao longo das próximas pautas.

[1] Assim escrito em referência à seguinte passagem do primeiro capítulo de Mil Platôs: "não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados" (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 17).

2.2 [Pauta I] Improvisatividade: a experiência de um corpo trama a-com-teceres

> Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
> morrendo de fome, histéricos, nus,
> arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada
> em busca de uma dose violenta de qualquer coisa,
> hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial
> com o dínamo estrelado na maquinaria da noite,
> que pobres, esfarrapados e olheiras fundas,
> viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão
> dos miseráveis apartamentos sem água quente,
> flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz [...]
>
> *Uivo* - Allen Ginsberg

Diria Roland Barthes (1987), que existe toda uma incidentalidade pulsional no ato da escrita, questão que a aproxima a uma dimensão tanto crítica quanto clínica da escritura, pois "ao arrastar a língua para fora dos seus sulcos costumeiros [...], o problema de escrever é também inseparável de um problema de *ver* e *ouvir*" (DELEUZE, 2011, p. 09. Grifo do autor), um dilema de saúde que me foi posto entre as saturações do desejo no texto de qualificação e este que está sendo tecido, o de manter o delírio em um estado ainda ao alcance da crítica, adiando seu encontro com um estado clínico, "onde as palavras em nada mais desembocam" (Idem).

Para a arte, a crítica é uma dimensão contígua, crítica que por si mesma pode eventualmente aceder a obra literária como extensão de uma obra já acabada, e que se constrói a partir das aberturas ou fissuras que esta propicia. A experiência de qualificação desta pesquisa expressou-se assim análoga, me permitindo divisar um horizonte de possibilidades adjacentes ao emaranhamento rizomático que eu havia esboçado, mas que ainda não conseguia coordenar, havia por certo uma paisagem, mas foi com a qualificação que encontrei um mapa. (DeleuzeGuattari, 2011a).

Acreditei que esse plano de experiências pudesse se acercar de algumas zonas conceituais para ajudar a compor uma paisagem metodológica, fazê-lo jogar ao mesmo tempo com as regras próprias e outras lhe são alheias para esboçar uma trajetividade singular. Se me valho das categorias de performance e performatividade para filtrar os eventos do meu campo, como acontecimentos curriculantes, é com uma escrita igualmente performática e performativa que estes podem passar a documentos curriculares [in]pregnados dos significados e sentidos de tais agenciamentos. Foi esse o primeiro *insight* que tive com o trabalho do professor Thiago Ranniery (2016), de que uma pesquisa performativa em currículo e música deveria ter sua escrita torcida e tecida como um texto musical, uma partitura.

Veio da música erudita contemporânea o que tem sido chamado pela professora Vera Terra (2000, p. 17-19) de "estética da indeterminação", formulada a partir da conversa com dois autores, Francis Bayer e Leon Stein. Terra (2000) prefere fixar como norte de sua pesquisa o segundo autor, porém, o primeiro é o que mais se adequa aos propósitos do meu discurso, aquele costuma se referir a essa "função criativa de não-controle" com os termos "abertura e indeterminação". Em alusão às obras de Umberto Eco e John Cage, "*abertura* [é] o estilo de obra musical dotada de uma polissemia conferida pela mobilidade da forma", mobilidade esta que inscreve a música em um plano de possibilidades imanentes "sem, no entanto, pressupor a renúncia à ordenação do discurso musical, seja no plano da sintaxe, seja em nível morfológico"

A essa noção mais contemporânea que acolherei, ainda como estética da indeterminação, embora nos termos de Francis Bayer, em que as aberturas ainda retêm um ordenamento discursivo, ajuntarei uma prática secular das artes performáticas: o improviso. Diz-se improviso daquilo que é "repentino, súbito, imprevisto", "produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente". (CUNHA, 1994, p. 429). No jargão cotidiano da música, o improviso é uma conversa, um algo a dizer através da linguagem musical, momento em que o músico rompe o acordo da coesão do grupo para exprimir um texto singular, ainda que permaneça em consistência consonante ou dissonante. Nesse falar, além do escrito que pode vir a ser traduzido como escritura musical, a improvisação acede à improvisatividade, na medida em que o ato de enunciação pactua uma nova forma trajetiva no discurso da obra, para afirmar diferenças entre corpos por estilo, assinatura e mesmo de gênero: é jazz, é repente, é embolada.

O professor e saxofonista Rogério Luiz Moraes Costa (2008) tem se dedicado à questão da performance da improvisação em uma compreensão rizomática. Os aspectos performativos são esboçados "quando se fala [que a] improvisação musical [...] é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso". (COSTA, R, 2008, p. 88). Se ocorre supor que seria possível improvisação sem qualquer preparação, o Rogério Costa não está tão certo:

> A improvisação é um ato [...] dirigido a um certo ambiente territorializável no próprio ato. Pressupõe vários atos de vontade que visam dar consistência a vários elementos e componentes. Estes elementos e componentes - o físico/corpo do músico, os idiomas a que foi submetido, sua biografia musical e pessoal - já delimitam as possibilidades. Os próprios procedimentos (variar, desenvolver, imitar, contrastar, transpor, etc.) que compõem o pensamento musical são ritornelos que traçam caminhos de consolidação, [...] um território (em alguns casos, altamente instável) onde se agenciam os discursos de cada músico envolvido na improvisação (COSTA, 2018, p. 177).

A enunciação improvisativa partiria então, de uma experiência aderente ao corpo, mas lembro que nos termos transcendentais da filosofia deleuzeana equivale a dizer: não

necessariamente representativa e realística. Rogério (2008, p. 93-94) considera que existam dois tipos de improvisações, uma "idiomática" e a "livre improvisação", e me fixo exatamente na primeira, em que o conhecimento de instrumentos e suas técnicas bem como a experiência transcendente do corpo, permitem operações que partem de um conhecimento prévio das regras do jogo em que os "limites estão claramente desenhados", e há nesta modalidade "um sistema comum sobre o qual construirão suas intervenções, interações e 'falas'.": "A linguagem falará através daqueles que a realizam. E a linguagem está gravada no corpo, o constrói e é construída por ele".

A improvisatividade como experiência de corpos, sejam os evidentes e os latentes, os consistentes e os residuais, onde estão inscritos os programas de: desejos e devires, política, tradição, mística, das regras do próprio, os rastros de escrituras encarnadas (inscritos e sobrescritos), e demarcações de territórios consolidados – são zonas fibrosas ou acúmulos por ensaios extracotidianos (BARBA, 1994), que na performance de campo, desde o primeiro dia, se apresentam como minhas intensidades e potências de pesquisador. Em todo caso, inescapavelmente tessituras conceituais que, anteriores ou fruídas no curso do mestrado, conduziram a minha atenção (olhar, escuta e percepção), e negociaram a minha compreensão das minhas capturas nas tramas narrativas e produção de sentidos de toda a pesquisa, a cada escolha diante dos riscos postos pelo cotidiano ao derivar por tal ou qual contingência.

Quando se trata de perceber ou encetar mobilidade enunciativa, inadvertida ou deliberada, das práticas do corpo pesquisador nos cotidianos, deve-se igualmente supor que "correspondem [a] procedimentos em número finito – a invenção não é ilimitada e, como as 'improvisações' no piano ou na guitarra, supõe o conhecimento e a aplicação de códigos – e que implicam uma lógica de jogos de ações relativos a tipos de circunstâncias" (CERTEAU, 2014, p. 78), mas deduz-se daí também que há uma improvisatividade inscrita nesse corpo que pode ser traduzida em escritura, ou partitura. E se existe um fraseado no improviso musical, igualmente se improvisam fraseados espaciais (Idem).

Com essa densidade, ao menos dois fluxos não passam desapercebidos: os de acontecimentos e os de estilo. Como acontecimento é a *jam session*, o tocar sem saber o que te espera à frente, ou depois das curvas atravessando aberturas, se esgueirando por becos espaçados nos cotidianos, encarnado em um jogo de tessituras, é um a-com-tecer (JESUS, 2012, p. 13), um movimento de contaminação discursiva cujas regras irrompem a partir do plano das experiências e "têm sua lógica interna necessária, imprevisível e irreversível [...] diante da singularidade do que está posto", regras que permutam regras de um a outro a-com-tecer, escrita

que se movimenta entre a “forma formante” e a “forma formada”, “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissoluvelmente, invenção” (PAREYSON, 1993, p. 20), “um acontecimento [que] não é algo que ocorra dentro do mundo, *mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele*” (ZIZEK, 2017, p. 16. Grifo do autor).

Como estilo, recorro à historiadora Joan Scott (1999, p. 16), cujo trabalho ainda será repetido em outras sessões desta partitura metodológica, que aciona o “literário” como forma de produção de discursividades contra uma tendência de naturalização das experiências, não para conferir ao gênero um status de fundamentalidade, “mas sim abrir novas possibilidades para analisar produções discursivas da realidade social e política como processos complexos e contraditórios”. Eis então uma rede que pode reter na improvisatividade fluxos estilísticos.

> O estilo, então, tem a necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar, depois, lança-se como um fósforo que as crianças vão seguindo na água da sarjeta. Pois certamente não é combinando frases, utilizando ideias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que não são os da Terra. (DELEUZE, 1992)

Convém então citar algumas das autoralidades estadunidenses que foram irreparavelmente afetadas pelo jazz, ou por suas características improvisativas, tais como Allen Ginsberg, F. Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, para ficar nestas, cujas obras não apenas projetam paisagens narrativas e personagens [entre]meados ao jazz, são agenciamentos transcondificados em improvisos encarnados: “de cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, ‘mal visto mal dito’, é um colorista, um músico”. (DELEUZE, 1997, p. 09). Imagino de que analogamente captada como estilo, a improvisatividade é a encarnação dos a-com-teceres na escritura acadêmica, ou a sua incorporação no texto curricular, a-com-teceres curriculantes. Como método, dá cabimento à plástica improvisativa dos percursos de campo:

> O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e ouve. Beckett falava em ‘furar buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’ (DELEUZE, 1997, p. 09)

2.3 [Pauta II] Derivas: afloramentos em uma pesquisa improvisativa

Ato contíguo, se a improvisatividade é um estado experiencial de corpo, ou um programa em base linguística para tomadas de decisões no curso da navegação, é de se supor que alguns procedimentos da performance em campo possam igualmente estarem pré-codificados, e que improvisar neste caso seja um rearranjo singular desses blocos para uma situação particular. Pode-se improvisar em movimentos circulares ou espiralados e ainda assim precisos, uma agenda. Ou diferentemente, pode-se ir ao campo com um programa sob hesitação, e permitir que a inércia do nosso corpo seja rompida por força e direção dos ventos, ao sabor dos acontecimentos, tragados ou empurrados rumo ao desconhecido: derivas.

O poeta português Fernando Pessoa nos pôs a divagar sobre a imprecisão das artes de navegar, e não raro nos vemos à "deriva", a "desviar do curso" (CUNHA, 1994, p. 248). Entretanto, "estar à deriva não significa poder ir em qualquer direção, mas seguir a direção possível das interações efetivamente realizadas", é o que nos diz Maria Tereza Esteban (2003, p. 203) com inspiração na obra de Maturana: "à deriva apresenta uma evidência sobre como a pesquisadora no cotidiano escolar faz escolhas que ajudam e dá a sua ordem ao caos encontrado" (Idem). E aqui me questiono se a escolha dá um ordenamento singular, não insinua uma individuação estilística.

O conceito de deriva em Maturana (2001, p. 75) é erigido com bases em estudos da linguagem, e uma de suas zonas densas diz sobre a ontogenia (história) dos seres vivos forjada a partir de "interações que desencadeiam nele mudanças estruturais: se não há encontro, não há interação, e se há encontro, sempre há um desencadear, uma mudança estrutural no sistema". Enquanto houver interação, portanto, há construção de história, e lembro aqui Ailton Krenak (2019) que sugere uma contínua contação de histórias para adiar o fim do mundo. Dito assim, um tal adiamento pode ser produzido nas "interações recorrentes; é uma história de desencadeamentos estruturais, de mudanças estruturais mútuas entre o meio e o ser vivo, e o ser vivo e o meio" (MATURANA, 2001, p. 75).

A deriva é "um curso que se produz, momento a momento, nas interações do sistema e suas circunstâncias" (MATURANA, 2001, p. 80). Quando agenciada nos cotidianos, a deriva é um movimento deambulatório do meu corpo-pesquisador que se deixa conduzir pelas interações de, e com outros corpos, e desses com os lugares e espaços, percursos e mapas, demarcações e fronteiras, nomes e símbolos, espécie de transumância retórica. (CERTEAU, 2014).

Volto a Rosane, que nos elucida a plástica acidentada do jogo do a-com-tecer inscrito no ambiente filosófico da "contingência", substantivo derivado do verbo latino *contingescere*, "cujo significado é de um fato imprevisto, ocorrência por acaso ou por acidente" (JESUS, 2012, p. 13). Segundo Abbagnano (2007), existe uma ambiguidade filosófica no termo-conceito "contingente", que o coloca em movimento pendular entre a "necessidade" e a "possibilidade". Incertezas que foram objeto da tradição escolástica, que influenciada pelos árabes teria complexificado a noção de "possível" inerente à contingência:

> [...] [passando] a significar aquilo que, embora sendo possível "em si", isto é, em seu conceito, pode ser necessário *em relação a outra coisa*, ou seja, àquilo que o faz ser. P. ex., um acontecimento qualquer do mundo é [contingente] no sentido de que: Iª considerado de *per si*, poderia verificar-se ou não; *1°* verifica-se necessariamente pela sua causa. Desse ponto de vista, enquanto o possível não só não é necessário em si, mas tampouco é necessariamente determinado a ser, o [contingente] é o possível que pode ser necessariamente determinado e, portanto, pode ser necessário. (ABBAGNANO, 2007, p. 200)

Apego-me a Abbagnano, porque me faculta o caminho até Elizabeth St. Pierre (2018, p. 1056), momento em que a pesquisadora exorta através de Foucault, "que o modo de ser que nós herdamos de Descartes e que acreditamos ser 'natural' é, ao invés disso, histórico e assim contingente e não necessário". Essa, uma das bases de sua crítica aos métodos positivistas e qualitativos e onde se ampara sua perspectiva "pós-qualitativa", que se embrenha em pressupostos onto-epistêmicos para discutir as dificuldades de conciliação entre as miradas pós-estruturais e o que foi construído como método pela tradição das pesquisas qualitativas com origem no humanismo.

Isso me deu margem a pensar uma plástica narrativa que se desvinculasse desse comprometimento com instrumental, e que não fosse um método aprioristicamente preocupado em enquadrar uma realidade, ou sequer um método. Também não me seduziu o meio caminho andado, que pudesse ser uma pesquisa de método misto, qual seja, a de tentar conectar agenciamentos com base nos dados obtidos por meios de instrumentos objetivos cunhados sob a anuência das práticas qualitativas. Mas talvez um texto – sim, "um texto" – que por operações igualmente textuais pudesse ser uma dobra sob[re] si mesmo, cedendo à tentação biunívoca de "privilegiar [em detrimento do texto] a linguagem falada e ouvida 'face a face' como se tivesse alguma pureza empírica primária ou valor, como se fosse a origem da ciência" (ST. PIERRE, 2018, p. 1055), reconhecendo ainda nos primeiros lances "que o presente nunca pode ser presente, estável por tempo suficiente para ser analisado" (Idem).

Não me arrogo a pretensão de ter compreendido bem a radicalidade da proposição de Elizabeth St. Pierre, o que a mim se impôs é que guiado por suas sugestões, e por leituras que

me propuseram uma economia e uma política de pesquisa improvisativa, me senti desobrigado de uma sanha premonitória para evitar incorrer em incongruências como:

> [arrancar] um conceito como o rizoma, do denso compilado de conceitos de DeleuzeGuattari e [tentar] usá-lo[s] [...] sem se dar conta de que o rizoma traz consigo toda a ontologia de DeleuzeGuattari, seu empirismo transcendental, que não é o empirismo da metodologia qualitativa humanista. [Ou de forma análoga, redundar em] estudos qualitativos que alegaram usar teorias pós-estruturais do sujeito, mas, na seção metodológica, incluíam descrições e tratamentos das pessoas como indivíduos humanistas com "vozes" únicas, esperando para serem libertadas pelos pesquisadores emancipatórios (ST. PIERRE, 2018, p. 1053)

Elizabeth St. Pierre usa um verbo que me soa adequado, "desacelerar", que modulo como arrefecimento do ímpeto de produção pré-esquemática do instrumental metodológico, de confessar antecipadamente meu programa de campo. Ao invés disso, em atenção a autoralidades quais DeleuzeGuattari que criaram "novos conceitos - intensos, *conceitos futuristas* com suas velocidades e seus ritmos próprios [que] não cabem em ontologias existentes e assim criam aberturas, ajudando-nos a pensar em novos modos de ser" (ST. PIERRE, 2018, p. 1057), pensei por aproximação em me ocupar de um esforço de produção discursiva que alargasse fronteiras onde pudesse eventualmente me movimentar, assim eis que afloram três derivações que se montam na forma de procedimentos da pesquisa por a-com-tecer: *à deriva*, então um "estar", um fluxo interacional incontrolável nos cotidianos onde o corpo-pesquisador contiguamente opera por performances improvisativas para inventar, produzir ou capturar acontecimentos; as *derivantes*, que são as digressões conceituais que emergem curriculantes a partir dos acontecimentos no plano da experiência; e as *derivadas*, que surgem caracterizadas pelas transcodificações de *conceitos derivantes* para variáveis de funcionalidade dos currículos nos cotidianos escolares, ou como categorias para as práticas da pesquisa curricular.

2.4 [Pauta III] Grupo de experiências [GE]: plano de fabulações
Interface performática para formatividade e construção de narrativas

Pesquisando em clave pós-estrutural, quando precisei fazer uma escolha entre os dispositivos metodológicos à disposição, tentei me ater aos convites pós-qualitativos de St. Pierre (2018) ao optar pelo que me parecia o mais performático, aberto a-com-teceres e contingências, e eis que o Grupo de Experiências (GEs), engenho construído por Iris Oliveira e Rosane de Jesus (2018) no âmbito do projeto de pesquisa e extensão *Experiência, Formação e Práticas Curriculares em Escolas Quilombolas no Território do Sisal*, encampado pelo grupo

de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens (FEL/CNPq), no Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia/Campus XIV, em Conceição do Coité, inicialmente pensado como alternativa para a formação de professoras indissociada das práticas curriculares e pesquisa em lócus escolar.

Na forma praticada por Íris e Rosane, os GEs funcionam com o apelo aos "relatos de si" e é protagonizado diante de experiências com a arte, que disparam jogos narrativos. Lembra Maria Goretti de Almeida (2019) do duplo jogo a que se propõe o GE – e a esta duplicidade eu sugeriria compreendê-lo como uma interface – por um lado, dispositivo de "construção de dados", um grupo reunido com a finalidade de compor narrativas disparadas em experiências com obras de arte; mas a face contígua é a experiência como ato formativo em si, não "somente" experiência estética, se o entendimento for de que haja uma separação entre a dimensão estética e a dimensão formativa, ao contrário disso.

O GE aposta na indissociabilidade dessas duas dimensões, o que o aproxima da plasticidade performática de um a-com-tecer, "é atividade, mas também é produto; é ato como forma formante, mas também produto enquanto forma formada. O acontecimento que sobrevém tem sua lógica interna necessária, imprevisível e irreversível [...] diante da singularidade do que está posto". (JESUS, 2012, p. 13).

Essa arquitetura de interface inscrita nas linhas de programação do GE, retroage a Luigi Pareyson (1984; 1997), é ele que sugere os entremeamentos entre "forma formante e forma formada" na produção artística, e entre um polo e outro, a obra de arte é "resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa", mas também "forma [que] age como *formante,* antes ainda de existir como *formada*", e tem ainda a "misteriosa prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, isto é, de existir como conclusão de um processo estimulado, promovido, dirigido por ela" (PAREYSON, 1997, p. 188-189. Grifos do autor).

Rosane de Jesus (2012) se vale dessa dimensão ontológica conferida por Pareyson à relação entre forma formante e forma formada para tramar uma interface cujas regras se aplicariam a qualquer jogo formativo, "não necessariamente, da arte, porém de qualquer operosidade humana que é, essencialmente, formatividade" (JESUS, 2012, p. 15). E adicionalmente ao conceito de formatividade, Monclar Valverde (2007, p. 139) propõe outra camada, ao perceber que a fruição, ou recepção, característica primordial ao público de arte, "é mais abrangente e originária do que a própria produção, pois mesmo um artista tradicional tem o seu primeiro aprendizado na experiência da fruição e não no treinamento formal".

A formatividade que atravessa Pareyson, Jesus e Valverde carrega a interface narrativa do Grupo de Experiências para o possível desdobramento lógico: se admito trajetividade performática da forma formante e da forma formada, não somente o GE [forma formante] é um dispositivo metodológico assentado na performance, mas igualmente o é a forma formada, ou seja, os discursos construídos e registrados ao longo de sua prática deixam de ser dados em sua acepção ontológica, e passam a ser discursividades performáticas ou performances narrativas, por decorrência: dados em derivas.

A interface cria talvez um "espaço suplementar" entre a forma formante, o pedagógico, e a forma formada, o performático, onde "sugere que o ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode, sim, alterar o cálculo" (BHABHA, 2013, p. 251), ou seja, a interface não tende a conformar um todo unitário totalizante, mas se comporta com uma "temporalidade metonímica e iterativa", introduz através da escrita uma zona de acréscimo narrativo para equilibrar as supressões de origem (Idem): formação ante produto; artista ante espectador; prática apartada do método; mas arrisco dizer que em cada uma de suas faces se alastra um plano com conexões singulares.

Acatando o conselho de Joan Scott (1999), ao invés de dar a "experiência" como algo natural ou mesmo como categoria genérica, me parece relevante narrar como uma noção de experiência emergiu na própria pesquisa derivante da minha relação com o colégio que se fez lócus desta pesquisa, mediada por uma amiga professora, mestra pelo mesmo programa de pós-graduação a que me vinculo, e que realizou sua pesquisa também na mesma instituição formal de ensino, embora com a vantagem de ser do corpo funcional da casa. Como não tinha eu a mesma intimidade, fui introduzido à Direção da escola e posteriormente apresentado ao corpo docente, o que me franqueou o trânsito pelo território escolar e por decorrência, abriu-se a possibilidade de contato com estudantes.

Minhas deambulações estiveram situadas em um Colégio Estadual de Nono Ano e Ensino Médio erigido na zona urbana, fronteiras de uma área da cidade considerada nobre, imediações da Prefeitura Municipal, Câmara de Vereadores e da Panificadora Sabores do Trigo, a mais badalada de Conceição do Coité-BA, sertão de Alembaía[2]. Embora a área que o colégio ocupa não seja propriamente extensa, os aproximadamente 500 estudantes matriculados em cada um dos três turnos, ou seja, cerca de 1500 no total, conseguem circular confortavelmente, revezando-se entre: os pátios internos e externos, banheiros, biblioteca e quadra de esportes.

[2] Alternativa de territorialidade com a qual venho me envolvendo desde 2012, entre produções ensaísticas e obras no campo artístico, hoje consignada em clave pós-colonial, postula uma compressão de territorialidade baiana descentrada de Salvador, e consequentemente, o transpassamento da Baía de Todos os Santos como referente fixo dos significantes de baianidade.

Para se ter uma ideia, algumas das zonas mais externas próximas ao portão principal, ainda intramuros, são regularmente utilizadas como espaço para a prática de pequenas partidas de futebol, sem gerar congestionamentos.

Estive em derivas entre os turnos matutino e vespertino, categorizados genericamente quanto a proveniência do público, assim: pela manhã, estudantes majoritariamente egressos da zona urbana; pela tarde, estudantes majoritariamente egressos da zona rural. Estou falando de um público que, grosso modo, varia na faixa etária entre os 14 e os 19 anos, e que por contraste visual, eu também arrisco descrever como predominantemente afrodescendente, impressão compartilhada também pela direção do colégio.

Se não me prenderei a esmiuçar a paisagem do público escolar, com causa em algumas contingências que apresentarei, no formato de GE pelo qual optei não é possível controlar as categorias amostrais, o que me induz a acreditar que qualquer acontecimento em grupo que eu resolvesse tomar, poderia ter uma mostra aleatória em que coadunariam diferentes marcadores como: idade, gênero, sexualidade, etnia, professores, estudantes, corpo funcional, etc. Mas, conquanto pudesse até agrupar com base na depreensão do meu olhar, categorias mais amplas como, professores, estudantes ou mesmo juventude, tais possibilidades acabaram por se enfraquecer quando passei a prescindir da categoria "sujeito", como abordarei mais à frente. Assim, questões de gênero, sexualidade e etnia passaram a invadir a pesquisa, não partindo de referências antecipadamente decididas em um direcionamento de público alvo, mas como derivantes dos agenciamentos musicais que a-com-teceriam.

Porque aquela altura em que entrei em campo, e meu tempo fosse exíguo, seja pela coincidência do meu cronograma com o calendário de provas de fim de ano; seja pelo motivo de que a escola permaneceria ainda uma semana em reformas, justamente no período que eu havia previsto para fazer uma divulgação do Grupo de Experiências, na esperança de contar com algumas simpatias, em um formato inicialmente parecido c om o de um Grupo Focal, resolvi considerar a questão por outro ângulo, me perguntando o quanto dessa minha expectativa não seria uma preconcepção de modelo.

A pergunta a seguir seria: e se ao invés de um GE com cara de Grupo Focal eu admitisse a radicalidade do improviso, e ao invés de constituir grupo à imagem e semelhança, eu estabelecesse um corte performativo no plano da experiência? Ou seja, eu passaria a circunscrever as capturas dos acontecimentos com a música que experienciei em um cotidiano escolar de forma desterritorializada, digo, como Grupos de Experiência. Por exemplo, um grupo de estudantes reunidos no pátio durante o intervalo das aulas, ouvindo uma música qualquer em torno de uma caixinha de som *bluetooth*, pela hipótese que sustento, poderia ser observado

como um GE, e minha função seria interagir direta ou indiretamente com o evento, e registrar tais interações com uma premissa de seccionamento local dessa mesma paisagem. A seguir por esse caminho, as experiências passam a ser as emergências acontecimentais no "plano da imanência", que é outrossim, o mesmo "plano da experiência" (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Isso implica assumir que nesse plano, a arte, ou mais especifcamente a obra de arte, emerge como um "um ser de sensações", um bloco de sensações que é mais propriamente um composto de afectos e perceptos: "os perceptos não mais percepções, são independentes do estado daqueles que experimentam; os afectos, não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles". (Idem, p. 193-194). Entre outras características, os afectos e perceptos se diferenciam dos sentimentos e percepções por não se relacionarem diretamente com o campo da memória: "o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar os afectos das afecções, como passagem de um estado a outro" (Idem, p. 197).

Os perceptos são produzidos por uma tal "saturação" na obra, a sugerir dimensões e métricas que transbordam a mesma obra, "paisagens não humanas da natureza", e por sua vez, os afectos trabalham com a produção de "devires não humanos", e não "a passagem de um estado vivido a outro", na música podem ser tomados por "personagens rítmicos", um ritmo que se insinua como um corpo no baile (Idem p. 200-203), um corpo que se comunica por [re]flexões igualmente rítmicas. Destarte, esses movimentos que atravessam, eu diria interstícios pré-memorialísticos ou a-memoriais, disparam nos estados de fruição igualmente, pelo menos em um primeiro plano, blocos de sensações. Entremeados aos perceptos, os afectos criam zonas de indeterminação, de indiscernibilidade, mas analogamente, "só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação" (Idem, p. 205).

Acredito que são nessas zonas de indeterminação que ocorrem a construção da matéria sensível e plástica que pode ser captada pela operabilidade do dispositivo metodológico de pesquisa, no caso o Grupo de Experiência, "onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função" (Idem, p. 234), onde a obra de arte abre frestas para fluxos que podem ser transcodificados pela filosofia e pela ciência. Das sensações, o que podem ser observadas a efeito textual são suas "variedades": "vibrações", "enlaces ou acoplamentos", e "distenções" (Idem, p. 198-199).

Mas falei na obra como um bloco de sensações pré-memorialístico, e dizem os filósofos franceses, um "monumento" que não comemora o passado. De fato, por outro lado, é

precisamente porque há uma zona de indiscernibilidade na obra de arte e, portanto, também em sua relação espaço-temporal, que posso vislumbrar aí uma fronteira vazada por fluxos da memória, de sorte qu e, como pesquisador minha função será *aparar* – segurar, cortar, tornar plana, desbastar – as textualidades perfurativas que atravessam das sensações às memórias, porque se está consignado que em um primeiro momento são desatadas as sensações, me parece igualmente verossímil que o movimento adjacente da fruição é o de que as memórias assediam as sensações para produzir significados e sentidos de existir, momento em que ocorre a formatividade/artisticidade (VALVERDE, 2007).

O percurso que venho trilhando, todavia, premiu também um processo de desterritorialização dos atos de fala que foram sendo delineados como um rastro ontológico muito próximo ao "sujeito", e na medida em que essa categoria foi precocemente relativizada na pesquisa, como já adiantei, "a fala", como traço presuntivo da verdade, passou a soar essencialista.

Sinto ainda, que preciso dar vazão a uma fricção nesse trecho, porque no texto marco do GE, Jesus e Oliveira (2018) situam a "fala" como "fundamento ontológico existencial de abertura", abertura do ser/mundo por certo, a morada habitada pelo ser que aparentemente Gadamer (2007) toma como metonímia da linguagem. A este respeito, embora não escape que a conceituação de Heidegger tenha afetado a desconstrução derridiana, a centralidade da fala para o filósofo francês, inclusive em termos hedeggerianos, padece de um certo logocentrismo contíguo a uma história da metafísica que reputa ao "rebaixamento da escritura e seu recalcamento fora da fala 'plena'" (DERRIDA, 1972, p. 04).

Porém, quando corpos são afetados pelo som tonitruante dos carros que cruzam as adjacências da escola e dançam reagindo ao seu ritmo, ou por outra, esboçando com ritmo um território (DELEUZE; GUATTARI, 2012b), será que não se pode dizer que estão respondendo à música? Falando com ritmo? "Quem é que fala quando não existe mais um Falante divino que funda toda enunciação particular"? Pergunta Michel de Certeau (2014, p. 228), sobre a questão da identidade locutória que se desloca a partir do "ato de falar" (*speech act*), "enunciação deslocada", ele endossa, "a excentração do *dizer* (falar) e do *fazer* (escrever)" (Idem, p. 229-230).

Em termos cotidianistas, é nesse ato de excentração que o corpo desponta como palimpsesto escriturístico, tanto faz quanto fala o que lhe está inscrito, corpo excêntrico a denotar que "a elocução sobrevém fora dos lugares onde se fabricam os sistemas de enunciados (Idem, p. 230), atos de fala do corpo que insinuam um alfabeto, fluxos que podem ser retidos a

efeito de forma para construção de linguagens próprias, é como pratica a arte, espécie de agenciamento.

A fala re-encarnada traz a narrativa para uma fronteira borrada entre performatividade e a performance. Um dos autores que trafega nesses interstícios é o suíço Paul Zumthor, (2014, p. 74-75), e compreende nesses [entre]meamentos que "uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal", se faz necessária: "nesse sentido que se diz que se pensa sempre com o corpo [...] o discurso que alguém me faz sobre o mundo [...] constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. [...] Não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é em princípio do corpo".

> (...) uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeções do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é daí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível (ZUMTHOR, 2014, p. 75. Grifo do autor).

Não é para Zumthor (2014) pois, uma metáfora, a voz é um corpo. E Rogério Costa (2008) suplementa sobre esse texto à noção de "semântica poética", a de "semântica musical", suscitando o entendimento por derivação de que se um corpo fala com a música, há nesse corpo voz[es], não a mesma fabricada nas cordas vocais, e consequentemente, não é apenas a fala da garganta e sua linguagem conexa que declaram seus significados sobre o corpo: "essa menina é um problema, é cheia de esquema é complicada // Você pensa que ela é calma, mas só que tem alma de pipa avoada // (...) mexe a raba, mexe a rabiola // Rebola gostoso até o chão"[3] - o rebolado é também uma declaração que [in]pregna, engravida as linguagens fora de si, "o lugar de onde se fala é exterior ao empreendimento escriturístico" (CERTEAU, 2014, p. 230), desse ângulo, o rebolado é uma voz que fala com a música, com os meus olhos e com a minha língua: uma voz háptica.

Como, então, captar essas vozes em um Grupo de Experiências nos cotidianos? Suponho que o percurso seja assumi-las como fabulações dos corpos, não são naturais, são agenciamentos do corpo-no-corpo, "definir pela fábula a posição do outro (selvagem, religioso, louco, infantil, popular [atrevido]) não é somente identificá-la com 'o que fala' (*fari*), mas com uma palavra que 'não sabe o que diz'" (CERTEAU, 2014, p. 231). "A voz faz escrever" e posso dizer que a escritura heterológica se vale de um tal "funcionamento sexual", contingente

[3] Referência à musica Rabiola – MC Kevinho

decerto, e por isso mesmo transformada em erótica: “é a inacessibilidade do seu ‘objeto’ que a faz produzir” (Idem, p. 233).

Incide sobre esse conúbio um instrumento, ou atitude tradutória, para transcodificar os atos de fala de uma linguagem à outra, eliminando “a exterioridade transferindo-a para a interioridade e transformar em ‘mensagens’ (escriturística, produzidas e ‘compreendidas’) os ‘ruídos’ insólitos procedentes das vozes” (CERTEAU, 2014, p. 232). Equivale a dizer no GE que realizei, que tomarei como vozes acontecimentos dos corpos tais quais: aplausos, vaias, gritos, sensações de euforia – que serão tratados como rastro ônticos, ou indícios performáticos da existência de corpos. A esse respeito o teatrólogo italiano Eugênio Barba (2013, p. s/p) nos lembra que o aplauso, por exemplo, estabelece uma forma de comunicação, “pode significar a reação de gratidão, de prazer, de intercâmbio de energia”. Por outra, reflete que para algumas performances “a melhor reação é o silêncio”, logo, aqui se adensa um corpo que responde narrativamente, ou será que posso dizer um corpo narrativo?

A noção de fabulação me soa aproximar-se do tratamento literário de Joan Scott (1999), que argumenta que a experiência em si não deve ser tomada como algo natural ou mesmo essencial, e aqui ela fala como historiadora, insistindo que não há uma distinção entre experiência e linguagem, ao contrário “a experiência é um evento lingüístico (não acontece fora de significados estabelecidos), mas não está confinada a uma ordem fixa de significados” (SCOTT, 1999, p. 16), e dessa maneira, tudo que verte como narrativa sobre a experiência é também construído discursivamente, aí incluso o “sujeito” que Scott ainda sustenta, para ela, “a linguagem é o local onde a história é encenada” (Idem). Tudo, menos a própria experiência com a arte, que afeta e mobiliza os corpos na condição de um *pathos*, que se expressa a partir uma dimensão pré-histórica, e, dessarte, pré-linguística.

A abertura que a pesquisadora divisa é que a qualidade da produção discursiva imprime valor científico à experiência, e isso não estaria distante de uma abordagem literária: “ler em busca do ‘literário’ não parece de forma nenhuma inapropriado para aqueles cuja disciplina se dedica ao estudo da mudança”, e isso concorreria para o translado de uma tendência de naturalização das experiências para inscrevê-las enquanto “categorias de análise como contextuais, contestáveis e contingentes” (SCOTT, 1999, p. 19)

Desse *insight* eu me fixo na matiz literária que Scott propõe para produzir a discursividade das experiências, mas abandono o “sujeito” como categoria, embora a efeito deva refletir que toda categoria ontológica é igualmente construída pelo discurso em articulação social. Mais especificamente, como a experiência em foco é a que se envolve com o monumento artístico, consta que “o ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (DeleuzeGuattari,

2010, p. 198), e nessa perspectiva a narrativa da pesquisa emerge não como um relato preciso de um passado essencial, mas como a construção de um devir-curricular calcado no relato das minhas experiências no campo, semelhante zona de indeterminação individuada.

Como última camada, essa irrupção do GE nos cotidianos ironicamente me parece flertar com o que Eugênio Barba (1994, p. 31) descreve como "técnicas extracotidianas" da performance, não porque está fora dos cotidianos, mas é uma invenção que se opera *no fora* dos cotidianos na sua indiscernível contiguidade, nos termos de teatrólogo italiano, diverge das performances cotidianas porque estas se caracterizam pela economia de energia, enquanto que as extracotidianas – perfurando os cotidianos – são reconhecidas pelo "esbanjamento de energia", para todos os efeitos, ainda que aberto a a-com-teceres, um Grupo de Experiência é um evento que necessariamente prescindiu de uma composição teórica em edifício linguístico, programação, intencionalidade e um esforço preparatório anterior, um acúmulo de energias: as técnicas extracotidianas "[...] *põe-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*". (BARBA, 1993, p. 31. Grifos do autor).

Assim, o Grupo de Experiência emerge ele mesmo, como um "corpo social" performático nos cotidianos (CERTEAU, 2014), recortado no plano da experiência por ato enunciativo, e com essa estampa, se adensa tal qual uma rede de retenção de fluxos, diria mesmo de *formasfluxos*[4], com seus conteúdos incontidos e que não se contém.

2.5 [Pauta IV] Deriva Hacker: instrumentos auxiliares de navegação para construção de narrativas

> Na época, operava num barato quase permanente de adrenalina, subproduto da juventude e da proficiência, conectado num deck de ciberespaço customizado que projetava sua consciência desincorporada na alucinação consensual que era a matrix. Ladrão que trabalhava para outros ladrões, mais ricos, empregadores que forneciam o software exótico necessário para penetrar as muralhas brilhantes de sistemas corporativos, abrindo janelas para fartos campos de dados.
>
> *Neuromancer* – Willian Gibson

Ao optar pelo movimento metodológico de derivas improvisativas, esperava conseguir me imiscuir pelas aberturas narrativas que o campo ofertava, e fluindo entre elas encontrar

[4] Conceito que será fabricado em capítulos posteriores ainda neste trabalho.

instrumentos nelas mesmas que pudessem captá-las, nesse *trópos*, uma característica labiríntica dos percursos escriturísticos nos cotidianos se encorpou.

Umberto Eco (1985, p. s/n), divagando sobre as questões de escrita no seu mais emblemático romance, *O Nome da Rosa*, consigna que existem ao menos três tipos de labirintos, o grego, o maneirista e em alusão a DeleuzeGuattari, o labirinto rizomático, "feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjetura é um espaço de rizoma", outro modo de dizer que "um modelo abstrato da conjetura é o labirinto", e certamente uma pesquisa científica é sobre conjeturar (ECO, 1985). Um labirinto submetido aos princípios de conexão e heterogeneidade; de multiplicidade; de ruptura a-significante; e de cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

As conjeturas cotidianistas, sabemos, são navegadas a partir das inscrições que se operam ou foram praticadas nesse que tenho compreendido como um plano de experiências, mesmo que plano de imanência, que por sua vez é um "corte" no caos[tidiano] (DELEUZE; GUATTARI, 2010), são lugares, espaços, fronteiras, demarcações (CERTEAU, 2014), onde vagam "corpos sem órgãos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a). Encontrei-me também com a compreensão que uma das formas de se supor esses corpos são seus atos na experiência, o grito e o silêncio. No entanto como pistas, outros tantos tropeços foram ocorrendo no "correr do curso" (PINAR, 2016).

Discutindo "Redes Colaborativas, Ética Hacker e Educação", Nelson Pretto (2010, p. 306) alude a certo "achatamento" e "contração" na dimensão espaçotemporal imputada pela disseminação das tecnologias digitais, cuja plasticidade labiríntica estruturou-se com as operações de hipertextualidade, conceito sobre o qual está fundada a internet. E dirá Pierre Lévy (1993, p. 25) que "os processos sociotécnicos, sobretudo, também têm uma forma hipertextual, assim como vários outros fenômenos. O hipertexto é talvez uma metáfora válida para todas as esferas em que significações estejam em jogo".

Em Pretto (2010) encontrei alusão a um texto de Sérgio Costa (2010) sobre "nomadismo" e hipertextualidade. Sua noção nomádica é deleuzoguattariniana, o que para o autor suscitaria "lidar sempre com a instabilidade, a heterogeneidade e a fluidez", são "marcas essenciais da contemporaneidade". Eu divirjo pegando outro atalho, hipertextualidades como fragmentos de discursividades digitais que "contaminaram" (VATTIMO, 1992) a contemporaneidade, não são essência mais invenção humana, mobilizadas na construção de uma comunicabilidade com os signos da fragementariedade, heterogeneidade, multiplicidade e de fugas, em suma rizomática, mas que inolvidavelmente criaram

> [...] reflexos nas práticas comunicativas [...] produção e recepção de textos mediadas por novas tecnologias e novas (multi)mídias, e cujos ~~(ciber)~~espaços, papéis e interações se localizam na interface das intersemioses (o conjunto lingüístico, o paralinguístico e o nãolinguístico), em situação de atravessamento e permutação constantes. (COSTA, 2010, p. s/n. Tachado por mim)

A fim de reter algumas das características que distinguem a ambiência digital, a plasticidade, fluidez, hipertextualidade e interatividade, me peguei efetuando duas práticas que a-com-teceram nas órbitas das derivas cotidianas, máquinas para tropeçamentos hipertextuais: *deriva stalker* e *deriva por gadgets* [*deriva gizmo*].

Deriva Stalker – O termo inglês é traduzido para a nossa língua como "perseguidor". De fato, no jargão jurídico a prática foi definida como "crime grave a partir da década de 90, em grande parte como consequência da relação entre celebridades muito famosas e seus fãs". (AMOROSO, 2010). É mais propriamente um ato de vigilância sobre a vida alheia, que no extremo pode levar a contatos pessoais indesejados, hodiernamente a prática tem sido facilitada pela exposição que fazemos de nossos itinerários através das redes sociais, espécie de janela indiscreta[5] digital.

A juventude, entrementes, faz uso do termo para designar o comportamento de observar, às vezes com regularidade, perfis de interesse nas redes sociais, que tanto podem ser da rede de convívios, aquele par de olhos na escola para quem se acredita permanecer invisível, por exemplo, e até mesmo um excesso de zelo pelas relações mais íntimas.

A acepção que quero atribuir é essa juvenil em sua matiz mais pueril, observação de perfis como instrumento metodológico para construção de narrativas, tratando essas vozes hipertextualizadas na medida de extensões narrativas do campo e dos corpos que o habitam (ST. PIERRE, 2018), é outra forma de não negar a presença das narrativas digitais nos cotidianos dada a sua ubiquidade e pervasividade propiciada pela mobilidade e conectividade das interfaces de comunicação e informação (LEMOS, 2005; 2007), "ubiquidade na espessura" antevê Michel de Certeau (2014, p. 279) sobre "lugares estratificados", "um empilhamento de camadas heterogêneas. Cada uma, semelhante a uma página de livro, estragada, remete a um modo diferente de unidade territorial, de repartição socioeconômica, de conflitos políticos e de simbolização identificatória".

As perfurações das fronteiras entre o real e virtual produziram o que vem sendo chamado de "cibridização", rasuras de espaços construídos por textualidades interconectadas "em redes exponencialmente ilimitadas". (COSTA, 2010). Precipita-se conveniente, creio, estabelecer

[5] Referência ao filme *Janela Indiscreta*, Alfred Hitchcock (1954).

algum tipo de codificação ética se desejava cultivar essas pistas, em "código aberto" por certo (PRETTO, 2010), mas que instituissem pontos de fixação na tessitura rizomática da minha pesquisa, assim,elegi para este intento, as balizas da "ética hacker", que em princípio trata de uma disposição para soluções inventivas, "há quem aplique a atitude hacker a outras coisas além de software, como a eletrônica e a música; na realidade, qualquer das ciências e das artes mostra esta atitude em sua máxima expressão" (HIMANEN, 2001, p. s/n).

Em uma segunda dimensão, a ética hacker dispõe sobre o trabalho, é sobre encontrar entusiasmo no desafio aliado a atos de ludicidade (HIMANEN, 2010), o que estabelece cumplicidade com uma pesquisa aberta aos jogos de a-com-teceres, e ainda adjacentemente, a dimensão de que trabalho hacker não pode está submetido a pressões de ordem econômica, uma fuga por um caminho em que se possa "jogar esse jogo do intercâmbio gratuito [e] subverter assim a lei que, na fábrica científica, coloca o trabalho a serviço da máquina e, na mesma lógica, aniquila progressivamente a existência, a exigência de criar e a 'obrigação de dar'" (CERTEAU, 2017, p. 85).

Conquanto a liberdade de expressão seja uma das pautas da ética hacker, ela é necessariamente circunscrita e velada pela estrita observância à privacidade (HIMANEN, 2010), o que influi sobre a decisão providencial de manter o anonimato dos corpos que ocupam esta narrativa, e dado que a pesquisa se situa em territórios de corporeidade coletiva, esta que é "uma coleção de atributos de potência e ação" em distanciamento dos atributos individuais, o pensar e o agir de corpos-coletivos, "pleno de movimentos contidos ou reprimidos – tem mais potência, o que significa pensar coletiva e anonimamente, algo que se poderia designar como *pensamento-corpo*". (SODRÉ, 2018, p. 106). Resguardada essas distinções éticas por assim dizer, a reinvindicação da pesquisa é a de guiar-se pela "liberdade para criar, liberdade para apropriar todo o conhecimento disponível e liberdade para redistribuir esse conhecimento sob qualquer forma e por qualquer canal escolhido pelo hacker" (CASTELLS, 2003, p. 42), eu, ou eventualmente qualquer pesquisador.

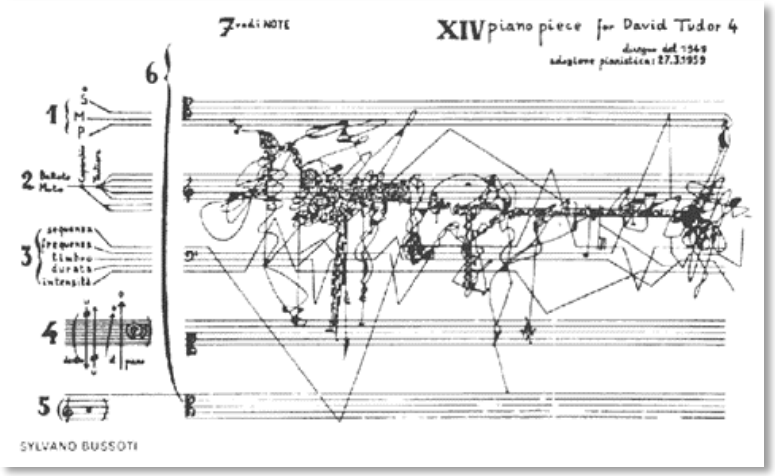
Deriva Gizmo – ou deriva por *gadgets*, termos com significados homônimos, se presta a nomear na paisagem metodológica, o uso de apetrechos tecnológicos de uso cotidiano como auxiliares no cultivo de narrativas, no meu caso, o uso do *smartphone*. Mas, sabemos: a potência desses aparelhos reside na sua interface digital, seu sistema operacional e mais especialmente os *widgets* [aplicativos].

Durante minhas derivas, como recurso para reconhecer algumas das músicas que soavam nos eventos escolares e que me escapavam, apelei para o *Shazam*[6], aplicativo proprietário criado em Londres no ano de 2014, e adquirido posteriormente pela Apple em 2017, que ao se valer do microfone do aparelho móvel, recorre a um banco digital integrado às maiores plataformas de *streaming* de música, *Spotify*, *iTunes*, *Youtube* e *Zune*, identificando para o usuário a música que está tocando, desde que seja a gravação original e esteja registrada no seu banco de dados. Na minha experiência durante a pesquisa, a taxa de efetividade foi de cem por cento, mas acó e acolá já tive minhas frustrações.

As programações e anotações de campo, variavam entre um caderno de notas e canetas coloridas, e o *Keep*, aplicativo da suíte Google, espécie de bloco de notas compartimentável, que permite no interior de cada novo quadro de notas, fazer uso de ferramentas como: lembretes com notificação; hierarquização e diferenciação visual de notas; captura de foto; desenho por toque; registro de voz; e criação de listas com caixas de seleção.

2.6 [Pauta V] Partiturografia: um ato tradutório do método cartográfico para a análise das narrativas

Figura 01 – Partitura com notações contemporâneas para piano, de Sylvano Bussoti



Fonte: Pinterest

As notações em uma partitura poderiam ser equivalentes a coordenadas em um mapa? Essa foi a pergunta que me fiz inicialmente, e existem muitas e acintosas sugestões ao longo da obra cartográfica de DeleuzeGuattari, os Mil Platôs em destaque, cujos conceitos internos são atravessados sobejamente por elucubrações vindas do campo da música, sendo o *Ritornelo* o

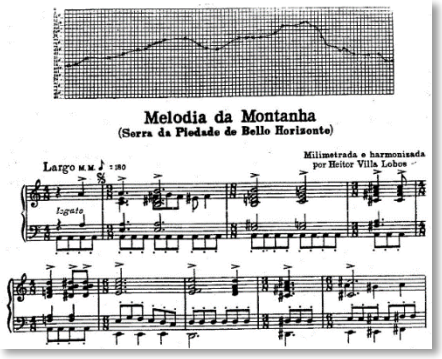
[6] Fonte: Wikipédia.

mais evidente, esse mesmo a que os filósofos atribuem especial importância. Deveras, utilizo como imagem epigráfica desta sessão, a mesma que a dupla francesa se valeu no primeiro capítulo dos *plateaux*, "Introdução: Rizoma" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 17).

A peça para piano do compositor italiano Sylvano Bussoti, longe de uma garatuja infantil, é uma autêntica partitura de música contemporânea. Ao lado esquerdo, no pentagrama de número três, podemos ler suas indicações para o pianista, a dizer que cada uma dessas linhas devem ser executadas em termos de "sequência", "frequência", "timbre", "duração" e "intensidade", o que quer dizer que o importante não é exatamente a precisão das alturas das notas, ao contrário, bem imprecisamente o instrumentista deve se guiar em termos de concentração visual do que cada traçado propõe, deliberadamente um "mapa rizomático", que coloca em evidência uma característica comum às composições contemporâneas, que é a transposição na partitura dos chamados gestos musicais, aqui traduzidas como "gestas ambulatórias". (CERTEAU, 2014).

Recorrendo aos alfarrábios da memória, me deparei com uma lembrança sobre um método composicional que Heitor Villa-Lobos praticou em Melodia das Montanhas, onde valeu-se da curvilinearidade da Serra da Piedade (Caeté, Minas Gerais); e em *New York Skyline Melody*, partindo do contorno dos arranha-céus de Manhattan; são estas, duas de suas obras para piano, e mais tarde o compositor carioca faria uso ostensivo da técnica em sua sexta sinfonia, Sobre a Linha das Montanhas. (FELICISSIMO, 2014). Batizada como milimetria, ou milimetrização, a arte de Villa-Lobos me sugeriu que qual transposição topográfica, as topologias das narrativas cotidianas, que demarcam lugares e inventam espaços, também pudessem ser anotadas como em uma partitura.

Figura 02 – Excerto da partitura de Melodia das Montanhas de Heitor Villa-Lobos,
retirada da tese *Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos*
(FELICISSIMO, 2014, p. 158)



Fonte: Felicissimo, 2014

Na juventude, paralelo aos estudos de piano e canto lírico, frequentei também aulas de teatro. Dessas experiências trago a memória dos corpos performáticos compostos como uma partitura, proposição cunhada pelo teatrólogo russo Constantin Stanislavski (2000). Eventualmente, a prática da partitura contaminou todas as adjacências das artes cênicas, levando atores e atrizes, bailarinos, diretores, coreógrafos e dramaturgos a pensar em termos de partitura corporal, partitura de palco, partitura textual e partitura de iluminação.

Mais contemporaneamente, o italiano Eugênio Barba (1995) aliado à tradição de Stanislavski, aprofundou seus estudos no que veio a denominar "sub-partituras". Barba desenvolveu seu trabalho com um viés mais antropológico, no esteio de que os aspectos culturais influenciam e se acumulam no corpo das atrizes, tais como seus movimentos, gestos, modos de vestir, o que equivale a dizer que os intérpretes não tem pleno controle sobre sua partitura pessoal. Existem, para Barba, partituras menores afetadas pelas marcas histórico-culturais nos corpos. (SEBIANI, 2008).

A esse respeito Patrice Pavis (2005, p. 91-92) denota: "a sub-partitura busca, é claro, o que está oculto na preparação do ator, o que existe antes de sua expressão visível e fixada na partitura da atuação, mas ela também já se encontra infiltrada e formada pela cultura ambiente", ao tempo que Leonardo Sebiani (2008, p. 124) afirma que as sub-partituras são "pontos de apoio sustentam sua memória emocional e sinestésica, seu corpo pensante". A dificuldade de conciliação teórica aqui reside no fato de que as sub-partituras são consideradas técnicas extracotidianas como suporte para abstrações que podem se situar nas experiências cotidianas.

Valho-me então da poética cotidiana (CERTEAU, 2014), primeiro circunscrevendo a partitura corporal a uma metonímia de lugar, não é exatamente Stanislavski e, ao mesmo tempo, é tudo nele expropriado para a partitura de um corpo qualquer: paisagens e performances que se movimentam e afetam são corporalidades escriturística. Já as sub-partituras de Barba serão lidas pelo avesso: consignado que toda memória passa por um território de significações e sentidos, o que se quer captar não são as formas do corpo em si, mas os fluxos narrativos que vertem pelas fendas musculares de seus corpos, *sub-narrativas* inscritas na carne que se acoplam às práticas extracotidianas do corpo, "um fraseado espacial [...] elíptico (faz buracos, lapsos, alusões)" [...], uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simbolizam". (CERTEAU, 2017, p. 168).

Uma partitura narrativa, em última análise, é a composição de um território [sob]re um plano de experiências, e na medida em que um território é registrado como notações em partitura: gestos, ambulações e paisagens como notas e linhas que sugerem motivos melódicos; performances que desatam movimentos rítmicos; memórias e emoções compondo matizes

harmônicas; e blocos de sensações entremeando todas essas dimensões alçadas a codificações narrativas – a cartografia deleuzoguattariniana se torna praticável, e é o que supus por *partiturografia*.

Concebe DeleuzeGuattari (2011a, p. 30) a respeito de sua cartografia, que "um mapa é uma questão de performance", da mesma forma, *partiturografar* como produção e análise das narrativas de pesquisa, parte de agenciamentos performáticos que se conectam aos quatro eixos a seguir:

1. Compreender que a experiência que se acumula em um corpo-pesquisador ao longo de ensaios cotidianos e extracotidianos, práticas profissionais e estudantis, tende a provê recursos para que se possa atuar improvisativamente no campo desde o primeiro dia de contato: a pesquisa é toda ela uma performance improvisativa, dos movimentos conceituais, às derivas de campo e atos de escrita;
2. Captar as performances coletivas que emergem como acontecimentos nos cotidianos escolares, e transcodificá-las quais Grupos de Experiência (GE), bem como, incorporar práticas performáticas da tecnologia: improvisar nos dispositivos e instrumentos para a composição metodológica;
3. Utilizar os recursos de técnica, estilo e da performance musical, como procedimentos performativos de escrita que facultam a composição de partituras curriculares, já que "escrever nada tem a ver com significar, mas como agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 19), partiturografar, mesmo que sejam paisagens em devir;
4. Conectar temas narrativos produzidos em campo, a conceitos, teorias e artes, não por prática dialética, mas de aliança entre multiplicidades e enunciações coletivas, "rizoma é aliança, unicamente aliança" (Idem, p. 48). Como rajadas de notas que se sucedem em um improviso sem contradições, e por vezes se repetem para promover ajustes entre zonas de variações contínuas de potência e intensidade (DELEUZE, 2013), maiores e menores; consonantes e dissonantes; tonais e a-tonais; de politonalidade; e dodecafonia[7].

[7] Sistema de organização da escala musical cromática, que em todas as doze notas conhecidas agrupadas em diferentes séries, estabelecem uma relação ordenada, mas não hierárquica.

2.7 [Pauta VI] Deduz-se um ente pelos seus rastros: agência/mentos e heteronimicidade

> É preciso pensar no rastro antes do ente. Mas o movimento do rastro é necessariamente ocultado, produz-se como ocultação de si. Quando o outro anuncia-se como tal, apresenta-se na dissimulação de si.
>
> *Gramatologia* – Jacques Derrida

> O saber não se adquire, incorpora-se.
>
> *Pensar Nagô* – Muniz Sodré

As sucessivas leituras [sob]re o texto de Elizabeth St. Pierre (2018) e possibilidades adjacentes que me induziu a cruzar, colocou em suspensão na minha pesquisa, a definição de uma categoria ontológica, e passei a anuir que "sujeito" já não mais funcionaria com a matiz epistêmica que escolhera, mas algumas questões ainda me perturbavam: a pesquisadora estadunidense apontara o mapa, mas evitara marcar o "X" no lugar onde poderia encontrar o tesouro; e, a despeito de ela propor uma guinada a partir de uma presumível radicalidade, tendo por plano, por exemplo, os textos de DeleuzeGuattari, estas autoralidades mesmas nunca dispensaram contundentemente o "sujeito" em suas obras, por vezes sugerido como uma "subjetividade" (GUATTARI, 1992), espécie de sujeição desorganizada e desejante, em parcas palavras.

Rosane Jesus, em uma das sessões de orientação que tivemos, problematizou que eu deveria me dedicar à busca de uma categoria que se distanciasse do problemático sujeito, e seguia um tanto vacilante quando, em uma das reuniões do grupo de pesquisa que acolheu minha investigação, o FEL – *Formação, Experiência e Linguagem* – de algum modo a questão veio à tona como uma demanda mais coletiva, momento em que a professora Íris Oliveira, praticante da abordagem pós-qualitativa perguntou retoricamente: por quê não matamos o sujeito?

Alguns segundos de silêncio e respiração contida se passaram até que algumas adesões, ainda timidamente, ousaram se colocar. Na minha vez, expus o primeiro gancho de uma hipótese que vinha ruminando entre uma e outra caminhada pela cidade ouvindo minhas *playists* com as orelhas incrustradas nos meus *headphones*, mas que ainda não havia dado a atenção metódica devida. Acredito que o fato dos participantes do grupo de pesquisa não terem rejeitado de pronto minha ideia me deu ânimo para seguir com essa intuição.

Tomou-se como diretriz de grupo, a leitura de um livro que pudesse abordar a questão da ontologia em gamas primiciais, e *Contra o Método* foi o escolhido. Muitas elucubrações me ocorreram com o livro de Paul Feyerabend (1977), mas um ponto especificamente foi a conexão em que me apoiei, quando o filósofo austríaco observa "traços ontológicos" a partir da linguagem construída por imagens representativas no Egito Antigo e na "épica grega" da Arcaica Grécia, onde tais traços, constituídos por redes mais complexas de relações expressas na poesia, atravessam também a filosofia, a fisiologia e a psicologia (Idem, p. 364).

Esse *insight* me fez deslizar ao "rastro ontológico" em Derrida (1973). O próprio tradutor de *Gramatologia* (DERRIDA, 1973, p. 22), nos esclarece que preferiu a utilização da palavra "rastro" para o substantivo francês *trace*, a efeito de não ser confundida com *trail* (traço) ou *trace* (traçado), "pois se refere a marcas deixadas por uma ação ou pela passagem de um ser ou objeto", e suponho que não seja fora de propósito divisar aqui uma fronteira entre o "rastro" derridiano e o "índice" de Peirce, posto que ambos rementem a um indício de existência, a efemeridade da fumaça que sugere a conflagração de corpos em chamas, ou reformulando, o primeiro apresenta um sinal do *ser*, ontologicamente, enquanto o segundo indica um sinal do *ser*, onticamente.

Embora a rigor, nos termos ôntico-ontológicos encontrados na *Gramatologia* (DERRIDA, 1973), me questiono se haveria um signo, "traço" ou "traçado", que seja criado antes da ação de um ser a partir do uso da linguagem, de outro modo a dizer que um traçado natural – o traçado das montanhas, por exemplo – não seria traçado antes que um sistema codificado de significados o definisse como tal, de modo que me permitirei retornar à forma na língua autoral, e imagino que sem prejuízos acintosos para a compreensão na língua portuguesa, porque restitui ao conceito, à sua ambiguidade linguística que tanto o admite como rastro e como traço: *trace d'une droite sur un plan* [traço de uma reta em um plano] (PORTO EDITORA, 2012, p. s/n) – reimprimindo assim um sentido de imprecisão, indefinição e jogo nos termos de uma filosofia da ciência que disputa o "como é essencial aprender a falar por enigmas e quão desastroso efeito tem sobre a compreensão o impulso no sentido de alcançar clareza imediata" (FEYRABEND, 1977, p. 384).

Deterei-me um pouco mais em questões etimológicas, porque acredito que dessa conexão linguística comum entre o francês e o português possa emergir um primeiro descolamento, e segue-se que: "traço", do verbo traçar, segundo Cunha (1994, p. 779), deriva de *tractiāre*, e esta do latim tardio *trahĕre* que significar "tirar". Não encontrei, no entanto, em confronto com o dicionário de latim, suporte para essa tese, mas uma bifurcação se abriu nas fronteiras dos verbetes *tractō* e *tractus* (FARIA, 1962, p. 1010) – caminho corroborado pelo

Dicionário Google Oxford Languages – com o significado de “arrastar violentamente ou por muito tempo”, “extenso, que se prolonga”; na língua rústica “traçar sulcos na terra”; e ainda, “trabalhar, tocar, manejar”, “ocupar-se de”, “exercitar”, “praticar”, “examinar”; “delimitação por meio de traços”, “região, lugar”.

Ao menos duas noções podem advir desses significados arcaicos: uma, que o “traço” pode ser a demarcação de um território por um *ente*, forma formada; outra em adjacência, é o “traço” como força, força tracionar, tração, forma formante. Em ambos os casos o *ente* é percebido não por uma substancialidade, mas pela sua ação: se há lugar ou espaço, é que uma narrativa os demarcou (CERTEAU, 2014); se há um território, é porque um ritmo o pode ter delimitado (DELEZEU; GUATTARI, 2012b); se as coisas se movimentam, é uma força ou outros corpos incidindo sobre corpos. Atomiza-se nessa perspectiva, portanto, o *ente em si*, ou um sujeito apriorístico, pois que apenas uma cartografia dos seus atos no mundo adensa a sua existência, tarefa que parece próxima da prática da escritura.

Conceder ao texto a primazia de adensar existências é trazer Derrida (1973) de volta ao jogo. O *trace* [rastro] derridiano a esta altura, já acumula uma trajetividade etimológica nos interstícios da semiologia do “índice”, embora o esvaziamento de suas características naturais, físicas e biológicas o faça deslizar para um plano em que sua presença não é nunca imotivada: “o rastro é indefinidamente seu próprio “vir-a-ser-imotivado”. (DERRIDA, 1973 p. 58). O filósofo francês fez atentar na citação que serve de epílogo para essa sessão, que o *trace* antecede o *ente*, embora os movimentos desse mesmo *trace* sejam ocultados, “produz-se como ocultação de si”: “o campo do ente, antes de ser determinado como campo da presença, estrutura-se conforme as diversas possibilidades – genéticas e estruturais – do rastro”. (DERRIDA, 1973, p. 57).

Contudo se tenho dito que são os atos e forças do ente que levam a supor sua presença será preciso traduzi-los antes em termos derridianos, que como sabemos operam pela grafia, ou pelo “rastro instituído”, que ao mesmo tempo é “mais exterior à fala” sem ser sua “imagem” ou seu “símbolo”, e “mais interior à fala” considerando a si mesma como escritura. (DERRIDA, 1973, p. 56). E já foi dito que há um grau de imotivação no *trace* instituído, que não significa dizer arbitrariedade, ou seja, que exista aleatoriedade na escolha de significações por parte de quem fala ou escreve, em suma, não existem significados naturais. (Idem, p. 56-57).

De outro modo, eu diria que esse adensamento do ente na pesquisa pelas vias do texto não se presta à descrição de um sujeito apriorístico, mas auferir materialidade ontológica a partir de uma escolha não arbitrária de significados e mesmo sentidos, que os atos e forças ônticas produzem como matizes significantes: “a imotivação do rastro deve ser agora entendida como

uma operação e não como um estado, como um movimento ativo, uma desmotivação e não como uma estrutura dada". (DERRIDA, 1973, p. 62).

De resto: "não se pode pensar o rastro instituído sem pensar a retenção da diferença em uma estrutura de remessa onde a diferença aparece *como tal* e permite desta forma uma certa liberdade de variação em termos plenos" (DERRIDA, 1973, p. 57. Grifo do autor), o que me sugere que a emergência do ente pelos seus atos e forças, retém a diferença em decorrência da possibilidade dos seus traços singularizantes encontrarem significados e sentidos a partir da escritura, que como já demos fé, se afastam das "amarras naturais" (Idem, p. 56-57), amarras que parecem residir outra monta nos contextos de identidade que necessitam da coletividade, o grupo ou comunidade, para se afirmar, logo a raça, a etnia ou a sexualidade ascendem com a naturalidade evocada pelo pertencimento prévio: se sou negro, tenho naturalmente que me identificar com outros negros.

Deliberando pelos rastros, atomizada também são as identidades na medida em que a pele perde sua condição de órgão ou bandeira, a pele não mais suporte para o a ação do texto, a pele é o próprio texto em operação, escritura encarnada, ora desmaterializada em algoritmos, *pelepixelizada*; a cor não é mais da tinta que risca o texto, é o *trace instituído*; o texto se insinua como um corpo, e os corpos adensam seu ser, pelo texto e pela linguagem, e nada fora destes.

Para um primeiro arremate, lembro O Que é a Filosofia?, quando DeleuzeGuattari (2010, p. 85-98) dissertam sobre o que denominam "personagens conceituais", ou seja, entes que no âmbito dos textos filosóficos assumem papéis que encarnam as principais questões de um filósofo, manifestam "territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento", "são pensadores [...], e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos dos conceitos". Para a dupla francesa, esses personagens são compostos por alguns traços que se misturam: "traços páticos", "traços relacionais", "traços dinâmicos", "traços jurídicos" e "traços existenciais". Não é o caso de distinguir cada um desses traços que eventualmente podem ser agenciados na escritura, mas consignar que os entes no plano experiencial da minha pesquisa são retidos qual personagens conceituais, embora a rigor, indiciados pela multiplicidade dos seus rastros.

Agência/mentos – Das leituras de "Teorias do Currículo" de Elizabeth Macedo e Alice Casimiro Lopes (2011, p. 165 e 167), a memória me acusou um acontecimento gráfico insólito praticado no texto, imagem que havia permanecido latente e que vez ou outra eu evocava em busca de sentidos, um jogo de parênteses que em dado momento foi usado para negociar "as relações entre estrutura e ação social de mudança (agência)", e no outro para redesignar o próprio "sujeito (agência)" neste contexto. Muniz Sodré (2017, p. 97), comete a mesma

analogia ao dissertar sobre a "natureza invisível" (cosmológica) em Paracelso, esta que "concebida como agência ou sujeito – seria a filosofia tornada visível, manifesta", que talvez seja possível conectar em ambos os casos como um ato tradutório, escape poético como observado por Certeau (2014), que no primeiro momento toma a "agência" por uma metonímia de ação [sob]re um lugar, e no segundo avessam o jogo, o lugar e a ação se adensam na presença sujeito.

Creio que não seja imprudente afirmar que Lopes e Macedo (2011) têm sua compreensão de agência atravessada pela narrativa de Bhabha (2013), e nesse passo, convém consignar que o autor hindu-britânico constrói a "agência" – que terá a efeito intrínseco nas feições de subalternidade – como um retorno do sujeito à condição de agente através de um programa de individuação pelo discurso: "seu ruído [...] se faz vocal e visível, ao longo do fluxo comunicativo da sentença, a luta envolvida na inserção da agência – ferida e arco, morte e vida – no discurso". (BHABHA, 2013, p. 295).

Nesse processo de individuação, a diferença vai sendo constituída na medida em que nos identificamos com o que é inimitável no outro, nos pontos que escapam à semelhança (Idem): "a individuação do agente ocorre em um momento de deslocamento. É incidente pulsional, o movimento instantâneo em que o processo de designação do sujeito – sua fixação – se abre lateralmente [...] um espaço suplementar de contingência". (BHABHA, 2013, p. 296). O autor alega ainda que o "retorno do sujeito" é um efeito intersubjetivo dessa emergência do sujeito agente no momento da individuação, e desse modo: "não é agência por si mesmo, (transcendente, transparente) ou em si mesmo (unitário, orgânico, autônomo)". (Idem).

É provável que o "agente" em Bhabha seja um legado da teoria das teorias linguísticas dos enunciados, portanto um agente de enunciação antes de um sujeito. Mas embora tenha êxito tem tal deslocamento, ao esvaziar a presença humana e recompor uma presencialidade baseada na ação política pelo discurso, ideia que me é cara, Bhabha me soa insistente na relação de causa e efeito agente-agência, que embora não propriamente disjuntiva, me sugere a manutenção da premissa de um rastro instituído, ainda que este não requeira "uma temporalidade de continuidade e acumulação [e] nenhuma teleologia e holismo" (BHABHA, 2013, p. 296). Mas o deslizamento radical que proponho a partir do discurso mesmo desta autoralidade, é o de atomizar o *instituído* [agente/sujeito], para admitir apenas um *instituinte*, que seria um acontecimento captado pelo discurso.

Retomo Lopes e Macedo (2011) acerca dos fundamentos pós-estruturais. A fim de reconstituir o que poderia ser uma lógica argumentativa para o trajeto, sugiro: se o sujeito não preexiste à linguagem [ao discurso], antes mesmo, é a linguagem que o inventa e lhe dá

significado liberando a partir daí a possibilidade de proliferação de fluxos de sentidos, parece crível que a agência seja invariavelmente o rastro de um corpo agente, ou refraseando, toda prática como evidência de um corpo seria um discurso em ação.

Analogamente, não é que o corpo não tenha a capacidade de mobilidade e de ser afetado (DELEUZE, 2017; 2019), pois, se são os atributos do corpo que o fazem evidente, de maneira aproximada suponho que sejam os atos que enuciam e dão corporalidade ao agente, que emerge da tessitura da performance e performatividade no e pelo discurso, "a solicitação do corpo não exclui o discurso, apenas diz respeito a outra formação discursiva, em que as proposições e as frases cedem lugar prioritário àquilo que Foucault designou como *enunciados*" (SODRÉ, 2018, p. 82. Grifos do autor). Em sua obra sobre Foucault, Deleuze (2005, p. 19) observa que as posições que um sujeito pode ocupar, seja como autor ou narrador, "ou mesmo um narrador e um narrado", "não são aspectos de um Eu primordial do qual o enunciado derivaria: ao contrário, elas derivam do próprio enunciado", de feitio que um corpo – aqui já não mais um sujeito – ainda que com lacunas e hiatos, se manifesta na realidade com potências não virtuais pela forma discursiva (DELEUZE, 2005; SODRÉ, 2018).

O corpo que almejo, começa a se afastar do sujeito na medida da filosofia de Espinosa, sobre a qual Deleuze (2019, p. 93) refletirá que sua individualidade é depreendida do seu movimento, e em sendo a individualidade do seu corpo a sua "forma", "é uma relação de velocidades e de lentidões entre seus elementos, [assim] é preciso que os elementos não tenham forma, senão, a definição não teria nenhum sentido".

Esse que é um corpo "informe" em crivos deleuzoespinozianos, são entes, mas não seres substanciados, e sim modos de ser os seres, "seremos as maneiras de ser dessa substância" (DELEUZE, 2019, p. 133; 138; 140); não um corpo qualquer, mas o "que você pode, você", "ou seja, de que experiências é capaz? [...] definimos as coisas pelo que elas podem, o que abre às experiências. [...] É preciso ver [os corpos] como pequenos pacotes de poder". Na perspectiva em que ao invés de se buscar o que um corpo é, se observa "o que é capaz de suportar e é capaz de fazer". Esse corpo entificado é singularizado como uma potência, e a fixação nesse plano adensa um corpo que ainda não é, mas um vir a ser corpóreo, assim agência é antes um devir-corpo.

Os fluxos de potência que se movimentam no sentido da forma devir-corpo, dessa vez *fluxosforma*, são fabricados em bases enunciativas. Bhabha (2013, p. 285) outra monta, conduz a um raciocínio de que o corpo personificado pela "metáfora da linguagem" é alterado culturalmente, deslizando de uma função epistemológica para uma "prática enunciativa":

> O enunciativo é um processo [...] dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais – subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação. (BHABHA, 2013, p. 285)

Uma das decorrências desse programa enunciativo com implicações nos estudos curriculares é o de que a agência se reveste de uma plasticidade marginal, embora ela própria não se fixe nas margens, paradoxalmente descentra a narrativa de margem ao se deslocar para o centro (MACEDO E LOPES, 2011), e complemento: trajetividade de excentramento.

"Excentrar" [*excentrer*] – é verbo que conjugo esmaecido da leitura das produções de afectos e perceptos que a arte dispara na sua relação com os suportes finitos do material sensível, em Caosmose, de Félix Guattari (1992, p.129), para deslizar imediatamente para a noção cosmológica do "excêntrico" [*excentrique*], corpo que descreve uma trajetória estranha à regularidade dos demais corpos de um sistema, e que embora circunde uma estrela, esta não é localizada no centro de sua órbita: corpo diferente.

O corpo excêntrico, é antes um corpo de potências excêntricas, é enunciativo na medida em que aciona a centralidade do seu próprio movimento e se coloca a negociar sua localidade em relação aos outros centros: "cada vez mais, o tema da diferença cultural emerge em momentos de crise social, e as questões de identidade que ele traz à tona são agonísticas; a identidade é reivindicada a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro; em ambos os sentidos, êx-cêntrica" (BHAHA, 2013, p. 284).

Analogamente me ocorre que a agência desata a diferença na medida mesma em que se afirma e se nega nos mecanismos de individuação, diverso disso é o programa da identidade que precisa da coletividade para se afirmar, destarte, enquanto a identidade circunscreve um habitat para o sujeito, a agência – que aqui já não é um retorno, mas um adiamento da recomposição atômica em um corpo-sujeito, pacotes de potências: ondas ao invés de partículas – estabelece uma correlação similar com a suspensão do habitat na medida em que se radicalizam as suas características de excentramento: a agência não se acomoda em um lugar, orbita no *entre* (BHABHA, 2013).

Se há algum tipo de aproximação da agência com o sujeito, é este enquanto "sujeito larvar", não enquanto forma-corpo cartesiana, "um sujeito acabado, bem constituído" (DELEUZE, 2018, p. 159), mas "já não há formas", e sim "relações cinemáticas entre elementos não formados; já não há sujeito, mas individuações dinâmicas sem sujeito, que constituem um agenciamento coletivo". (DELEUZE, 1998, p. 110). Um dado agenciamento,

“não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não sujeitos, mas agentes, elementos”. (Idem, p. 66.).

Deleuze (1998, p. 66) dirá que caberá ao agenciamento produzir enunciados, estes que como produtos daquele, é “sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”. E há ainda que se considerar que o agenciamento irá a efeito, assumir sua carga política a partir da materialidade do desejo, [micro]políticas do desejo, como uma potência, o desejo impinge os/uns corpos a mobilizações que invariavelmente se implicam ou estão politicamente implicadas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a; 2011b; GUATTARI; ROLNIK, 1996). À vista disso, é nesse encontro que os fluxos do agenciamento e agência se atravessam para em conúbio *fluxoformar* agência/mentos.

Essa que é uma invenção para colocar em funcionamento duas “máquinas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c), nos induz a imaginar que diante de certas variantes, a agência e o agenciamento podem ser transigentemente assim [a]notados: ora consonantes, se semelhantes ao ponto de se tornarem prolongamentos discursivos um do outro, ainda que ocupem cada qual, necessariamente, espaço-temporalidades que localizam sua alteridade; ora destoam, mas ainda operam como aliadas ligadas na intenção de um mesmo gesto narrativo.

Seguindo ainda em lógica performativa, a barra (/) foi preferida para evidenciar certo hibridismo na acepção de BHABHA (2013), qual seja, de que agência e agenciamento não conformam um todo homogêneo, ou que a soma de suas características resulta em uma terceira unidade – nenhum dos conceitos se priva de sua suas acentuadas singularidades – antes ainda, se portam com destacada contiguidade um do outro, espécie de superposição sem sobrescrição, em que a barra denota a persistência e simultaneidade de ambiguidades insolúveis ainda que tangentes, coabitam uma fronteira *entre*, espaço-tempo circunstancial (local) e contingente.

Na pesquisa, a compreensão engendrada pelo agência/mento é a de que a autoralidade é imanente às agências, “o autor é um sujeito de enunciação, mas não o escritor, que não é autor” (DELEUZE, 1998, p. 66), isso sugere que enquanto pesquisador, a minha função autoral e mesmo um Eu, são relativamente esvaziados: por força das multiplicidades pesquisadas que se expressam autorais, *autoralidades*; pela coletividade que se enuncia no meu desejo, agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 2011b); e dado que eu não pré-existo pesquisador, mas me enuncio pesquisador na relação com outras coletividades:

> O escritor [pesquisador] inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram, ele faz passar uma multiplicidade para a outra. O difícil é fazer com que todos os elementos de um conjunto não homogêneo conspirem, fazê-los funcionar juntos. As estruturas estão ligadas a condições de homogeneidade, mas não os

> agenciamentos. O [agência/mento] é o co-funcionamento, é a 'simpatia', a simbiose (DELEUZE, 1998, p. 66)

No mesmo passo, o resultado da pesquisa seria ele próprio um agência/mento nesses termos que se adensam, e assim porque aqui já foi admitida a pesquisa esboçada como uma poética literária, um tal "agenciamento maquínico" é verdade, porque se coloca a funcionar em conexão com outros agenciamentos: "a literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18-19). Mas agência/mentos arrematado com Tom Zé (1998b), são máquinas com defeito de fabricação: *a gente já mente no gene* / *a mente do gene na gente*[8].

A efeito partiturográfico (cartográfico), os agência/mentos constituem no plano de experiência da pesquisa, um corte no caos[tidiano], de ondem devirão conceitos, ou personagens conceituais atribuam consistência, e assim é útil consignar que o "plano de consistência ignora a substância e a forma: as hecceidades, que se inscrevem nesse plano, são precisamente modos de individuação que não procedem pela forma nem pelo sujeito". (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 236). É dito ainda pelos filósofos franceses que a consistência desse plano é codificada a partir de "relações de velocidade e lentidão", e "nas composições de afectos intensivos correspondentes" (Idem), logo não é distante supor que a consistência se adensa a partir de uma matéria acional, o que concorre para reforçar minha hipótese inicial da ação no mundo como rastro dos corpos:

> As *hecceidades*: acontecimentos, transformações incorporais apreendidas por si mesmas; as *essências nômades* ou vagas, e contudo rigorosas; os *continuums de intensidade* ou variações contínuas, que extravasam as constantes e as variáveis; os *devires*, que não possuem termo nem sujeito, mas arrastam um e outro a zonas de vizinhança ou de indecidibilidade [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 236-237. Grifos do autor.)

As ações, portanto, despontam como um sistema de códigos e territorialidades, descodificações e desterritorializações. E se "num meio associado, as percepções a as ações, mesmo no nível molecular, erigem ou produzem *signos territoriais* (indícios)" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 90. Grifo dos autores), estes são inseparáveis de um duplo movimento, em que o meio associado e a exterioridade se engajam por movimento acional, e onde se divisam linhas de fuga, acontecimentos reterritorializados. (Idem, 2012b).

Se nas primeiras camadas os atos e ações eram indícios ônticos, a perspectiva deleuzoguattariniana transcodifica a corporalidade territorial como esboçada pela ação de

[8] Referência a "O Gene", do álbum *Com Defeito de Fabricação* – Tom Zé (1998b).

signos indiciários, é sobre lugares e espaços, mas também uma tal corporalidade sem órgãos individuada, isto posto, é [in]precisamente nessa fronteira de aliança epistêmica indiciária que coaduna o agência/mento, e ainda com o olhar da dupla francesa, é de se supor também que haja "uma tetravalência do agenciamento: 1) conteúdo e expressão; 2) territorialidade e desterritorialização" [...] – [o agenciamento apresenta] matérias não formadas, forças e funções desestratificadas. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 234). Agência/mentos captados na pesquisa tal acontecimentos em um cotidiano escolar, passa a *agência/mentos curriculantes*.

Heteronimicidade - Performativa seria a agência, mas também "performática", é o que sustenta Bhabha (2013), e para propor uma deriva mais espaçada do autor hindu-britânico, nesse ponto retomo Feyrabend (1977) e St. Pierre (2018), para sugerir que o sujeito foi construído por rastros que atravessam uma estilística epistêmica. Recorro mais uma vez também a Joan Scott (1999), e sua óptica de narrativa da experiência com viés literário sobre o qual efetivamente pode incidir nuances de estilo. Ora, seria desonesto se eu não admitisse que também este é o caso da agência, um programa que estabelece cumplicidade narrativa – e em último caso, contempla também paletas de estilo – com os estudos pós-estruturais e argumentos pós-qualitativos.

Atravesso Bhabha (2013) outra vez para rememorar a estética do "entre" constituinte da agência, o "entre-lugar" e o "entre-tempo": "através desse entre-tempo – o intervalo temporal na representação – emerge o processo da agência tanto como desenvolvimento histórico quanto como agência narrativa do discurso histórico" (BHABHA, 2013, p. 305). Disso posso depreender que a agência negocia um *entre* de autoralidade, de feitio que se consensuarmos como axioma pós-qualitativo que a linguagem inventa o campo e seus entes, e inescapavelmente a agência, penso que todos os entes nessa pesquisa são eles próprios performances da minha escritura, traços de estilo heteronímico. E o que isso quer dizer?

Esse conceito emana da poética do português Fernando Pessoa (1888 – 1935), que incorporava personagens que assinavam como autores singulares de suas poesias, três destes mais famosos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – dentre mais de setenta que ainda hoje estão sendo identificados. Diferentes nomes, outras pessoas (CUNHA, 1994), escritas por uma mesma Pessoa. Um tipo de ficção que não é apenas textual – mesmo se fazendo por dentro do texto –, mas, ficção de autoralidade.

Essa ficção de autoralidade se adensa a partir de dois traços comuns à agência e aos heterônimos que já foram tratados anteriormente: enunciação e não-autonomia. Álvaro de Campos não era Fernando Pessoa, antes, foi corporificado pela poética do português, mas tinha ele mesmo suas próprias características individuadas: psicológicas, físicas, temporais e de lugar

– e ainda que orbitasse no *entre* de Pessoa, era um ente completamente distinto. Por outro lado, esse ente não tem existência pré-textual, não há lugar ou tempo para ele que não seja o do próprio texto, é através dele que se praticam alianças e negociações de autoralidade, disputada palavra a palavra, verso a verso.

Que herdasse características do poeta, também caberia com razoabilidade nos perguntar: as agências das nossas pesquisas – ou "sujeitos" acatadas as preferências – não são também [in]pregnados, ou até [in]pregnações textuais nossas? Fecundações narrativas. Não somos nós pesquisadores, que através da nossa escritura filtrada onto-politico-epistemicamente, damos um significado e sentido tão nosso aos significados e sentidos expressos nos agência/mentos? Ou ainda temos veleidades de incluir em nossa metodologia "descrições e tratamento das pessoas como indivíduos humanistas com 'vozes' únicas, esperando para serem libertadas pelos pesquisadores emancipatórios"? (ST. PIERRE, 2018, p. 1053).

O programa heteronímico de enunciação dos agência/mentos, é inelutavelmente o de uma fabulação poética contingente, e logo caberia empenhar que "o contingente é contiguidade, metonímia, tocar as fronteiras espaciais pela tangente, e, ao mesmo tempo, o contingente é a temporalidade do indeterminado e do indecidível" (BHABHA, 2013, p. 298), assim, talvez seja sensato acatar que a heteronimicidade – que compartilha uma zona de excentramento intersticial com a exterioridade narrativa – adensa suas corporalidades autorais a partir de uma interface tradutória.

Digo interface porque se insinuam algumas faces da compreensão de tradução, uma delas latente no próprio conceito de agência, cuja órbita por locais culturais tende a flertar acintosamente com o hibridismo, perfazendo na trajetividade excentrada de lugar a outro, um jogo de tradução, porém, é preciso considerar que certas características de "estrangeiridade" atinente a linguagens locais são "intraduzíveis", "vai além da transferência de conteúdo entre textos ou práticas culturais. A transferência de significado nunca pode ser total entre sistemas de significados dentro deles [...]" (BHABHA, 2013, p. 263).

Tanto menos a transferência de sentidos que é face contígua ao significado, "o sentido é sempre duplo sentido" (DELEUZE, 2015, p. 35), e "não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe das coisas e as proposições [...], já que também é fronteira, o corte ou a articulação da diferença entre os dois" (Idem, p. 31), e muito embora o sentido esteja "sempre" pressuposto quando se exprime um agência/mento, que de outro modo nem poderia ser considerado em termos metodológicos sem essa pressuposição, esse nunca expressa o sentido daquilo que expressa. (Idem, p. 31). Logo, o sentido que dá sentido à minha pesquisa,

é o sentido que dou, ao sentido daquilo não dito no agência/mento, sobre o que foi dito – um trava-língua tradutório.

Por outro ângulo, aqueles personagens conceituais cujos traços [entre]meados criam uma tessitura de agência/mentos, da mesma forma, "são 'heterônimos' do filósofo, e o nome do filósofo, um simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78), esvaziados do discurso estético, são "potências de conceito". (Idem, p. 80). A potência heteronímica dos agência/mentos portanto, "nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria" (Idem,78), mas, com individuações em um plano de experiências, práticas com vitalidade.

Suspeito que persista outro turno, certa contingencialidade incidental qual "entre-tempo", descerrando "o espaço entre [...] a enunciação e o enunciado" (BHABHA, 2013, p. 297), uma "tensão cinética" entre o corpo que pesquisa e as potências dispersas no plano de experiências, tais densidades imanentes aquém e além do texto, em negociação e aliança de autoralidade constante na escritura: *além*, se distancia dos jogos de significados que lhe são imputados, é sua órbita no vácuo cultural de possiblidades híbridas, onde o corpo esbarra em outros corpos e interagem com a contaminação mediatizada do mundo (VATTIMO, 1992), produz seus próprios significados como "consciências rebeldes autoalineadas" (BHABHA, 2013, p. 299) e retém sentidos que não nos confessará; *aquém*, são heteronimicizadas pelas derivas e mediações dos dispositivos e instrumentos de pesquisa, onde readentra a dimensão dos significados na medida em que são interpostas como agência/mentos.

Arrematando, os agência/mentos foram adensados a partir dos rastros dos corpos depreendidos das performances capturadas em escritura, e nesse passo, uma ruptura com o agente foi praticada a partir da atomização da sua presença, contiguamente, a corporalidade residual adquiriu a plasticidade de um fluxo ôntico, devir-forma, devir-corpo. Esses fluxos desejantes que reivindicam autoralidade e se manifestam heteronimicamente, são, por definição, individuações sem sujeito não autônomas ao meu desejo, que se expressam reestilizados na partitura que é a pesquisa. Atomizado, o agente fluiu a uma fronteira de sentidos e anelamentos políticos em uma zona produzida pela vacuidade dos significados.

3. MIXSET PARA UM HIT DE MC FIOTI

Este capítulo foi pensando como uma preparação introdutória ao acontecimento Grupo de Experiência, que acabou por se tornar agência/mento para as conexões curriculantes que serão apresentadas a seguir, como mixagens. Aqui, um conjunto de três premissas são evocadas como ferramentas conceituais que, aneladas às teorizações no campo científico e artístico, podem franquear a fabricação de textos curriculares performativos em cotidianos escolares, ou seja, antes, uma invenção da forma de inventar.

3.1 Escolha um hit e um beat: sobre a forma mixagem como escrita improvisativa de autoralidade fraca

O envolvimento com uma pesquisa em tessitura performativa, que introduz o corpo como uma forma textual, e o texto se adensa como uma corporalidade, acena para percursos de substancialidade plástica. Ao optar pela trajetória improvisativa como método, isso sugere muito mais que uma performance de pesquisa nos cotidianos, mas, inescapavelmente, um ato de encarnação de tal movimento no texto: o corpo como um texto e este como um corpo, paralelismos entre corpo e linguagem. (CERTEAU, 2014; DELEUZE, 2015).

A escritura, ela mesma traçada como espaçamento em uma partitura musical (DERRIDA, 1973), com as sincronicidades antes consideradas, solicita uma singularização da forma para o método improvisativo. E para perseguir essa intuição, proponho um deslizamento da fuga para a rapsódia. Não seria *nonsense* supor que a origem do conceito deleuzeano de linhas de fuga tenha derivado da forma musical homônima que, tendo sido desenvolvida ao longo do período barroco, atingiu seu ápice nas composições de Johann Sebastian Bach[9] (1685-1750).

A *fuga* é uma forma musical polifônica liberada a partir de procedimentos de contrapontísticos e imitativos que são principiados tendo por base, ao menos no barroco, um tema melódico principal. Esse tema que é interpretado musicalmente como uma voz que sofre, a partir de sucessivas e determinadas operações mais ou menos regradas, escapes do tema original. Estes, por sua vez, também assumem as vezes de vozes – por isso polifonia ao invés de homofonia – que, enlaçadas umas às outras, seguem em movimentos de distanciamento ou aproximação melódicas até o fim da peça: “Bach produz o Afeto como fuga, como linha de

[9] A *Toccata e Fuga em Ré Menor BWV 565* de Bach está disponível para audição em: <https://youtu.be/Nnuq9PXbywA>.

fuga dos estratos. O que existe entre os estratos não é outro estrato, mas um real abstrato que é processo, matéria de produção" (SOUZA, 2015).

Como em DeleuzeGuattari (2011a), a noção clássica de sujeito não persiste, e ainda que eventualmente acó e acolá seja suscitado, seria, antes ainda, um tipo de sujeito afônico. Na planificação do seu sistema filosófico, as vozes são transcodificadas como potências, intensidades, velocidades e linhas que se adensam nos agenciamentos, compõem multiplicidades ao invés de polifonia. No território da Forma, o "corte" nessas linhas podem ser entendidos como um jogo, embora heterogêneo, de resposta e precipitação sobre regras formais, estruturais. O formalismo ou a tradição continuam como plano subjacente orientando a composição (DELEUZE; PARNET, 1998).

Porém, existem ainda as linhas de ruptura, e sobre elas "dir-se-ia que nada mudou, e, no entanto, tudo mudou [...] um *devir* [...] imperceptível, clandestino [...] uma curiosa viagem imóvel" (Idem, p. 148, grifo dos autores). É esse movimento que abre a possibilidade, por transcodificação, de fugir da própria fuga como forma textual para a mixagem, que é um conjunto de procedimentos utilizado pelo *disc jockey* (DJ), seja na produção musical ou performances ao vivo, e neste último caso, a composição da série musical final configura o que é chamado de *mixset*, *dj set*, ou simplesmente *set*[10].

A prática da mixagem, ou discotecagem, obedece basicamente a três procedimentos. Primeiro, escolhe-se um *hit* (música de sucesso), que carrega consigo um *beat* (batida, ritmo), este, diferenciado estilisticamente por suas batidas por minuto (Bpm). Ocorre que cada estilo se situa em um intervalo, por exemplo, o *Techno* está localizado entre as 130 e 145 Bpm; já o *House Music*, considerado mais comercial, está situado entre as 118 e 128 Bpm; ambos mais lentos que o *Funk Brasileiro*, que é genericamente alocado entre os 150 e 170 Bpm, muito embora sua hibridação com outros estilos como *Trap*, o tenham deixado mais lento atualmente.

Portanto, quando um DJ escolhe um *mixset* de Funk, sabe que nem todos os *hits* que estão em seu repertório têm a mesma quantidade de batidas por minuto, e que entre uma música e outra precisará realizar um segundo procedimento com auxílio do seu equipamento, que é *pitch*[11], para acelerar ou desacelerar o *beat* que está tocando, de modo que sincronize com o *beat* da próxima música escolhida. E para dissimular esse jogo, se vale de algumas percepções e operações, como aguardar as pausas que ocorrem depois dos *drops*, que são os momentos de clímax de aceleração interna dentro de *hit* eletrônico, uma espécie de congestionamento sonoro

[10] Palavra que pode ser traduzida literalmente do inglês como: conjunto, jogo ou série.
[11] Palavra que pode ser traduzida literalmente do inglês como: o arremesso, o passo, o breu.

que produz um estado de suspensão. O *pitch* é uma manobra que prepara uma aliança entre autoralidades com ritmicidades próprias, contudo, compartilham o mesmo território estilístico.

E enfim, alterado o *beat*, o terceiro procedimento para a mixagem no *dj set*, é sincronizar com a próxima música, fazendo uso de movimentos de filtragem nas frequências e alteração de volume. Se praticar a passagem de maneira imperceptível, terá feito uma *virada*, mas se um descompasso for nitidamente notado, é dito que o DJ *sambou*. Mesmo que um DJ tenha escolhido um estilo específico para o seu *set*, que tem uma duração determinada, um dos diferenciais de sua autoralidade reside em perceber a partir de sua interação com a pista, o público, os momentos em que pode seguir mais lento ou deverá acelerar, essa relação que também pode ser chamada de *flow* (fluxo), diz sobre um saber de dinâmica da performance.

O *flow* de um DJ, e suas singulares sensações sobre o funcionamento e manejo musical no espaço-tempo da pista, sugestiona um ato de individuação, sobremaneira quando lembramos que a profissão *disc jockey* foi fundada exatamente nas práticas de escolha e conexão de *hits* de autoria alheia, além de um senso de *flow*. Até levou algum tempo, mas já não resta dúvida de que esses saberes combinados delimitam uma autoralidade, uma pós-moderna, que em encontro com o filósofo italiano Gianni Vattimo (2007), precipito a reputar por uma *autoralidade fraca* pensando em uma dissolução da "novidade" enquanto categoria de prática estética, que se ajunta ao aspecto de efemeridade localizada na fruição da performance, pois cada pista solicita *mixset* distinto: outra apresentação, outro jogo.

A compreensão mesma que esboço para autoralidade, é de pronto um enfraquecimento do autor e da autoria, que habita as cercanias do sujeito. Tom Zé (1999b, p. 34), professa que o termo "autoria" derivou inicialmente de "autoridade", que incidia sobre as produções musicais no século XVII que se conformavam em um padrão, de modo que ter autoridade musical, seria conseguir compor o mais próximo dos padrões da época. O "autor" veio a subsituir a noção de autoridade, na composição de "uma peça que não fuja ou à armação estética ou à melodia, é uma coisa inesperada para nos distrair", o que implica determinar que, mesmo com *beats* e hamonias comuns, algo particular acontece a cada *mixset*, que é o agência/mento de um DJ, e por conseguinte, deduzir que a autoria passa à autoralidade como uma individuação da multiplicidade na prática *disc jockey*, outrossim, como agência/mento, um *dj set* é um enunciação coletiva, coletividade que transparece o enfraquecimento do ser unitário. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; VATTIMO, 2007).

Outros procedimentos na composição da música eletrônica ainda remontam ao fator *autoralidades fracas*: a reedição; o *mashup*; e a remixagem. Na reedição, a propósito, a intervenção de um DJ se dá com alguns cortes dispersões para apenas reposicionar os blocos

de uma música de maneira que o público aproveite mais o refrão, ou não ceda da dança, o que aconteceria se fossem preservados os trechos mais amenos, e ainda que não altere aspectos fundamentais da gravação original, nessa realocação da forma já incute autoralidade, o transcodificado para a composição de escrita, repercute nos peculiares cortes e maneiras de dispor das citações para que elas caibam nos nossos propósitos.

O *mashup* é um procedimento de mescla por aderência ou sobreposição, tanto pode ser operado para rejuntar linearmente trechos musicais diversos com afinidades, como para sobrepor segmentos de *hits* diferentes, e fazê-los soar simultaneamente. Atuando performativamente na inscrita improvisativa, o *mashup* é uma simultaneidade com que praticamos certos conceitos, tal como agência/mento, mas também na forma como eventualmente acionamos certas citações, ao colocar em sequência fragmentos de obras distintas, às vezes de uma mesma autoralidade, outras de autoralidades desiguais, para arrematar uma compreensão, ou ainda, alterando certos trechos das citações alheias ao sobrepor perspectivas minhas, coisa que costumo fazer sempre entre [colchetes]. E então tem a remixagem (*remix*), forma em que uma autoralidade permanece mais bem delineada, pode ser uma citação ou alusão a um determinado conceito, mas em torno são conectados tessituras de autoralidades mais imprecisas, com o intuito de compor uma paisagem mais transparente.

Se as práticas e procedimentos no *dj set*, na reedição, no *mashup* e na remixagem brotam rizomaticamente por suas intensidades, velocidades, segmentações, sobreposições, cortes, e eis que “o rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43), o fazem como um movimento de fuga na medida de uma reestilização da cartografia a partir de seus programas *sui generis*, formas composicionais derivadas da improvisatividade para produzir improvisatividade, que se insinuam como protoconceitos em deslizamentos em uma individuação da partiturografia.

Nesta pesquisa, o *flow* a-com-tecerá nas mixagens da musicalidade bachiana (ao modo Bach), nas composições e procedimentos do produtor paulista de funk MC Fioti e do iraraense Tom Zé, em derivas que partem de um agência/mento curriculante em um cotidiano escolar que foi demarcado metodologicamente como um grupo de experiências (GE).

3.2 No drop, um pitch: da arte de montar e desmontar currículos, para a composição

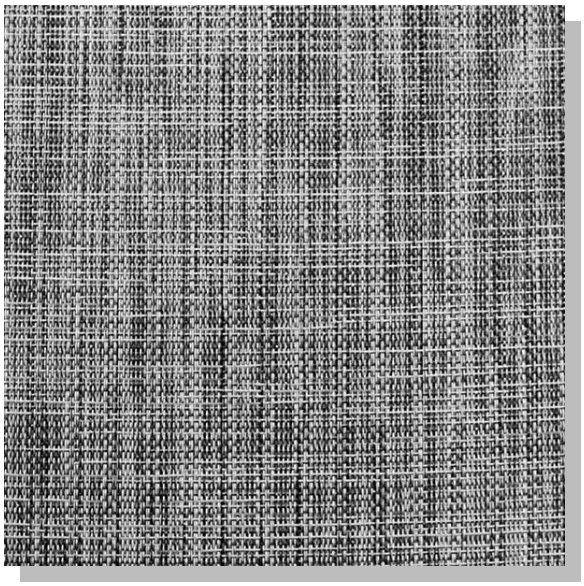
> Não há nada mais verbal que os excessos da carne... A descrição reiterada do carnal não somente dá conta da transgressão, ela própria é uma transgressão da linguagem pela linguagem.
>
> *Klossowski – Un si funeste desir*
> *In* DELEUZE, 2015

Antes da virada será preciso um *pitch* para equacionar os *beats* da pesquisa. E o *drop* sucede de um acúmulo retórico composto para assediar o conceito de montagem de currículos em Thiago Ranniery (2016), amplamente discorrido no capítulo metodológico. O curso dos fluxos, agora são meados para uma curiosa ironia, de que as tessituras teóricas e conceituais aqui acionadas são postas em funcionamento a partir de operações de desmontagem de conceitos, para fazê-los funcionar com outros conceitos já legitimados ou dar passagem a novos conceitos curriculantes que se insinuam a partir das conexões deflagradas nos acontecimentos cotidianos.

A lógica que subjaz à desmontagem a partir das compreensões de DeleuzeGuattari (2010), é de que um conceito não é uma unidade indivisível e universal, imune à sua situação no espaço-tempo, e, portanto, até pode ser tomado como uma verdade, desde que compreendido como localizado e contingente, singularmente quando desterritorializado. O avesso disso, é que o conceito, que se propõe a divagar sobre o funcionamento de um acontecimento, é ele mesmo uma maquinaria fragmentária posta em funcionamento com outras máquinas que já carregam seus próprios acoplamentos políticos, econômicos e pedagógicos, e isso diz de sua originalidade em uma cinética não natural e não essencial.

Todavia será preciso considerar, preliminarmente, que os conceitos nesta pesquisa se comportam antes, cartograficamente, são "platôs", "zonas de variação contínua", e assim como recortes no caos[tidiano], são montagens em uma região de acontecimento no plano de experiências, para se "juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta", e "se os conceitos devem renovar-se constantemente, é justamente porque o plano de [experiência] se constrói por região, havendo uma construção local, de próximo em próximo". (DELEUZE, 2013, p. 181 e 188). Na sequência, o filósofo francês coloca que os platôs funcionam internamente por rajadas, e que algumas repetições em um e outro servem como operações de ajustes entre regiões, na trama de uma colcha de retalhos.

Figura 03 – Imagem de um tecido rajado



Fonte: Pinterest

Figura 04 – Imagem alusiva a uma colcha de retalhos

Fonte: <https://cronicasdecategoria.com>

Se as figuras acima sugerem uma perspectiva visualmente lúdica para o funcionamento dos conceitos, é bom lembrar que para DeleuzeGuattari essas imagens não devem ser relativizadas como metáforas, mas tomadas em sua ampla acepção de uma tessitura construtivista, que ao coadunar com as asserções feitas sobre a criação de conceitos na obra da dupla francesa, resvalam em concepções de um plano mais abrangente, o da episteme pós-estrutural, onde serão montadas as variações curriculares desta pesquisa.

Pois bem, de uma mirada pós-estrutural, conceituar currículo não seria possível "apontando para algo que lhe é intrinsecamente característico, mas apenas para acordos sobre os sentidos de tal termo, sempre parciais e localizados historicamente" (LOPES; MACEDO, 2011, p. 19), e por essa suposição, implica dizer que o modo de se pensar, produzir e praticar currículo se move dependendo das lentes paradigmáticas que se coloque para situá-lo. E ainda assim, também se deve considerar que não haja uma narrativa pós-estrutural única, embora existam uma narrativa que alinhava todas as suas diferentes concepções curriculares atinentes: a de que a linguagem, que em nada é natural ou essencialista, ao invés de representar o mundo, o constrói, e se o monta, pode consequentemente desmontá-lo, regra que se aplica igualmente ao currículo, como fractal desse, de um mundo montado, mundo que igualmente não está dado por significantes definitivos, mas também parciais e localizáveis.

Se não há relações que se fixam estruturalmente entre significantes, isso implica em deduzir que não existem significados apriorísticos, "cada significante remete a outro significante, indefinidamente, sendo impossível determinar-lhe um significado; este sempre adiado" (Idem, p. 40), e nessa flutuação, a apreensão de sentidos é uma trama [entre]meada

com rastros de uma história e de contingências sociais em que os discursos sobre currículo estiveram imersos, concepção que estabelece pontos de contato com o que nesta pesquisa tem sido acionado por produção de narrativas curriculares em sistema rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

A próxima questão que se impõe, quando o currículo acede a um programa discursivo com as características mencionadas, são as relações entre discurso e poder, inferindo que "não se trata da máxima moderna de que deter conhecimento confere poder, mas de compreender o poder como função do discurso, [e se] a capacidade de unificar o discurso é em si um ato de poder" (LOPES; MACEDO, 2011, p. 40). Os agência/mentos que montam currículos operam por demarcações de poder no plano da experiência, para circunscrever a produção de significados e sentidos com o intuito de hegemonizá-los. (Idem).

Uma associação possível a um discurso hegemônico é a de uma bula prescritiva de uma panaceia, que induz a pensar que para qualquer sintoma de dor de cabeça se pode ministrar, reiteradamente, o mesmo remédio e se obterá a mesma eficácia, prescindindo de um diagnóstico localizado da enfermidade. Correlação que pode ser feita com uma certa discursividade comum de que, restaria nas diferentes dosagens da cultura como um tipo genérico de conhecimento universal, a solução programática para um currículo redentor.

Ocorre que a esse respeito, em clave pós-estrutural, tanto cultura como conhecimento, que ademais não podem ser confundidos, "também precisam ser vistos como sistemas simbólicos e linguísticos contingentes. Não são um repertório de sentidos dos quais alguns serão selecionados para compor o currículo. São a própria produção de sentidos que se dá em múltiplos momentos e espaços, um dos quais denominamos currículo". (Idem, p. 41). E enfim, no enviesamento pós-colonial a que esta pesquisa se propôs percorrer, se tornou pertinente não somente questionar a localidade espaço-temporal da cultura, mas até mesmo hesitar diante da utilidade eurocêntrica dada a cultura, como um receituário hegemônico que delimita o que é civilização (BHABHA, 2013).

Na medida em que o entendimento partilhado de currículo é o de uma montagem discursiva para demarcar territórios e programar organizações, agendas e rotinas que afetam agência/mentos nos cotidianos escolares, "um discurso produzido na interseção entre diferentes discursos sociais e culturais que, ao mesmo tempo, reitera sentidos postos por tais discursos e os recria" (LOPES; MACEDO, 2011, p. 41). Mas inclusive sobre recriar currículo, proposta que me agrada, deve-se também inferir que não escapa a certas convenções de poder próprias, como exemplo as da prática acadêmica, de modo que mesmo na fronteira onde a invenção é

fraqueada, persistem delimitações, ainda que com prudência, algumas rasuras possam ser admitidas.

O processo de recriação como se pode entrevê pelo que foi exposto até então, pode ser transcodificado como uma desmontagem que se dá pela invenção e utilização de certos procedimentos. Para Deleuze, todo procedimento é a desmontagem de uma forma, "não se trata de uma tarefa crítica (no sentido dialético do termo), mas de uma tarefa que implica a invenção de modos consistentes de fazer os objetos variarem". (FEIL, 2010, p. 86).

O sentido expresso da desmontagem tem a ver com produzir variações em formas estanques ou fixadas, com o sentido de as acionar em um movimento de diferimento que as desloquem de suas redundâncias, o que inescapavelmente passa por um a-com-tecer (CARVALHO, 2008; JESUS, 2012), pois, a esse lance se percebe é que "o procedimento é ele mesmo seu próprio acontecimento". (DELEUZE, 2011, p. 22). E assim o é no agenciamento Deleuze/Ranniery, cujos acoplamentos e penetrações funcionam de modo ambivalente: pois se o que se quer é montar performativamente um currículo, é preciso antes desmontar suas formas; ou refraseando, quanto mais se desmonta teórica e conceitualmente, mais montado ficará um currículo.

E, se digo redundância ou ainda recorrência, é para pôr em distinção a repetição como ato diferenciante que se afasta do pensamento representativo para um pensamento disjuntivo sem imagem, fugindo da noção de identidade daquele. Divagando sobre a filosofia platônica da representação, Deleuze (2018) se debruça sobre os dualismos entre o mundo sensível e o mundo inteligível, e observa "a distinção entre a boa cópia, a cópia bem-fundada, o 'ícone', que é uma imagem dotada de semelhança, e a má cópia, a cópia que implica uma perversão, o 'simulacro-fantasma', que é uma imagem sem semelhança". (MACHADO, 2020).

Desata na estampa de cópia perversa um dos procedimentos chave da mixagem em composição, é a arte da plagicombinação. As operações de plagicombinação derivam do que Tom Zé (1998a; 1998b) costuma definir como "estética do plágio", descrita, no encarte do álbum Com Defeito de Fabricação, como um tipo de estética periférica tecida na favela, o dito terceiro mundo. A plagicombinação consiste em lançar mão da matéria prima do "alfabeto de referências" que somos nós, "alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva". (TOM ZÉ, 1998b). É o que se pode compreender também por "colagem": "táticas [...] que organizam ao mesmo tempo uma rede de relações, 'bricolagens' poéticas e um reemprego das estruturas comerciais" (CERTEAU, 2014, p. 42): "em nome de uma potência que se afirma contra a lei [...] sob todos os aspectos a repetição é uma transgressão". (DELEUZE, 2018, p. 19).

Montada e desmontada, a noção performativa de currículo é aqui remontada [reeditada], para deslizá-lo de uma acepção conceitual construtivista ou desconstrutivista, para uma forma compositiva. Apesar de certos atravessamentos, persistem alguns diferenciantes entre compor e construir, ainda que ambos os verbos sugiram significantes no plano da arte. (CUNHA, 1994). Se composição (*compositĭo*, ou na forma verbal *componĕre*), está para "escrever", "por juntamente", "reunir", "fingir", "simular", "urdir", "inventar", "arranjar", "harmonizar", "comparar", "emparelhar", "dispor" e "combinar" e se aproxime de construção quando adquire sentido de "edificar", "construir", "constituir", e mais gravemente de "enterrar" e "sepultar", eis os traços da decomposição (LIMA, 1962, p. 216). Por sua vez, construir ou construção (*constrŭo* ou *constructĭo*), diz mais sobre uma estrutura, mesmo que "na disposição das palavras na frase", mas com significados mais diretos de "amontoar", "acumular", "juntar em ordem", "levantar". (LIMA, 1962p. 240-241).

Compor, decompor, recompor: sem querer interpor uma dependência estrita aos signos fixados na língua, o que fica denotado com esse exercício etimológico, é que se existe algum rastro instituído de contato entre as duas palavras, este acontece mais pelo sentido da composição, que da construção. Uma *formafuga* bachiana, nesse contexto, soa mais para composição que construção. Ademais, a nuvem de significados e significantes que gravita em torno da composição, além de ter maior mobilidade, é excepcionalmente adjacente ao que se deriva da Estética do Plágio enquanto operações procedimentos e protoconceitos insinuados por esta pesquisa como os já visto e os que virão, especialmente nos motes da plagicombinação.

3.3 Prepare-se para a virada, mas sorria se sambar: procedimentos e hibridismo cultural em uma partitura curricular

Figura 05 – Rosto de Tom Zé em mural do artista urbano Kobra, São Paulo

Fonte: <www.otempo.com.br>[12].

A *virada* como urdido anteriormente, é a sincronização rítmica entre dois *beathits*, quando o tempo forte de cada um pulsa junto, aliança com o *pitch* preparada nas saturações de sobreposição de camadas sonoroas que precipitam o *drop*. Mas eventualmente, o acoplamento pode descompassar, e um tempo forte coincidir com um tempo fraco, é quando se diz que o DJ sambou, então para que a pista não pare, é preciso manusear o equipamento para negociar o ajustamento, mas não é motivo de pânico, sorria e siga, pois garante a paulista Cláudia Assef (2017) que todo DJ já sambou, uma atitude pós-moderna, aliás, encarar o peso do "erro" como efeito efêmero sobre sua própria história (VATTIMO, 2007).

No que pese creditar o samba como um erro, sintomas de uma patologização afroperformativa, aqui uma torção o transcodifica ao passo de *errâncias diaspóricas*, trajetividades tortuosas e torturadas, que quando contrastadas com estilos e gêneros musicais hegemônicos eurocêntricos, rememoram interações intrínsecas de aliança e negociação que se expressam na *virada* e na *sambada*. Por aliança, compreender ao modo performativo da estadunidense Judith Butler (2018), de uma ação de coletividades, política e transitória, entre

[12] Disponível em: https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/kobra-revela-mural-de-tom-ze-1.1222986. Acesso em: 24 de maio de 2019.

corporalidades que compartilham territorialidades urbanas precárias, samba, funk e o hip-hop, os ritmos do gueto, as rimas da periferia e o batidões da favela, que se insurge contra moralidade asséptica dos bons costumes, e contra a predação e barbárie perpetrada pela racionalidade neoliberal.

Ambivalentemente, se faz uma aliança para ganhar densidade de corpo em uma negociação, como conceituada por Homi Bhabha (2013), uma *sambada* entre forças de periferia e centro para a articulação de um lugar-entre, excentrado, embora contingente e indefinido. Errância, aliança e negociação são traços nítidos no procedimento de plagicombinação, que remete a uma mistura, "é uma combinatória, uma panóplia de todas as disjunções possíveis, mas que têm a característica particular de serem inclusivas e ramificadas ao infinito, e não mais limitativas ou exclusivas". (DELEUZE, 2011, p. 24). Articulando essas operações de mistura e tomando lugar a partir do jogo linguístico, julgo dar cabimento inicialmente a uma apropriação etimológica.

A palavra plágio, segundo Cunha (1994, p. 611) deriva do latim *plagĭum*, "ato ou efeito de imitar, de apresentar como sua, obra de outra pessoa"; encontra-se descrito no mesmo verbete, plagiário, do latim *plagiārĭus*. Ocorre que no *Dicionário de Latim*, não se encontra *plagĭum*, apenas *plagiārĭus* que, nesse caso, é, em sentido próprio, "o que rouba escravos alheios, o que compra e vende como escravo uma pessoa livre"; mas, o verbete também admite plagiário como "tratando-se de um autor". (FARIA, 1962, p. 757).

Uma vez que a pesquisa ora narrada compartilhou da intimidade com a produção de músicas afromatizadas, se fez preciso trazer à evidência alguns dos rastros latentes em "plágio" e que acusam aproximações com práticas de escravidão, que em outras bases epistêmicas bem poderiam servir de gancho para uma discussão sobre apropriação cultural. Contudo, aqui, as latências que jazem à noção de plágio não são essencialistas, de modo a não patologizar a palavra com um vício de origem ou supor que qualquer plágio seja necessariamente um ato criminal, antes, se trata de um procedimento de consumo e subversão por dentro das regras do colonizador, fazendo-as funcionar em outro registro, para permanecer "outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava interiormente". (CERTEAU, 2014, p. 89).

Tal percurso foi optado porque, nele, há abertura para apresentar a compreensão de cultura em clave pós-colonial, que incide analogamente no currículo como espaço-tempo de fronteira cultural. Inferir um conceito pós-colonial no currículo implica apostar no dissenso sobre o discurso que associa a cultura a um repertório universalizado com estereótipos coloniais, tais como os de que haveria uma única forma de criação de significados a ser legitimada, na qual são fixados os sentidos sob pena de renúncia ao outro. Ao invés disso,

considera-se a existência contingente de zonas intersticiais onde os textos "globais e locais negociam sua existência [...] e inexistência". (MACEDO, 2006b, p. 105, 107). Dito de outro modo, nenhuma forma de escravidão consegue suprimir completamente as subjetividades da agência, ainda que nenhum sistema local esteja imunizado do colonialismo. (BHABHA, 2013; MACEDO, 2006a).

Tratado como um procedimento local interveniente no currículo a partir das experiências com a música nos cotidianos, o plágio se inscreve nessa acepção de cultura decolonial com estampa de retalhos híbridos. Por hibridismo, entre as várias maneiras como é evocado na obra de Bhabha (2013, p. 12), compreende-se uma prática que, "ao reencenar o passado, [...] introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição". Elizabeth Macedo (2006a, p. 107) complementa que isso imprime uma disposição em "renunciar à idéia de identidade baseada em raízes de qualquer natureza".

Essa dimensão de hibridismo se afina com um diálogo de Fabricando Tom Zé (2007), em que o compositor iraraense, ao ser questionado sobre sua criatividade, ainda que ignore o seu vínculo de experiência em sua terra, comenta: "não vamos falar em raiz, vamos falar na exigência em contraposição à auto-complacência". Para Tom Zé, o enraizamento autocomplacente se assimila a um processo naturalizado e metafísico:

> [...] é aquele negócio do cara que ama tudo que faz [...], parece que sai da buceta como se fosse filho, como se nascesse sangue do sangue. Ninguém deixa de amar um filho! Pois, eu sou muito exigente com meus filhos. (TOM ZÉ, 2007).

Em trajetória suplementar, a "exigência" emerge na repartição dos desejos que acedem a um novo tipo de angústia criativa, como uma fissura nas linhas segmentarizadas, determinísticas, que tendem a circunscrever a potência criativa ao crivo da tradição, rachadura "secreta, imperceptível, marcando o limiar de diminuição da resistência ou aumento de um limiar de exigência: já não se suporta o que se suportava antes, ontem ainda; [...] uma nova serenidade". (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 147).

Além de híbrida, desnaturalizada e imanente, outra dimensão adjacente emerge com a exigência – como, aliás, é possível de se verificar ao longo de várias referências que o músico fez à sua estética –, é a metódica. Esta dimensão suscita o conceito de plágio de Thiago Ranniery (2016; 2018), um procedimento metodológico de ficção que se encarna na escritura como uma experiência imaginativa, distante de sonhos prescritivos e de pacificação de um projeto pedagógico redentor: "experimentar a imaginação do pensamento curricular é o que aconteceria ao currículo se colidisse e fosse friccionado a outras ideias e corpos, se respondesse ao convite

de dançar como se estivesse fazendo amor" (RANNIERY, 2018, p. 15, grifo do autor), na rasura de fronteiras que faculta a construção de vínculos com a alteridade.

Seja entremeada por frequências *wi-fi* através de *smartphones* plugados por pequenos autofalantes incrustrados nos ouvidos; em caixinhas coloridas com conexão *bluetooth*; ou espocando de conchas sonoras nos porta-malas dos carros que cruzam as adjacências dos muros escolares, uma música contaminada (VATTIMO, 1992) é constante com o advento das tecnologias digitais e da internet, e se apresenta com características "ubíquas e pervasivas". (LEMOS, 2005). Ou seja, uma música plagicombinada é consumida nos cotidianos por estudantes, "um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros". (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 122).

A descrição encenada acima remete a um espaço-tempo cultural em que o hibridismo se espraia a partir da iteração com mídias-mistas, *mixed-media* (BHABHA, 2013), e considera a teoria ator-rede na perspectiva de Bruno Latour (2012). Esses entes midiáticos bem podem ser decodificados como agências, o que os deslocaria para uma zona de relações intersubjetivas com os agência/mentos nos cotidianos escolares, narrativa que aponta a um certo caráter compulsório e incontrolável das multimidialidades nos currículos, o que equivale dizer, se se permite trair a tradição textual e acolher uma "tradução deslizante, [cujo] caráter pedagógico-performático [é] criador de toda enunciação simbólica, [que é simultaneamente] o acontecer da negociação [de sentidos] na prática". (PIMENTEL-JÚNIOR, 2019).

O verbo combinar, que pode indicar a ocorrência de tipologias ordenadas ou desordenadas de entes fragmentários, suscita significações estéticas, em que algo combina com tal ou qual. Em ambos os casos, ante uma presunção determinística de fixação de sentidos de discursos coloniais através das tecnologias digitais de informação e comunicação, a evidência de uma ação deliberada dos agência/mentos é expressa de algum modo na afirmação de que meio e mensagem formam um todo uno e indistinto. A combinação, portanto, em sua feição estética – na música encenada como currículo –, assume função de ambivalência para jogar com discursos periféricos e hegemônicos pela negociação de "[um] espaço em que se torna possível pensar a agência do Outro". (MACEDO, 2006b, p. 108).

Com esses lances, é a vez de restituir a plagicombinação como procedimento que é, a efeito, "como se dois circuitos de transformação coexistissem e se penetrassem" em um texto. (DELEUZE, 2011, p. 19). No caso da operação de Tom Zé, acionada na partitura curricular, no primeiro circuito do procedimento, trata de aceder a uma noção de ficcionalidade narrativa que se permite inventar com a alteridade, mas o Outro não é um sujeito consumado, e sim um rastro de pacotes de potência imaginativa, uma multiplicidade; individuações coletivas desejantes que

se expressam concomitantemente como vértice e vórtice, e que teimam em escapar a enquadramentos culturais universalistas. De quebra, divisar que a outridade plagicombinada é a captura do meu desejo, o Outro enquanto heteronimicidade alheia, agência/mento. E na dimensão temporal, ainda que mais insinuante, a plagicombinação é espaçada a largo (DERRIDA, 1973; 2011): "botar para fora todas as velhas coisas que meu espírito aprendeu dos 0 aos 8 anos de idade" (TOM ZÉ, 1998a) – embora a rigor não devenha como um processo de recognição, o que implicaria em uma cópia de baixar energia (DELEUZE, 2018), como no culto à tradição para a autenticação de uma origem, mas ao contrário, uma repetição enquanto simulacro de uma memória justamente para trair a tradição.

O segundo circuito do procedimento dispõe sobre a deliberação de escolhas que levam em consideração a incontrolabilidade dos multimeios de informação e comunicação na conta de zonas intersubjetivas com os agenciamentos, onde persiste uma ambivalência em estado de negociação não hierarquizante com os sistemas de significados. Há a produção de um entre-lugar no sentido dado por Bhabha (2013), o que remonta a uma dimensão espaço-temporal mais localizada, um *sample* na escritura das memórias e dos cotidianos, diria até um *samplescript*: "o procedimento é ele mesmo seu próprio acontecimento". (DELEUZE, 2011, p. 22).

Reconceptuada como procedimento, a plagicombinação, ela mesma palavra-valise[13] que articula duas séries coexistentes de sentidos heterogêneos disjuntivos (DELEUZE, 2015), emerge na função de ferramenta para iteração local e contingente, com as narrativas musicais cotidianas que compõem uma partitura curricular conforme "uma panóplia de todas as disjunções possíveis [...] que têm a característica particular de serem inclusivas e ramificadas ao infinito, não mais limitativas ou exclusivas". (DELEUZE, 2011, p. 24).

{Partiturografagens} Os três toques vencidos, prenunciam a seguinte paisagem: se um currículo é um ato de escritura – discurso e escrita –, sua feição performativa deve transcodificar elementos da forma e da técnica musical para compor um texto como uma partitura; enquanto partitura, o currículo é a transcodificação de um mapa, e portanto, é o resultado de uma cartografia, ou dito de outro modo, uma partiturografia que se abre a interpretações localizadas em cotidianos escolares; a escrita rapsódica tanto se expressa performativamente como corporeidade discursiva de uma metodologia improvisativa de pesquisa, quanto comunica uma forma para a performance interpretativa de currículos em cotidianos; praticar currículos é uma performance.

[13] Justaposição de segmentos duas palavras distintas, em que geralmente ambas perdem uma parte, final e incial, para derivar em uma nova palavra, por exemplo: "aborrecente" (aborrecedor/adolescente).

Montar e desmontar currículos diz sobre uma condição antirrealista da linguagem, cujos significantes, significados e sentidos não estão dados aprioristicamente, assemelhando-se a um fenômeno natural; de modo que, a linguagem não escapa a uma sistematização discursiva que pode ser localizada na história com as contingências sociais inerentes; como artefato então, a própria linguagem pode ser montada e desmontada, característica que permite pelos meios linguísticos mesmos, a fabricação de procedimentos para operar perfurações em territórios com função anti-hegemônica, o que pode se traduzir em uma composição e interpretação curricular anti-hegemônica.

A cultura não é panaceia, ao contrário, em clave decolonial é uma espécie de bula prescritiva da noção de civilização que a Europa sintetizou para os Outros. E nós, Outros, passamos a ser categorizados cultural e discursivamente como uma distinção ao homem branco europeu; um currículo decolonial preza a este efeito, ser anti-cultural; pensar e criar currículo é um ato de poder por operação linguística, operação essa que se torna possível a partir de arcabouço linguístico eurocêntrico. A mesma academia que abre a possibilidade de um questionamento decolonial sobre currículo, é erigida em edifício linguístico e sob regras acadêmicas eurocêntricas, o que em última instância limita uma total descontaminação colonial, ou uma completa desmontagem do currículo, a não ser como intenção política.

A plagicombinação é um procedimento linguístico em clave pós-colonial, para negociar na composição de partituras curriculares, discursos hegemônicos e periféricos, perfuração de entre-lugares, ferramenta para sulcar em territórios, fronteiras narrativas intersticiais. Na plagicombinação, a alteridade é uma narrativa com o Outro como heteronimicidade alheia; o Outro, é um rastro de multiplicidades que se expressa no discurso plagicombinado por intensidade do meu desejo, agência/mento, que é analogamente o registro da minha coletividade que se enuncia discursivamente.

4. UM HIT E SUAS MIXAGENS ERÓTICAS NA PLAGICOMBINAÇÃO: AXÉ E ALACRIDADE EM UM CURRÍCULO-REFRÃO

É a flauta envolvente
Que mexe com a mente
De quem tá presente
As novinha saliente
Fica loucona
E se joga pra gente
Vai com o bum bum tam tam
Vem com o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum tam tam

Bum Bum Tam Tam
MC Fioti

Distinguido por olhares durante um intervalo do colégio, como professor visitante, o pesquisador havia recebido o benefício de furar a fila da merenda. Perambulava entre os estudantes amontoados na cantina em busca de um local para aquietar enquanto sorvia um prato de sopa. A cantina fora construída próxima a um dos muros, e este, contíguo a uma rua relativamente movimentada nas imediações da prefeitura do município. Sentado no batente onde se ergue a caixa d'água, imerso em pensamentos, deslizava meio alheio pela turba de jovens quando começamos a ouvir em efeito de *doppler*[14], vindo da rua, um carro que se aproximava com uma aparelhagem de som estilo paredão, espocando no grave uma música de MC Fioti (2017).

Não demorou e as performances eclodiram e se dispersaram em alguns tantos agência/mentos por ali. Embalados ao som do batidão funk, corpos se moviam na tentativa dissimulada de acompanhar o ritmo: mãos nos joelhos flexionados ajudavam a projetar a bunda e, ato contínuo, precipitavam-se à flor da pélvis; dedo indicador entre os dentes matraqueavam mudos os versos onomatopeicos do refrão: "Vai com o bum bum tam tam / Vem com o bum bum tam tam / Vai mexe o bum bum tam tam / Vem desce o bum bum tam tam".

Há um paralelismo entre corpo e texto. (DELEUZE, 2015). "Dançar escreve um traço leve [...] A pele tensa, papel-imprensa, o pergaminho do jaguar" (TOM ZÉ, 1998): a plagicombinação a essa altura é consignada como um procedimento em termos deleuzianos, assim ocorre, a efeito conceitual, que procedimento é um tal adensamento de eróticas, "o

[14] Efeito que causa certa alteração nas frequências sonoras quando um emissor está em movimento, em uma palheta que evidencia das mais agudas às mais graves conforme a distância, exemplo comum se dá quando ouvimos a sirene de uma ambulância se deslocando em relação a nós.

próprio Procedimento [é] um caso de Erotismo". (FEIL, 2010, p. 87). Desse modo, se o ato de plagicombinar textos resvala inescapavelmente em erotismos sob(re) corpos, o que aconteceria em hipótese curricular quando flexionados a agência/mentos corpóreos que dissimulam com a música uma narrativa erótica?

De partida, o professor Ranniery (2016, p. 182) vem acudir com a proposta de corpos *sampleados*: "a música pop, a dança eletrônica, a cultura popular e a tecnologia dos dispositivos móveis injetam na carne, portanto, fantasias de divindade e eroticidade ilimitada por meio do brilho e da sensualidade". Espécie de *alémhumanismo*, as performances coreográficas "passam por dessubstancializar o corpo da normatividade do humano, abrindo-o a relacionalidades que aproximam esses corpos de algo que está além do que pode ser vivido. *Divinos, maravilhosos, bafônicos*". (Idem, p. 184, grifo do autor). É a possibilidade de operar "uma política de reconhecimento [através do adiamento] da categoria humano", um deslocamento para um além "que nunca é um além propriamente dito". (Idem).

Ainda segundo Ranniery (2016, p. 184), no momento em que movimentos coreográficos e a música mecânica são performados como atos de *samplear* elementos inumanos em suas extensões corpóreas, esses corpos são humanizados "nessas zonas de movimentos dançantes e eróticos, essa fluidez diz de uma vulnerabilidade do humano e de sua relação e dependência de uma máquina de sensações que o ultrapassa e o constitui". Tal perspectiva de amplificação das potências do dito humano, "permite inscrever a inteligibilidade dessas vidas, ao passo que serve para transmutar a exposição a formas induzidas de precariedade que teimam em investir, por outras vias, na condição menos humana de suas vidas" (Idem, p. 186). Se existe um entendimento que se pode inferir a partir de então, é a de uma política em programa coreográfico, na mesma órbita elíptica em relação a esses corpos e mantendo a translação para uma observação de outro ângulo, o que pode remontar do corpo coreográfico ao corpo musical propriamente dito, é o sentido de alocar o currículo em uma política do refrão.

O *sample* é um fragmento de corpo musical ou sonoro digitalizado que, ao ser sequenciado em camadas, pode dar origem a outro corpo musical. Este, embora carregue consigo fluxos fractais de uma forma autoral prévia, se adensa a outros corpos para constituir uma nova autoralidade, híbrido, porque talhado na interatividade entre a ambiência digital (virtual) e espaço real que, "na verdade, não se trata de opostos, pois o virtual não é o contrário de real (todo real tem o virtual em sua dinâmica)" (SODRÉ, 2018, p. 147), ou dito de outro jeito, o "'potencial' e [o] 'virtual' [...] é a realidade do criativo". (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 46).

A compleição que se quer imprimir ao *sample* é a de uma segmentaridade, um rastro virtual, um simulacro fantasma que perverte por fracionamento a presunção da originalidade (DELEUZE, 2018) e, ainda assim, é desta uma cópia fractal na acepção geométrica do termo, que deixa de ser uma unidade múltipla que assegura um todo acabado e absoluto para ser transcodificado em multiplicidade segmentada, agência/mento coletivo. É extensiva quando ocupa um espaço-tempo no texto, mas assim mesmo a ocupação que é um estágio de fixação do significado é constantemente assediada, pois são suas intensidades inerentes de timbre, frequência e textura que pactuam seu uso. No ato da divisão, o *sample* acede a uma alteridade fractal, "é fracionário ou não inteiro, ou então inteiro, mas com variação contínua de direção". (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 209). O *sampler* seria, pois, um tipo de maquinaria de sequenciar extensivamente os fractais de intensidades. Portanto, nesta narrativa, *samplear* é um procedimento de segmentação e sequenciamento textual conexo aos procedimentos de plagicombinação, que, em última análise, é também um *sampler* que intervém para fabricar escrituras cíbridas, *sampleadas* (*samplescripts*).

Com seu jogo duplo na escritura, *samplear* significa estabelecer, em primeiro lance, um corte, seccionar no texto uma partícula que não tenha significados em si, mas, que produzam sentidos somente a partir de séries relacionais. Para a experiência em questão, o procedimento será efetuado no refrão do *hit* de MC Fioti (2017): "Vai com o bum bum tam tam" – cujo *sample* escolhido será "bum". Seccionado, bum não é mais que um fonema silábico ou uma onomatopeia. Anotado em uma partitura musical não passa de uma única nota percussiva, talvez até tenha alguma altura relativa ou mesmo duração, mas, certamente, por definição, ainda não é suficiente para compor musicalidade. É a dissolução da Forma, "quando o Eu sai de cena, mesmo que somente por um breve instante". (FEIL, 2010). Se a dissolução na Forma é momentânea é porque forças externas atuam tanto para dissolvê-la como para (re)criá-la, recriação da qual nunca resultará mais a mesma Forma original.

O que leva ao segundo lance: sequenciar. É somente quando há a repetição "bum bum", que o *sample* passa a um agenciamento de enunciação coletiva com sentidos que permitem conexões, de início, constituindo uma célula rítmica que, nesse caso, é a célula de marcação fundamental no funk; e, se o ritmo acontece, já há material suficiente para traçar um território. (DELEUZE, GUATTARI, 2012b).

Assim, o bum bum enquanto territorialidade, se constitui em corpo rítmico com intensidades eróticas, das quais emerge um Eu possibilitado a partir da moral (FEIL, 2010), quando se adensa finalmente em carne como o bumbum. Um Eu que a essa distância do percurso já se encontra coletivizado em um processo de individuação sem sujeito, mas que

persiste como *sample* em uma apreensão constitutiva exterior, jogo de intermitências. Esse Eu intermitente é o bumbum, que amalgama todas as séries de significados e sentidos da música de MC Fioti, o é de fato um nome próprio, sem o qual não haveria o refrão, e mesmo a música, pois, "as estrofes giram em torno do refrão" e o refrão, tal a potência no corpo do funk, é feito na "repetição [que] é a potência da linguagem, [que] em vez de se explicar de maneira negativa [...] ela implica uma Ideia sempre excessiva da poesia". (DELEUZE, 2018, p. 383-384).

Uma currículo-refrão, ao que parece, pode ganhar substancialidade por um caminho insinuado nas palavras de Thiago Ranniery (2016). Uma tal divinização do bumbum que sugere uma abertura para pensar a diferença de um corpo, dança e música como uma experiência mítica, que não é necessariamente metafísica ou está em contradição com a lógica, antes ainda, um jogo de subversão dos liames entre tal e qual. (DELEUZE, 2018). O bumbum como um corpo sem órgãos, o bumbum que afeta a música tanto quanto é afetado por ela: "a palavra deixou de exprimir um atributo de estado de coisas, seus pedaços se confundem com qualidades sonoras insuportáveis, fazem efração no corpo em que formam uma mistura, um novo estado de coisas". (DELEUZE, 2015, p. 90).

Para Muniz Sodré (2018, p. 146), existem aproximações entre essa noção deleuziana e o que na *Arkhé* nagô está convencionado por *axé*: "a potência de movimentação e transformação característica do *axé* aciona a palavra-som e emerge grupalmente como alegria, onde a música está virtualmente implicada". Imantada pelo *axé*, a palavra bumbum se trama "ao mesmo tempo [como] emoção e conceito". (Idem, p. 138).

Ao criar a base musical, MC Fioti (2017) faz coincidir a palavra bumbum com a marcação sincopada do bumbo (instrumento musical), designado na música eletrônica mais comumente por *kick* ("chute" ou "pontapé"). É a mais acentuada e grave célula rítmica que territorializa o funk, é também o ponto de partida para o ritornelo[15] de DeleuzeGuattari (2012b). A palavra tem origem no latim e, no jargão da música popular e pode ser reconhecida como refrão. Quando disserta sobre o *axé*, o filósofo baiano Muniz Sodré (2018, p. 141-142), afirma que o conceito dos franceses é agenciado para evidenciar que o "ritmo, que é uma máquina de captura das forças, [é também] um operador da passagem de um espaço-tempo", é um articulador da periodicidade, cuja vitalidade alternante flexiona contrários em uma temporalidade não cronológica pelo movimento de repetição: "o ritmo cria um espaço próprio e um imaginário específico, [...] uma configuração simbólica do tempo vivido, que conjugada à dança, constitui

[15] Em uma partitura, o ritornelo é anotado como um intervalo entre duas barras duplas com dois pontos (‖:xxxxx:‖).

ela própria um contexto, uma espécie de 'lugar'" (SODRÉ, 2018, p. 142) – ou será que se pode dizer entre-lugar? (BHABHA, 2013).

Como territorialidade espaço-temporal rítmica do *axé*, o bumbum impele a pensar o currículo na fronteira cultural, a irromper no jogo das controvérsias e oposições sobre a valoração hierárquica das formas tradicionais na cultura, expressa por exemplo nos antagonismos entre popular e erudito, sagrado e profano, ou ainda, entre a cultura popular e a cultura viral:

> [...] defendo que a diferença cultural [...] só pode ser captada em espaços liminares, num lugar-tempo em que há confronto, mas em que a opção possível estará sempre nebulosa fronteira em que é preciso negociar, em que é preciso criar impossíveis formas de tradução (MACEDO, 2006a, p. 288).

No âmbito da experiência coletiva dos corpos que dançam afetados pelo bumbum, "o *ritmo* é um *rito* suscetível de realimentar a potência existencial do grupo. Corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações da existência". (SODRÉ, 2018, p. 140, grifo do autor). Dito de outro modo, pela potência do *axé*, toda uma energia polissêmica de ritmos e timbres musicais afroperformativos, "contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo" (Idem) – espécie de sonotatilidade imagética – pode ser liberada como intensidade nos corpos que dançam a partir da pulsação do bumbum.

A respeito de uma conformação coreográfica que a experiência coletiva com o funk tomou no pátio da cantina, e dos possíveis agencia/mentos corpos com as palavras no refrão de MC Fioti, Thiago Ranniery (2016, p. 144) argumenta que "as coreografias investem nos movimentos corporais, irradiando-se pela destituição da palavra e pela migração para a imagem em movimento e por uma relação com a música e com as tecnologias midiáticas e digitais". Ainda seguindo a pista deste educador sobre as implicações de se fazer uma leitura sobre a moralidade do bumbum, é conveniente observar que "o que o corpo significa no ato, desse modo, não se reduz ao que o corpo diz, nem mesmo se pode tomar o que diz como ponto de partida" (RANNIERY, 2016, p. 145).

Na tessitura do *axé*, esses corpos que mexiam o bumbum estavam sob a regência de uma multiplicidade pulsional, potências "ao mesmo tempo individual e coletiv[as], [e simultaneamente] pré-individual e impessoal [...] que se organizam no campo da comunicação de um comum. (SODRÉ, 2018, p. 134). Nessa zona de afecções e da sensibilidade, o pensador nagô se encontra com o pensamento de Ranciére (2008) evocado por Ranniery (2016, p. 149) sobre a partilha do sensível, "ou seja, a distribuição do visível e do dizível em certa comunidade política". Na perspectiva aqui discutida, isso sugere que "é por meio de uma disputa da

habilidade dessa distribuição do sensível que as performances fazem do corpo uma política de currículo". Deslizando daí para um programa deleuzoguattariniano, eu insinuo que o bumbum é um acontecimento político curriculante como manifestação do desejo.

No feitio de uma catarse coletiva e improvisativa na partilha do bumbum, deflagrada pela ritmicidade afroperformativa do funk de Fioti, Muniz Sodré (2018, p. 146) alude a certa experiência de liberação e libertação, na qual "'livre' significa o reconhecimento da contingência histórica em oposição à suposta 'necessidade' de formas dadas como eternas". Dessa forma, deduz-se dois percursos a serem percutidos em sobreposição. Um como sendo a imunização das patologias inoculadas nos agência/mentos funk, para desacelerar o contágio colonial de (pré) concepções de ordem moral, estética, política ou mesmo éticas não sejam naturalizadas ou tampouco perpetuadas na *formafunk*, a se refletir simultaneamente como prática de currículo.

O outro percurso que vibra na intensidade da *formafunk*, comum às formas musicais diaspóricas, repercute como uma "organização rítmica e gestual, uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja, acionada pela alegria" (SODRÉ, 2018, p. 146), alegria manifesta não "por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação" (Idem, p. 151), transladada como alacridade, onde "não se inscreve nenhum pessimismo da sensibilidade, movida que é por uma afirmação radical da vida". (Idem, p. 149). É com essas compreensões que se pode pensar em um currículo-refrão.

{Partiturografagens} Um currículo-refrão é uma produção discursiva que atua em intensidades eróticas, e joga com os possíveis paralelismos entre palavra e corpo, corpo como enquanto potência textual; a montagem e a desmontagem emergem como erótica, e é por eróticas que se compõe um refrão; eróticas *sampleam* corpos, refrãos são corporeidades *sampleadas*; um currículo-refrão é *sampleado* e uma composição por *samples*; os *samples* são fluxos fractais de um discurso, rastros de autoralidades, embora fragmentários demais para reivindicar uma origem, o currículo-refrão é antioriginal na acepção teleológica: nem alfa, nem ômega; mas se o *sample* é indício de autoralidades, é igualmente rastro de multiplicidades, agência/mentos coletivos, o currículo nos cotidianos apenas captam a alteridade em fractais, um Outro como fractal heteronímico.

As alteridades fractais invadem o currículo-refrão como escrituras *sampleadas*, *samplescripts*; os procedimentos de segmentação e sequenciamento dos *samplescripts*, funcionam tal qual repetições pervertidas para produção da diferença, currículo-refrão é o uso da potência positiva

da linguagem para misturar discursividades na criação de alternativas curriculantes singularidades; *samplear* um currículo é uma erótica antirrealista, é segmentar as palavras, sejam teóricas, conceituais ou ordinárias, de uma representação presuntiva da realidade para se autorizar atribuir significados parciais, localizados, cotidianos; o procedimento de samplear é um anti-fixador de significados e sentidos no e pelo discurso.

O bumbum e o rebolado como paralelismo de um Eu intermitente, uma fronteira entre os discursos morais de compleição externa legitimados pela instituição escolar e a coletividade nos desejos dos agência/mentos, onde os dispositivos morais não bastam, o bumbum é um extravasamento curriculante; é um Axé – palavra-som – que carrega para o currículo-refrão a alegria enquanto emoção e conceito a partir da potência da experiência em grupo; por um currículo alegre com programações de grupos de experiência (GE); grupos de experiência curriculantes como política da alegria.

O currículo-refrão como uma máquina de captura de forças, de intensidades, de desejos coletivos; é também um operador de negociações de confrontos nos discursos que sempre se movem ao longo do tempo, uma partitura de entre-lugares, uma ferramenta para traduções entre o cultural e o local; o currículo é também um agente programador de ritos institucionais para os corpos nos cotidianos, a sonotatilidade das reiterações do refrão nos discursos que programam o funcionamento das práticas escolares ordinárias; mas, narrativa que também pode ser agenciada para permitir liberdades e liberações, por reconhecer de sua própria precariedade contingente, um currículo com intenções políticas de alacridade.

4.1 [Mixagem II] (Re)Flexões: plagicombinação na curvatura da memória em narrativas curriculares

> Uma forma possível de explicar a ausência de visitantes do futuro seria dizer que o passado é fixo, pois, ao observá-lo, vemos que ele não tem o tipo de curvatura necessária para permitir a viagem de volta do futuro.
> Por outro lado, o futuro é desconhecido e aberto, de modo que pode perfeitamente ter a curvatura exigida.
>
> *Uma Breve História do Tempo*
> Stephen Hawking

Um aspecto que salta de modo substancial na biografia de MC Fioti (2017) são suas asserções sobre a infância. Para Tom Zé (2003), esse período tem uma singular importância para quando se opera a partir das eróticas de plagicombinação (TOM ZÉ, 1998), procedimentos de flexão e reflexão entre corpos de temporalidades distintas, do presente e do passado dobrados e redobrados em espécie de pantomima. (DELEUZE, 2015).

Encenada na partitura por atos disjuntivos de hesitação de formas fraturadas, essa pantomima é uma "determinação por cascata [...] diferenciação que jamais suprime o indiferenciado que nela se divide [...] suspenção que marca cada momento da diferença". (DELEUZE, 2015, p. 290). Contingentemente, esses fragmentos em repetição, *samplescripts*, ao invés de fabricarem uma forma *fac-símile* "se dirige[m] a algo de singular, que não pode ser trocado, e a algo diferente, sem 'identidade'. Ao invés de trocar o semelhante e de identificar o mesmo, *ela autentica o diferente*" (Idem, p. 296, grifo do autor): "não é sobre sequestrar a nostalgia em atacado, é sobre se inserir dentro da narrativa de uma música enquanto impulsiona aquela história adiante". (RONSON, 2014).

Os *samples* de memória/história no bojo dos agência/mentos de Fioti (1994), podem ajudar a despertar uma discussão no plano do currículo, o que justifica a opção pelo uso da narrativa cotidianista de Michel de Certeau (2014). Tal narrativa se indispõe com a tradição histórica, entre outros motivos, ao observar que quanto mais ao passado se tente caminhar, trânsito somente possível pelas operações com a linguagem, mais precária se torna a possibilidade de reter significados de realidade entremeados aos seus *samples*. Sua aposta, então, vai em outro sentido, a de fabricação, até mesmo improvisativa, de memórias a partir das experiências com os textos do presente: "o espectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidades. A fina película do escrito se torna um removedor de camadas, um jogo de espaços". (CERTEAU, 2014, p. 48).

Mais focada na discussão curricular, essa abordagem cotidianista ecoa o método de reconstrução curricular no correr do curso defendido por Willam Pinar (2016, p. 30): "reestabelecer o passado é, em princípio, impossível, mas no esforço para reconstruir o que foi – entendendo isso em seus próprios termos – reconstrói-se o que é agora. Descobrir o futuro, então, significa voltar ao passado, não instrumentalizar o presente". Hesitante, no sentido de uma suspensão, a fractalidade nas dobras temporais fletem e refletem, dissimuladamente, no corpo cotidiano, uma pantomima histórica (DELEUZE, 2015): "o presente não tem que sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo. (DELEUZE, 2018, p. 108). São essas "sínteses ativas da memória e do entendimento

[que] se superpõem à síntese passiva da imaginação e se apoiam nela". (DELEUZE, 2018 p. 109).

Pari passu, sustenta o educador estadunidense Willam Pinar (2016, p. 32, grifo do autor) que, "no currículo, a temporalidade estrutura a *oralidade*", esta que é "uma forma atual e reconstruída de intertextualidade autoconsciente". Enunciados importantes de sua sua tese defendem que currículo é uma conversa complicada:

> [...] repete-se tanto mais o passado quanto menos ele é relembrado, quanto menos se tem consciência de lembrar-se dele. A consciência de si, na recognição, aparece como faculdade do futuro ou a função do futuro, a função do novo (DELEUZE, 2018, p. 33-34).

Um relembrar elaborado que é um aceno a não se repetir. Reconstrução contingente que por óbvio, ocorre no âmbito dos cotidianos, é mesmo por isso que "a oralidade exige articulação de corporificação, de personificação, reconhecimento e engajamento, de forma que a distintividade dos presentes se torna audível no que eles dizem, discernível em como agem". (PINAR, 2016, p. 33). Portanto, a partir de uma conversa [inter]agência/mentos, o que se pretende criar é, com o concurso de diferentes autoralidades temporais, uma textualidade com "a originalidade e criatividade que essa subjetividade pode transmitir quando é corporificada no momento presente". (Idem). Eis, portanto, outra definição para a plagicombinação.

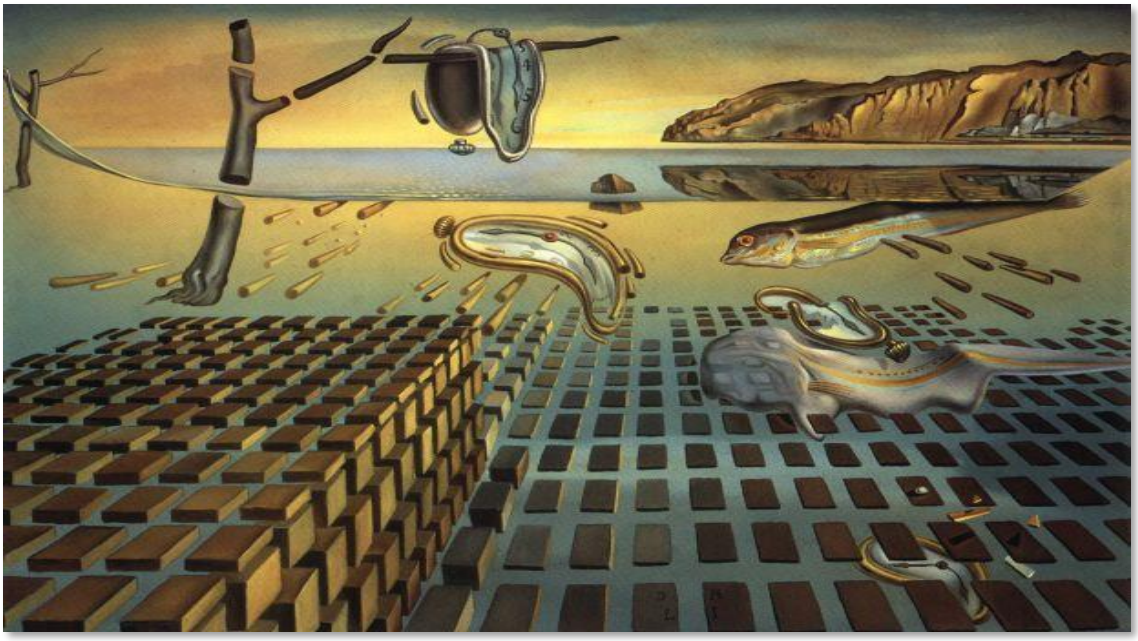
{Partiturografagens} As [re]flexões nos currículos são as superposições temporais que se tornam acessíveis a partir dos dobramentos das memórias sampleadas nos discursos apreendidos em cotidianos escolares; acesso ao passado a partir das memórias é contingente e fragmentário; o caminho para o passado através de significados e sentidos da linguagem que se movem no tempo, é precário, logo qualquer verdade que se busque por esses meios, únicos meios, jaz precária; mesmo a memória que um corpo no presente retoma sobre esse mesmo corpo no passado, nunca é exatamente coincidente; isso porque a recognição se faz a partir de uma racionalidade codificada da linguagem, e o corpo é seu paralelo intuitivo, logo, a reflexão de um no outro é uma dissimulação e nunca uma precisão, é uma pantomima; um currículo que busque legitimação apenas pela autenticação da memória/história, é uma pantomima.

Conversas sobre a memória em cotidianos podem e devem ser curriculantes, mas a recognição de si tem mais utilidade como construção no presente, de um futuro; a busca por originalidades discursivas curriculantes, não devem assumir um programa teleológico, mas calcadas nas

possibilidades de corporificação no presente; eis outras possibilidades de se plagicombinar um currículo.

4.2 [Mixagem III] A música suas e contribuições para uma política da economicidade no currículo

Figura 06 – A Desintegração da Persistência da Memória, de Salvador Dalí



Fonte**:** Pinterest

Hospedado pelo canal Kondzilla, no Youtube, desde 2017, o *hit Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti ostenta a credencial de quase 1 bilhão e meio de visualizações, tendo sido o primeiro videoclipe de um artista brasileiro a ultrapassar a marca bilionária ainda em 2018 (ORTEGA, 2018), momento em que entrou para um seleto grupo composto por: Adele, Luis Fonsi (com Daddy Yankee), Ed Sheeran, J Balvin e Willy William e Luis Fonsi e Demi Lovato. No Brasil do século XXI, por enquanto, apenas mais três artistas alcançaram marca semelhante: MC Kevinho, com *Olha a Explosão*; Nêgo do Borel e sua *Corazón*; e Carlinhos Brown pela sua produção em *La La La* (Brazil, 2014) – música encomenda pela Activia e gravada por Shakira por ocasião da Copa do Mundo de Futebol no Brasil[16].

[16] *Quais artistas brasileiros alcançaram a marca de 1 bilhão de visualizações no Youtube?* Fonte: Revista Rolling Stone. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quais-artistas-brasileiros-alcancaram-marca-de-1-bilhao-de-visualizacoes-no-youtube/>.

Não deixa de chamar a atenção que, das quatro autoralidades produzidas por brasileiros, três sejam egressas dos que se filiam ao funk, com algumas distinções. Por exemplo, diferente do investimento milionário na música de Brown para a campanha publicitária da Activia, o custo do videoclipe de *Bum Bum Tam Tam* foi de 30 mil reais. (ORTEGA, 2018). E se esse foi o investimento feito pelo canal Kondzilla, o investimento feito para a produção da música em si, tomando a narrativa do próprio Fioti, custou uma latinha de cerveja, um baseado, um *notebook* cheio de vírus, o microfone do próprio celular e seis horas de produção, além das incontáveis horas em que se dedicou a aprender a utilizar os *softwares* de produção e edição com tutoriais postados no Youtube mesmo. E, assim, nasceu o "bachtidão". (ORTEGA, 2018).

Sobre esse tópico, Tom Zé (1999b, p. 37) contribui ao afirmar que uma letra dele "precisa de quarenta horas de trabalho", acrescentando que "[...] não que eu vá sentar quarenta horas para fazer uma letra. Eu vou trabalhar quatro horas hoje, quatro amanhã, pacientemente [...]".

O paralelo que essas duas narrativas trazem à tona é do tempo como variável econômica, e certamente o é no que Stephen Ball (2010, p. 39), por inspiração deleuzeana, tem notado como um deslocamento das sociedades disciplinares para as sociedades de controle:

> [...] dentro desse novo modo de regulação, a organização do poder dentro de formas de tempo-espaço definitivos (por exemplo, sistemas de produção da fábrica ou do escritório) torna-se agora menos importante.

Para as pesquisadoras Lopes e Macedo (2011, p. 245), "o propósito [dele] é investigar as políticas de maneira que o compromisso com a eficiência e os resultados instrucionais não sejam considerados em detrimento do compromisso com justiça social", e dir-se-ia até, com fluxos mais atinentes às subjetividades.

Stephen Ball (2010, p. 38) tem se dedicado ao que enuncia como performatividades e fabricações na economia educacional, ou seja, de qual maneira as "performances – de sujeitos individuais ou organizações – servem como medidas de produtividade ou resultados, como formas de apresentação da qualidade ou momentos de promoção ou inspeção". Contudo, não se deve ter como inquestionável essa separação entre sujeitos individuais e organizações, pois, para além de tal dualidade, o Sujeito, aqui, compreende-se esvaziado nos processos de individuação adensados na forma dos agência/mentos. De todo modo, essa asserção é utilizada por Stephen Ball para apresentar questões que a ele soam como "uma receita para a insegurança ontológica", "estamos fazendo o suficiente? Estamos fazendo a coisa certa? Nosso desempenho será satisfatório?" (BALL, 2010, p. 39), que ecoam juntas às digressões de Tom Zé (1999b).

A discussão sobre a legitimação da produtividade organizacional e sua somatização nos profissionais de educação é vista por Ball como uma combinação entre rituais e rotinas, aqueles "que servem para naturalizar os discursos de controle (tais como inspeções, auditorias, formulários para promoção, entrevistas de emprego)"; e estas "endereçam formas de identidade, tratando as pessoas nos termos das identidades dos discursos de performatividade" (BALL, 2010, p. 39) – aspectos esses que acumulados afetam tenazmente a autoestima e o senso de satisfação. Isso dar-se porque, balizada recorrentemente por jogos de julgamento e frustração a respeito das capacidades profissionais, aliados a uma disputa por recursos escassos de [auto]financiamento, vestem no profissional de educação a fantasia de empreendedor.

Se as tensões de julgamento afetam as performances de educadores, não menos agonístico é o percurso com a performance musical. Tom Zé (2013) passou por uma experiência curiosa de ser linchado nas redes sociais depois de participar como locutor de uma propaganda da Coca-Cola para a Copa do Mundo de Futebol, no Brasil. O músico usou alguns dos impropérios na composição Tribunal do Feicebuqui, que foi juntada a outras quatro para o lançamento de um álbum homônimo. Segue uma seleção não ordenada de alguns dos versos: "Vendido, vendido, vendido! / Tá estudando propaganda / Que decepção / Traidor, mudou de lado / Corrompido, mentiroso / Seu sorriso engarrafado".

A experiência de Tom Zé (Idem) é sugestiva sobre o que dispôs Stephen Ball (2010) como sociedades de controles, em tal caso, incidindo exatamente na decisão do artista de ser remunerado por um trabalho comercial, sabendo-se que o compositor destinou a renda com o *job* para a Banda Lítero Musical 25 de Dezembro, de sua cidade natal, Irará/BA. Segundo alega Tom Zé (2013), a decisão de doação do cachê havia sido anterior às críticas, dado que a banda está sempre necessitada, em dificuldades. Tal patrulhamento moral – e é sempre bom lembrar que também incidem sobre a moral vetores de espaço-tempo – equivale a dizer que o público a quem Tom Zé chama de "patrão", porque sempre o acompanha e com ele dialoga, se sentiu legitimado pelo próprio artista para nele pespegar a pecha de traidor da causa.

Desse modo, o que parece importar a tal percurso é: como esses discursos de controle e moral se estabelecem no âmbito das linhas de segmentaridade dura, uma moral cristã-católica que, ao menos retoricamente, tem o dinheiro como algo abjeto; das linhas de segmentaridade molecular, a sobrecodificação desses valores pixelizados através de uma sensação de democracia digital; interpretar localmente a solução de Tom Zé como um atravessamento nas limiaridades desses seguimentos "em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente" (DELEUZE, 1998 p. 146), ou seja, o modo como o compositor iraraense, reconhecendo os cortes das duas linhas, traça outra no meio dos segmentos, desvio produtivo

no uso do seu tempo para dar nascimento a uma obra a partir dos julgamentos que lhes foram açoitados, de feitio a responder à pergunta que encerra sua canção: “que é que custava morrer de fome só pra fazer música?” Essas foram algumas de suas linhas de fuga.

Ainda no horizonte de narrativas sobre economia no currículo, a lógica das linhas de fuga pode ser agenciada nas tentativas de fixação de significados que pendulam, pelas palavras de Willian Pinar (2016, p. 28), entre o caráter e o caractere: o primeiro assume certas feições de moralidade histórica e, em plataforma performativa, há de ser entendido como uma construção, quer dizer, “o caráter do sujeito é em certo sentido ficcional. Ainda que construído – como persona ou avatar – seu caráter ficcional não implica insubstancialidade”.

Ocorre que, na mesma fronteira limiar, o significado de caráter é esvaziado pelo de caractere, isto é, os agência/mentos passam a ser lidos como uma chave de código, números, sejam binários porque virtualizados, sejam em planilhas categorizados por negócios que visam clientes, espécie de tratamento a-moral. Aí residem os discursos de eficiência e habilidade, premidos por uma necessidade naturalizada de produzir resultados exitosos de acessibilidade ao mercado de trabalho. Em termos de escola pública, seria esse, em última análise, o lucro ou alocação ótima de recursos para o Estado, esvaziada dos sentidos de caráter. Esse programa tende a ignorar os custos na subjetividade que, sendo uma abstração, é decodificada com um zero, e sobre esse aspecto matemático, é melhor mantê-lo à esquerda, pois, sua mobilidade para a direita implica necessariamente em multiplicação de despesas.

Em sua narrativa, Pinar (2016, p. 36) alude a uma capacidade imaginativa do futuro nos currículos para fertilizar a capacidade de “trabalhar criativamente dentro e por meio das restrições”. O educador estadunidense se vale, então, das linhas de fuga na palavra utopia, palavra que pode derivar com sentidos muito distintos de duas outras do grego, *utopos* e *outopos*. O sentido mais comum ao Ocidente reside nesta última, como lugar de idealidade inalcançável, inexistente. Entretanto, na tradição messiânica hebraica, os rastros de significados que persistem derivam da primeira forma, que quer dizer simplesmente terra boa (BLAŽEVIĆ; FELDMAN, 2014), aqui, agenciada tal prática de projetar o futuro a partir do cultivo no presente, a utopia não como uma abstração de futuro, mas como uma experiência produzida no corpo e pelo corpo.

A menção ao cultivo, aliás, não é aleatória. Ao longo das últimas quase três décadas, a futurista paulista Lala Deheinzelin (2015) tem adensado narrativas em torno do que ela passou a propalar como *Fluxonomia 4D*, espaço teórico que se insere no que contemporaneamente tem se convencionado por economia criativa. Sendo a Fluxonomia uma aposta em uma economia-rede, Deheinzelin a formula a partir da conexão de quatro dimensões de economicidade, a

criativa, a compartilhada, a colaborativa e a multivalor, partindo de uma premissa de geração da abundância, ao invés de gestão da escassez, que é um descentramento de uma economia dos recursos tangíveis, mesmo quando considerada as abordagens ambientalistas clássicas, para para uma que percebe e acolhe recursos intangíveis, e para isso, desenvolve certas métricas para tangibilizar o intangível.

A chamada visão 4D se expressa a partir das quatro dimensões, a saber: 1) economia criativa, parte do que é intangível, simbólico; 2) economia compartilhada, "dimensão tecnoambiental e gera valor por meio do compartilhamento de infraestruturas disponíveis", ou seja, a possibilidade de usar algum recurso alheio por empréstimo, intermediado, por exemplo, por aplicativos, o que debela as necessidades de compra; 3) economia colaborativa, "está na dimensão social e gera valor quando muitos, pequenos e diversos, formam rede e ganham escala; e 4) economia multivalor (ou dimensão do resultado), mais financeira, "dedicada a pensar mais em termos de colheita que de moeda". (DEHEINZELIN, 2015, s/p).

Não sem alguma contingência, essas quatro dimensões conexas à Fluxonomia 4D podem impregnar o campo dos currículos, e o caminho para isso pode se dar pela economia performativa, que imagina "a teoria econômica [como] uma esfera ontologicamente dependente do mundo social". (NERIS JR., 2018, p. 02). Isso suscita pensar que a economia não é apenas uma observação e análise descritiva de práticas sociais, mas, em paralelo, que seu discurso concorre para modelar uma prática. Ainda que alertado por Neris Jr. (2016; 2018) dos riscos de se universalizar as teorias performativas no campo da economia, sabe-se que seu uso local pôde ser corroborado.

A esse respeito, o economista carioca André Lara Resende (2017), um dos principais artífices do Plano Real e situado mais próximo das tradições liberais, é contundente ao afirmar, em debate sobre seu livro Juros, Moeda e Ortodoxia, que os modelos macroeconômicos que se apartaram do realismo ao se refugiarem no formalismo, têm sido abandonados pela impossibilidade que encontram contemporaneamente em demonstrar resultados empíricos testados para um sem-número de variáveis. Ao contrário, Resende se tornou um entusiasta das abordagens que trilham pela microeconomia, com poucas variáveis e problemas mais localizados. Assim, nesta narrativa, a teoria econômica performativa é disseminada no espectro micro para equilibrar, para encarnar possibilidades tradutórias na trama cotidiana das dimensões *fluxonômicas* de criatividade, compartilhamento, colaboração e multivaloração.

Destarte, se adensa nas territorialidades da forma a compreensão de que, ao invés de denunciar a economia sob um viés patológico de injustiçamento ou de ainda propor uma observação das patologias dos efeitos performativos das teorias econômicas nos corpos ao

modo da própria tradição teórica econômica, mesmo que zonas de suspensão possam neste caso emergir, as formas de uso do tempo (CERTEU, 2014) que efetua seu movimento na intrínseca relação com os lugares e espaços, dado como recurso escasso na experiência com a economia, faz flexionar esse corpo narrativo so(bre) os corpos que praticam os cotidianos. Assim, seriam essas, pois, as bases de uma economicidade curriculante, que adjacentemente passariam em suspensão, a compor uma partitura de fluxonomicidade.

Se a fluxonomia se coloca como uma alternativa de se pensar a somatização da dimensão econômica nos currículos, um outro caminho seria o de se pensar a economicidade enquanto uma política do discurso, quando se pergunta: quais as localidades de uma autoralidade que enuncia o bumbum como valor? Que valores estão em jogo?

Uma primeira região do problema se produz nas perfurações entre valores estéticos e de mercado, nos julgamentos entre o que é belo e o que é vendável, entre agência/mentos que mobilizam politicamente o desejo no discurso para rasurar as demarcações de moralidade como tática de uso a seu favor, das expectativas de consumo do mercado, caso de *Bum Bum Tam Tam*; ou que por resistência histórica às estratégias de mercado, criam fugas em momentos de [des]moralização.

Reflexionar sobre a economicidade na política do discurso, passa inexoravelmente por uma *economia da presença*, que também pode ser transcodificada como visibilidade. Sobre isso, relatos de Tom Zé sobre a experiência da impopularidade de sua obra: "quando eu vou ouvir rádio, eu sempre ouço pessoas que estão tendo o privilégio de tocar em rádio. Eu não sou capaz de conseguir tocar em rádio. Então, eu tenho ódio deles. Para mim são uns filhos da puta". (ZÉ, 2011, p. 15). O músico ainda lembra aos risos que um dia quis "pagar jabar" – espécie de pedágio no jargão comercial da música – para que um dos seus discos que supôs mais popular tocasse em uma rádio, e a resposta foi negativa: "o meu [disco] não toca nem pago". (ZÉ, 2011, p. 15).

> Não há, assim, nada de radicalmente novo na associação da política à estética, desde que não se entenda estética apenas como uma prática que torna visível um modo de fazer artístico ou que se volta unicamente para efeitos de sensibilidade emocional. Na Grécia antiga, tornar-se visível no espaço comum – o que é um apelo à intervenção dos sentidos – estava na base da atividade política. (SODRÉ, 2016, p. 126).

Nesse outro fluxo de economicidade, a invisibilidade é uma tal zona de des-conforto, des-controle e im-previsibilidade, "o indesejado explicitado pelos prefixos negativos que marcam a oposição ao meticulosamente planejado pelo 'sujeito' responsável" (MACEDO, 2018, p. 961), se repete como enunciado de um esvaziamento qual antessala de espera. Entretanto, tais indistinções entre vida e obra (DELEUZE; PARNET 1998), paralelismos entre discurso e corpo

(DELEUZE, 2015), trazem ao campo performativo do currículo a contribuição de que tais esvaziamentos se somatizam aos corpos por fabricação da linguagem e dos discursos, assim é "pelo fato de os fundamentos dessa estrutura discursiva serem lugares vazios que a política se transforma em uma constante tentativa de preencher esses vazios, de conferir fixação de significados a esses fundamentos, mesmo que de forma precária". (LOPES; MACEDO, 2011, p. 253). Em similitude, qualquer tentativa de dar coesão social nos cotidianos "só pode ser criada por relações hegemônicas precárias". (Idem). Nesse jogo, o currículo "torna-se, assim, [uma] luta política por sua própria significação, mas também pela significação do que vem a ser [comunidade]". (Idem).

Passando a uma trajetividade em que a política começa a ser compreendida em estampa precária, destaca-se uma crítica que o iraraense faz a respeito de si próprio: "as pessoas dizem: '[é] porque você é mais sofisticado' – não, porque eu sou mais deficiente". (ZÉ, 2007). Suas especulações sobre esse cerne chegam a alcançar, inclusive, certa elaboração entre a metafísica e a psicanálise: "os outros porque sabem fazer melodias bonitas, não estão se importando com criatividade, eles são criação, Deus baixou, as musas baixaram ali – a pessoa está encantada no seu próprio espelho, eu por exemplo, nasci o patinho feito em música". (TOM ZÉ, 2007).

Em uma entrevista que Tom Zé (2003, p. 226 e 227) concedeu a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, que respectivamente tentam alinhavar questões sobre a estética do filho de Irará, os musicólogos fazem as seguintes asserções: "então, o que significa isso de trabalhar na tangente dos defeitos, na tangente das imperfeições?", "uma mistura talvez de insuficiência e de insatisfação com aquilo que não é *sua* música". (grifo do autor). O compositor, então, responde se referindo às suas tentativas fracassadas, horas a fio, de produzir música *mainstream*: "eu chego a uma mediocridadizinha e não vou adiante", ao ponto que prefere então deixar que ajam seus ímpetos esquizofrênicos: "não quero chamar de maluquice", e ao que o resultado lhe pareça mais satisfatório, acolhe como "um reconhecimento dos [seus] defeitos".

A precariedade se insinua a partir de então em uma primeira camada, como tal agência/mento contingente, "é contiguidade, metonímia, tocar as fronteiras espaciais pela tangente, e, ao mesmo tempo, o contingente é a temporalidade do indeterminado e do indecidível" (BHABHA, 2013, p. 298). O pós-colonialista hindu-britânico Homi Bhabha (2013, p. 298) pretende a efeito, uma superposição da "dimensão espacial da contiguidade [...] reiterada na temporalidade do indeterminado", de modo que a agência seja apresentada qual contingências de forma "coesa separada [de um] discurso" pontual. Enfim, para significar a contingência mais singularmente, é oportuno outro jogo de duplicidade, agora entre o necessário e o possível entoado por Brüseke (2007, p. 75), a partir de uma crítica em Rorty de

que, uma ideia contingente concerne a "algo [que] é necessariamente como é, mas, também, poderia ser diferente".

Deslocando a contingência para uma formulação ainda estética, a esse respeito, formula Luiz Tatit para Tom Zé: "a estética é perfeita. Mas você parece que está extraindo sua estética de algo que é imperfeito, algo que é tipicamente do cotidiano". (ZÉ, 2003, p. 224). Com "pequenos abridores de garrafa, pequenos clipes, eu tenho que fazer uma invenção cada vez que eu considero a ideia digna de se transformar em música", disse Tom Zé (2007) sobre suas fabricações ao modo de Certeau (2014).

Muniz Sodré (2016, p. 129), objeta sobre a instrumentalização política da arte, mas, inspirado na Filosofia Clássica, propõe estética com uma prática de "visibilidade [que] de algum modo 'precodifica' as posições a serem assumidas por aqueles a quem se de destina o suposto jogo livre da política", ou seja, uma codificação comum, que se permite evitar outro turno, a impregnação europeia de pressuposições como "Estado, território e autoctonia – que se afirmaram no âmbito da especificidade cultural e civilizatória" do Velho Continente.

Essas elucubrações sobrepostas às narrativas curriculares se põem a:

> [...] questionar as perspectivas estadocêntricas nos ensaios sobre políticas de currículo no Brasil, [e] problematizar as abordagens que desmerecem a relação com o macrotexto pela defesa do cotidiano da escola como espaço de produção de alternativas curriculares emancipatórias (LOPES; MACEDO, 2011, p. 250).

As determinações de uma sociedade capitalista "considerada como um dado *a priori*" e "o foco da hegemonia na investigação política" egressas das teorias críticas deslizam na clave pós-estrutural para serem pensadas "por intermédio da constituição do discurso como uma estrutura descentrada", assim que, não "havendo estruturas fixas de que feche de forma definitiva a significação", os agenciamentos discursivos são tomados por "provisórios e contingentes". (Idem, p. 252).

A noção de contingente como metonímia, expressa anteriormente por Bhabha (2013), retorna em percurso outro que gostaria de apostar. Na paisagem cotidianista, Michel de Certeau (2014) faz observar que tais discursos apriorísticos de matrizes políticas são interpretados como uma crença quase religiosa, porque se confundem com ecos de um passado em que religião e política eram um universo indistinguível: "hoje, o crer, o saber e seus conteúdos se definem reciprocamente, e deste modo tentam captar alguns funcionamentos do crer e do fazer, crer nas formações políticas onde se desdobram, no interior do sistema". (CERTEAU, 2014, p. 259). Mas, ao invés de uma oposição à crença, o pesquisador francês a usa como tática: "citar o outro

em seu favor é portanto dar credibilidade aos simulacros produzidos num lugar particular". (Idem, p. 263).

Aceitando a provocação e seguindo pela radicalidade cotidiana, não parece exótico, pela poética de Michel de Certeau (2014), propor o seguinte procedimento: primeiro, estabelecendo um recorte das teorias críticas, originadas no materialismo dialético, determina sua ontologia aqui recortada localmente nos *samplescripts*: propriedade, proletariado, luta de classes, ou no sujeito operário. Por decorrência, não parece destempero que essas categorias gravitem em torno de um problema, qual seja, as relações de trabalho precarizadas, portanto, o proletariado, nesse jogo, poderia ser transcodificado como um precariado.

Atuando performativamente nessa primeira etapa do jogo, Certeau recomenda que esse lugar seja anotado na partitura qual metonímia de lugar, assim aconteceria a precariedade, que não é um múltiplo, mas, uma multiplicidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a). O segundo lance dessa fabricação seria um avessamento do lugar nele mesmo, assim é que todo ato narrativo político emergiria, por decorrência, precário. E assim deriva-se que o político é precário, porque "o campo político contaminou todo o enunciado". (DELEUZE, 1977, p. 27).

Figura 07 – MC Fioti

Fonte: <www.kondzilla.com>.

Em *Bum Bum Tam Tam*, uma precariedade na estrutura linguística hegemônica pode ser denotada no verso: "*as* novinha saliente, fica loucona e se joga pra gente" – quando o artigo no plural escapa à regra ao não flexionar o restante da sentença, *sample* que repete prática discursiva da periferia de Capão Redondo-SP, onde nasceu e morou MC Fioti (2018), e que

contamina toda a percepção de uma autoralidade periférica. A esse maneio, a noção de precário é tomada pelo conceito do discurso *menor* (DELEUZE, 1977, p. 26), cujo "espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política".

Então, se pode pensar um currículo precário como uma formulação que assegura explicitamente uma prática de economicidade em discursos menores, ainda que parcial. Mas, diante do campo de individuação em que esses discursos podem imergir, não se deve esquecer que o sujeito foi elidido da paisagem abrindo passagem para os agência/mentos, ou seja, quando se enuncia de um espaço precário, este povoado por multiplicidades menores, se fala em nome da matilha, de uma coletividade, mesmo que esta já inexistente ou, tanto mais, que ainda sequer exista. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

Os discursos dessa forma estão impregnados por agência/mentos descentrados, periféricos, cujas outras características, além desta, são "uma desterritorialização da língua, [e] a ramificação do individual no imediato-político" (DELEUZE, 1977, p. 28). E se a língua é desterritorializada em seus significados oriundos, onde, por exemplo, dificuldade, deficiência, mediocridade e imperfeição, a efeito performativo, se afastam dos graus de patologização para serem praticadas nas intensidades de potências criativas. Assim, a linguagem é reterritorializada no sentido, "deixando de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido". (Idem, p. 31).

Um *currículo periférico*, então, é uma tal partitura que, ao compor com discursos menores, fragiliza as significações hegemônicas, formais, globais e fixas para contemplar politicamente a mobilidade de sentidos atribuídas aos desejos das coletividades periféricas, considerando a termo as localidades de economicidade que lhes são inerentes. Mas também lembrar que esse trajeto quando percorrido, não costuma ser pacífico: "o diferente já é uma política perigosa". (ZÉ, 2011, p. 14).

{Partiturografagens} O tempo como variável econômica performativa nos currículos; a localidade de um discurso curricular já é uma posição temporalmente contingente por ordem da mobilidade dos significados e sentidos que se expressam através das linguagens; mas essa mobilidade não é imunizada a tentativas de controle também por ordem de um discurso; organizações escolares tendem a somatizar estratégias de mercado nos currículos com objetivos de produtividade e administração eficiente dos recursos; as narrativas comuns tendem a concordar que recursos públicos devem ser bem administrados; professores e professoras são recursos escolares.

Indicadores de qualidade servem para medir a boa administração dos recursos; currículos definem o que é a qualidade em uma instituição escolar; currículos orientam indicadores; em última análise, a insegurança e ansiedade difusamente localizadas que professoras e professores têm em não alcançar metas na ambiência escolar, pode ter origem nos currículos; se rituais e rotinas institucionais podem ser sentidas como manifestação do controle, em ambiência não anárquica, são ao mesmo tempo o que possibilita regulações a um ecossistema de práticas profissionais: e se profissionais encarregados relativizassem frequentemente a necessidade de lavar os banheiros escolares todos os turnos? E todos os dias? O controle pode não ser patológico exatamente na rotina, mas devir patológico na expectativa de julgamento, frustração e punição com base em uma meta/teleologia a ser alcançada por imposição curricular; um currículo sem teleologias aumenta a imunidade dos corpos e enfraquece patologias, pela salubridade nos cotidianos.

A moralidade como todo sistema discursivo é móvel no espaço-tempo, dela vertem linhas de tradição e valores; a moral foi transcodificada como uma espécie de democracia digital, *pelepixelizações*; *pelepixelização* nesses termos, são as textualidades performativas que mudam de região discursiva ao ingressar a ambiência digital, no caso do território da tradição moral para a desterritorialização na ética democrática; transcodificações entre caráter e caractere que afetam a ambiência do currículo como programa político, mas também econômico; no político, quando necessário, operando traduções dos discursos *pelepixelizados*; no econômico, ao negociar com os discursos de mercado que tendem a simplificar a eficiência em termos numéricos, e agência/mentos a resultados quantificáveis, que se tornem dados digitais, é uma economia *pelepixelizada*; o risco é a pouca resistência que os dados oferecem ao serem deletados; risco é uma variável igualmente econômica; um currículo deve negociar riscos.

Um currículo fluxonômico é uma alternativa performativa que perspectiva a economia de maneira ecológica; são dimensões de um currículo fluxonômico, a criatividade, o compartilhamento, a colaboração e a multivaloração como práticas de discurso na experiência do corpo; cotidianos escolares são ecossistemas locais; um currículo é um programa de microeconomia porque sua ingerência é localizada.

Há igualmente, uma economia do discurso para currículos; uma economia dos discursos curriculares se debruça sobre as negociações nos jogos de visibilidade e não-visibilidade; entre política e estética, o que devém belo e o que devém evidente, é uma economia da presença;

praticar por agência/mentos curriculantes é sobre negociar entre-lugares nos discursos hegemônicos sobre o belo e o evidente; embora haja valor em ambas dimensões, o evidente é mais facilmente quantificável que o belo; e a lógica de mercado costuma se guiar pelo menor esforço; em uma dimensão política pós-estrutural, o belo e o evidente não são nem naturais, nem eternos; um currículo pós-estrutural esvazia o belo universal, para abrir espaço para que o feio devenha belo; e esvazia o evidente inescapável, para que as invisibilidades devenham evidentes.

A precariedade da linguagem impregna os jogos políticos, dela tão dependentes; as alianças ou dissensos políticos na partitura curricular se dão entorno de negociações entre narrativas hegemônicas e periféricas; entre coletividades desejantes, e para coletividades desejantes; um currículo periférico é a efeito, um texto impregnado por agência/mentos de periferias. Projeto que se dá contingencialmente localizado. Um currículo performativo, é em si mesmo um ato de economicidade na medida em que tagibiliza o intangível.

4.3 [Mixagem IV] Perfuratividades: máquinas de guerra sonora e táticas curriculantes do funk nos cotidianos

Figura 08 – Equipamento de som em porta-malas de automóvel

Fonte: <https://vipbateriasautomotivasbh.com.br>.

||: ...sentado no batente onde se ergue a caixa d'água, imerso em pensamentos, deslizava meio alheio pela turba de jovens quando começamos a ouvir em efeito Doppler[17], vindo da rua, um carro que se aproximava com uma aparelhagem de som estilo paredão, espocando no grave a música do MC Fioti :||

Sobreposta à paisagem anteriormente descrita, outra cena se movia em paralelo, onde incontáveis orelhas desfilavam com pequenos autofalantes incrustrados, plugados a dispositivos móveis de comunicação e entretenimento. Alguns deles, traspassavam e se fixavam nas conchas auditivas, outros pendiam dependurados em alargadores de aço nos lóbulos cartilaginosos, e chegavam a alcançar os ombros, "[...] colado no ouvido, estão ligados a ritornelos que foram produzidos longe, muito longe [...]". (GUATTARI, 1992, p. 169).

Outro fato insólito está relacionado às práticas de consumo dos fones de ouvido nos cotidianos escolares observados. Sua presença massiva era notada em todos os espaços, e não somente durante os intervalos ou transportados através dos corredores, mesmo nas salas de aula, à propósito, inclusive durante a exposição dos conteúdos, ainda que nesses casos um dos ouvidos costumava permanecer vigilante dos sons ao redor. Atento? O que surpreendeu foi a tolerância com a sua trivializada onipresença: "é preferível às conversas paralelas" – ombros dados serviram qual testemunho.

A repetição de encenação e suas sobreposições panoramáticas se fazem convenientes para abordá-las sobre prisma diverso do qual teve destaque anteriormente. A intenção, a princípio, é a de interpretá-la na intersubjetividade de agência/mentos coletivos fardados como máquinas de guerra nos cotidianos e suas repercussões curriculantes. Mas, para isso, se faz necessário distinguir inicialmente o que tal conceito singularmente anseia expressar.

Assim, ao menos dois percursos se apresentam com nitidez: um a partir dos aparelhos de projetividade sônica; o segundo, no programa de uma estratégia de guerra biotécnica mais atinente ao próprio texto musical. Em ambos os casos, como tais ações, ao perfurar performativamente os cotidianos, se transmutam em aberturas curriculantes com a intuição de que "tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração". (DELEUZE, 2015, p. 90).

[17] Efeito que causa certa alteração nas frequências sonoras quando um emissor está em movimento, em uma palheta que evidencia das mais agudas às mais graves conforme a distância, exemplo comum se dá quando ouvimos a sirene de uma ambulância se deslocando em relação a nós.

4.3.1 Vermes e projéteis: perfurações ontológicas

Projéteis Sonoros. Postas as questões sobre subjetividades, seguem-se algumas objetividades alinhavadas à mesma trama. A primeira delas é deflagrada a partir do uso de tecnologias militares de fato, em territórios civis. Sobre esse assunto, Henrique Lima (2018) empreendeu relevante tese na conta de "políticas da auralidade na era do áudio ubíquo", dedicando espaço a correlacionar certas tecnologias contemporâneas de uso do som como armamento não-letal, desenvolvidas sob encomenda das forças armadas dos Estados Unidos; suas apropriações questionáveis por departamentos policiais como estratégia dissuasória por ocasião de protestos e manifestações em contextos urbanos; e suas traduções feitas através da indústria do entretenimento, representadas nos paredões de som, montados em veículos automotivos que circulam nas cidades brasileiras.

Hoje, apelidados de "fones de ouvido", e já há tanto tempo contaminando os cotidianos, foram originalmente inventados pelo norte-americano Nathaniel Baldwin que, embora tenha produzido as primeiras versões domesticamente, o fez com intuito de uso militar para a Marinha dos Estados Unidos. Curiosamente, ainda que tenha sido recomendado, Baldwin não patenteou sua ideia porque acreditou que fosse trivial.

A penetração e capilarização observada na trama cotidianista, na fronteira entre táticas de consumo e práticas de estratégia de mercado (CERTEAU, 2014), podem ser aqui lidas como máquinas de guerra se forem tomadas por "práticas brandas de dispersão e aplicação de técnicas militares na vida cotidiana de populações civis" com finalidades de entretenimento (LIMA, 2018, p. 66), que ainda que possam ser alçadas em ambos os casos à cota do abuso, nestes fins, incidem outrossim, sobejamente, vetores de intensidade desejante.

Vermes de Ouvido. Ainda no curso da pesquisa de Henrique Lima (2018, p. 70), está o deslocamento de análise que ele buscou ao se distanciar dos textos sobre poluição sonora para os estudos sobre "audiovirologia", cujas problematizações se debruçam sobre os "fragmentos de som que se proliferam sob a forma de produtos culturais", sejam, "minuciosamente programados, bem como a forma de produtos culturais feitos de modo não-profissional, e ainda por usuários de aplicativos de celulares e softwares [...] de edição de arquivos de áudio e vídeo", narrativas que atravessam a biografia de MC Fioti, como anteriormente relatada.

Dimensão adjacente pode ser notada, ainda segundo Lima (2018), a partir de certas condições materiais capitalísticas que tornaram propícia a emergência de uma cultura viral, contexto em que "o regime de produção e consumo musical baseado na Lei formal de 'tornar-se viral' faz da auralidade humana – incluindo aí audição, emoção e memória – uma via propícia

para o estabelecimento de *colônias virais*" (LIMA, 2018, p. 71, grifo do autor). Mas, essa não seria toda a história. Sobrepostas a essas camadas de mercado, atuariam ainda vetores de individuação relacionados à música mesmo, esta compreendida como "um tipo de agente físico, porque materialmente sônico, e psicoativo, porque desempenha uma função de subjetivação, através da qual se realiza uma negociação entre pulsões inconscientes e a consciência subjetiva". (LIMA, 2018, p. 71).

Do ponto de vista das relações em um ecossistema, esse contágio viral se vale de uma vulnerabilidade inerente ao corpo que se movimenta imerso em um "meio-ambiente de audição ubíqua", ao que se pode completar que são interações na "ordem do ambiental", e igualmente na "ordem do colonial" (LIMA, 2018, p. 98).

Lima (2018, p. 102) ainda vai buscar na inspiração spinoziana de DeleuzeGuattari (2011), seguida por outros autores da *audiovirologia*, a "noção de campo social descrito como camadas e mais camadas de agência/mentos coletivos entre 'vetores pulsados' dotados de uma capacidade de afecção". Ou seja, esses ouvidos perfurados por tais vermes seriam corpos sem uma consciência "dotada de interioridade", agenciados em redes descentradas em que a cultura sônica está contagiada biotecnicamente por fragmentos locais e globais, "*vetores pulsados de subjetivação* [...], agentes não-humanos capazes de mobilizar o humano de modo *analógico*, isto é, relacionando-se diretamente com a ordem do inconsciente, do desejo, das pulsões, das compulsões [...] [espécie de] captura 'a-significante'". (Idem, grifos do autor).

A captura a-significante, diz sobre os significantes não restarem fixos em uma raiz linguística, mas orientados em relação ao desejo; e desejo que é coletivo, pois nunca desejamos apenas uma coisa, coletividade essa, que deseja outras coletividades. (DELEUZE, GUATTARI, 2011b). Todavia, tais multiplicidades são capturas de um instante, o que diz que os significantes não são enraizados nem mesmo no desejo, ao contrário, é por intensidade desejante que os significantes se movem de apreensão em apreensão. É mesmo por isso que o desejo não reconhece a falta, porque a coletividade sempre forja um corpo que deseja no instante, "a positividade do corpo pleno [sem órgãos], como suporte e suposto". (Idem, 2011a, p. 58). E isso esboça que a escuta não se dá na busca do que falta a um corpo, para o preenchimento de um vazio, mas na aliança com o que sobeja em suas intensidades aurais.

Um desses armamentos virais de compleição biotécnica disseminados, por exemplo, a partir de um *hit* como Bum Bum Tam Tam, e que emulam todas as características anteriormente visitadas, é o assim denominado "verme de orelha", que se refere a "qualquer trecho *pegajoso* de música" que é contínuo e mentalmente repetido por um corpo "mesmo na ausência de estímulo sensorial". (LIMA, 2018, p. 80, grifo do autor). O autor acredita que há, nesses termos,

um jogo pulsional cujo desejo atua em camadas “pré-conscientes de um sistema psíquico subjetivo”. (Idem).

Em uma órbita que gira do estético para o etológico, Lima (2018, p. 81, grifo do autor) imagina uma abordagem em que seja possível deslocar o verme de orelha do debate sobre mau ou bom para uma “esfera centrada em relações de *captura* e contágio por afecção”. Em tal ambientação, tanto os fones de ouvido quanto a munição biotécnica perfuram corpos em zonas de localidade ontológica e, a essa maneira, a discussão na trama curricular deve se dar a partir de que “táticas dedicadas à produção de surtos virais de agentes sônicos colocam em cena, também, a necessidade de elaboração de métodos práticos de *relação* com esse tipo de agentes replicadores”. (Idem, p. 86, grifo do autor).

Ante o exposto, é propício tratar os projéteis sonoros e os vermes de ouvido como máquinas de guerra nos cotidianos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c). Mas, o que se quer significar com isso? Discutir o conceito maquínico pode ser o passo primeiro. Para a dupla francesa DeleuzeGuattari (2012c, p. 241), as suas máquinas estão destituídas de qualquer sentido mecânico, mas, se distinguem como um tipo de oposição “ao abstrato no seu sentido ordinário”. As máquinas se acoplam umas às outras, dotadas de um tipo de funcionamento desejante e assim produzem/criam – e simultaneamente são produzidas e criadas – fluxo, ruptura e corte em agenciamentos coletivos, tais quais máquinas sociais, máquinas de formação, máquinas de pesquisa, máquinas comerciais etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 320).

Existem também as máquinas de guerra que, ao contrário do que se pode pensar em princípio, não pertencem ao aparelho de Estado, mas, estão em franca oposição a este, é “exterior a sua soberania, anterior a seu direito”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 13). Seu funcionamento militar se dá no âmbito do revolucionário, da insubordinação, insurreição e resistência aos mecanismos de coerção do Estado, pois, se o mesmo constrói muros na tentativa de estriar os espaços, as máquinas de guerra atuam taticamente. Talvez se possa dizer, em tessituras cotidianistas, sobre linhas de fuga para fender esses muros, perfurá-los? Enfim, torná-los lisos a partir de agência/mentos estéticos, políticos e éticos.

Ao menos duas autoras do campo curricular, embora observando objetos distintos, coadunam com a ideia do currículo como uma máquina de guerra. Janete Carvalho (2016 et. al.; 2018), atuando nos cotidianos, aborda as redes de conversações por esse prisma, no caso, a oposição se dá ao lugar da escola na tarefa de cuidar dos negócios de Estado. Por inspiração dos autores franceses, a autora tem o pensamento mesmo como uma máquina de guerra e, a partir dele, as práticas discursivas são entendidas no intercâmbio de saber como em um tal “esforço coletivo, envolvendo a participação de múltiplos agentes sociais, que direta ou

indiretamente, contribuem para a melhoria das condições de vida de indivíduos e populações" (CARVALHO, 2016, p. 809).

Em um viés que pode até ser difundido como decolonial, Kroef (2001, p. 101) se apoia em Guattari e Rolnik (1996) para afirmar que até mesmo o entendimento sobre cultura deve ser problematizado: "o surgimento da concepção de cultura é produto do modo civilizacional moderno que se constitui, concomitantemente, com a transição do sistema capitalista". Desse modo, deduz-se que a cultura é uma construção do capitalismo, "sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica)". (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 23). Ou, de outro modo a dizer, "o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva". (KROEF, 2001, p. 101). Portanto, o currículo seria, nesses termos, uma máquina de guerra na produção da diferença, na disputa contra a padronização das representações perpetradas pela identidade.

Esse é um ponto de partida para pensar as perfurações da música nos cotidianos escolares, e mais propriamente o funk, talhado na farda de guerra e acoplado a outras máquinas: projéteis sonoros e vermes de ouvido, táticas disruptivas baseadas na produção que deseja uma fuga dos territórios precários para alcançar a desterritorialização. É certo que tais movimentos desterritorializantes podem ter sido, no caso específico de MC Fioti (2017), reterritorializados como viralizações culturais, mas, é esse jogo intrinsecamente dual aos territórios: "o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido em um espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso". (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 192).

Persistem ainda alguns ruídos a serem escutados sobre os fones de ouvido. Voltando a Henrique Lima (2018, p. 69), há uma distinção entre áudio ubíquo, o objeto central de sua pesquisa, e som ubíquo, que ecoa através da mítica panaural que todos os sons soam simultânea e permanentemente. A perspectiva que o autor prefere está mais relacionada "a uma condição de infraestrutura material, particularmente aquela relativa à malha elétrica instalada sobre a face da Terra", ou seja, a "materialidade de vidas vividas segundo a concretude das malhas elétricas". (Idem).

Diante dessa paisagem, no entanto, tantas outras sobreposições são possíveis. Na questão em tela, mais adequadamente, interessa o tráfego de dados e a mobilidade de dispositivos de comunicação, informação e entretenimento e, portanto, de distribuição musical que tal infraestrutura permite, visto que, "uma quantidade imensa de pessoas desempenha sua subjetividade em relação a hábitos e em que arquivos de sons são gerados, replicados, recebidos, transmitidos", enfim, compartilhados. (LIMA, 2019, p. 69).

Aliada a esse contexto na subjetivação do “não está ali”, implícito na escuta musical pela pervasão imersiva dos fones de ouvido na máquina escolar, a ubiquidade e a mobilidade surgem na onda de um movimento nômade, ademais, característica indefectível das máquinas de guerra, dirão até mesmo DeleuzeGuattari (2012c) em consonância ainda com o primeiro argumento, que é possível praticar o nomadismo mesmo na inércia, é o salto no bailão ao mesmo tempo da aula: duas escutas, uma se mantém vigilante, enquanto que outra “[...] mexe com a mente [e] desce um bum bum tam tam” (MC FIOTI, 2018), fenda parcial no espaço-tempo da sala que permite escoamentos e tráfegos de fluxos desterritorializantes nas subjetividades.

Assomada às autoralidades precedentes, a contribuição se daria, portanto, em uma radicalização na clave cotidianista, de modo que as narrativas com a música aqui compreendidas possam ter efeitos curriculantes performativos, cujas formas são apresentadas a seguir.

Perfuratividade streaming. Dentre as infindáveis afetações que essa tão recente cultura do ciberespaço tem gerado hodiernamente (LEVY, 1999), a cultura do consumo musical e videomusical através das tecnologias baseadas nos protocolos de *streaming* parecem ser uma onda irrefreável, aí inclusa todo ecossistema criativo derivado do Youtube, plataforma que se tornou a segunda ferramenta de busca mais utilizada da internet, tendo como rival apenas o próprio buscador Google, ambos pertencentes à mesma megacorporação do Vale do Silício.

No jargão tecnológico, o *streaming* é uma operação digital para a difusão através da internet, de conteúdo multimídia por pacotes de dados em fluxo. Uma vez mais propõe-se trazer à tona o paralelismo deleuzeano entre corpo e texto, realidade e virtualidade (DELEUZE; 2015): o pacote de dados em sua fractalidade é um devir-arquivo, portanto, um devir-som, devir-música; um devir-vídeo, devir-filme.

Se os fones de ouvido podem, como já foi dito, vestir local e contingentemente uma carapuça ontológica (LATOUR, 2012), a hesitação que permanecerá, no entanto, se insinua na seguinte pergunta: é o *streaming* que está influenciando corpos, ou são os corpos que se expressam na tecnologia *streaming*? A admissão aqui é que essa tecnologia é uma tal superfície que permite ligações de fluxos desejantes entre acoplamentos.

Suspendida a descrença sobre a tal hipótese, nas partituras curriculares, a perfuratividade *streaming* versa sobre as rupturas, cortes e intercepções de intensidades e potências em fluxo que escapam às capturas da máquina escolar e atravessam as brechas produzidas pelas máquinas de guerra nos cotidianos, ao tempo que encarnam, nos corpos, agência/mentos. A apreensão será invariavelmente parcial e por pacotes de dados, que não deixam de ser outra monta de pacotes que carregam codificações, significantes e sentidos. São esses os fractais,

multiplicidades acopladas à bilocalidade corpórea entre o território da sala de aula e a desterritorialização da escuta que se difundem curriculantes.

Perfuratividade de paredão. O ribombante aparato no porta-malas de um carro era uma aparelhagem automotiva ou uma boate ambulante? Capciosa, a pergunta acena um jogo de ambiguidade que, por sua vez, também suscita movimentos e feições nomádicas.

Se na primeira camada o paredão foi apresentado como uma espécie de armamento disseminador, munição sônica e biotécnica, virologia curriculante de máquinas de guerras, aqui expõe o nomadismo nos deslizamentos entre o espaço liso e o espaço estriado, supostamente mobilizado nas (dis)tensões entre o público e o privado.

O privado será realocado no carro, ou aparelho sonoro como uma propriedade, não necessariamente de forja marxista, mas, a propriedade protegida legalmente pelo aparato legal do Estado, que cria uma dimensão métrica de contração e circunscrição positivada pela Constituição Federal; e o público – as ruas, a audição – deslocado para as linhas vetoriais e direcionais do som que, sob suas próprias leis, não pode ser contido e a efeito salta, foge e invade trajetos indiscriminadamente nos rizomas asfálticos, corpos em contato pelas superfícies. Deleuzeanamente falando, as superfícies estriadas do carro percorrem sobre as superfícies lisas da rua; máquina de guerra, o funk é disparado pela máquina da propriedade, pela proteção que lhe estima, nada contra ela pode ser disparado, qualquer outro projétil sonoro que não seja o seu, ricocheteia em sua redoma altissonante.

Há de se concordar que, mesmo que essa relação intrínseca ao carro-paredão seja ambígua, toda essa pressão sonora é aliança de fluxos desejantes. Mas, a escola também habita a ambiguidade do *ser* público e, portanto, se constituir território desejado para uma gama de agência/mentos sociais enquanto executa as tarefas do Estado; a coisidade pública faz parte da tarefa do Estado. O dispositivo público está atrelado ao Estado. Por ambiguidade e esvaziamento dos seus significantes, os [inter]agência/mentos público-privado, fabricam uma disjuntividade a-humana; um *fora* no que é considerado humano, corpos e corporações sem identidade.

É nessa fronteira que a escola se faz palco para a simulação do baile, idas-e-vindas entre esferas pública e privada, que a partitura musical de Fioti invade: “É a flauta envolvente / Que mexe com a mente / De quem tá presente / As novinha saliente / Fica loucona / E se joga pra gente”. Nela, a dimensão da presença certamente se inscreve no público, em contraste com a omissão da presença pelo que é privado, espaço háptico (Liso) naquele caso, espaço óptico (Estriado) neste. “o Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto

tátil)", enquanto que "o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico – mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade". (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 217). Enfim, o que talvez não possa ser visto nem ouvido, há um esgarçamento da presença.

A mistura entre a transversão e reversão, háptico e óptico, em *Bum Bum Tam Tam*, oferece problematizações: o que das "novinha saliente" é apenas para ser olhado na privacidade desejante das retinas, e no que pode ser tocado mesmo que "loucona" elas se joguem "pra gente"? E mesmo que haja aí uma mistura, a ação curriculante parece que pode ocorrer para tornar evidentes "distinção de direito [e] a distinção abstrata entre os dois espaços". (Idem, p. 192). O corpo das "novinha", ainda que salientes, e os corpos que eventualmente as amparem, aliás, amparar deverá ser o verbo usado em substituição a agarrar, é "dissolução" ao invés de "captura".

As misturas entre háptico e óptico, dissolver ou capturar, "de modo algum são simétricas, e fazem com que se passe do liso ao estriado, ora do estriado a liso, graças a movimentos inteiramente diferentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 192). O jogo proposto pela música pode ser praticado em partitura curricular a partir da reversão aos referenciais do Estatuto da Criança e do Adolescente (1990) que, em seu Art. 241-D, incluído em nova versão do texto no ano de 2008, proíbe "aliciar, assediar, instigar ou constranger, por qualquer meio de comunicação, criança, com o fim de com ela praticar ato libidinoso", com pena de reclusão prevista de 1(um) a 3 (três) anos, mais pagamento de multa. Ou seja, que "as novinha" enlouqueçam por envolvimento aural com a flauta, recomenda-se que o agência/mento seja capturado parcialmente, ou seja, que os significantes orientados pelo desejo sejam contidos na ordem do privado-óptico.

Dessa forma, pensar movimentos de transversão e reversão dos fluxos investidos perfurativamente pelo paredão sonoro contra os muros da escola, sob as alcunhas da presença no público e no que se hospeda nos privados aposentos do desejo; do háptico e do óptico, ou seja, do que se toca e do que se pode tocar; do que, por direito, não pode passar do alcance de uma fantasia do olhar encenada pela visão, enfim, pode vir a compor uma partitura curricular.

{Partiturografagens} Um currículo-funk é uma máquina de guerra que se produz em programa tático; seu funcionamento é parcial porque se dirige fabricações de entre-lugares; isso porque ele joga contra as estratégias hegemonizadas, mas contado com armas contaminadas pelos discursos hegemonizados; não se consegue derrotar as alteridades coloniais nunca em definitivo, o currículo-funk ocupa territórios, em batalhas de desterritorialização de alteridades

coloniais; a projetividade musical pública programada como prática de curriculo em cotidianos escolares, é uma dessas armas, cuja *playlist* é, pode ser produzida em negociações entre produções cultura viral [colonial], e apostas musicais decoloniais; deve-se considerar que cada *playlist* tática, é uma batalha vencida em uma vitória sempre adiada.

O currículo-funk considera que, um produto cultural viral é uma colonialidade viral, ou seja, um agência/mento contagiado por multiplicidades coloniais dispersadas; significantes e sentidos virais [coloniais]; os cotidianos escolares então, são ambientes propícios à viralização; o que carrega currículo para uma função de ecologia da viralidade [colonialidade], que se inicia na própria partitura curricular no sentido de cultivar discursos decoloniais como agência/mentos polinizadores em práticas cotidianas; e para conter pandemias; é uma ecologia do currículo.

Questão sem resposta: seria, possível viralizar a decolonialidade, ou a viralidade é um significante intrínseco à colonialidade? Retro-viralidade é uma aposta no cultivo; cultivar currículos é cuidar para que a linguagem cultural como expressão capitalística globalizada seja hesitada no controle sobre as subjetividades; cultivo é sobre cuidado e defesas; cuidar em cultivo, é sobre plantar, regar, colher, mas também, cortar e mobilizar defesas contra agentes invasivos; isso pode ser feito tanto no âmbito discursivo no texto do currículo escolar, plantar palavras com significantes e sentidos locais, e cortar palavras globalizadas, produzir máquinas de guerra.

A polinização musical também pode ser uma alternativa às armas de projetividade de alta pressão sonora; isso se faz em aliança com os dispositivos de mobilidade, pervasão e ubiquidade tecnológica: celulares, tablets, fones de ouvido e caixinha bluetooth; o comportamento *streaming* pode ser utilizado como potência produtiva conectada a ferramentas digitais em agência/mentos de *podcasts* e *videocasts* com formas e conteúdos localizados. A tolerância dos fones de ouvido em sala de aula, e a bilocalidade, são oportunidades de captura da audiência.

Mesmo aqui, polinização se faz com conteúdo e uma *playlist* negociada; em um currículo-funk, o conteúdo didático não é disseminado integralmente em sala de aula, mas fracionado e polinizado em uma fronteira de escuta bilocal; mesmo as aulas poderiam ser mais curtas, se parte do conteúdo didático fosse *streaming*; e é através mesmo das produções por e com agência/mentos locais, que se faz a escuta institucional intercambiar com os desejos que transbordam esse lugar nos cotidianos; embora um currículo mais radicalmente cotidianista,

tende a fazer curriculantes a escuta dos desejos através das músicas já disseminadas nos espaços escolares, como a-com-tece metodologicamente situada a pretexto desta minha pesquisa, inclusive; ou seja, a rede de devires curriculantes com a música já é praticada, cabe acolhê-la com a escuta, exercício de negociação entre a política da organização e os corpos sem órgãos.

Como defesa contra práticas de abuso sexista, o currículo deve cultivar discursos preventivos aliados a práticas didáticas com músicas convenientes, que podem ter como ponto de partida a metodologia dos Grupos de Experiência (GE); mas igualmente, uma programação musical e informativa para *podcasts* e *videocasts* com produção local em cotidianos, pode ser uma boa gestão preventiva.

4.4 [Mixagem V] Do conteúdo aos fluxos na Forma: trifurcações do espírito e simbioses curriculantes da música, ou, ritornelo de ritornelos

Figura 09 – Representação de Exu – Eliane Bettocchi

Fonte: Lilith Studio. Disponível em: <www. >. Acesso em xx de mês de 20.

Produção de MC Fioti, *Bum Bum Tam Tam* e sua irrupção em um cotidiano escolar a-com-teceu até o momento como o principal motivo musical nesta partiturografia, cujo desenho

se assemelha a um platô cartográfico. Para a etapa que agora se inicia, no entanto, será acionada como agência/mento de intensidades contíguas, a canção Prazer Carnal[18], do álbum Estudando o Pagode, de Tom Zé (2005). Em comum, as duas peças bebem na fonte ancestral de Johann Sebastian Bach, compositor dos mais influentes da história da música ocidental. Pela importância que adquiriu sua obra, mesmo durante o barroco, mas, sobremaneira *a posteriori*, é lugar comum dizer que seus esforços como compositor e estudioso resultaram em uma das mais vastas e permanentes compilações do sistema tonal, a propósito, herança de uma genealogia familiar que durante três séculos se dedicou à música e, portanto, com íntimas relações com o desenvolvimento do sistema tonal. (MONTEIRO, 2009).

Ou seja, Bach é um dos responsáveis pela ratificação e solidificação da escala composta pelas oito notas fundamentais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó) e suas relativas de semitons, sustenidos e bemóis, totalizando doze notas musicais que são a base pedagógica do fazer música no Ocidente. Por toda relevância de Bach, sua música o transformou em uma espécie de rosto do sistema tonal, de modo que, qualquer criação que soe próximo do seu território, ou até onde seu território se estenda, é Bach, um dos maiores latifundiários da música eurocêntrica.

Em suas viagens pelo nordeste do Brasil, Villa-Lobos, ao ter contato com músicas de estruturas estilísticas arcaicas, acreditou ter encontrado convergências entre a música do sertão e a música de Bach, cognominando os nove trabalhos que estão reunidos a pretexto desse ciclo como *Bachianas Brasileiras*. O compositor alemão é fantasiado, pois, além de uma identidade tonal, uma essência se dispersa na musicalidade sertaneja – onde Bach soa, tudo soa Bach.

Similarmente, o discurso do Movimento Antropofágico terminou por impregnar grande parte da produção artística brasileira do século XX à sua imagem e semelhança. Não deixa de ser exemplar a essa modelagem que Gilberto Gil, repercutindo o discurso dos tropicalistas, tenha afirmado que a Estética do Plágio era, apenas, um novo nome que Tom Zé estava colocando na Antropofagia. (ZÉ, 1999b). Uma política de identidade acaba por ser uma política de rostidade, porque intenta orientar todos os diferentes discursos em relação a uma única paisagem onde há um muro de contenção para onde toda a diferença é sugada e sobrecodificada por um único rosto. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a). Voltarei aos rostos na próxima variação por outro ângulo, no momento, pretendo passar pelos corpos que lhes servem de suporte.

A perspectiva deliberadamente descompromissada de MC Fioti e Tom Zé em relação ao formalismo bachiano em fricção com a atitude de Villa-Lobos insinua a possibilidade de algumas rupturas estéticas com repercussões curriculantes. Por meio do percurso performativo,

[18] Link para a audição de *Prazer Carnal*: <https://youtu.be/cd2PQGZBdGg>.

como tem sido comum, há alguns deslizamentos no corpo antropófago operados, a começar pelos enunciados de sua ontologia canibal estudados por Eduardo Viveiros de Castro (2018) que, ao dissertar sobre o rito de predação ameríndia, percebe intensidades de afinidade já no termo utilizado para designar o corpo a ser sacrificado. Em tupi-guarani, *tovajar* significa literalmente contrário ou fronteiro, e era atribuída tanto ao inimigo quanto ao cunhado.

A ambivalência nas significações dos inimigos-fronteiros produzia alguns sentidos analogamente ambivalentes no ritual que tinha, a efeito, uma longa preparação assim que, mesmo depois de capturados, esses corpos ainda podiam gozar de um longo período de vida na aldeia alheia, e para o lugar que estavam posicionados eram, inclusive, bem tratados, embora, vigiados. Que o corpo fosse devorado por outros presentes à cerimônia, ao seu executor que, ao cabo desse rito de finalidade iniciática seria alçado na hierarquia daquela coletividade, não era dado o direito de comê-lo, única exceção, "não só não comia, como entrava em reclusão funerária, isto é, um período de luto [...] um processo de identificação com o contrário que acabara de executar". (CASTRO, 2018, p. 157).

Viveiros de Castro (2018, p. 159) argumenta que esse seria um processo de transmutação de perspectivas, "onde o 'eu' se determina como 'outro' pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um 'eu', mas sempre *no* outro, *através* do outro". O antropólogo acredita que, para os ameríndios, havia uma percepção de que esse inimigo não era uma coisa, mas, de fato, um corpo, "o que se comia era a relação do inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu" (Idem, p. 160).

No documentário Fabricando Tom Zé, há uma narrativa, com textos de durante e após uma intercorrência que levou o artista iraraense às vias de fato com um técnico de som gringo, durante a passagem de som que antecedeu sua apresentação no Montreux Jazz Festival, na Suíça. Tom Zé acusou o técnico de, propositadamente, agir com indisposição em relação à sua banda, que não era versada no francês e pronunciava o inglês com forte acento brasileiro.

> Eles são humilhados por aqueles que eles humilham [...] têm tudo: escola, educação, beleza, pele boa, cabelo bom, cosmético... Vejam as figuras de nós que tamos fazendo o espetáculo deles aqui [...] Minha banda é eu, todo mundo com pele ruim, feios, desgraçados, mal penteados, mal vestidos. Entretanto, eles que tem tudo: tem dinheiro tem riqueza, tem escola, tem eletrônica, tem puta que pariu – não tem música pra botar aqui, eu tou falando de Montreux [...] O Brasil pobre, tá trazendo a música que eles conseguem manter esse festival em pé. Aí eu ainda sou uma ousadia, um desplante mais ofensivo, eu além de ser: pobre, brasileiro, terceiro mundo, filho da puta, miserável, isso, aquilo, aquilo outro – eu ainda faço uma música sofisticada. Então eu preciso que o cara lá seja bom, saiba trabalhar na máquina, e os caras do som não estavam sabendo fazer minha música. E pensavam que ninguém no Brasil tinha direito de virar pra um deles e dizer 'vá pra Porra!', como eu disse lá, e de empurrar [e levar

> ao chão] o outro que veio me dizer que minha banda não falava claramente com ele [em inglês]. Não há artista no mundo que tenha um acontecimento desse, porque os outros são humilhado, são fudido, são posto pra fora: [gritando em cima do palco] *minha banda é uma banda de preto, de feio, de vagabundo, ninguém fala inglês, é preconceito!* [...] Ele tava humilhando o Brasil, humilhando o pobre, todos rapazes guapos, lindos, o próprio explorador. Não tenho nada com isso, acho as pessoas bonitas, bonitas, desde que elas não comecem agindo vilmente, enquanto elas agem com respeito... foram mais sabidos, roubaram a gente, eu aceito a regra. Mas não venha ser vil, viu, fêla da puta? Isso não venha ser. (TOM ZÉ, 2007).

Embora a cena seja riquíssima em *samples*, a intenção não é proceder *sampleando* os diversos possíveis *remixes* (remisturas), mas, o avesso disso: proceder com um único e geral *mashup*, ou seja, uma sobreposição de paisagens em plano panorâmico, onde fica provocada a percepção ambivalência inimigo-fronteiro. Se em Tom Zé fica demonstrado, na relação bem divisada entre a oportunidade que sua música encontra no estrangeiro, ao mesmo tempo, o explorador é localizado: filho da puta, preconceituoso, humilhado pelos que humilham.

Em outro espaço-tempo, MC Fioti ultrapassa e perfura as limiaridades entre a sua forma e a forma de Bach. Atitude hacker, seu inimigo é sua condição precária, que não se fecha em, mas, é atravessada por narrativas coloniais que são oportunidades de alianças. A ambivalência inimigo-fronteira é o que se pode apreender na filosofia deleuzeana como um gradiente, uma relação entre intensidades e extensão, nesta, uma segmentação é possível, enquanto naquelas, qualquer divisão implica em fluxos constantes. (BORGES, 2013):

> as transformações sacrificiais, ao contrário, acionam relações intensivas que modificam a natureza dos próprios termos, pois 'fazem passar' algo entre eles [...] a transformação, aqui, é menos uma permutação que uma transdução. (CASTRO, 2018, p. 163).

E se um sistema de forças intensivas está distinguível, sua extensão se mostra na compreensão de que "o canibalismo realizaria uma transformação potencialmente recíproca [...] mas realmente irreversível entre os termos que conecta, mediante atos de suprema contiguidade e 'descontiguidade'". (CASTRO, 2018, p. 168).

Se Tom Zé e Fioti operam na coesão do gradiente inimigo-fronteira, é porque seus corpos não têm órgãos, são Corpos sem Órgãos (CsO). Avessado o inimigo ao contrário, ultrapassaram as fronteiras das funções orgânicas e vomitaram seus próprios órgãos, nada mais restou do sistema digestório, não há mais esôfago, estômago ou intestinos: "em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para alimentação e defecção? [...] Corpos esvaziados em lugar de plenos". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12 e 13). E assim é feito Exu Bara, que "rege o interior do corpo assegurando a circulação nas vias internas, assim como a *dejeção* [...] Exu, aglutinação do

prefixo *è* com a raiz verbal *xu* (literalmente defecar) [...] Arkhé, que é ‘ânus’, ou seja, a boca “última” do corpo, que remete [lógico], à boca de absorção”. (SODRÉ, 2018, p. 179, grifos do autor).

O refluxo da homogeneização foi, enfim, (d)ejetado, porque

> [...] desfazer do organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações. (Idem, p. 25).

Mas não é que não haja limite algum. Há nesse CsO duas séries que esboçam seu limite, que podem ser interpretadas em clave decolonial: as forças contrárias do inimigo impingem o corpo para extensão de uma fronteira; e toda força que é assimilada na fronteira ocupa uma extensão contrária à do inimigo. É em um contínuo de passagem a passagem que insurgem os entre-lugares. (BHABHA, 2013).

O produto dessa refrega podem ser as afroperformatividades encontradas tanto em Bum Bum Tam Tam como em Prazer Carnal, no funk e na bossa nova, obras de arte curriculantes que, nas palavras de DeleuzeGuattari (2010), se adensam com um ser espiritual, e aqui, imantado por Exu. É uma forma cuja potência é “força afirmativa da vida por dinamismo afetivo e orgânico”, que percorre o seu caminho da transversão do estômago à ruptura do esfíncter e daí para a realidade imanente, por uma dada concupiscência de forças eróticas “como um questionamento da vida interior autônoma, abolindo quaisquer separações entre o dentro e o fora”. (SODRÉ, 2018, p. 179-181).

A discussão de currículo enquanto forma não é exatamente original. Rosane de Jesus (2012) já havia abordado a questão do currículo enquanto um a-com-tecer, e notadamente uma forma, especialmente no campo da arte. É um acontecimento, portanto, se daria nesse interstício a abertura para pensar a tessitura curricular no jogo entre forma-formada e forma-formante de Pareyson (1984). Se faz necessário, pois, pensar uma ontologia para essa Forma, anotada na partitura como uma clave ambivalente de um CsO decolonial, que acede a um programa estético por procedimentos de plagicombinações com a metafísica da predação. No percurso que aqui se inicia, o currículo plagicombinado se constitui como uma corporeidade decolonial.

A-com-tecendo nesse presente, é possível ainda espessar gradientes em um retrospecto que reside na ancestralidade contígua da forma radicada nos *samples* de: per(formá)tico e per(forma)tivo. Ambas compartilham do mesmo prefixo de reforço semântico e, se em uma, “ático” indica uma relação de pertinência ao seu radical (CUNHA, 1994), na outra, o sufixo tem relação com os cognatos de onde emerge um termo “imperativo”: “verbo correlato do substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir o proferimento está se realizando uma ação, não

sendo, consequentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo". (AUSTIN, p. 1990, p. 25).

As intertextualidades, inclusive no campo subjetivo, na fronteira *pertencer* a e *realizar* a forma, parecem habitar uma fresta de ambiguidade em que tanto o currículo pertencente é um corpo-forma quanto os atos curriculantes que o realizam. Ou, refraseando, a encarnação performativa que compõe a escritura curricular como partitura musical, não pode ser ela mesma o correr do curso de uma performance musical? Improvisativa, quiçá?

Tal *insight* levaria a suposições de que tanto a forma como os agência/mentos que a criam, passam ao território da arte; enquanto as experiências cotidianas improvisativas se tornam a obra: "se a arte pode emergir da vida, afirmando-se na sua especificação, é porque ela já está na vida inteira [...] acolhe em si toda vida, que a penetra e invade a ponto de ela poder reemegir na própria vida". (PAREYSON, 1984, p. 43). Essa narrativa desterritorializa a decisão curriculante ao âmbito de uma operação de curadoria, ou seja, o texto curricular, enquanto concepção e procedimento de demarcação das performances nos cotidianos que inventam espaços-espetaculares.

{Partiturografagens} Um currículo plagiocombinadado é uma prática de curadoria decolonial, cuja compreensão se estreita com os cotidianos observados como lugares-espaços-espetaculares; assim, o que se pode captar nos cotidianos são apenas performances; agência/mentos são performances; pesquisa é performance; ocorre, como visto anteriormente, que as textualidades no cotidiano estão contagiadas por *samplescripts* virais (coloniais); no caso da arte e das linguagens criativas, o que não é diferente na língua materna, se explicita uma impossibilidade de completa descontaminação de poéticas virais (técnicas, operações, procedimentos); desse modo, os *samplescripts* virais devem ser incorporados como possibilidades de alianças, conexões, para a fabricação, no currículo, de textualidades adjacentes; tais possibilidades adjacentes se situam em uma fronteira gradiente, o que implica em uma imprecisão linear; a não linearidade, ou ausência de uma demarcação divisível, tampouco é uma homogeneização dos discursos, de transformação do Outro no mesmo; não há vômito ou dejeção como produto de uma síntese, quando do corpo se expele até órgãos, as diferenças deixam de ser confundidas; convém a esses termos, não pespegar rostos em currículos, rostificações por políticas de identidade que tiram dos corpos a sua condição de corporeidade que ocupa uma paisagem, para homogeneizá-los como a paisagem mesma; rostificação como produção de mesmidades.

O currículo plagicombinado é uma forma praticada por performances curriculantes; é performativo porque sua forma de constituir alianças é por procedimentos das performances musicais; alianças podem ser feitas por conexões, sobreposições e desterritorializações; sobreposições são correlatos aos *mashups*, operação da música eletrônica; e pode-se igualmente imaginar que as desterritorializações são como *remixes*, pegar um texto viral e deslocá-lo de seu território inaugural; plagicombinar o currículo é transcodificar em textos, é alianças com as textualidades virais das artes e das linguagens criativas; anelamentos com textualidades periféricas que se produz por procedimentos de *mashups* e *remixes*, a fim de evitar sobrecodificações; mas como é uma limiaridade de intersecção em campo formal onde nem tudo pode ser dito, uma curadoria de discursos de lado a lado, se faz indispensável.

4.5 [Mixagem VI] Bum bum tam tam, prazer carnal: a política de rostificação do currículo e sua restituição como dispositivo rastreador na teia sensível do desejo e da performance da espiritualidade

||: À flor da pélvis... **:||**[19]

Essa foi uma das imagens intensas que se expressou nos corpos que povoavam a paisagem e se moviam ao retumbante *bachtidão* de MC Fioti na performance, em um cotidiano. De fato, essa já é uma suposição, pré-suposição, territorial de um Corpo sem Órgãos. Embora a intenção tenha sido, mais singularmente, de produzir um *samplescript*, um corte como um bloquinho a insinuar sensações, atrator de perceptos e afetos, que pudesse sugerir à leitura uma impressão mais singularizada e ambivalente, devir-animal-devir-vegetal: "movimentos de desterritorialização se operam, agitando as coordenadas do corpo e delineando agenciamentos particulares de poder; entretanto, colocam o corpo em conexão não com a rostidade, mas com devires animais". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 48).

Assegura nessa clave a fraternidade francesa, que tal animalidade e vegetabilidade, como organização de poder, "são ainda mais espirituais" porque passam por essas corporeidades. Nessa visada, emerge inescapavelmente a imanência espiritual como uma das produções da performance e, se se quer, performance ritual. Ecos de tribalismos ancestrais agenciados no presente. *Faramairá*: no platô nagô, um cântico pela aglutinação. A coletividade é uma corporeidade como "coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos

[19] Em uma partitura, é com notação similar que se indica o acontecimento de um ritornelo **||: :||**, aqui utilizada para sugerir repetições ou a sugerir citações que serão desterritorializadas ou reterritorializadas.

individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos". (SODRÉ, 2018, p. 106).

Se está nesse giro sob regência da alacridade, "liberação das amarras à Terra" e ainda há que se considerar que "os bantos não separam a noção transcendental do 'ser' de seu atributo dinâmico 'força' [pois,] sem força, não há ser, o ser força" (Idem, p.132), cabe recordar que os agência/mentos é precisamente um "ser" que se adensa no *samples* de ações de coletividades: "é como se a vida encontrasse no movimento sonoro e corporal a sua forma originária de liberação". (SODRÉ, 2018, p. 132, 144-154).

||: Prazer carnal / querem te afastar do amor /
como sinal / de chuva, enxofre, água e sal **:||**
Prazer Carnal
Tom Zé

Não se pode ignorar que é qualquer movimento, e sim o Funk. De que espiritualidade se quer falar em Bum Bum Tam Tam? Uma erótica, por certo. Porque dela se sabe que "o *espírito* foge à subordinação imposta pela realidade do corpo mortal". (SODRÉ, 2018, p. 181, grifo meu). Exu vibra na forma "procriada", não sendo o seu "procriador". A corporalidade erótica da música e da dança colocaram naquele instante em hesitação o "juízo de Deus", como poderia colocar DeleuzeGuattari (2012a). A hesitação do julgamento não é a morte de Deus, e, portanto, não acede definitivamente à dissolução do eu-partícula-divina.

Diferente disso, a potência erótica em Exu é uma política de restituição do juízo de Deus em suspenso. É que o corpo age por procedimento de hesitação, mas, nem por isso, admite um vácuo, não há vida no vácuo, e é para que não haja morte que o fluxo Exu se anela temporariamente ao corpo até o retorno do Juízo. O que não menos pode acontecer no corpo curricular quando o Funk acontece, sua experiência pode ser tomada nos cotidianos como uma operação análoga: pélvis-flor.

Essa precaução se deve pelo fato de que os choques que o Funk causa no território escolar sugerem que os currículos tendem e são invariavelmente praticados sob o signo do juízo de Deus, que se apresenta como um rosto divino, "a educação cristã exerce ao mesmo tempo o controle espiritual da rostidade e da paisagem". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 42). E os rostos causam uma distorção curiosa, fazem com que a paisagem seja colocada em sua função, diversamente do que seria a paisagem orientar o olhar para o rosto. Quando o rosto entra em cena, toda corporeidade da paisagem é rostificada, sobretudo os eventos curriculantes, seus significantes e inclusive subjetivações. (Idem).

Acoplada a um CsO, o rosto é o produto de uma máquina abstrata. Ele opera por sobrecodificações na paisagem tornando tudo à sua imagem e semelhança, "não apenas o Cristo preside à rostificação de todo o corpo (seu próprio corpo), mas compõe todos os rostos elementares, e dispõe de todos os desvios". (Idem, p. 51). O espelho disso é que em todos os corpos e eventos curriculantes em que tocam o Funk, ou pelo Funk tocados, são pecadores – putaria –, pervertidos: "detector de desvianças, a máquina de rostidade não se contenta com casos individuais". (Idem, p. 50).

> **||:** Bonés pretos, azuis, brancos: o do Neymar. Tênis vermelho, tênis azul, tênis branco: Adidas, Nike, Mizuno. Sandálias de couro. Alpercatas de plástico. Camisas azuis com o escudo escolar, camisas de distinção da turma do terceiro ano médio: "se a partir de agora as portas não abrirem, a gente arromba"; camisas da feira de ciências: "o meu, o teu, o nosso território". Calças e bermudas jeans. Saias jeans, saias de malha: cabelos longos. Cabelos loiros e castanhos e pretos e rubros, reflexos. Cabelos encaracolados, crespos, cabelos escovados. Barbas, peles imberbes. Peles em paleta que vai do branco rosado ou amarelado, ao negro avermelhado ou castanho, retintos. Acessório comum a esses corpos e suas marcas: *smartphones*, *headphones* e música **:||** (Notas de derivas cotidianas).

Pré-moldados estão currículo e espírito, prontos para consumo e exportação: Cruzada, Catequese ou Escola? Tanto faz, pois, será obrigatório consumir, nem que seja preciso que se pague: com o dinheiro ou com a vida. A rostificação "não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 47). Jogo de fabricação que se dá no binômio máquina abstrata-máquina de Estado, subjetivação e significação pelo agenciamento despótico da língua nacional. Lembra Barthes (1980) que nada é mais fascista que a língua, porque é o que se obriga dizer: sobrecodificação à marra, ou pelo chicote – o rosto é disciplinar sobretudo porque o funk é som de preto, de favelado, mas, quando toca, ninguém fica parado[20]. "A unidade da língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante". (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 49).

Mas, se se pode dizer que o Juízo emitido através da língua dos carolas de além-mar é uma rostificação por desterritorialização absoluta, existem ainda desterritorializações relativas (transcodificações) que se reterritorializam sobre aquelas outras, na paisagem rostificada dos corpos em Funk. Por exemplo, ainda se notava: Nike (produto / globalização / foi Deus quem me deu); Adidas (skate / *life style* / Deus no comando); cabelo crespo e barba (negro / maconheiro / irmão); cabelo escovado, saia longa (morena / recatada / crente). Povoado por sobrecodicações, a paisagem exorciza o espírito.

[20] Referência à música Som de Preto – Amilcka e Chocolate.

Mas, nem tudo está perdido para o espírito, pois, "se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino". Mas, não é propriamente por a música, "a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 63-64).

Mas, é justamente conhecendo os "buracos negros e muros brancos" do rosto, seus traços de rostidade, que será possível cortá-los em linhas de fuga:

> [...] inventar [plagi]combinações nas quais esses traços se conectem com traços de paisageidade, eles mesmos liberados da paisagem, com traços de picturalidade, de musicalidade, eles mesmos liberados de seus respectivos códigos. (Idem, p. 66).

Isto é, fazer da desrostificação rizoma, para liberar dispositivos rastreadores. A seguir, são elencados os percursos que buscam a reconexão do espírito ao currículo.

Trifurcações da Mística. Dante Galeffi (2013) se ocupou de buscar os rastros do espírito em algumas performances cotidianas. Sempre com base na obra de Bergson (1859-1941), o pensador reflete a espiritualidade como um impulso pré-racionalista no campo experiencial que não deixa de projetar repercussões performativas nas narrativas, apelo ao bem comum. Portanto, parece pacífico que a Razão é operante nos agenciamentos sociais, mas, ante o exposto, seria antes ainda prudente considerá-la não como uma finalidade que circunscreva as (im)pulsões de ultrapassamento de suas fronteiras.

Como explicita Galeffi (2013, p. 455), o bem, para Bergson, se expressa na moral que se espraia nos agenciamentos sociais por conexões linguísticas e, desse modo, como tudo proveniente das linguagens pode ser lido como um artifício, uma fabricação, e isso suscita que a moral aqui em jogo seria imanente e não propriamente metafísica. Contudo, há particularizações. Existe uma "moral fechada" expressa na impessoalidade, de fazer "corpo com a sociedade, [onde há] uma total identificação na tarefa comum de conservação individual e social". (Idem).

E existe também uma "moral aberta" que, encarnada em performances afáveis e de desbragada amabilidade em certos corpos, desata espontaneamente apelos amorosos. Tais apelos deslocam a moral do âmbito racional do cálculo e do controle para o âmbito da sensibilidade de um amor aberto à alteridade. Seria antes ainda uma atitude de "adesão a um plano de imanência aberto" em conexão a outros corpos viventes, em diferentes estratos do que temos por natureza, "uma atitude que é também uma disposição para a transcendência do mundo dado por meio de uma experiência de imersão no estado de compaixão por tudo o que vive e sofre em seu viver". (GALEFFI, 2013, p. 455).

Outrossim, é nesse estado compassivo que se transcende o racional e o instintivo em direção ao estado místico, qual uma irrupção nos liames corpóreos em direção às ancestralidades cósmicas. É um movimento "suprarracional em sua força criadora", momento em que a sensibilidade, ela mesma, acede a um plano de imanência pela experiência de uma moral aberta, já que "a sensibilidade carrega de emoção o acontecimento do sentido pelo ser tocado por algo". (Idem, p. 456). Ocorre, neste ponto, um interessante jogo para o corpo: a emoção passa a uma dimensão supraintelectual e a obrigação na moral fechada persiste como infraintelectual porque tende aos instintos. Ainda que, a efeito, não seja exatamente a razão que faça passar de um a outro estágio, mas, a própria experiência do corpo com o sensível.

Seguindo por esse caminho, as experiências de solidariedade e a empatia pela outridade se inscrevem nos corpos como potências criativas de disrupção nas fronteiras da "natureza mecânica", dando passagem ao acontecimento da mística, que é antes transcodificação que uma sobrescrição: a espiritualidade insurgindo como uma linha de fuga. De outro modo, pode-se agenciar que tais potências espirituais se expressem, por exemplo, na prática da amizade, pois, "quem ajunta amigos, amontoa amor [e] quem amontoa amor, acumula poder". (XAVIER, 2012). Onde estão, ou estiveram, muitas amizades senão nos cotidianos escolares? Amizade como uma experiência mística, por que não?

Assim como Dante Galeffi parte de uma perspectiva não hierarquizada de noções pré-racionalistas, também Muniz Sodré (2018) questiona o próprio estatuto do *logos* filosófico, e até mesmo do que se tem ocidentalmente por filosofia. Como exemplo, ao divisar que subjazem nos grandes sistemas filosóficos aspectos de políticas coloniais, ainda que a rigor, não se possa afirmar – sempre afirmar – que tal ou qual filosofia tenha sido pensada expressamente com finalidades coloniais: "a história da filosofia não é a filosofia" – diz Sodré (2018, p. 10).

De fato, ao propor um pensar nagô, Muniz Sodré não pensa exatamente em um pensamento negro ou cunha racial, mas, uma narrativa que se desloque do eixo da filosofia ocidental, embora, para isso, se valha de determinados conceitos e ferramentas desta: "é possível falar de um persperctivismo, no sentido niezscheano de um modo de pensar sobre um viés particular e não sobre a pretensão de enunciar verdades absolutas". (SODRÉ, 2018, p. 20).

Esse movimento de excentramento implica em uma torção do *logos* para a *Arkhé*, não exatamente na interpretação apenas mística e de forças animistas que lhe foi atribuída na filosofia clássica, mas, "uma modulação sustentada pela corporeidade característica da *Arkhé*" (Idem, p. 21), na conta de uma diátese média, assim porque em contextos culturais como o africano não há uma separação entre o real cósmico e o humano. É a diátese média e não a ativa que opera, "isto é, [o] processo verbal do pensamento perfaz-se no interior da pessoa, entendida

em sua unidade com a comunidade, que solicita o corpo, tanto individual como comunitário (a corporeidade) como âncora fundamental". (SODRÉ, 2018, p. 81).

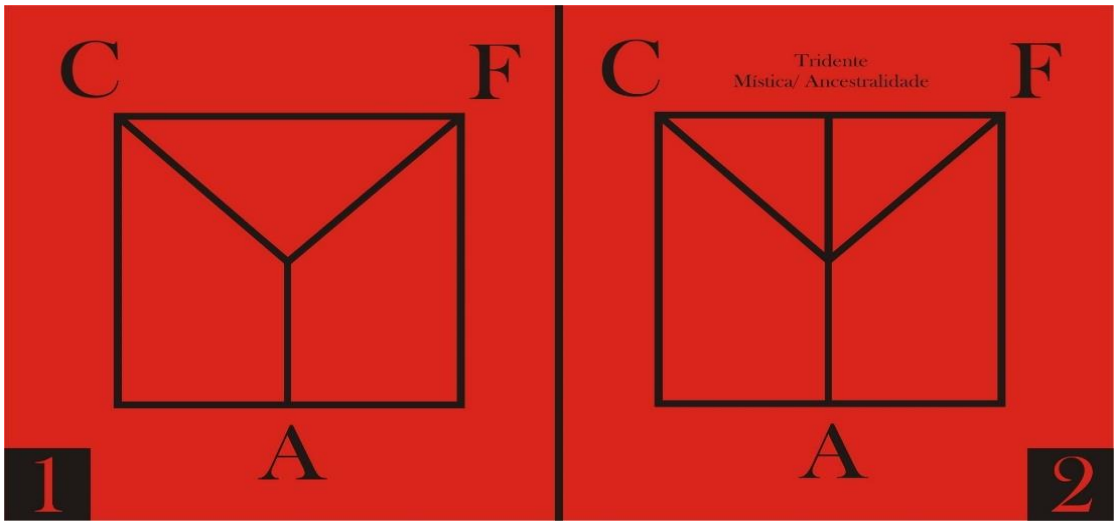
O pensador baiano traz, também como contribuição, que, para Platão, a expressão do amor não poderia ser totalmente captada através da escrita e, desse modo, não se trata de um episódio subjetivo, mas, místico. Assim, coadunam Galeffi (2013) e Sodré (2018) a partir de perspectivas distintas, a assumir a dimensão mística no desenho de um território inscrito nos corpos e, em ambas, as paisagens discursivas, as potências do amor, de alguma forma, se insinuam como rastros de um adensamento ontológico do espírito. E se está admitido o paralelismo entre corpo e texto (DELEUZE, 2015), que a espiritualidade se manifeste performativamente, sua força se impõe inevitavelmente curriculante, do contrário, a tentativa de evitá-la, ou mais comumente condicioná-la a uma narrativa hegemônica, é o mesmo que sobrecodificação, rostificação.

Na medida em que tentam escapar ao controle ideológico do espírito perpetrado por intermédio das ciências e filosofias da tradição racionalista e mesmo humanista, Galeffi (2013) e Sodré (2018) aproximam-se de um espaço-tempo de incidência política. E se isso já é notório nos contornos da corporeidade coletiva afirmativa do pensamento nagô, Paul Gilroy (2012, p. 99) historiciza que, em muitos casos, foi singularmente por meio da espiritualidade que os corpos diaspóricos, na intensidade de luta, mantiveram "a unidade entre a ética e a política, dicotomizadas mediante a insistência da modernidade em afirmar que o verdadeiro, o bom e o belo possuíam origens distintas e pertenciam a domínios diferentes do conhecimento".

De certo modo, ainda que descendente do pensamento eurocêntrico, Deleuze irá, à sua maneira, se insurgir contra esse cisma. Nesse esteio, a intersecção dos pensamentos de Dante e Muniz com o sistema trino e planificado (não hierarquizado) da filosofia deleuzeana – A) Arte; C) Ciência; F) Filosofia – acaba por sugerir um diagrama exatamente no ponto de convergência em que essas três linhas se esboçam em um plano de imanências. Galeffi (2012; 2014), no âmbito da sua "polilógica", sugere a linha mística como extensiva ao sistema do filósofo francês. Uma pequena traição à herança cartesiana de Deleuze, nas palavras do próprio Galeffi, em conferência realizada na UNEB XIV, em Conceição do Coité/BA.

Essa noção pré-racionalista como um olhar ao legado do passado, encontra eco na noção de ancestralidade e descendência de Sodré (2018), em uma mirada para o ontem com o intuito de produzir uma linha de fuga no amanhã. É nessa conexão de prolongamento da espaço-temporalidade que irrompeu uma trifurcação, como podemos ver na figura abaixo, onde se representa o sistema deleuzeano.

Figura 10 – Tridente da mística ancestralidade



Fonte: Produção do autor.

O quadro 1 é o sistema original de Deleuze e o segundo quadro é a trifurcação tridentada místico-ancestral como extensão ao sistema deleuziano, o tridente místico-ancestral no fluxo potência de Exu.

Trifucações do Sensível. Não se trata obviamente de catequese, porém, trilhar por uma performance de moral aberta, em que tanto a dimensão criativa e afetiva relacional dos corpos é acolhida como uma experiência mística, quanto se estabelece conexões empáticas diante da paisagem mística religiosa no âmbito dos agência/mentos que se expressam no plano cotidiano. Saias e cabelos longos; crucifixos dourados que pendem dos pescoços; pulseiras que simulam rosários; guias a orixás e turbantes; tatuagens com rostos de ícones religiosos; tatuagens com declarações de amor e fidelidade a ícones religiosos e familiares; músicas religiosas escolhidas para um tal concurso de talentos; músicas de inspiração neopentecostal cenicamente representadas durante uma programação de eventos no mês da Consciência Negra; e até mesmo louvores musicais no pátio durante o intervalo.

A espiritualidade, seja na sua acepção artística ou religiosa, é uma perfuratividade no plano imanente e, ao mesmo tempo em que assedia a pose racionalista, despe a fantasia de um currículo laico. Diferentemente de sufocar, o que essa linha sensível da espiritualidade corta e expõe é um enredamento que não deve ser ignorado sob qualquer tipo de pretexto cultural civilizatório. Como vimos, isto está muito próximo a um programa de mercado dissimulado em discursos humanistas e de cidadania que remetem a uma teleologia paradoxalmente ancorada em um “universalismo abstrato”, sob pena de admitir a sobrescrição da alteridade nos cotidianos escolares. (MACEDO; RANNIERY, 2018).

A esse propósito, duas armações territoriais sugerem conexões. Uma delas trata das redes cotidianas como as tecidas por Nilda Alves (2003a; 2003b), em cuja plástica estão disseminadas algumas prerrogativas que aqui servem de fundamento: a da impossibilidade de pensar nos/dos/com os cotidianos pressupondo que saberes religiosos são inferiores aos científicos e que estão ou devem ser negados ou superados, ou ainda, que possam ser execrados de uma "rede de conhecimentos"; que, apesar das redes de patrulhamento disciplinares da civilidade, a espiritualidade nos agência/mentos não se deixa intimidar e joga contra a assepsia laica; e ainda, derivando de Boaventura Santos, que tais redes estão impregnadas de subjetividades, ou sensibilidades, de modo que as tentativas de supressão beiram o impossível.

Entretanto, fora dito antes que há duas armações. Existe uma contígua tramada por Elizabeth Macedo e Thiago Ranniery (2018, p.745) que, se se pode dizer, analogamente performativa como seria a de Nilda Alves no plano cotidiano, reivindica intensidades corporais no âmbito de uma discussão sobre "a mesmidade que marca o público como endereçamento das políticas curriculares". Outrossim, que uma dada uniformização laica não se daria por definições meramente conteudistas, mas, por um tipo de abstração que se expressa nas noções de cidadania e do público que submente, inclusive, as narrativas espirituais.

O funcionamento dessa presumida abstração se articula, de um lado, para constituir uma coletividade de povo, no sentido político, e, de outro, as próprias individualidades constituintes desse corpo unívoco precisam, elas mesmas, abstrair de suas singularidades em detrimento de uma performance na ciranda da pacificação. De outro modo, impelir a abdicação das latências espirituais em prol de um bem público maior, exortado por apelos à tolerância, e que em todo caso acena a uma ficção de igualdade homogeneizante, e assim "sobrepujar a multiplicidade ontológica para endereçar a cada um como a todos. Essa é a promessa de que todos sejam iguais perante a nação laica". (MACEDO; RANNIERY, 2018, p. 746).

O efeito curriculante se coloca no momento em que as autoralidades propõem uma torção *queer* na abstração do público, fazendo atentar antes que não é um caminho para uma política de identidades, porém, para agenciar corporalidades precárias, enlevar subalternidades, que bem pode ser entendida como acolhimento a discursos periféricos. Quer dizer, "entender o público endereçado pela política educacional como algo que não é – nem pode ser – fixo e muito menos da ordem da semelhança, do espelhamento ou, ainda, da mesmidade". (MACEDO; RANNIERY, 1977, p. 748).

A existência nesses territórios enredados só se daria em um corpo-a-corpo do tecer: "podemos sugerir que o público da política educacional emerge quando o endereçamento vai perdendo sua pretensão de constituir um endereço para alguém, e vai ganhando seu tom de

enredo, de trama, de rede tecida, de enredamento". (Idem, p. 749). Essa fricção corpórea teria intuito de debelar a ficção discursiva de abstração, operando para suspender "a compreensão corrente de público – como *para todos* – que compõe a política curricular" (Idem), de modo que a imprevisibilidade de uma rede intersubjetiva de trama *queer*, afeita aos (entre)meamentos das corporalidades enquanto acontecimentos não passivos de subsunção, transportaria o conceito de público para uma trajetividade "temporalmente abert[a] e movente, uma combinatória e uma condensação de muitas temporalidades do viver" com suas ambivalências e multiplicidades. (Idem, p. 50).

Se imprevisíveis e ambivalentes certamente são as práticas de espiritualidade, a solução, pois, enquanto política pública, não restaria na tentativa, improfícua, de atribuir-lhes irrelevância, mas, bem ao contrário, de as compreender como uma rede de sensibilidades que tanto estão desterritorializadas nos cotidianos escolares, quanto podem atuar em reterritorializações performativas de empatia, afabilidade, amabilidade, presteza e mesmo amizade, se é que ainda se atribui importância a isso. Ou se apartadas dos corpos como quinquilharias sentimentais agenciadas apenas em matéria-prima da música.

O currículo como teia de sensibilidades conectadas nos cotidianos, como dispositivo metodológico para captar a diferença em si mesmo, sem a necessidade de referências a identidades prévias, apreensão dos corpos "em sua singularidade, portanto em sua sensível concretude, não representativa". Mas, então, o que seria o singular? Seria a variante que diferencia um corpo dos outros corpos, "mas também a ideia de que o sensível (o concreto apreendido pelos sentidos), enfeixado na representação do senso comum ou na inteligibilidade do conceito, tem que escapar da abstração conceitual para ser singular". (SODRÉ, 2018, p. 58).

Se como acontecimento corpóreo, amor e espiritualidade acaso não sejam admitidos como curriculantes, certamente se deve muito pouco às repercussões performativas que encarnam nos cotidianos, mais a uma aversão, uma tentativa de delimitar o público como uma operação de poder que elide a entrada do corpo e do sensível na consideração da política pública educacional. (MACEDO; RANNIERY, 2018, p. 751).

{Partiturografagens} Um currículo com trifurcações é um texto que opera por plagicombinação para produzir linhas de fuga, alternativas em alianças entre dois caminhos discursivos binários: arte ou filosofia? Arte e filosofia que por procedimentos eróticos trifurcam em currículo místico; ciência ou arte? Ciência e arte que por procedimentos eróticos trifurcam em currículo sensível; as trifurcações curriculantes têm como ponto de deriva as experiências produzidas no e pelos corpos, agência/mentos; por essa trilha, nenhuma experiência de

corporeidade é dada como trivial; as performances de corporeidade coletiva, se aproximam de ritos ancestrais, e liberam intensidades de transcendentalidade imanentes; a espiritualidade é uma potência desatada nas multiplicidades da experiência corpórea com a alacridade; é performativa porque enunciada enquanto discurso curriculante.

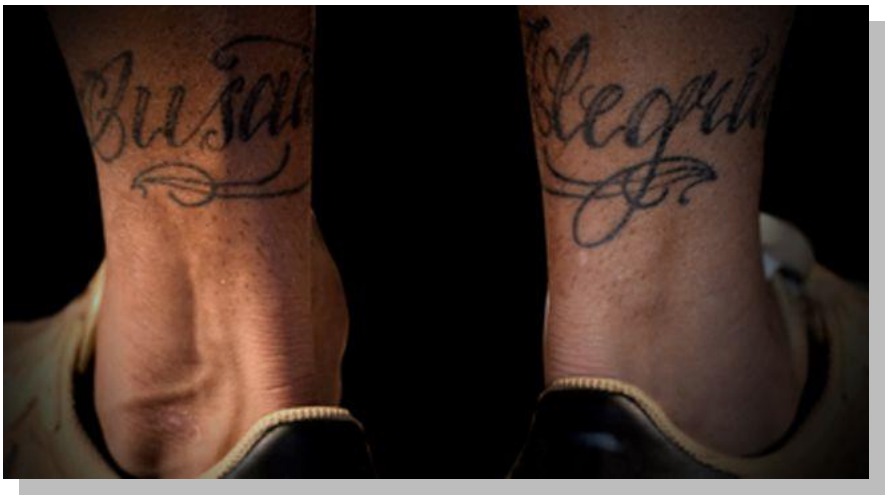
As trifurcações funcionam em certa medida, como procedimentos de desterritorialização dentro de um programa em que o currículo é um rastreador de rostidade; pode-se rastrear por exemplo os *samples* do Juízo de Deus, as textualidades que produzem a moral cristã e tendem a rostificar o Funk como agência/mento do pecado original; a moral cristã é um discurso socialmente vinculante; trifurcar é hesitar na moral cristã para dá passagem a Exu; se temos feriados para santos católicos, proponho calendarizar feriados para santos do panteão afro; acolher os agência/mentos funk nos currículos, enquanto potência de devires curriculantes a-morais; Funk, o Inimigo-aliado; trifurcar em uma aula-funk, é performance intensa e multimidializada, impactar os corpos, arrepiar; aula-videoclipe; trifurcar na professoralidade-funk é despojamento, picardia e sedução; trifurcar na avaliação-funk, é apreciar sem provação; funkear na administração escolar, é ter como objetivo a alegria, e traduzir metas em alacridades.

Mas o funk também fabrica rostidades; há uma narrativa comum aos funk: a ostentação; ostentar é uma rostidade por colônias virais de consumo; marcas "globais" são *samples* virais, e seus produtos colônias virais; um tênis Nike é uma colônia viral; viraliza um *status* social, viraliza futebol; viralizava Neymar, que viraliza rebeldia: ousadia e alegria; Nike lança chuteira assinada com o lema de Neymar: Nike Hypervenom II Ousadia e Alegria; Neymar disse que não é negro; Nike viraliza um Neymar branco; Neymar assinou com a Puma; Puma é a nova colônia viral; o Funk viraliza Nike, Puma e o Garoto propaganda que não é negro; Neymar divulga em suas redes sociais vídeo em que chega ao estádio para uma partida ao som do Funk: Sente a vibe/ Sente o pique/ Lança a braba/ Solta o beat[21]; Neymar é acusado de estupro, é o programa: "as novinha saliente fica loucona e se joga pra gente"; entre as mensagens enviadas à vítima: "saudade do que a gente não viveu ainda"; Matheus Yurley e DJ BNH produzem funk com coletânea de mensagens trocadas entre Neymar e vítima, divulgadas pelo Menino por sugestão do advogado: Tou quase pegando no sono / Mas queria tá pegando você / E aí, sua fake!/ Manda um nudes prêu te vê/ Nossa que delícia!/Saudade do que a gente nem viveu ainda[22]; mais de 1 milhão e 200 mil visualizações; Neyma viraliza funk; Neymar é uma colônia

[21] *Hoje é Rave* – Barbara Labres e MC WM: <https://youtu.be/NUWOIDXXBwQ>
[22] *Saudade do que a gente não viveu ainda* – Matheus Yurley e DJ Alex BNH: <https://youtu.be/zlyn_sRAHJs>

viral; o Garoto é inocentado na justiça com a defesa feita pela advogada feminista, Maíra Costa Fernandes (ZAREMBA, 2019); por essa defesa, Maíra foi expulsa da CLADEM – Comitê da América Latina e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (FERNANDES, 2019); um funk pode viralizar sexismo, e rostificar todo o Funk é sexista; um agência/mento funk pode ser um colônia viral; trifurcações; é preciso trifurcar com as colônias virais.

Figura 11 – Ousadia e Alegria - tatuagens em Neymar



Fonte: Pinterest

Figura 12 – Neymar em foto publicitária com a Nike Hypervenom II Ousadia e Alegria

Fonte: < https://news.nike.com>

Trifucar com os agência/mentos funk em Neymar, é desterritorializar “alegria e ousadia” do programa de rostidade da Nike, para criar caminhos alternativos em que as duas práticas possam ser tornar curriculantes como intensidades performativas na amizade, empatia e solidariedade;

e estas são potências de um plano místico; alegria e ousadia quais multiplicidades de um corpo espirituoso, espiritualidades; eis uma forma de driblar nos currículos, a patrulha ideológica materialista; currículos trifurcados acolhem o amor como discurso; nas derivas das escrituras sagradas da tradição cristã, três distintas palavras gregas foram traduzidas como amor: *eros* (Ερως) – amor romântico, erótico; *philos* (φιλόσοφος) – confiabilidade, amigabilidade, filantropia; e, *ágape* (ἀγάπη) – amor incondicional, amor divino; significantes e sentidos que podem ser *sampleados* na partitura curricular cotidiana, por exemplo: o funk-eros, é o assédio, o abuso ou estupro, pode ser discutido do ponto de vista de um amor patológico no desejo de violência contra a mulher; amor adoecido, sexismos; o funk-philos, é sobre confiança mútua na amizade; respeito a idosos; a prática da caridade: "uma passeata chamada de FUNKEIROS SANGUE BOM. Vários fãs desse estilo musical vão sair da Central do Brasil em direção ao Hemorio. No instituto, cada um dos participantes vai doar sangue. O evento foi criado em 2017, mas essa já é a sexta edição" (GLOBO, 2019); e o funk-ágape, o respeito a familiares como expressão do amor incondicional: "Perdoa mãe, por eu não ter ouvido a senhora/ Perdoa mãe, a todos os conselhos que eu joguei fora/ Perdoa mãe, por eu ter abandonado a escola/ Sei que a senhora só chora quando me vê nesse mundão de maloca/ Mundão girou, mundão girou/ E as contas de casa nós quitou/ Deus me abraçou, Deus abençoou, Deus abençoou / Eu pedi perdão pra ela e ela me perdoou".[23] (videomúsica de MC Alê que conta com mais de 87 milhões e 630 mil visualizações).

Em um sentido decolonial, a potência tridentada de Exu abriu caminhos que hesitam e trifurcam a assim chamada "cultura civilizatória"; contemporaneamente, cultura de mercado; e se o programa de mercado tentar promover uma assepsia dos conhecimentos comuns, que é onde localiza o místico, sob o pretexto de uma laicidade como agenda da civilidade e do interesse público, um currículo sensível é o que joga contra o programa de mercado para sujar o rosto da civilização; currículo incivilizado; a prática curricular não deve assimilar discursos de abstrações impraticáveis; na prática, nenhum currículo é laico; a pacificação das diferenças religiosas atende a interesses de ideologias hegemônicas, no Brasil, cristã católica; e mesmo a cultura de mercado, é uma cultura cristã; por decorrência, a laicidade como premissa nos currículos, tende a ser uma limpeza gradiente de toda prática que não esteja rostificada como cristã; o Papa Francisco (2016) tem conclamado a Igreja Católica, sacerdotes e fiéis, ao "apostolado da orelha"; um currículo sensível se trifurca pela escuta sensível; escutar os corpos,

[23] Perdoa Mãe – MC Alê: <https://youtu.be/JjA5fdPysjU>

essas coletividades corpóreas individuadas; escutar suas espiritualidades como a desejos, manifestações da alteridade; abrir espaços de negociação institucional para que a política administrativa escolar evite categorizar como patologias, as práticas perfurativas da religiosidade nos cotidianos escolares; de resto, não acredito que haja receituário pronto.

4.6 [Mixagem VII] A questão do Conteúdo: insinuações simbióticas do espírito na erótica da Forma

A *exuperformatividade* encarnada na Forma se expressa ainda a partir de forças eróticas no conúbio ambivalente das dimensões cosmológicas e imanentes; do corpóreo e simbólico; do contínuo e descontínuo; que, com sua erótica, rompe os referenciais temporais no programa da "cultura" (re)calcados no enraizamento da identidade – que outrossim aqui se percebe como arcabouço rostificado – e cinde uma abertura para desterritorializar a Forma para-e-na ambivalência ancestralidade e descendência. Mas, "com todos os matizes do segredo que perpassa a relação entre a interioridade e a exterioridade" (SODRÉ, 2018, p. 180), mobilizada no jogo forma-formada forma-formante que se manifesta nos atos dos agência/mentos. Aliás, em definitivo, toda vez que a Forma se enunciar neste texto se supõe que esteja intrínseco na sua autoralidade o jogo formada-formante.

Essa tal erótica *ancestraldescendente* imprime a sua percepção *espaçotemporal* a partir da manifesta presentificação da Forma, de onde se pode deduzir da densidade de seus estratos, seus matizes e intensidades dos seus fluxos. A massa digestória resultada de dejeção fertilizante, aqui excretada enquanto Obra pela potência de Exu, curada em sua plasticidade artística, é um "ser espiritual" (DELEUZE; GUATTARI, 2010) e, assim, como fractalidades de pacotes de fluxos espirituais de suas autoralidades, agência/mentos de coletivos de desejo.

Qual ser espiritual, a Obra é um "bloco de sensações" de afectos e perceptos, e é precisamente nesses pontos de atravessamento onde tais seres de sensação se tornam agência/mentos curriculantes, experiência, divagação e pesquisa, destarte, são "*variedades*, [assim] como os seres de conceito são variações e os seres de função são variáveis". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207. Grifo dos autores).

É inolvidável, porém, que está nas variedades de compostos de sensações de vibração, enlace e distensão, a possibilidade de encadear as relações entre os agência/mentos das autoralidades performáticas nos cotidianos e corpos performativos, que compõem ou curam os textos curriculares. São esses seres que interagem em uma espécie de mutualismo nas experiências de artisticidade, na relação mais localizada entre as Formas por cada uma dessas

corporalidades coletivas de agência/mentos autorais, e eventuais afinidades artísticas entre distintas autoralidades. (DELEUZE; GUATTARI, 2010; VALVERDE, 2007). As sensações não se realizam na Forma sem que a Forma encarne as sensações. (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A aposta que insistiu na clave performativa desta pesquisa é de que esses afectos que são os "devires não humanos" e os perceptos que tornam "sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir". (Idem, p. 204 e 215). Sensações desatadas mediante performances nos cotidianos, e cuja potência transformativa afeta todos os corpos nas experiências de artisticidade – performance e fruição –, podem ser traduzidas performativamente para uma partitura curricular, embora, nesse curso, seja necessário considerar que todas essas singularidades acontecem em uma "zona de indeterminação". Como dizem DeleuzeGuattari (2010, p. 205), "só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação". Coaduna-se a isso que traduzir é menos sobre precisão e fidelidade e mais sobre negociação. (BHABHA, 2013; ECO, 2007).

Se DeleuzeGuattari (2010; 2011a) trabalham no campo do sensível, das potências, intensidades, multiplicidades e do desejo, a economia do Conteúdo acaba por ser esvaziada em favor de uma economia de Fluxos, aí incluso os de espiritualidade impregnados nas autoralidades. Para inserir o texto curricular na questão, seria preciso pensar essas relações entre Forma e Conteúdo nas operações de linguagem. DeleuzeGuattari (2010; 2011b) não estão convencidos de que a Arte seja linguagem e, se nela há algum procedimento análogo ao da linguagem, esse é de domínio da própria Arte, que prescinde do concurso da Linguística. Basta supor que a própria história é demarcada entre um antes e um depois do advento da escrita e, no entanto, as primeiras manifestações artísticas ocorreram ainda nos estágios primaciais da pré-história, anterior mesmo a qualquer rastro de linguagem codificada.

Segundo a hipótese na qual esta pesquisa se fundamenta, a irrupção das sensações no plano imanente liberadas pelo bloco da obra de arte perfura a superfície dos significados e cria uma zona de indiscernibilidade, onde a linguagem hesita e somente sentidos passam, o que, nessa paisagem, aproximaria a criação inclusive de uma experiência de corpo esquizofrênico. (DELEUZE, 2015; DELEUZE; GUATTARI, 2010). Daí se pode derivar a um acoplamento esquizoanalítico entre os transbordamentos no ato mesmo de fruir, que resvalam na artisticidade (VALVERDE, 2007); e o ato da criação em si, por saturações e extravasamentos de fluxos que atravessam um corpo perfurado. A termo, toda fruição, cedo ou tarde, implica em debruçamentos sobre a experiência com a Obra para dela captar, interpretar e, logo, buscar

atribuir alguns significados, abertos e, mesmo assim, contigentes, parciais, descontínuos. (ECO, 1968). Mas, seja em um passo ou n'outro, resta evidente um movimento ambivalente entre a perfuração e recomposição dos corpos, a-com-tecer remendos, arremedo e diferença, simbiose.

Dar nitidez a tais contrastes tem como finalidade pensar a posição do texto curricular que, tanto no acoplamento a Arte, como em uma compleição mais literária, pode, eventualmente, se deslocar para certa fronteira em que é percebido como Obra. Ocorre que duas características fundamentais ao currículo interceptam e suspendem sua completa desterritorialização ao campo da arte: a função e a proposição – ambas intrínsecas à Ciência. Mas, se consignado está que Arte não é linguagem, isso não quer dizer que o currículo enquanto linguagem não tenha suas próprias concepções sobre Forma e Conteúdo:

> [...] com efeito, o conteúdo não se opõe à forma, ele tem sua própria formalização: o polo mão-ferramenta, ou a lição das coisas. Mas ele se opõe à expressão, dado que esta tem também sua própria formalização: o polo rosto-linguagem, a ligação dos signos. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 28).

As diferenças entre a forma de conteúdo e a forma de expressão não foram expostas para contraditá-las, antes, para constar que diante das oposições de Conteúdo entre uma e outra no campo da linguagem, os filósofos franceses também orientam sua lógica pela dimensão da Forma. Por outro lado, é na relação de independência entre as duas formas que emerge a relação da linguagem com o corpo:

> [...] pelo fato de que as expressões ou expressos vão se inserir nos conteúdos, intervir nos conteúdos, não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los ou precipitá-los, destacá-los, ou reuni-los, recortá-los de outro modo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 29).

Tal intervenção se dá quando é expressado um atributo não corpóreo ao mesmo tempo em que este é atribuído a um corpo, e esse é o modo como DeleuzeGuattari pensam o "ato de linguagem". (Idem). A articulação do ato de linguagem é principiada em um jogo de distinções elaborado pelos estoicos entre "as ações e paixões dos corpos (dando à palavra 'corpo' a maior extensão, isto é, todo o conteúdo formado), e os atos incorpóreos (que são o 'expresso dos enunciados)" (Idem, p. 28). Então, nesta medida, "a forma de expressão será constituída pelo encadeamento dos expressos, como a forma de conteúdo pela trama dos corpos" (Idem), e a mistura desses corpos expressos em "transformações incorpóreas" de natureza distinta são apreciados como acontecimentos. As transformações ou atributos incorpóreos "são expressos dos enunciados, mas são atribuídos aos corpos. Não se trata, contudo, de descrever ou

representar corpos; pois estes já têm suas qualidades próprias [...] suas formas, que são, elas mesmas, corpos – e as representações também são corpos". (Idem).

O apurado do problema entre Forma e Conteúdo fica assim composto: que tanto na Arte quanto na Linguagem, deve ser orientado pelo lado da Forma porque fluxonomizados foram os sentidos e significantes fixas no Conteúdo. E se existem claras distinções entre uma e outra, em ambos os casos, seja como bloco de sensações, ou como corpo expressivo, por penetração ou mistura, enlaces ou rupturas, atrações ou repulsões, simpatias ou antipatias, e, justamente porque se supõe haver uma dimensão incorpórea que intervém em atos de encarnação, a Forma é um tal adensamento erótico que reclama para si um sentido a mais e, como potência, para uma simbiose espiritual. Se o currículo, por fronteiramento artístico ou acontecimento linguístico, não deixa de ser uma Forma, deduz-se que esteja igualmente habitado por espiritualidades.

{Partiturografagens} *Um currículo compreendido enquanto Obra* se propõe a atacar especificamente a seguinte questão: os Conteúdos transcodificados em Fluxos, esvaziam os continentes que são as Disciplinas; sem Conteúdo a disciplinaridade não se contém; assim, toda a programação didática se derivaria de Obras, que são de outra monta, agência/mentos; "um livro tampouco tem objeto. Considerado como um agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação a outros corpos sem órgãos" (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 18); um livro, uma música, um vídeo, não mais instrumentos didáticos, e sim agência/mentos disparadores dos compartilhamentos discursivos em aula; que se conectam aos outros agência/mentos propostos em cada aula ocupada por diferentes professoralidades, e não mais disciplinaridades; ou, um mesmo agência/mento compartilhado por distintas professoralidades; uma aula, um tal Grupo de Experiências, em aliança a outros GEs; a ementa qual rede de Grupos de Experiência.

4.7 [Mixagem VIII] Dissensões curriculantes sobre a Cultura: presentificação; ancestralidade e descendência; nomadismo e transnacionalidade; emancipação e empoderamento; simpatia e apatia

Para muitos agência/mentos no cotidiano escolar *sampleados* pelos textos da religião, o que é cantado em Bum Bum Tam Tam é uma profanação. As fricções entre o sagrado e o profano, outrora, inclusive letais, suscitam que podem ser miradas parcialmente aqui, pelo viés cultural. Mas então, para além de retomar definições de cultura que de algum modo já foram

enunciadas a partir dos textos de Macedo (2006a) e Bhabha (2013), valeria encaminhar para uma desterritorialização em que a própria Cultura é atomizada, assim, porque a trajetividade cartográfica de DeleuzeGuattari sugere não se tomar a cultura como dada e naturalizada no plano imanente, seus significados foram esboçados em um fora e, portanto, a-significantes.

A perspectiva dos filósofos está em propor uma interpretação dos acontecimentos observando-os como relações de "multiplicidades, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos" e mesmo corpos sem órgãos. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 19). Com esse olhar seria possível deduzir a cultura, ao menos como vista por Guattari e Rolnik (1996), como uma tal produção capitalística para "sujeição" das subjetividades, máquina cultural em funcionamento nos cotidianos que pode eventualmente provocar rupturas, embora, mais comumente, capturas enraizantes nessas linhas.

Um desses descentramentos já foi motivo de discussão anterior, nos movimentos narrativos de MC Fioti (2017) entre o precário e a cultura viral, cujas disputas corriqueiras persistem quando se diz que "funk não é cultura", ou ainda mais propriamente, que "funk não é música". Esta negativa parte tanto de indisposições colaterais em relação aos aspectos eróticos e profanos do funk: "só tem putaria"; quanto de uma definição cultural eurocêntrica, erudita, do que é música: "só tem refrão e não tem letra". Isso coloca uma problematização da própria institucionalidade cultural como uma bula prescritiva, a ponto de Bhabha (2013, p. 206) afirmar que a cultura "como linguagem da universalidade e generalização social", de alcunha transformacional, é um mito.

A Estética do Plágio foi constituída nesta pesquisa uma tal alternativa decolonial às obras de arte enquanto colônias virais contaminadas pelos textos do Mercado. A viralidade vem sendo apontada como uma das características do estilo Contemporâneo, narrativa está entre as mais analisadas pela crítica mexicana Avelina Lésper (2015), aqui *sampleada*, ou seja, despojada das credenciais e autenticações clássicas em sua lógica estética, para localizar como o discurso do curador, das galerias e o discurso de mercado coadunam para uma produtividade do medíocre. O estilo Contemporâneo ainda vige forte sobre a fundação da Cultura.

Nesse passo, o artista plástico lisboeta Leonel Moura (2016), também *sampleado*, quer dizer, tomado parcialmente como rastro indiciário para agência/mentos de desterritorialização, tem defendido "que aquilo que genericamente é apresentado como 'arte contemporânea' já não representa o tempo contemporâneo, é uma arte do passado". Sua hipótese é aqui posta em jogo entre duas estratégias conhecidas no âmbito do *design* de produtos: a obsolescência programada e a obsolescência perceptível. Estas, dissimuladas na presunção de que percepção de obsolescência do estilo Contemporâneo por Moura diz respeito a uma sobrecodificação da arte,

por uma máquina de cultura viral, cuja significação de sua produção é a da monetização e apropriação de mercado. (GUATTARI; ROLNIK, 1996). O estilo Contemporâneo rasurou com grande intensidade a percepção da obra de arte como produto de mercado, onde resvala em programas de redundância e obsolescência, descarte e substituição: toda uma economicidade de base anti-ecológica.

Na Estética do Plágio, não obstante, ao menos duas linhas de fuga se afastam desse programa Cultural. Uma delas é bastante evidente no distanciamento de Tom Zé (1999) de qualquer tentativa de adaptar sua obra ao mercado fonográfico, e nisso diferiu completamente das carreiras dos demais tropicalistas, é o que elucubra o produtor e crítico Kid Vinil. (ZÉ, 2007). A outra é mais metonímica, quando enuncia que a música que compõe não é sobre "raiz". (ZÉ, 2007). Ora, o enraizamento é um movimento inerente aos discursos globalizantes de tradição e identidade (VATTIMO, 1992), aliás, é para cindir com a lógica binária e de unicidade raiz-árvore que DeleuzeGuattari (2011a) evocam a figura do rizoma, para estabelecer os princípios de conexão e heterogeneidade, tão comuns aos procedimentos de plagicombinação aqui já lidos e efetuados.

Se afastando da rostificação indentitária, em direção ao desenraizamento encetado na Estética do Plágio, que outrossim, se presta à "libertação das diferenças, dos elementos locais", das multiplicidades de performatividades étnicas, sexuais, religiosas e mesmo estéticas, "contingentes", precárias. (VATTIMO, 1992, p. 14 e 15). Adjacentemente, o Cultural é visto por DeleuzeGuattari (2011a) como uma espécie de decalque sobre um si mesmo e sobre um outro. Já como linha de ruptura, a Estética do Plágio é anticultural e nomádica, pelo que é possível depreender da classificação dada a Tom Zé pela edição estadunidense da revista Rolling Stone: "o último herói do *pop undergroud*" (ZÉ, 1999b), que, nesse *subterrâneo*, é rizoma e não raiz; nomádico porque é *pop* sem deixar Irará, máquina de guerra sertaneja.

Figura 13 – Imagem da edição da Revista Rolling Stone de novembro de 1998[24]

THE FATHER OF INVENTION

DRILLS, BALLOONS, DOOR BUZZERS – BRAZILIAN TOM ZÉ CAN TURN ANYTHING INTO MUSIC

SO MUCH FOR BEING where the action is. In a rare turn of events, underground pop's latest hero – he's the fascination of young sonic explorers like Tortoise, Stereolab and Sean Lennon – is a classically trained sixty-two-year-old from the back country of Brazil's northeastern interior.

As part of the Tropicalia movement – a group of late-Sixties intellectual hippies dedicated to crossing psychedelia with their own Afro-Brazilian heritage – Tom Zé belonged to one of rock's

Tom Zé is the pop underground's unlikely new hero.

sounds almost proto-Timbaland, with a pile of playful rapping, plucked guitars, sampled drums, invented instruments (the drills; balloons rubbed against the teeth) and Brazilian percussion. Like all his work, it's rhythmically addictive, funny and a bit childlike, and it approaches pop from scratch.

None of this is lost on his admirers. "We love Tom Zé," says Lennon, in the studio with his girlfriend, Yuka Honda of Cibo Matto, working on his contribution to *Post Modern Platos*, a remix album of the new Zé songs.

Fonte: tomze.com.br

Tom Zé, como é sabido, um dos mais ilustres filhos de Irará/BA, foi para Salvador/BA estudar na Escola de Música da UFBA e, na capital, conheceu Caetano Veloso, com quem voaria para o sudeste e viria definitivamente a residir em São Paulo/SP. Opina Arnaldo Antunes que Tom Zé seria o mais nordestino dos tropicalistas, todavia, também, o mais paulista de todos, com uma obra cheia de pontas e arestas. (ZÉ, 2007). No cotidiano, Neuza, esposa do iraraense, acusa certa bilocalidade nomádica no comportamento do marido ao dizer que ele nunca haveria sido de fato da cidade natal, pois, "ele vive em São Paulo-Irará" (Idem), curiosidade que leva a outro dissenso.

Existe uma noção de ambivalência *ancestraldescendente* de Exu que problematiza o próprio estatuto cultural do Contemporâneo – *com tempus*, junto-ao-tempo –, posto que, irrompendo qual "acontecimento", "não é uma marcação de tempo porque não é um modo do que não mais está presente dentro do tempo", ou seja, "não é [...] um passado que se possa datar" (SODRÉ, 2018, p. 186) e, desse modo "funda o tempo" fora do jogo remissivo de regressão e progressividade na contradição/superação aos eventos do passado. Dinamicamente, em retrospeção, o passado se modifica, e, em prospecção, especula com forças do futuro cotidiano, ao invés de histórico, "um começo que *se dá no meio*". (Idem, p. 187, grifo do autor). A forma assim aconteceria "acasual" e simultaneamente em "fronteiras ou limiares": adensamentos de "sincronicidades" e "presentificação". (SODRÉ, 2018, p. 185).

[24] O título é uma referência por associação do artista iraraense com a banda do aclamado Frank Zappa, The Mothers of Invention.

Alude a uma tal dimensão pós-temporal também Homi Bhabha (2013, p. 19-21), que se propõe a pensar um além não como "um novo horizonte, nem um abandono do passado [pois] inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos do meio do século". Sua não noção é de um entre-tempo que se articula e se sobrepõe ao espaço, "entre-lugares" que, nesse sentido, seria "passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais". Desse modo, as Formas tradicionais reconhecidas no presente por algum tipo de "identificação parcial" seriam senão "reencenações dos passado" que introduzem "outras temporalidades [...] incomensuráveis na invenção da tradição". (Idem).

Em turno anterior, o conceito de entre-lugar já havia sido agenciado para destacar o currículo plagicombinado como "espaço-tempo de fronteira cultural" (MACEDO, 2006a). Com essa repetição, no entanto, e a propósito da *Arkhé* acontecimental onde Exu se movimenta, é cabível a aproximação com a ideia de "currículo-nômade" da professora Sandra Corazza (2009, p. s/n): "pensado a partir de um desmoronamento da interioridade do pensamento [...] é dotado da potência intrínseca de surgir em qualquer ponto e de traçar qualquer linha [...] de modo involuntário, imprevisto, incompreensível, inassimilável".

O nomadismo de fonte deleuze-guattariana que por essa conveniência pode ser traduzido com um mover-se entre o passado e o futuro, sem abdicar dos pés enterrados no presente, na narrativa de Corazza (2009, p. s/n) se passa também como um currículo-errante, em que "seus pontos se alternam, subordinados aos trajetos que eles mesmos vão traçando, enquanto seus traços apagam-se à medida que os trajetos vão sendo feitos". É também por jogos de desterritorialização e reterritorialização um tipo de currículo-fluido, cujas rupturas abrem-se a zonas de possibilidades adjacentes. E dentre outras tantas categorias criadas pela autora, por fim, a de currículo-intuitivo se aproxima dos métodos improvisativos ao trilhar pelos planos sensíveis da intuição.

A conceituação nomádica pode ser posta como abertura para problematizar narrativas com vieses nacionalistas, por exemplo, entre as que se inscrevem como ramos da raiz antropofágica, e logo sabemos que se o nacionalismo serviu como selo de autenticação para discursos estéticos, também serviu apropriadamente a discursos e regimes políticos totalitários. Bhabha (2013, p. 228-229) argumenta que "a nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos transformando esta perda na linguagem da metáfora": transposição do significado de acolhimento comunitário segmentado na vaga dos grandes e longevos deslocamentos diaspóricos para o pertencimento a uma comunidade imaginada do povo-nação, uma "medida da limiaridade da modernidade cultural".

As músicas afroperformativas disseminadas nos cotidianos dão pistas de narrativas transnacionais na medida em que "evocam e rasuram fronteiras totalizadoras – tanto reais quanto conceituais – [quando] perturbam aquelas manobras ideológicas das quais 'comunidades imaginadas' recebem identidades essencialistas". (BHABHA, 2013, p. 242). Quando analisadas as partituras de funk ou bossa nova, suas células rítmicas permitem entrever os *samples* de formas da diáspora africana, mas, aqui já deslizada a largo da categoria rostificada pela política de identidade, e também da própria noção de nacionalidade e etnocentrismo:

> [...] porque falar a sério sobre a política e a estética das culturas vernaculares negras exige um confronto embaraçoso com diferenças intrarraciais substantivas que tornam simplesmente insustentável o essencialismo cômodo [comum a muitas das apreciações críticas]. (GILROY, 2012, p. 93).

O historiador britânico Paul Gilroy (2012) ainda chama à prudência considerar que, não raro, os discursos e práticas de libertação e diferenciação política e estética dos corpos afrodiaspóricos foram adensadas nos atravessamentos com autoralidades e obras eurocêntricas. Portanto, em ambos os contextos sociais, seja por uma visada geográfica ou histórica, insurge a indisposição dos estudos decoloniais em sustentar noções de forma idealistas e puras, entremeamentos que explicitamente estão tramados nas textualidades disponíveis sobre a Estética do Plágio, anelamentos das práticas e formas subalternizadas aos procedimentos e formas acadêmicas.

Gilroy (2012) aponta ainda que a perspectiva fluente nas formas afroperformativas é a de corpos transnacionais que nomadizavam-se em máquinas modernas de navegação, e em cada uma dessas embarcações pululavam microssistemas, ou melhor, ecossistemas em que flutuavam hibridismos linguístico e político em uma paisagem cotidiana. O espaço cartográfico desses corpos não era a terra, mas, o Oceano Atlântico à vista e seus devires, essa imensa vaga continental de água salgada que conectava os continentes africano, europeu e americano. Pelo viés das misturas estéticas nas expressões musicais disseminadas nos entre-lugares do Atlântico Negro, de um lado, abre-se a possibilidade de se despir das "concepções totalizantes de tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro [para se construir] um modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade". (Idem, p. 93).

O currículo nômade plagicombinado translada para o currículo diaspórico, aqui acolhido como "uma aquisição história elementar produzida das vísceras de um corpo alternativo de expressão cultural e política que considera o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipadora". (GILROY, 2012, p. 99). Recrutando Bauman, o pesquisador

inglês sugere esse panorama como uma espécie de "contracultura distintiva da modernidade". (Idem, p. 93).

O *input* de diferimento contracultural aludido por Paul Gilroy (Idem) se aproxima do paradigma em curso nesta rapsódia. Seria então judicioso romper com as últimas amarras que fixam a questão da emancipação nas categorias de identidade e nas teorias deterministas, para que, enquanto política de uma estética possa funcionar em currículos divisados como máquinas de guerra diaspóricas. Deriva que pode ocorrer a partir das narrativas de Alice Lopes e Elizabeth Macedo (2011).

Estas pesquisadoras cartografam suas linhas de ruptura a partir de um ponto comum nos estudos de tradição crítica que "utilizam Marx a partir de leituras menos centradas nas relações econômicas e mais preocupadas com as relações entre estrutura e ação de mudança (agência)". (LOPES; MACEDO, 2011, p. 165). Na questão da agência, debruçamentos foram efetuados no capítulo metodológico no sentido de tomá-la como um rastro ontológico a partir da ação política, de onde se pode deduzir a constituição de uma corporalidade que, jungida a fluxos desejantes, não menos políticos na conceituação deleuzoguattariana, se adensaram nos agência/mentos.

Caberia, nesta oportunidade, um segundo deslocamento do território escolar, zarpando de uma compreensão inicialmente crítica da emancipação, em que escola é interpretada "como *lócus* de luta para hegemonia e não como reflexo determinado das relações hegemônicas" (LOPES; MACEDO, 2011, p. 165); atravessando a reconfiguração singrada por Inês Barbosa Oliveira, em que o currículo como alternativa emancipatória se dá no âmbito dos estudos cotidianistas, visto "como criação daqueles que fazem as escolas e como prática que envolve todos os saberes e processos interativos do trabalho pedagógico". (Idem, p., 178). Por esse percurso, os conhecimentos hegemônicos são fraturados por ações táticas e práticas de uso que põe em jogo emancipatório os saberes e fazeres subalternizados, procedimentos que, se institucionalizados, podem criar fronteiramentos e pontes de emancipação nos currículos.

As lentes decoloniais seriam propiciamente uma afinação na perspectiva sobre a emancipação, a partir do legado dos corpos da diáspora disseminadas nas músicas em cotidianos. Cada canção, cada batidão, seria tripulado como pequenas embarcações, microssistemas em deriva nos espaços escolares, onde se encontram aliançadas distintas textualidades em descentramento, multiplicidades, diferenças diaspóricas emancipadas, posto que são a corporificação de ações políticas, agência/mentos e – por que não? – constituem um único projeto emancipatório. Estas singularizações desejantes de emancipação constroem o entendimento de que "uma proposta de currículo emancipatória não se encontra no real para ser

desvelada, não se encontra no futuro para ser alcançada, nem depende de um sujeito consciente e centrado para ser defendida". (LOPES; MACEDO, 2011, p. 183).

O pleito da emancipação se encena adjacente ao do empoderamento que, no mesmo curso, também precisaria se descentrar de uma afirmação por homogeneização na abstração coletiva e universalizada das identidades – corporeidades que ademais pedem para a rostificação –, para uma afirmação por singularizações em corpos em si mesmos diferentes.

O ponto de partida pode se dá em um jogo de negociação e tentativa de reversibilidade na tradução do termo empoderamento. (ECO, 2007). Em uma nota introdutória na edição brasileira de O Local da Cultura (BHABHA, 2013), as tradutoras registram que traduziram *empowerment* por "aquisição de poder", mas, se há um óbvio sentido de poder, o de aquisição parece hesitar. Do verbo adquirir, está etimologicamente associado a "obter, conseguir". (CUNHA, 1984, p. 16). Mais radicalmente rastreado no latim *acquiro*, ou *acquirêre*, exara significados de "obter vantagens" e, em sentido figurado, "juntar dinheiro, enriquecer". (FARIA, 1962, p. 25).

Com essa estampa, o empoderamento sugere uma reificação em seu sentido conceitual, e ainda uma teleologia cuja finalidade se encerra com a aquisição de um determinado objeto concreto. O que se nota a termo é uma evidente impregnação na tradução do paradigma materialista dialético, que justamente é um discurso constantemente descentrado por Bhabha (2013) ao longo dos seus ensaios, que chega até mesmo a preferir a metodologia de enunciação, que para ele seria mais aberta até que a hermenêutica, esta que, segundo o autor, tenderia ainda a um fechamento em círculo. Se isso é posto, o que se poderia deduzir de um paradigma histórico determinístico?

Por outra, marcadores textuais em Bhabha (2013) – intersubjetividade, perspectiva intersticial, momento intervalar ou origens diaspóricas intervalares; espaço intermédio, intercultural, inconsciente [ao invés de consciência], auto-alienção [em contraponto à alienação] e intrapessoalidade – fazem supor que o decolonialista hindu-britânico constrói seus conceitos em deslizamentos do materialismo histórico. Porém, o sentido tradutório que lhe dá não é dialético, ao contrário, "ultrapassa as bases de oposição dadas e abre [...] um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas" (BHABHA, 2013, p. 56), o que alteraria não só a própria forma como se reconhece o momento da política, mas, como se fantasia a origem do poder. E, mesmo a opção do autor por negociação ao invés de negação sugere uma ruptura com a contradição enquanto método discursivo para uma articulação de elementos antagônicos.

Há, ainda, uma segunda insinuação que os marcadores acima imputam, a de que algo que foi visto de um fora do corpo na aquisição de poder, talvez se passe por dentro. Quando MC Fioti (2017) se sente inspirado e motivado mesmo dormindo em um colchão inflável de piscina, distante da família na vibração do "Vamos trabalhar!", o empoderamento está realizado já aí, e não na objetificação de um algo a adquirir, pois, de outro modo, ele teria dito: "Faço tudo pelo sucesso!" – Que até poderia ter estado em seu horizonte, porém, como possibilidade adjacente do trabalho, ademais, aqui entendido como prática, arte de fazer.

O lucro em análise, portanto, não é um código que sobrecodifica o trabalho, mas um fluxo que transpõe o trabalho, um devir (DELEUZE; GUATTARI, 2012c) ou, antes ainda, como fator territorializante, "o expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser". (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 129). Não obstante, o funkeiro evocou ainda um senso de coletividade, ou seja, empoderamento, no sentimento dele, não seria algo que se adquire só, é um devir-animal, caça compartilhada com a matilha, agenciamento coletivo de enunciação. (Idem, 2011a; 2011b).

Ainda trilhando pelo procedimento de reversão, o prefixo "em-" (*in*), cujo significado é homônimo tanto na língua portuguesa como inglesa, tem a ver com o que ocorre dentro, de modo que o poder em análise é o que se realiza "no interior do processo político", que outrossim é o próprio rastro da agência enquanto corpo. Afinal, "a história está acontecendo – no interior das páginas da teoria, no interior dos sistemas e estruturas que construímos para figurar a passagem do histórico" (Idem) e, em uma trama performativa no interior dos corpos, dos textos corporais e mesmo in-corporais. Assim, de objeto, o poder passa a intensidades em um corpo. Destarte, o empoderamento revertido é uma manifestação de poder, ou mais refinadamente, uma expressão das potências da agência através das artes de saber e fazer praticadas nas singularidades diferenciantes dos corpos, que, na ação política com outras multiplicidades, negociam o "entre-", no lugar.

A professora Iris Verena Oliveira (2017, p. 143) reporta uma situação curiosa em uma experiência de pesquisa com jovens, em uma comunidade presumivelmente identificada como quilombola, ainda que sem a titulação. Uma banda convidada teria tocado canções tradicionais do samba-reggae, de grupos como Olodum e Ilê Aiyê, cujas letras evocavam o empoderamento da população negra. Diante dessas músicas, o desinteresse fora notório, contrastando com a adesão dos corpos juvenis à performance do grupo de samba de roda vezeiro na comunidade, "os estudantes dançaram e cantaram com a naturalidade de quem fez isso a vida inteira".

Pensando com Gilroy ou Bhabha, é possível problematizar a partir do discurso da pesquisadora certa abstração de unicidade da população negra, ou mesmo a noção de naturalização nos afetos com o samba de roda. De fato, o que parece importar é que o empoderamento não soa como um pressuposto curricular, mas, uma ação curriculante quando o corpo afetado pela música se expressa por apatia ou empatia, em nada natural em ambos os casos.

Obviamente, diante do que anteriormente foi exposto, pode-se até afirmar que o samba-reggae é empoderamento, contudo, fica sugestionado que as respostas corporais a essas sensações são respostas em um espaço-tempo singular. Se isso evidencia a fratura de uma identidade unificadora entre populações negras, analogamente, contorna o empoderamento como uma aliança descontínua entre discurso musical e corpo: apatia pelo samba-reggae, empatia pelo samba de roda; apatia pela bossa nova, empatia pelo funk.

Ainda, quando o evento em tela é cotejado com os agência/mentos na música de MC Fioti, o que se percebe é a existência de inúmeras camadas coloniais: desde a próprias regras que legitimam aquilo que se tem por música, genericamente adensadas em ritmo, harmonia e melodia; a toda a tecnologia envolvida na produção musical, hardwares e softwares, que tem de um modo ou de outro, sua originalidade em países brancos; assim, pode soar estranha a persistência nas veleidades de purismo ou autenticidade cultural.

A simpatia acontece, para Deleuze (2008, p. 16), como um ultrapassamento da crença, uma afecção em um jogo dual análogo ao o que a paixão opera na ideia:

> [...] a paixão fornece-lhe o conteúdo de uma constância, torna possível uma atividade prática e moral, e dá à história sua significação. Sem esse duplo movimento, nem sequer haveria uma natureza humana, e a imaginação continuaria sendo fantasia.

Se na análise do filósofo francês sobre o empirismo e subjetivismo que em Hume, pode ser reconhecido por paixão, não é exótico pensar que no encontro com Guattari seja transcodificado como desejo. Peculiaridades entre um e outro à parte, o empoderamento é rastreado por simpatias do corpo qual agência/mento, e é esse gesto segmentário que indicia se a história que a música está contando lhe tem algum significado ou, no caso da apatia, se não lhe é reputado significado ou sentido qualquer, antes a-significante que (in)significante. Enfim, consignar que em ambos os gestos não se pode deduzir ainda uma narrativa sobre gosto, pois, simpatia e apatia são intensidades e nisso diferem das qualidades; aquelas se expressam por média e não como estas, por adição ou subtração: o bom gosto ante o mau gosto e gostar ou não gostar passam mais por uma percepção gradiente, limiar, fronteiriça e parcialmente localizada. (BORGES, 2013).

Para a composição de partitura, a gestualidade da apatia pode ser tão curriculante quanto a da simpatia, e o que o samba-reggae, o samba de roda e o funk ousam insinuar, mais uma vez, é que passando por intensidades, emancipação e empoderamento, são *samples* que acedem da latência à evidência quando um corpo afetado responde política, expressiva e performativamente. É a ação nos agência/mentos que dão pistas de sua emergência. Imputá-los aprioristicamente como discurso nessa ou naquela música seria antes uma posição idealista, essencialista e/ou de determinismo histórico (etnocêntrica). Em tempos turvos hodiernos, há que se ter a cautela sobretudo no texto curricular, para que articulações discursivas assim não venham a ensejar interpretações reativas.

{Partiturografagens} Um currículo profano versa sobre uma composição narrativa que se coloca fora do arcabouço constituído da cultura enquanto discurso hegemônico, e de discursos hegemônicos de Cultura; é um currículo anti-cultural; acede a uma ecologia, quando se propõe a problematizar nos cotidianos, as cargas de viralidade nos *samples* de mercado que a Cultura tem comportado, cuja produtividade é alicerçada em programas de redundância, obsolescência, descarte e substituição; profanar é captar os agência/mentos musicais nos cotidianos escolares em uma localidade singular, nisso que pacificado por Cultura; no currículo profano, o cultural deixa de ser chave de autenticação e legitimação da qualidade da obra e do gosto; aliás, até mesmo o bom gosto e o mau gosto são esvaziados, como valores estéticos de uma cultura da obsolescência comum às narrativas da moda: “eu não gosto do bom gosto, eu não gosto de bom senso, eu não gosto dos bons modos, não gosto”[25] - profano é um currículo que hospeda discursos infratores e banidos[26].

A Cultura tende a um modelo-raiz, nele o arcaico e o geracional estão sempre em conflito; dele emergem as políticas de rostificação identitárias; o currículo profano ao contrário, se pratica no desenraizamento das diferenças rostificadas, assim é que categorias como raça, etnia, gênero, sexualidade e religiosidade são profanadas em suas feições essencialistas para assumir um programa precário, parcial e performativo: perfuratividades em um plano cotidiano; é o esvaziamento da história enquanto chave de autenticação do presente; a presentificação nos currículos é a própria noção de cotidiano sem a teleologia metodológica de jogar com a contradição para obter a superação; é ancestralidade e descendência, e não remissão e progresso.

[25] Referência a *Senhas* – Adriana Calcanhotto: < https://youtu.be/rOfyDf3yo2I>
[26] Idem.

As profanações dizem também de um nomadismo, que tanto se expressam em uma mobilidade errante e intuitiva: a improvisatividade enquanto metodologia para captura de agência/mentos curriculantes; como produzir currículo com as operações táticas da guerrilha que já acontecem nos cotidianos; à rigor, pesquisar currículo com os cotidianos não é produzir intervenções, mas saturações discursivas com as práticas microbianas existentes; mas praticar profanações nos cotidianos, é se pôr em derivas aos [dis]sabores dos agência/mentos; é a radicalização nas narrativas locais; mas outra monta, cartografar e promover perfurações das narrativas transnacionais, diaspóricas; afrodiaspóricas; afroperformatividade é sobre *samples* de uma geografia inscritos nos corpos sem reinvindicações de origem; profano é o currículo *sampleado* por discursos das periferias: funk, pagode, kuduro.

Profanações são práticas de emancipação, produzir currículo com os saberes que transitam na corporeidade dos agência/mentos nos cotidianos; é uma planificação dos saberes, no sentido de desierarquização, assim, autoralidades subalternizadas podem passar a agência/mentos curriculantes em alianças com autoralidades legitimadas pelo discurso científico: MC Fioti, Tom Zé, Elizabeth Macedo e Alice Lopes, DeleuzeGuattari; a emancipação acaba por ser consequência de um movimento contíguo anterior, o de empoderamento; empoderar o currículo, é se autorizar a negociar discursivamente a periferia com a academia, expressar as potências do próprio corpo como textos legítimos, ainda que em alianças para legitimação; alianças são produzidas por simpatia; mas apatias e antipatias também são agência/mentos curriculantes se assim forem autorizadas.

4.8 [Mixagem IX] Dos fluxos nas formas: maquinações e procedimentos

Há, sem dúvidas, mais de um caminho para pensar uma fluxologia no sistema deleuziano, sobretudo, a partir dos acoplamentos esquizoanalíticos com seu amigo Guattari. Um deles se estende, opina Lima (2018, p. 307), da própria noção ontológica e epistêmica de um pensamento nômande (DELEUZE; GUATTARI, 2012c), onde os fluxos seriam designados como “coisas”, “coisas-fluxo” que acede a um modelo hidráulico, um “turbilhonar” no conhecimento “cuja sugestão metodológica elementar é a de seguir os fluxos de materialidade”. Ontologia, episteme e método, portanto, emergem adensamentos para um Paradigma Fluxológico.

Como visto, Elizabeth St. Pierre (2018) problematiza certo anacronismo nos trajetos que optam pelo paradigma pós-estrutural, entretanto, relevam as implicações radicais da ontologia sobre os métodos. É por esse veio que se coloca sob hesitação a relação Forma-Conteúdo, que transparece com fortes indícios de um mimetismo do modelo clássico e binário Árvore-Raiz. (DELEUZE, GUATTARI, 2011a). Embora certo que inseparáveis, é a imagem da unicidade ante a multiplicidade. Seja no desenho tradicional pivotante ou no modernismo fasciculado, a raiz não se deixa ultrapassar o arcabouço cultural, sendo ela o Conteúdo ou sua fonte, da Forma arborescente, quiçá destinada a nascer, crescer, se multiplicar, envelhecer e morrer – a árvore como uma imagem-semelhança do Mundo: Árvore do Conhecimento, do Bem e do Mau, do Fruto Proibido.

Multiplicação, contudo, não é o mesmo que multiplicidade. Segundo DeleuzeGuattari (2011a, p. 23), "é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo". Eis aqui a chave para o corte com a identidade no caminho para a diferença, é ato contínuo a disrupção do programa cultural, do Conteúdo enciclopédico iluminista, ou mesmo histórico-crítico, para uma anticultural.

Desacoplada do Conteúdo que lhe contenha, a Forma se descentra e se excentra simultaneamente, "caosmose" (GUATTARI, 1992), como multiplicidade, "não se deixa sobrecodificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de suas linhas". (DELEUZE; GUTTARI, 2011a, p. 25). É, agora, então, um rizoma. Na estampa rizomática, a inter e a intra-relação no afloramento das linhas de multiplicidade e a mudança de natureza, à medida que aumentam suas conexões, criam os agenciamentos, sejam maquínicos ou coletivos de enunciação. (Idem, p. 24).

Pois bem, esse aumento no território da Forma-formante por linhas de fuga ou desterritorialização são agência/mentos que "em sua[s] multiplicidade[s] trabalha[m] forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais". (Idem, p. 45). A efeito, Forma e fluxos compõem um mesmo corpo rizomático "FormaFluxo", cujos vetores das linhas podem ser formafluxoforma ou fluxoformafluxo – uma sob(re) outra, tanto faz, fabula-se nas auroras e crepúsculos: "com Exu não há começo nem fim [...] em termos cíclicos ou solares, o nascente coexiste com o poente por causa da força do *agora*". (SODRÉ, 2018, p. 187, grifo do autor). E como é do feitiço da arte, irrompe a desatar sensações inclusive em línguas estrangeiras: *formflow* (inglês); *formeflux*; (francês); *formaflusso* (italiano); *fluoformo* (esperanto).

Conteúdo que não pode ser contido e que não se contêm, os agência/mentos nos fluxos acontecem tanto por enunciação coletiva como por acoplamentos maquínicos e procedimentos de fuga, corte, ruptura/captura, estancamento, aceleração ou desaceleração de linhas, espécie de "*phylum maquínico, uma transversalidade desestratificante* [que passa] através dos elementos, das ordens, das formas e das substâncias, do molar e do molecular, para liberar uma matéria e captar forças" (DELEUZE, GUATTARI, 2012b, p. 158, grifo do autor).

Assim, com base nas obras biográficas de MC Fioti e Tom Zé, é possível adensar três platôs mais comuns (apresentados a seguir), contingentes e não definitivos, que rizomaticamente se conectam e de onde podem partir outras infinidades de conexões. Alguns mais evidentes e aqui repetidos como demarcações, outros surgem como novas apostas.

FormasFluxos Desejantes/Territoriais: de certa forma, esse rótulo calha como uma redundância, dado que, como substância em contato com os agenciamentos, sejam maquínicos ou de enunciação coletiva, são, *latu sensu*, matéria-prima cuja composição é desejante. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b; 2011c). De modo similar, os agência/mentos territorializam e têm também a potência para desterritorializar e reterritorializar. Trazer essa narrativa, portanto, outra volta, tem o intuito de orientar todas as conexões fluxológicas a essa imanência, que tem sido tramada como a-histórica, a-ideológica, assignificante, atemporal, de evolução aparalela, e cartográfica. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

FormasFluxos Plagicombinados: caberá também fazer uma breve recapitulação de aspectos inerentes aos procedimentos de plagicombinação que, em última instância, são também agência/mentos. E desses, já foi dito que se comportam como: blocos de infância; bloquinhos de sensações; híbridos; *samplescripts*; fractais digitais como pequenos pacotes de potência; *ancestraldescendentes*; precários; destropicalizados; anticulturais; ecológicos.

FormasFluxos Espirituais: se expressa na corporalidade das formas como dissensão ao *logos* racionalista na ciência e na filosofia. De fato, a arte não precisa está comprometida com a agenda de outras áreas do conhecimento, ainda que possa se manter em movimento de constante negociação, pois, tem a seus próprios mecanismos autônomos para se pensar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010). É que ocupam o território artístico potências místicas intrínsecas às práticas de criação que não devem ser ignoradas, ou mesmo menosprezadas a pretexto de uma hierarquia discursiva da ciência e da filosofia, ademais, o modo ocidental de compressão do pensamento sequer pode ser considerado hegemônico. Assim, outras perspectivas podem ser agenciadas a permitir que passem as intensidades dos fluxos espirituais.

Mas, tampouco o espírito é aqui concebido como uma corporalidade de contornos definidos e contínuos. Diverso disso, é um adensamento de intensidades e segmentaridades,

uma forma gradiente (gradiente espiritual) de limiaridades crepusculares cujos fluxos atravessam as hecceidades nos perceptos e afectos dos blocos de sensações; passam através do campo empírico nas conexões entre o sensível e o inteligível; e se espraiam pelo plano transcendental, que é tomado, distinto da concepção kantiana, como um *a priori* no conhecimento sobre a essência das coisas. Para Deleuze, "o transcendental não é um fundamento, mas a própria gênese do empírico, um campo 'impessoal e pré-individual', diferente do empírico e da profundidade indiferenciada, onde se daria a *experiencia real*". (SODRÉ, 2018, p. 59. Grifo do autor).

O espírito é outra forma aqui, uma perspectiva, e assim sendo, não é tão somente uma representação, são sim de sua propriedade as representações, mas, o espírito empresta ao corpo também um "ponto de vista", e "ser capaz de ocupar um ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma". (CASTRO, 2018, p. 65). Vale distinguir que os contrastes entre espírito e alma se dão na passagem de um ao outro através de um gradiente corpóreo entre a fronteira metafísica de onde o espírito está mais próximo; e suas encarnações em corpos, onde as conexões imanentes de sua ocupação no espaço-tempo o atribuem a designação de alma, espírito encarnado na forma, seria um paralelismo com "a práxis indígena, [de] 'fazer corpos' (e diferenciar espécies) a partir de um *continuum* sócio-espiritual dado 'desde sempre'". (CASTRO, 2018, p. 38).

As inclinações mitológicas em uma ontologia pós-estrutural não devem assustar, pois, não assustaram a Feyrabend (1977), que observava uma atitude relaxada da Filosofia Grega; e tampouco Deleuze (2018, p. 92 e 93), que viu nas aproximações míticas da obra de Platão "o modelo de uma circulação parcial, em que aparece um fundamento próprio para fazer a diferença [...] O mito circular é, pois, a narrativa-repetição de uma fundação". O "simulacro fantasma", um plano onde as singularidades se expressam como repetições, cópias perversas [desejantes]: "é isso que se chamou 'pensamento da diferença', ou seja, o empenho em descobrir no *desejo* (equivalente a diferença) possibilidades de vida para além de um 'mesmo' ortodoxo". (SODRÉ, 2018, p. 56, grifo do autor).

Assim, é cabível elucubrar que se há vida e desejo em um corpo, há uma espiritualidade em vibração que coesiona os fluxos; por outra, a abolição da lógica do espírito é estertor e mortandade para um corpo. A espiritualidade é uma multiplicidade se expressa nas experiências sensíveis do corpo. Sob todas as modulações vistas, o espírito – que empresta uma perspectiva aos corpos, que se estende através e se segmenta parcialmente corpo a corpo na condição de alma qual gradiente espiritual – é, em instância última, um acontecimento por acoplamentos somáticos e, logo, performativos: "quando a somatização do sagrado [místico] é maior do que

a própria expressão verbal dos mitos, tem-se outra *lógica*, propriamente corporal, com outro sistema de pensamento consequente". (SODRÉ, 2018, p. 21, grifo do autor). Recordemos, por fim, que "a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos (CASTRO, 2018, p. 66), mas, não se pode deixar escapar que "é sempre por algo de incorpóreo que um corpo se separa e se distingue de um outro" (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 58).

FormasFluxos Afroperformativos: o que pode ser observado na narrativa de produção musical de MC Fioti é que a inscrição de uma africanidade é desterritorializada de determinismos geográficos quando são notados alguns descentramentos. O funk, que já não mais é jongo, ritmo este que, ademais, paira sobre um indeterminismo geográfico, pois, também seus timbres percussivos foram desterritorializados com a contaminação pela música eletrônica; ritmo e timbre são as duas características mais marcantes das músicas afrodiaspóricas. (SODRÉ, 2018). Não são fluxosformas negras, e sim "*afro*, por comportar *processos* inteligíveis apenas à luz da *Arkhé* africana". (Idem, p. 20). São, portanto, *afrofluxosformas*, como formulado a pretexto das formasfluxos espirituais, a somatização de perspectivas nagô, sejam filosóficas, científicas, místicas ou mesmo estéticas.

Afastada dos essencialismos etnocêntricos, a política de escuta dessas formasfluxos prescinde da autenticação racial. As musicalidades afrodiaspóricas estão encarnadas em um tipo de experiência transcultural de corporeidade coletiva adensada pela *Arkhé* africana, ou seja, não mais propriamente por células rítmicas enraizadas, mas, um tipo de regência da liberação e da alacridade, da ancestralidade e da descendência. Em um cadinho mais propriamente estético, a *afroperformatividade* pode ser contemporaneamente percebida como *sensações afroperformativas*, imaginando a *formafluxo* como um bloco de afectos e perceptos anelados a perspectivas pontos de vista africanos, uma *alma afroperformativa* do funk. (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

E não é menos aceitável que os movimentos migratórios próprios da alma, que acede intermitentemente entre estados corpóreos distintos, sejam aqui tomados como um nomadismo, uma diáspora do espírito que nunca se reterritorializa em pátria definitiva, mas, que, na experiência em cada corpo que encarna, abre negociações com os acontecimentos no correr do curso. Essas negociações são mediadas por uma linguagem que o faz em paralelismos com a posição de Paul Gilroy (2012), para quem é possível pensar a modernidade de uma ótica afrodiaspórica, na qual os encontros entre as alteridades se deram em embarcações no vasto território vagante e transnacional do Oceano Atlântico. As *formasfluxos afroperformativas* são, a efeito, corpos que em si mesmos são entre-lugares diaspóricos, adensamentos de fluxos híbridos. (BHABHA; 2013; GILROY, 2012).

FormasFluxos Auráticas: especificamente essa gama de fluxos verte nos agência/mentos com o badalado texto de Walter Benjamin (1955), A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica, que costuma ter interpretações pessimistas ou mais pragmáticas. Quando se desbrava Bhabha (2013), acó e acolá vê-se referências a Benjamin, de sorte que não seria de todo exótico divagar que existam agência/mentos no conceito de hibridismo do hindu, que estão em conexão com essa específica escritura do alemão, ou ainda, em conexão com outros corpos sem órgãos que, por sua vez, se conectam à obra de Walter.

Isso exposto – porque alguns mais argutos poderiam dizer "Olha...! Mas, você já trabalha com o conceito de hibridismo, e o Benjamin está ali comendo pelas beiradas" –, ocorre que, recentemente, o pesquisador Leopoldo Waizbort (2017) realizou uma nova tomada a respeito ao afirmar que, pelo menos localmente, Villa-Lobos "desmentiu" Benjamin. Ao estudar as partituras do compositor carioca, Waizbort observou que muito do material utilizado pelo maestro em suas composições advinham do seu contato com alguns fonogramas específicos de melodias e canções indígenas gravados por Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) em expedições feitas com o Marechal Rondon. (1865-1958).

No material de posse do Museu Nacional[27], Waizbort relata que eram notórios alguns desgastes decorrentes das inúmeras audições feitas por Villa-Lobos, e que este havia incorporado às suas partituras não apenas os cânticos, mas, também, alguns defeitos nos fonogramas comuns ao processo de gravação. O professor da USP então destaca que Villa-Lobos não apenas recriou a partir e com a música indígena, como incorporou a performance da máquina à partitura, o que suscita supor que é a redundância reprodutiva da forma que produz um esvaziamento do fluxo aurático, enquanto que perverter uma forma restitui auralidade, não uma mesma, perversões como tais procedimentos de diferenciação (DELEUZE, 2018).

Esses processos de (re)composição ou de compor *com*, aliás, são de uso corriqueiro em trama cotidiana (CERTEAU, 2014), propiciando algumas experiências fronteiriças como o Concerto para Toca-Discos e Orquestra do londrino Gabriel Prokofiev (2011)[28], que traz para a partitura e para a performance ao vivo, equipamentos de reprodução musical. Ou ainda, a abordagem do compositor e regente norte-americano Steve Hackman, que faz *mashups* entre a Primeira Sinfonia do alemão Johannes Brahms (1833-1897) e as canções do álbum Ok Computer, da banda britânica Radiohead (2018)[29]; entre a Terceira Sinfonia de Beethoven

[27] No dia 02 de setembro de 2018, o Museu Nacional foi vitimado por um incêndio que levou às cinzas uma parte considerável do seu acervo.
[28] Concerto para Toca-Discos e Orquestra: <https://youtu.be/eJzVjN_KLZQ>
[29] Brahms V. Radiohead: <https://youtu.be/Yr8Y-emrLPI>

(1770-1827) e músicas do repertório da banda Coldplay (2014)[30]; ou, o Concerto para Orquestra de Bela Bartok (1881-1945) e material da discografia da islandesa Björk (2016)[31].

O *mashup* é um tipo de remixagem jargão da música eletrônica, um procedimento de sobreposição de duas músicas distintas, ou partes delas, que compartilham certas características como harmonias e/ou ritmos, operação que as faz soar simultaneamente. De fato, o procedimento contiguamente anterior ao *mashup* é o *sample*, pois, invariavelmente alguns cortes, fracionamentos, são necessários para efetuar as sincronizações, no caso dos DJs, ou deslizamentos por sincronicidades, no caso de Steve Hackman. Este transcreve esses procedimentos de sobreposição e corte para a partitura e a executa com uma orquestra e solista, destarte que, Brahms + Radiohead = Steve Hackman soa sem sobrecodificações, mas, anelados por linhas de fuga no acontecimento de um Novo.

Tais traquinagens técnicas, tradutórias (BHABHA, 2013), chaves fabricadas no precariado cotidiano, abrem as linhas de fuga nas músicas de MC Fioti e Tom Zé: em Bum Bum Tam Tam, o *sample* da melodia de Bach condiciona o território harmônico, é so(bre) ele que a base de funk funciona junto com as novas melodias do produtor paulistano. Em Prazer Carnal, alguns deslizamentos harmônicos entre Bach e Tom Jobim armam uma rede de *mashups* onde se sobrepõe a base percussiva de bossa nova; uma letra nasce aproveitando a melodia da Ária de Corda Sol do alemão e jogos nômades contrapontísticos; o iraraense vagueia entre a melodia original e também uma melodia e letra do próprio Tom Jobim.

Se é possível estabelecer diferenças entre as complexidades nas composições de Gabriel Prokofiev, MC Fioti, Steve Hackman e Tom Zé, certamente residem no esteio da economicidade temporal, da experiência acadêmica e do *precário-menor*. Do ponto de vista técnico, partem de procedimentos grandemente similares, sobretudo porque não estão aqui em disputa valores culturais. Como foi dito antes, se trata de mirar com as lentes de um paradigma de fluxos anticultural, ou se preferir, em uma clave ainda aliançada com alguma noção de cultura, por um olhar "transcultural". (SODRÉ, 2018).

Inspirado por Bataille, Muniz Sodré (2018, p. 180) sustenta que a Forma ambivalente da erótica *ancestraldescente* é um ser descontínuo, ou seja, distinto de outros seres, "únicos e sós em suas experiências de acoplamento, nascimento e morte", cujas fronteiras entre estes são traçadas pelo "abismo da diferença, da incomunicação que não se pode suprimir", "vertigem" e "morte".

[30] Beethoven V. Coldplay: https://youtu.be/buGTyV6dpSI
[31] Bartók V. Björk: https://youtu.be/UhjAlXc7n8o

Ocorre que para os pensadores, é na morte "que se mostra a continuidade", quando Formas singulares abdicam de sua originalidade ancestral e, por procedimentos de plagicombinação, constituem uma alteridade. A passagem desses fluxos implica em uma morte simbólica da obra primogênita por perda da potência aurática, embora essa perda seja também uma abertura para a continuidade, porque ao se plagiar uma obra, pode-se por determinados procedimentos, plagiar fractalidades de sua aura que impregnam o novo ser de sensações.

Assim, não é como se houvesse perda, mas, *reusabilidade*[32] das intensidades auráticas, desterritorializadas e reterritorializadas através dessas autoralidades, se adensam em novas formas, alteridades auráticas. Ainda que os efeitos da descontinuidade por meio da ruptura erótica provoquem uma espécie de *páthos*, de "nostalgia", hipótese aurática, "um desejo angustiado da duração desse perecimento, [porque] temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente" à Forma originária. (BATAILLE, 1987, p. 15 *in* SODRÉ, 2018, p. 180).

{Partiturografagens} As formasfluxos são categorias de composição, emancipação e empoderamento discursivo; são pontos de referência que se podem utilizados nas derivas nos cotidianos [entre]meadas aos agência/mentos musicais; podem se conectar umas às outras por relações de aliança, mas se acoplam aos agência/mentos por simbiose; como coletividades espirituais em simbiose com música; que os agência/mentos sejam curriculantes, as formasfluxos afetam o texto curricular por simbiose, caosmose: "Ha um resto, uma retenção, a ereção seletiva de semelhanças e dessemelhanças. Em simbiose, compleições infinitas, composições finitas se engastam em coordenadas extrínsecas, agenciamentos enunciativos se encaixam em relações de alteridade". (GUATTARI, 1992, p. 145).

4.9 [Mixagem X] FormasFluxos em ritornelo de ritornelos: a música e suas simbioses curriculantes

Como visto quando foram apresentados argumentos sobre a memória na Estética do Plágio, a Forma como bloco de sensações se afasta das zonas de *memorabilia* para compor um território de *sensibilia*, momento em que as questões sobre sua funcionalidade coabitam a

[32] Termo aqui desterritorializado, é um procedimento jargão nas tecnologias de programação informática; dispõe sobre uma tal adaptabilidade de uma classe existente em um dado sistema, para que execute em outro sistema o mesmo conjunto de ações. No texto em questão, a intensidade aurática na música de Bach é reutilizada na música de MC Fioti e Tom Zé.

fronteira enevoada da expressividade, acedendo a linhas abstratas que fazem da Forma "um composto de forças não humanos do cosmos". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 216-217).

Forças cosmogenéticas, diriam os DeleuzeGuattari (2010), que, desabridas pela Forma, turbilhonam em zonas de indiscernibilidade do corpo. É, portanto, nesse interstício de indeterminações que podem devir ato contínuo o centelhamento cognitivo, não propriamente já uma racionalização, mas, a fisgada do anzol que indicia processos de adensamento nos cardumes de significantes e sentidos. Não é que a Arte seja linguagem, a música certamente não o é, "os componentes do som não são traços pertinentes da língua, não existe correspondência entre os dois". (Idem, 2011b, p. 42). Se se quer dizer que a Arte é a linguagem das sensações e com elas conversa, "faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras" (Idem, 2010, p. 208), que não se expressa a partir de opiniões e sim por afectos e perceptos, são seus blocos de sensações que devém linguagem.

Tal estreitamento na fronteira intersubjetiva entre Forma e corpos, se torna possível por intermédio do espraiamento fluvial dos Fluxos entre a margem das sensações e a margem adjacente, a cognitiva. É precisamente pela umidificação e fertilização fluxológica que não se deixará de tentar capturar significações da Forma tanto mais resistente seja a fricção e disjunção nessa fronteira, que parte das propriedades maquínicas dos Fluxos cuja pulsão preme para a pergunta: Para que serve isso? Com o que isso funciona?

É uma plasticidade rizomática. E assim sendo, nesse campo cartográfico, as alianças por formafluxo, mais que liberar sensações, acedem à produção de agência/mentos, da subjetividade, e ingressa nos movimentos vivos da simbiose, ou seja, a Música desliza da reprodutibilidade para a coprodução por mecanismos aqui já trafegados: o mais singular, a plagicombinação.

> Eis então uma entidade, um ecossistema incorporal, cujo ser não é garantido do exterior, que vive em simbiose com a alteridade que ele mesmo concorre para engendrar, que ameaça desaparecer se sua essência maquínica for danificada acidentalmente – os bons e os maus encontros do jazz como rock – ou quando sua consistência enunciativa estiver abaixo de um certo limite. [...] Esse Agenciamento deve trabalhar para viver, processualizar-se a partir das singularidades que o atingem. Tudo isso implica a ideia de uma necessária prática criativa e mesmo de uma pragmática ontológica. São novas maneiras de ser do ser que criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança. Nada está pronto. Tudo deve ser sempre retomado [...] do ponto de emergência caósmica. (GUATTARI, 1992, p. 119)

Sobre os Ritornelos: a simbiose é co-funcionamento. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 65). A Música, como ser espiritual, é um corpo simbiótico exatamente nos *samplescripts* das formafluxos, ou seja, é quando o bloco de sensações é irrigado através da lógica maquínica dos fluxos que se pode deduzir certos comportamentos mímicos: o parasitismo do verme de ouvido

pautado pela programação de obsolescência das colonialidade virais; o mutualismo no empoderamento de MC Fioti pela produção musical ao mesmo tempo em que leva o funk a outros continentes, ou da invenção da Estética do Plágio faz de Tom Zé o último herói do pop-underground; e em um questionamento mais político, é possível pensar o comensalismo, em perguntas tais como: O que ganha a música com esse refrão? Ou, o que ganha um corpo com essa experiência?

Ao apontar um comportamento mímico, assinala-se que ao refletir sobre esses paralelismos de linguagem não convém uma interpretação estrita de cada designação, antes ainda, imaginá-la em seu todo como um "ritornelo", mas, igualmente inferir que cada comportamento é um território com seus próprios ritornelos, é um lugar de passagem, um primeiro agenciamento que abre uma vaga por onde outros agenciamentos podem passar; são territoriais antes de serem territorializantes; são uma marca, um rótulo que cria uma zona de expressividades que se deslocam componentes de um meio direcional para um dimensional. (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Aliás, um território se forma justamente a partir de uma descodificação.

Essa dualidade é, antes, adjacente que contraditória, um entre-dois, entre dois meios, entre o caos e uma composição ritmada de expressões, e nesse (entre)meio: desterritorializar ou acompanhar desterritorializações, irromper ou observar rupturas nos códigos; e reterritorializar, ou acompanhar desterritorializações, recodificar ou observar recodificações. (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Assim, primeiro, o *parasitismo, mutualismo* e o *comensalismo* precisam ser assumidos como uma fronteira de infra-agenciamentos, um limiar entre o caos e um código, mas, aqui o território "já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo". (Idem, p. 137). É apenas, contiguamente, quando constitui um território em uma zona dimensional que acede a interstícios de intra-agenciamento e, nesse ponto, sinalizam para agenciamentos em outra direção, devirão assim em "interagenciamentos, componentes de passagem ou até de fuga". (DELEUZE; GUTTARI, 2012, p. 124).

De outro modo a dizer, os três comportamentos aludidos não se fecham em si, cada um tem seus próprios ritornelos interagenciados, e que passam de um a outro, por exemplo, a pergunta "o que a música ganha com esse refrão?". Pode-se afirmar que tanto a resposta pode ser nada, ou ainda, que tanto expõe ao funk e com ele "nada ganha", o que caracterizaria o *comensalismo*; quanto derivar que Bum Bum Tam Tam elevou a música feita *do it yourself*, fabricada na precariedade da favela paulista, em parâmetros de mercado só comparáveis a artistas com investimentos milionários, logo, *mutualismo*; ou optar pela perspectiva de que é

um *hit* pegajoso que repete práticas massivas de consumo, o que devolveria a música de MC Fioti ao *parasitismo*.

Aqui parece insurgir uma lógica alternativa para práticas curriculantes, uma que escapa dos olhares monotemáticos, ou ainda mais notadamente, dos jogos discursivos de contradição dialética, que elegeria como saída algum tipo de superação a MC Fioti, por exemplo, para desenvolver uma consciência crítica: "ouvir mais Tom Zé" – de modo a desconsiderar as possíveis alianças entre qualquer lógica epistêmica que se queira e o próprio funk que desviem inclusive da instrumentalização. E diria, antes, ocupação e aliança. Trabalhar com as potências que se acumulam nesse monumento musical e espreitam pela fuga para fabricação de um Novo, ancestralidade e descendência, retrospecção e prospecção: prospectar é sobre desejar futuros e buscá-los. Os "monumentos", as FormasFluxos são ritornelos inteiros de sensações anelados a fluxos desejantes. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 218). Ritornelos que podem ser anotados em partituras curriculares.

Sobre a Restituição: DeleuzeGuattari (Idem, p. 233) elucubram que, "talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito". Eis que, na temporalidade constituinte de Exu, abre-se semelhante lógica de restituição, um mecanismo de equilíbrio, que acede a um princípio de reversibilidade, de compensação (SODRÉ, 2018, p. 188-189), onde encontra ressonância nas pontes entre ritornelos de ritornelos, na suposição de que todo território que passa à desterritorialização coaduna a um tipo de reversibilidade, de reterritorialização.

Com esse *insight*, para a etapa final deste percurso, foi traçado um plano de composição rapsódico que seria, nesta partitura, uma espécie de *coda*, outrossim, uma seção final com materiais temáticos já desenvolvidos ao longo do trabalho que, ao se adensarem em três diferentes territórios, se relacionam na música, sobrepostos. Esses territórios compõem o grande ritornelo musical e, em cada um deles, interagência/mentos acontecem provocando vibrações em seus liames que fazem passar fluxos de um a outro.

Os três territórios são ademais conhecidos: ritmo, melodia e harmonia. Mas, para constituir um (entre)meio dimensional e não apenas direcional, ou seja, utilizando-se da potência de restituição de Exu como um procedimento para permitir passagens de transcodificação, para que os territórios devenham territorializantes, isso implica dizer que toda vez que se aproxima de uma fixação em um território, movimentos para verter e reverter são desatados de modo a impedir uma fixação plena e permanente, aliás, é o que alude também Lopes e Macedo (2011, p. 252): "não há estruturas fixas que feche de forma definitiva a

significação [ou codificação], mas apenas estruturações e reestruturações discursivas, provisórias e contingentes".

Desse modo, as FormasFluxos em Bum Bum Tam Tam (MC Fioti) e Prazer Carnal (Tom Zé) servem para pensar ritornelos ativos nas dinâmicas de autopoiese e simbiose: do Ritmo ao Rítmico – Centrípeto e Centrífugo; da Melodia ao Melódico: Sintropia e Entropia; da Harmonia ao Harmônico – Catálise e Diálise. Uma vez mais, retrospecção e prospecção. Na particularidade de cada um desses ritornelos, a operação é uma transcodificar gradiente de funções físicas ou grandezas de ordem métrica para zonas de intensidade, passagens de espaços estriados para espaços lisos. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c).

{Partiturografagens} *Um currículo em simbiose*, é um texto que se opera em um programa ecológico; as contribuições curriculantes da música nos cotidianos, evidenciam certos aspectos de retenção e incorporações osmóticas nos atos de simbiose; por exemplo, os discursos de viralidades coloniais que parasitam a música e são incorporados na corporeidade dos agência/mentos nos pátios e salas de aula das escolas, funcionamento maquínico; analogamente, se pode dizer que uma política de rostificação identitária atrelada às categorias ontológicas de identidade, podem rostificar parasitariamente um currículo; não é possível exterminar totalmente os discursos parasitários, mas é possível lidar por procedimentos ecológicos; já foram vistos em variações anteriores como alternativas de retro-viralidade: o cultivo e a polinização; outras mais podem ser criadas; a questão em tela, se propõe à compreensão de que é possível alterar funcionamentos discursivos, quando o Funk é desterritorializado para a retro-viralidade, passa do parasitismo ao mutualismo curriculante; à rigor, parasitismo, mutualismo e comensalismo podem coexistir em um mesmo agência/mento como devires em um ecossistema incorporal; um currículo simbiótico é a prática da ecologia do devire; e trabalha por jogos de reversibilidade ou compensação, é sobre equilibração de restituições discursivas, e não sobre hegemonização e sobrecodificação; que os currículos afetem simbioticamente as corporeidades nos cotidianos, uma ecologia curricular é uma ecologia de agência/mentos.

4.10 [Mixagem XI] Do ritmo ao Rítmico: fluxosformas centrípeta e centrífuga

Tudo gira, gira, 'bora, roda vá, bateu!
Tudo gira, gira, 'bora, roda vá, bateu!
Tudo gira, gira, 'bora, roda vá

Bateu, bateu, bateu, bateu, bateu!

Solta o corpo pra energia circular
Hoje, solta o corpo pra energia circular
E solta o corpo pra energia circular
Bateu, bateu, bateu, bateu, bateu!

Gira
Larissa Luz

O ritmo é a ancestralidade primacial da música, um agência/mento que antecede a melodia e a harmonia. É fato mesmo que ele antecede à própria linguagem, é pré-linguístico. Não pairam dúvidas que, do ritmo, se pode dizer que ele territorializa. Quando se toca um funk, um samba ou baião, se diz: é Sampa, é Rio, é Sertão, motivo territorial que "forma rostos ou personagens rítmicos". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 132).

O funk da obra de MC Fioti é uma derivação do *jongo*, ritmo homônimo a um instrumento de percussão afroperformativo que Carlinhos Brown (2004) diz não conseguir precisar se nasceu já em terras brasileiras ou se foi inventado ainda na África. Certamente o funk, sobretudo Bum Bum Tam Tam, já percorreu muitas passagens territoriais entre intensidades e timbres, mantendo o *jongo* como origem ancestral. Nesse passo, as origens na canção de Tom Zé não são menos africanas. A bossa nova é fundamentalmente um híbrido de samba e *jazz*, ambas manifestações que se originaram no continente americano e foram transcontinentalizadas a partir da diáspora negra. (GILROY, 2012).

Especialmente no funk, há um aprofundamento acentuado das frequências graves em relação aos ritmos matriciais que nele foram reterritorializados, esses subgraves soam como alianças entre personagens musicais afroperformativos e as interfaces tecnológicas da pós-modernidade colonial, de modo a manter expressiva a presença de discursos subalternizados. É, sob esse aspecto, uma forma política, executada, dançada e encenada em uma frequência mais baixa*, decantações dissimuladas das dores d'outrora,* pois,

> [...] as palavras, mesmo as palavras prolongadas por melisma e complementadas ou transformadas pelos gritos que ainda indicam o poder conspícuo do sublime escravo, jamais serão suficientes para comunicar seus direitos indizíveis. (GILROY, 2012, p. 96).

Que hoje haja uma *política do subgrave* (*subwoofer politics*), diz ainda Muniz Sodré (2018, p. 140-141), que o ritmo é ancestralmente um rito, cúmplice na potência vibratória do *axé* que realimenta a existência em grupo, "corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações". Como uma máquina de captura de forças, o ritmo opera passagens entre dimensões de espaço-tempo. Um temporizador cinético que localiza periodicidades. Mas, também Exu entra na dança, neste caso, a estipular uma temporalidade que não é constituída,

mas, constituinte. (Idem). E se o faz, é baseado em forças que podem traçar um território, que, para criar um plano dimensional, não podem ser limiares.

Dadas as forças físicas derivadas de movimentos curvilíneos, a centrípeta expressa uma tendência de deslocar um corpo para o centro dessa trajetória; enquanto centrífuga, impele o corpo para a periferia, descentra, o corpo "se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo". (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 124). O centro ou a periferia, neste caso, dizem respeito às zonas de um mesmo agência/mento territorial que, podemos imaginar, nesse movimento:

> [...] revelam ciclos de evolução, espirais de razão de curvatura variável, cuja trajetória tem dois aspectos dissimétricos, como direita e esquerda. É sempre nessa abertura que não se confunde com o negativo, que as criaturas tecem sua repetição... (DELEUZE, 2018, p. 42).

Em Embalado a Vácuo[33], música do álbum Sonho Robô (2016), da banda Órbita Móbile, uma operação de sobreposição rítmica acontece quando a bateria se divide entre a célula binária ou quaternária de um baião e uma célula de samba em compasso ternário. Ímpar sobre par em um mesmo espaço, os tempos de cada um dos dois ritmos só estabelece contato (sincronia) a cada 12 compassos ou seus múltiplos. Entre o primeiro e o décimo segundo compasso, o binário baião busca convergir ao centro enquanto o samba, a seu tempo, está em fuga, atrasando ou adiantando até o ponto de convergência. Tal prática dispõe sobre as multiplicidades e coexistências de alteridades corporais um mesmo espaço-tempo.

O ritmo se expressa nos currículos como personagens por categorias, como espaço-tempo e fronteira cultural; nas narrativas de cotidiano, espaço-temporais, sobretudo as questões de lugar e espaço, percurso, demarcações, fronteiras e pontes, estratégicas e táticas se inscrevem rítmicas. De outro modo não poderia ser, os currículos nômades também passam percebidos a partir de sua ritmicidade e, logo, em sua feição máquina de guerra em disputa com a máquina de Estado.

O ritmo é também um rosto porque contamina e condiciona toda a música e, assim, a discussão sobre identidade e diferença, ou melhor, sobre os deslizamentos de uma a outra, também é cabível, dado que esse currículo marcado pela diferença se excede nos espaços-tempos e fronteiramentos culturais. Trata-se de "um processo de produção de sentidos, sempre híbridos, que nunca cessa e que, portanto, incapaz de construir identidades. O que ele produz é diferença pura, adiamento de sentido e, portanto, necessidade incessante de significação". (LOPES; MACEDO, 2011, p. 227).

[33] Link para a música Embalado à Vácuo da Órbita Móbile: <https://youtu.be/fUODS0inQCs>

E se a produção de sentidos nos currículos possa não ser exatamente rítmica, é que entre a identidade e a diferença existem passagens para seus próprios ritornelos, e assim é que os sentidos podem devir harmônicos. Devires que também serão notados no âmbito dos cotidianos.

{Partiturografagens} A música tem simbioses estruturais que podem também suscitar práticas ecológicas curriculantes; um currículo rítmico, é um temporizador de localidades narrativas; é o cotidiano e seus os textos presentificados, esvaziados de significantes e sentidos originários; diz de uma tal transcontinentalidade, que não se pode tomar discursos em uma acepção de pureza sem considerar os acoplamentos locais operados; aliás, sequer é possível desacoplar o local do original ou estrangeiro; a originalidade de uma narrativa nos cotidianos está em [re]produção a cada instante; há entretanto forças de centripetação que tentam capturar os discursos em movimentos de centralização hegemônica; por outro lado, forças táticas e microbianas de centrifugação fabricam desterritorializações, estes serão chamados agência/mentos curriculantes de periferia; é o funk; a ecologia rítmica se dá no campo discursivo, como medida anti-cíclica, para evitar que as forças de centripetação sobrecodifiquem a periferia; um currículo rítmico é o que garante a coexistência da alteridade nos territórios das partituras cotidianas.

4.11 [Mixagem XII] Da melodia ao Melódico: fluxosformas sintrópica e entrópica

O ritmo caminhou algum tempo antes de se encontrar com a melodia, também pré-linguística, e se iniciou com a escuta e a mímica do canto dos pássaros, cantos de territorialização. DeleuzeGuattari (2012b, p. 132-133) distinguem “um pássaro músico de um pássaro não músico [pela] aptidão para os motivos e contrapontos que, variáveis ou mesmo constantes, fazem das qualidades expressivas outra coisa que um cartaz, um estilo”, é assim que a melodia devém melódica, quando se divisa um estilo.

A introdução de motivos melódicos no funk, sem dúvidas, marcou uma virada estilística para essa formafluxo que, no Brasil, nasceu contaminada por movimentos periféricos de hip-hop dos Estados Unidos. Por outro lado, as relações entre funk e melodia podem ser interpretadas por um viés mais ontológico, pois, quando se acompanha os *samples* da trajetividade da melodia, ao menos a partir do momento em que a escrita musical se tornou discernível com os trovadores (SOLBERG, 2008), não raro, se depara com a convergência da melodia com lirismo, beleza e, certamente questões estilísticas.

No funk essa convergência cindiu. Belas melodias, muitas que passam ao funk nos *samples* feitos com a dita música erudita ou clássica, são acopladas a textos polêmicos, ou problemáticos. Aqui, algumas dessas problematizações foram feitas no campo político, nos deslizamentos entre o espaço liso e o estriado em relação "às novinha" na música de MC Fioti. Oportunamente, maiores debruçamentos ontológicos podem se dá no interregno dos anelamentos entre o lirismo e a erótica do funk. Que personagem roto seria esse? Como ele vaga e ocupa os currículos nos cotidianos?

Pensando nisso, compus no diário de campo a seguinte impressão:

> O funk é um tal / púbere com tesão/ pênis, pulsão, pulsação / preto / que ata a si / e a pulso / corpos que nunca aprenderam a amá-lo / sampleados / acoplados/ acorrentados / vaporações dos grilhões do passado / dos chicotes alforriados são de hoje / os hematomas do cassetete do estado / gozados.

À sua vez, não é incomum que Tom Zé (1999; 2007) opte por um estilo quase falado nas suas canções, inclusive ao mencionar que algumas autoralidades inspiradas por Deus e pelas Musas – uma vez mais o *samples* do lirismo –, ao fazerem melodias bonitas não se preocupam com outros aspectos, pode-se dizer, contrapontísticos da composição, uma busca por desterritorializações entre o que já está feito, retrospecção e invenção do Novo, prospecção. Muito embora em Prazer Carnal, a peça escolhida para a análise em curso, o iraraense se vale das melodias de Bach e Tom Jobim para plagicombiná-las às suas próprias criações, fazendo emergir personagens melódicos diferentes entre si, mas, aliançados por procedimentos de contraponto.

Desse modo, tais procedimentos permitem, por movimentos de desterritorialização e reterritorialização – ora como linhas que se afastam, ora em aproximação –, franquear a proliferação de sentidos ao não se permitirem estancar em identidades motívicas fixas ou estereotipadas. Tom Zé é identificado com Bach do início ao fim. Aliás, como forma musical, a *fuga bachiana*[34] não é senão uma série de procedimentos contrapontísticos de inventar linhas para que elas fujam ao motivo principal, e nisso se afastam da homofonia para a polifonia.

Nesse jogo de fugas entre o entrópico e sintrópico, a entropia está associada à segunda lei da termodinâmica, e dela é dito que se comporta como a tendência de um sistema devir desordem, caos, isso porque a energia, em processos termodinâmicos, não se perde, mas, se converte em outra. Por exemplo, uma máquina que aquece durante a realização do seu trabalho é porque fez passar da energia mecânica para a térmica, no entanto, o calor não volta a ser trabalho.

[34] Toccata e Fuga de Johann Sebastia Bach: <https://www.youtube.com/watch?v=Nnuq9PXbywA>

Em um capítulo dedicado a heterogênese – a produção da diferença –, Guattari (1992, p. 54) problematiza a questão nos corpos maquínicos, a observar que o funcionamento de uma máquina "nunca ocorre sem falhas durante o seu período de vida presumido", o que contesta a aposta em uma integridade coletiva baseada na identidade funcional. A esse pretexto, pode-se supor a questão da raça como função. Isso porque "o desgaste, a precariedade, as penas, a entropia, assim com seu funcionamento normal, lhe impõe uma certa renovação de materiais, energéticos e informacionais, esses podendo se dissipar no 'ruído'". Na música, a entropia prepara vetores de desterritorialização, é a máquina Bach que devém *sampleada* na música de MC Fioti, dissipação de fluxos auráticos que podem arremeter a Bach mas sem voltar a sê-lo, ao contrário, tendem a se fractalizar em *samples* de *sample*: fractalidades espirituais.

Logo, se a entropia com suas velocidades de desterritorialização e reterritorialização de energia acede a um currículo *sampleado*, fragmentado, é em seu movimento de restituição que os fragmentos se adensam em enunciações de significados e sentidos. E essa possibilidade é aberta pela desterritorialização na sintropia que, na paisagem em tela, emerge pelo percurso da agroecologia. A sintropia seria o contrário de entropia, ou seja, a possibilidade de criar zonas de equilíbrio por restituição das dissipações de energia.

A viabilidade desses platôs se daria a partir de procedimentos de manejo (GÖTSCH, 2015) que se pode bem transcodificar como práticas interventivas nos cotidianos observados como ecossistemas agroflorestais, onde a alteridade é pululante. O manejo foi criado para criar programações em meios naturais, inventando ferramentas e para compor pequenos outros ritornelos de desterritorialização e reterritorialização permanentes; operativos e colaborativos para produzir acoplamentos, podem fazer funcionar sintropicamente máquinas de guerra com a máquina Escola. É desterritorializar por procedimentos os insumos territorializados, ou seja, são táticas de uso ao invés de estratégias de consumo (CERTEAU, 2014). Um currículo aberto a a-com-teceres (JESUS, 2012) e inventado por procedimentos de plagicombinação.

Passa por personagens melódicos, por fim, a noção de currículo como uma conversa complicada (PINAR, 2016) e, dessa maneira, todas as narrativas que aludem à conversa como método, onde diferentes linhas textuais são organizadas não como vozes, pois cá o sujeito já não é reconhecido, mas, como "contrapontos territoriais", dissensões que em seus ritornelos promovem a expressão da alteridade nas partituras curriculares. Contudo, também os cotidianos, quando percebidos pela povoação por agência/mentos, retornam aqui desterritorializados de personagem rítmico para paisagem melódica. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b).

Embora não tenham se adensado tão nitidamente, os papos sobre conversa e dialogicidade no campo curricular podem, no trabalho de Henrique Lima (2018, p. 01), encontrar intensidades de desterritorialização para um desenho de escuta, uma política de auralidade nos cotidianos escolares, ou seja, "trata-se de pensar a escuta como prática desempenhada por um ouvinte, e de pensar o ouvinte como subjetividade social". Uma consolidação de territórios a partir de operações de linguagem engajadas no corpo. Pois, igualmente a este pretexto, não é sobre identificar vozes, mas, capturar audiências, agência/mentos sonoros, antes ainda, "falamos ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou 'dominado' pelo som". (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 138).

E como o melódico também é antes uma questão de estilo que mesmo de assinatura (Idem), coadunam à paisagem melódica igualmente as narrativas que tomam a escrita biográfica como potência curriculantes. (MACEDO, 2018; SCOTT, 1999):

> [...] a narrativa não entrega os 'fatos', mas as 'palavras': a vida recontada não é a vida [...] a ilusão do *realismo* da linguagem, merece ser constantemente relembrada. Nenhuma prática de formação pode pretender reconstituir por si só o que seria o curso factual e objetivo do vivido. (DELORY-MOMBERGER, 2006).

Por fim, pelo caminho da sintropia, se dá a possibilidade de equilibrar o discurso da dissipação aurática através da reprodutibilidade técnica, a partir do manejo por *sample* e plagicombinação nos ecossistemas das formasfluxos. Porém, não é o currículo, ele próprio, desterritorializado como FormaFluxo, a expressão de uma máquina de reprodutibilidades, de conexão de agência/mentos ancestrais?

{Partiturografagens} Um currículo melódico é sobre estilo; para Deleuze (2013, p. 180), o estilo é algo inerente à construção conceitual: "os grandes filósofos são também grandes estilistas. O estilo em filosofia é o movimento do conceito, [...] é uma variação da língua, uma modulação, e uma tensão de toda a linguagem em direção a um fora."; eu digo que a emergência da alteridade no currículo se dá pelo estilo; é por um estilo que se discerne a diferença, e é pelo estilo que se pode agenciá-la enquanto texto; uma rapsódia, que não é um texto qualquer, mas uma implicação ontológica no ato improvisativo da escritura, para liberação e autorização de discursos não formais; esse seria o ponto de partida do currículo melódico; neste sentido, o estilo entrópico diz de processos de fixação, estereotipação e patologização que despotencializam as diferenças, desenergizam a alteridade: é o favelado, o preto, o aculturado, o *queer*; ocorre que a própria entropia é uma preparadora de caos, de vetores de desterritorialização, de devires; é periferia como política do precário; é anti-cultural; é *Queer*

enquanto ato de enunciação e aliança e resistência entre corporeidades precárias; cada zona de equilíbrio dessas na contigência entrópica, se dá por procedimentos de estilo, e esse estilo é a sintropia; que anela outras diferenças para potencializá-las curriculantes; outra vez, é pensar mais sobre formas de uso tático das narrativas em cotidianos, e menos enquanto estratégias hegemônicas de consumo: empacotar, rotular, vender, metrificar, aprovar ou reprovar; trata-se ao contrário de improvisar; o acolhimento da diferença, que outra maneira são contrapontos em territórios, se faz pela escuta do estilo, uma ecologia da auralidade que se faz cotidianamente para permitir que o feio tome tempo para soar bonito; escuta das biografias; biografias quando curriculantes, são heteronimicidades conceituais que embarcam seus estilos por simbiose na partitura: quer dizer que não apenas Bum Bum Tam Tam, mas também MC Fioti pode afetar currículos.

4.12 [Mixagem XIII] Da harmonia ao Harmônico: fluxosformas catalítica e dialítica

A música ocidental apenas completou-se quando o ritmo e a melodia, enfim, reterritorializaram-se harmônicos. A harmonia criou uma espécie de regulação para as misturas melódicas. O ritmo não prescinde de harmonia ou melodia, mas, mesmo com as desterritorializações do serialismo, do dodecafonismo e do atonalismo, ainda ocupa lugar extremamente relevante, sobretudo, na dita música popular. Como visto, tomaram parte na formatividade do tonalismo Johann Sebastian Bach e sua família, que catalogaram e compilaram o sistema tonal, tendo como paisagem de pesquisa os saberes inscritos nos cotidianos.

Em Bum Bum Tam Tam (FIOTI, 2017), o *sample* da Partita em Lá Menor (BACH, 1723)[35] provoca o aparecimento da harmonia. Não é que ele tenha planejado uma, mas, o sequenciamento de um pequeno trecho da flauta incidenta uma harmonia, são fractalidades da harmonia original, ainda que esta deduzida funcionalmente, dado que a flauta é apenas um instrumento melódico, e a questão é que este personagem melódico se embrenha em percurso dedutível e esperado. A harmonia é ela mesma uma melodia desterritorializada e reterritorializada em blocos, os acordes, um acoplamento funcional.

Diferentemente, em Prazer Carnal de Tom Zé (2005; 2007), é a harmonia que compõe a canção. O gênio de Irará toma dois platôs distintos: a Ária da Corda Sol[36] (BACH, 1731) e

[35] Link para a *Partita em Lá Menor* – Bach (1723): https://youtu.be/onB39cumbF4
[36] Link para a *Ária da Corda Sol* – Bach (1731): <https://youtu.be/pzlw6fUux4o>

Amor em Paz[37] (JOBIM, 1964). Para plagicombinar ambas, ele constrói entre elas algumas pontes com linguagem própria, para fazer passar de um a outro território transcodificações de harmonia que criam ritornelos dentro de ritornelos, e ademais: "o ritornelo inteiro é ser de sensação". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 2018).

Colocado em suspenção o aspecto funcional da harmonia, cada acorde é, em si mesmo, um bloco de sensações, bloco a bloco vai desterritorializando e reterritorializando, crescendo e decrescendo, aumentando e diminuindo, mais tenso e mais relaxado. É nesse jogo de enlace, recuo e distensão que Tom Zé passa [entre]meado a Bach-Jobim. E é verdade que pertence ao ritmo a função de acelerar e desacelerar, de modo que só é possível se movimentar assim junto a ele.

No entanto, como os acordes trabalham no campo dos perceptos, há um estado crepuscular em que a harmonia devém ritmo, sem o qual sequer poderia existir, pois, qualquer salto entre um acorde e outro, e deste para o próximo, sempre será uma temporalidade de permanência ou impermanência. É dessa interação que se pode afirmar que, mesmo o acorde não acelerando, ganha expressão de aceleração. É uma variedade, e não uma variável. (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

É essa dissimulação de aceleração no campo dos perceptos que soa catalítica no campo dos afectos. É o caso dos acordes em *Pyramid Song* (YORKE at. al., 2001)[38], que se sucedem em movimentos ternários duas vezes consecutivas para, na terceira, passar a um agrupamento de quatro e, no passo seguinte, é reterritorializado de volta a sequências ternárias. Assim, para sugerir os lados do plano geométrico de uma pirâmide de quatro faces, o tempo incidindo na territorialização do espaço, espaço-tempo.

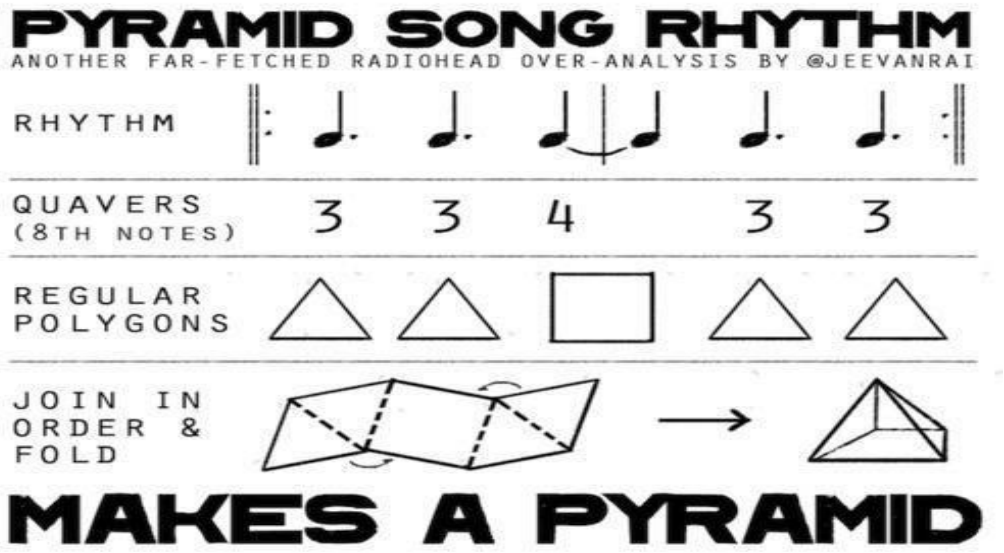
Acompanhando e emulando esse ritornelo rítmico percussivo, os acordes do piano sugerem sensações de aceleração e desaceleração a partir de alternadas mudanças de acentuação tempo a tempo. Estão enlaçados a um compasso comum (quaternário) levado pela bateria e cadência *atercinada* de inspiração bossanovística (BENNETT, 2018), o que significa um tipo de dissimulação interna no plano da partitura: o de fazer com que três notas ocupem o tempo-espaço que relativamente seria dedicado apenas a duas notas. Prática de alteridade e multiplicidade: onde o 1 + 1 possibilita o mais que 2, e não é reversível a 1 como fator multiplicador, uma transformação de "pontos musicais em linha [para fazer] proliferar o conjunto. Acontece que o número deixou de ser um conceito universal que mede os elementos

[37] Link para Amor em Paz – Jobim (1964): <https://youtu.be/b2t9UsdD440>
[38] Link para *Pyramid Song* – Radiohead: <https://www.youtube.com/watch?v=3M_Gg1xAHE4>

segundo seu lugar numa dimensão qualquer, para devir ele próprio multiplicidade variável". (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 24).

Tal sobreposição produz um efeito ambivalente: aparentemente claudicante nos primeiros instantes; mas, ato contínuo, passo-a-passo, corpo-a-corpo, ritmo e melodia articulados pela harmonia criam estados alternantes de gravidade e de altitudes limiares. É uma canção sobre a morte, e a cada repetição, somos deslizados pela melodia e pela palavra a territórios celestiais ou a zonas abissais. Catálises e diálises de sensações.

Figura 14 – Diagrama rítmico de *Pyramid Song* – Radiohead



Fonte: Pinterest.com

A catálise é isso mesmo, em uma acepção menos estrita que na química, uma dissimulação nas dimensões de perceptos e afectos pela modificação de velocidade de reação entre um plano rítmico que se altera e um plano harmônico que faz caminhar suas próprias mudanças junto ao ritmo, seja por enlace ou recuo, efeitos contratempo e síncopes[39], a propósito, sobejamente comuns aos ritmos *afromatriciais*. A restituição da catálise vem pela diálise que tanto pode ser "dissolver" quanto "separar". (CUNHA, 1994).

Divergindo de Tom Zé, que agenciou suas pontes nas impermanências de interstícios indiscerníveis, certamente foi por *sample* de forma e dissolução da formafluxo Bach que MC Fioti improvisou a sua harmonia, embora, seja importante empenhar em clave pós-colonial que

[39] A síncope é quando uma nota é executada em um tempo fraco do compasso musical e é prolongada até o tempo forte, criando um efeito meio arrastado, bastante perceptível na bossa nova e mais propriamente no samba; já no contratempo, não há o efeito de arrasto, a nota é executada no tempo fraco do compasso enquanto, na parte forte, não se executam notas. Na partitura, esse espaço-tempo é preenchido por sinais relativos de pausa.

a solvência das formas hegemônicas raramente atinge um estado definitivo, é antes uma mescla, um hibridismo (LOPES; MACEDO, 2011; BHABHA, 2013), especialmente na música ocidental. Embora não muito diferente na larga produção não-tradicional, mesmo no Oriente e continente africano, os sistemas harmônicos e os recursos basais da estrutura musical são todos eurocêntricos.

A pesquisadora Ada Beatriz Kroef (2001, p. 106, grifo da autora), resolve pensar escola como uma "zona catalisadora", que não tem em si mesma o ponto de partida da ação cultural, mas, "como um atravessamento de movimentos com variadas proveniências; como um arranjamento energético, catalisador de saberes, na medida em que modifica as velocidades e a direção dos fluxos". Nesse plano, a escola é maquínica e encarada como um arranjamento de multiplicidades.

Ao passar dialítica, é uma modulação harmônica que, pensada como a passagem de um sistema a outro, é como Muniz Sodré (2018, p. 21) aborda metodologicamente os procedimentos afros de seu pensamento nagô. Embora ordinariamente se estenda o procedimento de modulação também às transposições de tom, fundamentalmente é apenas a passagem do Modo Maior para o *modo menor*, aqui, discurso periférico. Será sempre o mínimo um [entre]dois, pois que a harmonia não caminha sem o ritmo. Assim, ela será um território de conexões da subalternidade entre *formasfluxos* rítmicas-melódicas, no estímulo a expressar o *junto com*. São as diluições parciais e locais do hegemônico ou global, é o território *sampleado* do entre-lugar. (BHABHA, 2013).

Nos currículos, os blocos harmônicos da dialítica surgem da compreensão de que precário é político. São as alianças entre corpo e texto curricular no trabalho de Thiago Ranniery (2016). São os acatamentos das *perfuratividades* no cotidiano escolar, o descentramento da atenção no comportamento *streaming* em sala de aula pelo anelamento aos fones de ouvido. Mas, como é próprio da harmonia, pode trabalhar, não raro ainda, em articulação dinâmica com os personagens melódicos. Harmonia é aliança, enlace corpo-a-corpo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

{Partiturografagens} Um currículo devém harmônico, por regulações de misturas de estilo; o estilo, já é sabido, é uma enunciação da diferença pela escritura, e um acoplamento em agência/mentos biográficos que devém simbióticos quando curriculantes; as misturas e pontes entre estilos hegemonizados e periféricos, hibridações, se opera por regulações harmônicas; os enlaces harmônicos tentam regular contingências e caos; e aqui é ofertada a compreensão dos currículos cotidianos enquanto zonas catalisadoras de saberes, e digo, partiturografias, em

alternativa à currículos enquanto fronteira cultural, na medida em que a Estética do Plágio esvazia a própria categoria de Cultura, em currículos profanos; a distinção se dá na compreensão de que as zonas de catalisação de saberes são recortes no [caos]tidiano, cujas multiplicidades disseminadas atentam contra o programa civilizatório; tais saberes não são projetados sob a alcunha de incompletudes de uma bula cultural, são agência/mentos plenos na parcialidade de suas circunstâncias, ainda que perfurados por viralidades culturais; e eis onde incide o harmônico, nas modulações de simbioses entre os discursos maiores, globais, e os discursos Menores, periféricos, por procedimentos dialíticos não-dialéticos: o *sample*, o *mashup*, o *remix*, a plagicombinação – que por desterritorialização e reterritorialização, permanências e impermanências, fabricam uma partitura curricular de dissonâncias, contrapontos e sobreposições de narrativas.

Os devires curriculantes de agência/mentos rítmicos, melódicos e harmônicos são juntos, uma economia, uma política e uma estética do currículo, territorialidades para composição de um plano de consistência; e o plano da consistência devém partitura curricular.

5. EPÍLOGO

Os agência/mentos são corporeidades heteronímicas curriculantes captados em acontecimentos nos cotidianos escolares, por práticas improvisativas; ferramentas digitais e procedimentos hacker; conectados a dispositivos performáticos, nesta pesquisa, Grupos de Experiência. A pesquisa assim, é toda ela, uma performance improvisação.

Grupos de Experiência são interfaces entre a construção metodológica de narrativas para análise, e processos de formatividade. No entanto, em perspectiva cotidianista, os GEs devem ser tomados pela face do dispositivo metodológico que inexoravelmente afeta a formação, e não como intervenções formativas que ajudam a produzir dados. Pesquisar com cotidianos radicalmente, não é sobre intervir no campo, mas produzir alianças acadêmicas com os saberes localmente disseminados.

Montar um currículo performativo foi compô-lo em codificação paralela à de uma partitura musical, por pautas metodológicas, e procedimentos de escrita que dissimulam um fazer com a música: daí a-com-teceu a escrita rapsódica e a plagicombinação como alternativa ao hibridismo. A plagicombinação vem contribuir com a noção de que os agência/mentos híbridos podem ser fabricados em uma partitura curricular, é anti-originalidade e anti-essencialidade.

Como agência/mento, a música a-com-teceu como uma formafluxo-fluxoforma, e suas performances cotidianas e sensações, impregnadas por multiplicidades *sampleadas*: estilos, viralidades, afroperformatividades, políticas, economicidades, espiritualidades, auralidades, estratégias de consumo e táticas de guerra – passam curriculantes por efeito simbiótico aos discursos contaminados.

Tal fato impôs um programa de ecologia dos discursos em clave decolonial: um primeiro por trifurcações, ou seja, a produção de percursos alternativos a partir da negociação entre colônias virais e zonas periféricas, tendo a dimensão mística como plano de diferimento, dele emergiram práticas retro-virais por polinização e cultivo, mas também, por reconceptuações plagicobinadas de conceitos consolidados, exemplo de emancipação e empoderamento; e um segundo, por um jogo de restituições, reversibilidades e compensações, por ritornelos agenciados nos três principais fundamentos da música ocidental: ritmo, melodia e harmonia – cujos devires tornaram evidentes as relações simbióticas nos discursos que curriculantes, podem ser disseminadas qual uma ecologia nos ecossistemas cotidianos.

6. PARTITURAS DE AGENCIAMENTO

ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. 5ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDRADE, O. Manifesto antropófago. **Revista Perfiferia**, V. 03, Nº 01. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

ALMEIDA, M. G. R. Currículo, professoralidades e sexualidades. 2010, 143 p. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Diversidade) Universidade do Estado da Bahia, Conceição do Coité (BA) 2019.

AMOROSO, D. O que são stalkers e por que são tão perigosos. **Techmundo**. 2010. Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/privacidade/5411-o-que-sao-stalkers-e-por-que-sao-tao-perigosos-.htm Acesso: 12/02/2020 17:29

ASSEF, C. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no brasil**. São Paulo: Music No Stop, 2017.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford: Oxoford University Press, 1962.

BALL, S. Performatividades e Fabricações na Economia Educacional: rumo a uma sociedade performativa. **Educação & Realidade**. V. 35, nº 02, 2010. Acesso: 04/07/2020 Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/15865

BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

BARBA, E. Odin: Eugênio Barba e a resistência à miragem. **Teatrojornal**. Entrevista a Valmir Santos, 2013. Econtrado em: https://teatrojornal.com.br/2013/06/odin-resistir-a-miragem-por-eugenio-barba/ Acesso: 09/12/2019

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BELCHIOR, D. Sobre o conceito de consciência negra. **Portal Geledés**. 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sobre-o-conceito-de-consciencia-negra-leia-e-saia-da-ignorancia/> Acesso em: 27 jan. 2020, 11:29.

BENNETT, D. What time signature is Radiohead's 'Pyramid Song' in? **David Bennett Piano**. Youtube, 2018. Acesso: 26/07/2020 Disponível em: https://youtu.be/MdZSOoOF5Ms

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. e-Disciplinas. São Paulo: USP, 1995. Acesso: 19/07/2020 Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20TÉCNICA.pdf

BERTONI, E. Um idealizador do dia da consciência negra. **Folha de São Paulo: Coitidiano**. 06 de jan. 2009 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0601200925.htm> Acesso em: 27 jan. 2020, 11:24

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, C. I. F. **Deleuze, ética e imanência**. 2013, 116 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS) 2013.

BLAŽEVIĆ, M; FELDMAN, L. C., **Misperformance: essas in shifiting perspectives**. Ljubljana: Maska, Institute for Publishing, Production and Education, 2014.

BRÜSEKE, F. J. Risco e contingência. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 02, Nº 63. Fevereiro, 2007.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

CARVALHO, J. M. (*et. al*). Currículos como corpos coletivos. **Currículo sem Fronteiras**. V. 18, Nº 03, set./dez., 2018. Acesso: 14/07/2020. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol18iss3articles/carvalho-silva-delboni.pdf

CARVALHO, J. M. Desejo e currículos e DeleuzeGuattari e... **Currículo sem Fronteira**. V. 16, Nº 03, set./dez., 2016 Acesso: 14/ 07/ 2020. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol16iss3articles/carvalho.pdf

CARVALHO, M. I. O a-con-tecer de uma formação. **Revista da FAEEBA**: Educação e Contemporaneidade. Salvador, v. 17, n. 29, jan./jun. 2008.

CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CASTRO, E. V. Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 22ª Edição, 2014.

COSTA, S. R. Produção e recepção de gêneros de texto do/no discurso cibercultural. **Revista Eutomia**. Ano III, Vol. I. Recife: UFPE, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1747 Acesso: 23/08/2019 00:01.

COSTA, R. L. M. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. ***OPUS***. Goiania, v. 14 n. 02, p. 87-99 dez., 2008. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001965335.pdf> Acesso em: 27 jan. 2020, 10:45

COSTA, R. L. M. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **Debates**. Nº 20, p. 177-187. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2ª Edição, 6ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

DAVAA, B; FALORNI, L. Camelos também chora.Documentário. 2005

DEHEINZELIN, L. O futuro é 4D e o dinheiro não é tudo: conheça os desafios da rede fluxonomia, da futurista Lala Deheinzelin. **DRAFT**. Breno Castro Alves. Publicado em: 10/11/2015. Acesso: 03/07/2020 Disponível em: https://www.projetodraft.com/o-futuro-e-4d-e-o-dinheiro-nao-e-tudo-conheca-os-desafios-da-rede-fluxonomia-da-futurista-lala-deheinzelin/

DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. 1º Edição. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 1º Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. **Curso sobre Spinoza**. Trad. Emanuel Ângelo Fragoso (*et. al.)* 3º Ed. Foraleza, EdUECE, 2019.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, G. **Empirismo e subjetividade**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, G. **Espinosa e o problema da expressão**. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, G. **Foucault**. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 94 p, 2011a.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 2. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 128 p, 2011b.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 128 p, 2012a.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 144 p, 2012b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 1ª Reimpressão. Coleção TRANS, 264 p, 2012c.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011c.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELORY-MOMBERGER, C. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto. Educação e Pesquisa. V. 32, Nº 02, p. 359-371 maio/agosto. São Paulo, 2006. Acesso: 20/07/2020 Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022006000200011&script=sci_abstract&tlng=pt

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ECO, U. **A definição da arte**. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968

ECO, U. **Pós-escrito a o nome da rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007, 458 pp.

Estatuto da criança e do adolescente e dá outras providências. Brasília: 1990. Acesso: 17/07/2020 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm

ESTEBAN, M. T. Dilemas para uma pesquisadora com o cotidiano. *In*: DUARTE, R. L. (Org.) **Método: pesquisa com o cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FARIA, E. (Org.) **Dicionário escolar latino-português**. 3ª Edição. Ministério da Cultura: Departamento Nacional de Educação – Campanha Nacional de Material de Ensino,1962.

FEIL, G. S. Procedimento e erotismo na obra deleuziana: considerações. **Revista Margens Interdisciplinar**. V. 06, nº 07, 2010. Acesso: 02/07/2020 Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/issue/view/146

FELICÍSSIMO, R. P. **Estudo interpretativo da técnica composicional atribuída a música orquestral "new york skyline melody," de Heitor Villa-Lobos**. 2014, 210 p. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo (SP) 2014.

FERNANDES, M. C. Advogada de Neymar no caso de estupro é expulsa de entidade feminista. **iG Esporte**. Acesso: 03/11/2020 Disponível em: <https://esporte.ig.com.br/futebol/2019-06-06/advogada-de-neymar-no-caso-de-estupro-e-expulsa-de-entidade-feminista.html>

FEYRABEND, P. **Contra o método**. Trad. de Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg. 488 p. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

FIOTI, MC. Como 'Bum bum tam tam', de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube**. G1 Pop & Arte: Música**. Rodrigo Ortega. Atualizado em 15/09/2018. Acesso: 01/07/2020 Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml

FIOTI, MC. Seja produzindo ou cantando, Fioti faz um som que mexe com a gente. **Kondzilla**. Publicado em: 09/06/2017. Acesso: 01/07/2020 Disponível em: https://kondzilla.com/m/seja-produzindo-ou-cantando-fioti/#materia

FIOTI, MC. O novo momento de MC Fioti. **Kondzilla**. Publicado em: 17/06/2019. Acesso: 01/07/2020 Disponível em: https://kondzilla.com/m/o-novo-momento-do-mc-fioti/#materia

FRANCISCO, P. **O nome de Deus é misericórdia**. São Paulo: Planeta, 2016.

FREIJOMIL, A. G. Entre la rapsodia y el recueil. Aproximaciones teóricas sobre las prácticas de reutilización textual en Michel de Certeau. **Historia y Grafía**. Universidade

Iberoamericana. Ano 20, Nº 40, jan./jun., pp. 43-70, 2013. Acesso: 01/08/2020 Disponível em: http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n40/n40a3.pdf

FRÓES BUMHAM, T. (*et. al*.) A**nálise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem**: currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento. Salvador: EDUFBA, 2012.

FRÓES BUMHAM, T. Complexidade, multirreferencialidade, subjetividade: três referências polêmicas para a compreensão do currículo escolar. **Em Aberto**. Ano 12, Nº 58. abr./jun. Brasília, 1993.

FRÓES BUMHAM, T. Transdisciplinaridade, multirreferencialidade e currículo. **Revista da FACED**, Nº 05. Salvador, 2001.

GADAMER, H. **Hermenêutica em retrospectiva: Heidegger em retrospectiva**. Trad. Marco Antônio Casanova. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2007.

GALEFFI, D. A. Religião e ciência: diferença e repetição - uma investigaçãoa partir da concepção moral e religiosa de henri bergson. **Caderno CRH**, V. 26, Nº 69, p. 449-467, Set./Dez. Salvador: 2013.

GALEFFI, D. A. (*et. al*.) O paradigma da cosmodernidade: uma abordagem transdisciplinar à educação para a cidadania global proposta pela UNESCO. **Revista da FAEEBA:** Educação e Contemporaneidade, V. 23, N. 42, p. 141-152, jul./dez. Salvador, 2014

GALEFFI, D. A. (*et. al*.) **Po(éticas) da formação**: experimentações éticas e estéticas no acontecer formacional. Salvador: EDUFBA, 2012.

GIBSON, W. **Neuromancer**. Trad. Alex Nunes. São Paulo: Aleph, 2003.

GILROY, P. O atlântico negro. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2012.

GLOBO, R. Descubra o que é o projeto 'Funkeiros Sangue Bom', que vai ajudar na doação de sangue no Rio. **Rádio Globo**. Acesso: 03/11/2020 Disponível em: <https://radioglobo.globo.com/media/audio/243984/descubra-o-que-e-o-projeto-funkeiros-sangue-bom-qu.htm>

GÖTSCH, E. Da horta à floresta. *In*: **Agenda Gotsch**. 2015. Acesso: 22/07/2020 Disponível em: https://youtu.be/C7h-JbaJjn4

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1992.

HIMANEN, P. **La ética hacker y el espírito de la era de la información**. 2001. Disponível em: <http://eprints.rclis.org/12851/1/pekka.pdf> Acesso em: 24 jun. 2019

JESUS, R. M. V. **Comunicação da experiência fílmica e experiência pedagógica da comunicação**. 2012. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/14821> Acesso em: 20 dez. 2018, 17:51

JESUS, R.; OLIVEIRA, I. Grupo de experiência e arte. *In*: MACEDO, E.; TOMÉ, C. (Org.). **Currículo e diferença**. 1ª ed. v. 4, p. 171-188. Curitiba: CRV, 2018.

PIMENTEL-JÚNIOR, C. P. **Currículo, diferença, política**: disputas discursivas pela significação da natureza e da qualidade da educação científica. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal da Bahua, Salvador (BA) 2019.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KROEF, A. B. G. Interceptando currículos: produzindo novas subjetividades. **Educação & Realidade**. Jan./Jul., 2001 Acesso: 14/07/2020 Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/41317

LATOUR, B. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do AtorRede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEMOS, A. Cibercultura e mobilidade. In: Congresso Brasileiro das Ciências da Comunicação – INTERCOM, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Resumos**... Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/r1465-1.pdf> Acesso em: 13 jan. 2019, 13:31

LÉSPER, A. **El fraude del arte contemporáneo**. Colômbia: Fundación Malpensante, 2015.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**. São Paulo: Editora 34, 1993.

LÉVY, P. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, H. R. S. **Desenho da escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo**. Tese na área música pela Universidade de São Paulo, 2018. São Paulo, 2018.

LOPES, A. C. Políticas de currículo: recontextualização e hibrisimo. **Currículo sem Fronteiras**. v.5, n.2, pp.50-64, Jul/Dez 2005. Acesso: 11/07/2020 Disponível em: https://www.curriculosemfronteiras.org/vol5iss2articles/lopes.pdf

LOPES, A. C.; MACEDO, E. **Teorias do currículo**. São Paulo, Cortez, 2011.

MACEDO, E. Currículo como espaço-tempo de fronteira cultural. Currículo sem Fronteiras. **Revista Brasileira de Educação**. V. 11, Nº 32 maio/ago., 2006a. Acesso: 04/07/2020 Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v11n32/a07v11n32.pdf

MACEDO, E. Currículo: Política, Cultura e Poder. **Currículo sem Fronteiras**. v.6, n.2, pp.98-113, Jul/Dez 2006b Acesso: 03/07/2020 Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol6iss2articles/macedo.htm

MACEDO, E. Mas a escola não tem que ensinar?: conhecimento, reconhecimento e alteridade na teoria do currículo. **Currículo sem Fronteiras**. v. 17, n. 3, p. 539-554, set./dez., 2017. Acesso: 03/07/2020. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol17iss3articles/macedo.pdf

MACEDO, E. RANNIERY, T. Políticas públicas de currículo: diferença e a ideia de público. **Currículo sem Fronteira**. V. 18, Nº 03, set./dez., 2018. Acesso: 12/072020. Disponível em: http://www.curriculosemfronteiras.org/vol18iss3articles/macedo-ranniery.pdf

MACEDO, R. S. A teoria etnoconstitutiva de currículo e a pesquisa curricular: configurações epistemológicas, metodológicas e heurístico-formativas. **Revista e-Curriculum**. v.16, n.1, p. 190 – 212 jan./mar. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/curriculum/article/view/30198> Acesso em: 12 dez. 2019, 12:34.

MACEDO, R. S. (*et. al.*) **Currículo e processos formativos : experiências, saberes e culturas**. Salvador: EDUFBA, 2012).
MATURANA, H. Cognição, ciência e vida cotidiana. Trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MACHADO, R. Uma geografia da diferença. **Revista Cult**. 2020 Acesso: 03/08/2020 Disponível: https://revistacult.uol.com.br/home/uma-geografia-da-diferenca/

MATURANA, H. Cognição, ciência e vida cotidiana. Trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MONTEIRO, M. **A família Bach - genealogia da tonalidade**. Rádio Cultura FM. São Paulo, 2009. http://culturafm.cmais.com.br/a-familia-bach/a-familia-bach-genealogia-da-tonalidade

MOTA, H. KondZilla: o que um dos maiores canais do mundo pode ensinar para sua marca**. Hermano Mota Marketing & consumo**. 2019. Acesso: 13/07/2020 Disponível em: https://hermanomota.com.br/kondzilla-o-que-um-dos-maiores-canais-do-mundo-pode-ensinar-para-sua-marca/

MOURA, L. Como a arte contemporânea deixou de ser contemporânea. **Ípsilon**. Público: 2016. Acesso em: 17/07/2020 Disponível em: https://www.publico.pt/2016/03/24/culturaipsilon/opiniao/como-a-arte-contemporanea-deixou-de-ser-contemporanea-1727033

NERIS JR., C. *et al*. A tese de performatividade e o ambiente das ideias: o papel dos modelos formais em economia. **Nova Economia**. v.26 n.1 p.123-146, 2016a. Acesso: 05/ 07/ 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/handle/11449/174150

NERIS, JR., C. *et al*. Performatividade da ciência econômica: esclarecendo os termos e esclarecendo pontes. **Anais do XLIV Encontro Nacional de Economia**. Foz do Iguaçu: 2018 Acesso: 05/07/2020 Disponível em: https://econpapers.repec.org/paper/anpen2016/7.htm

OLIVEIRA, A. J. Gato de Schrödinger: entenda o que é o experimento. **Revista Galileu**. Acesso: 11/08/2020 Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/09/gato-de-schrodinger-entenda-o-que-e-o-experimento.html

ORTEGA, R. Kondzilla em queda: Por que o canal de funk perdeu audiência e a liderança nas paradas? **G1: Pop & Arte**. 2019. Acesso: 12/07/2020 Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/06/04/kondzilla-em-queda-por-que-o-canal-de-funk-perdeu-audiencia-e-a-lideranca-nas-paradas.ghtml

PADIM, G. Quem são os 9 jovens que morreram no baile funk em Paraisópolis. Portal R7 São Paulo. Encontrado em: https://noticias.r7.com/sao-paulo/quem-sao-os-9-jovens-que-morreram-no-baile-funk-em-paraisopolis-03122019 Acesso em: 04/12/2019

PAREYSON, L. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINAR, W. **Estudos curriculares: ensaios selecionados**. Org. Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. São Paulo: Cortez, 2016.

PRETTO, N. Redes colaborativas, ética hacker e educação. **Educação em Revista**. Vol. 06, Nº 03 dez/2010. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010246982010000300015&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em: 12 jun. 2019, 13:25.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2008.

RANNIERY, T. **Corpos feitos de plástico, pó e glitter**: currículos para dicções heterogêneas e visibilidades improváveis. 2016, 411 p. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ), 2016.

RANNIERY, T. **Vem cá, e se fosse ficção?** Práxis Educativa, Ponta Grossa, Ahead of Print, v. 13, n. 3, set./dez. 2018 Acesso: 05/05/2019 Disponível em: http://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa

RESENDE, A. L. **Juros, moeda e ortodoxia**. Vídeo Debate. São Paulo: Insper, 2017. Acesso: 10/08/2020 Disponível em: https://youtu.be/WmtK3DkWlEA

RODRIGUES, A. D. **A partitura do invisível**: para a abordagem interativa da linguagem. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulinas, Editora da UFRGS, 2011.

RONSON, M. Como o sampling transformou a música. **TED Talks**, 2014. Acesso: 05/07/2020 Disponível em: https://youtu.be/H3TF-hI7zKc

PINAR, W. **Estudos curriculares**. (Org.) Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. São Paulo: Cortez, 2016.

PASSOS, E. *et*. *al*. Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PORTO EDITORA. **Dicionário Moderno de Francês-Português Porto Editora**. Porto: 2012

SARAMAGO, J. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCOTT, J. Experiência. **Falas de Gênero**. Org. Alcione Leite da Silva *et ali*. p. 21-55. Santa Cataria: Editora Mulheres, 1999. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scoot-Experiencia.pdf Acesso: 12/11/2019 14:30.

SEBIANI, L. A subpartitura corporal no processo de criação do espetáculo Batata!. **Urdimento**. Nº 11, Dez. 2008. Santa Cataria: UDESC, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008123> Acesso: 25/10/2019 12:45

SOARES, A. C. KondZilla fatura mais de 1 milhão de reais por mês. **Veja São Paulo**. São Paulo: Veja, 2017. Acesso: 14/07/2020 Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/kondzilla-perfil-astro-funk/

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SODRÉ, M. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2018.

SOBERG, H. **Palavra encantada**. Documentário. 2009.

SOUZA, E. L. L. DeleuzeGuattari: o gosto filosófico. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência.Vol. 8, Nº 3, pp.18-37. Acesso: 01/08/2020 Disponivel em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26828

SOUZA, T. **Confusão em baile funk termina com nove mortos em Paraisópolis**. Portal R7 São Paulo. Acesso em: 04/12/2019 https://noticias.r7.com/sao-paulo/confusao-em-baile-funk-termina-com-nove-mortos-em-paraisopolis-02122019

ST. PIERRE, E. A. **Uma história breve e pessoal da pesquisa pós-qualitativa**. Trad. Felipe Aguiar. Ponta Grossa: Práxis Educativa, v. 13, n. 3, p. 1044-1064, set./dez, 2018. Acessível em: https://www.revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa

TERRA, V. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

VALVERDE, M. **Estética da comunicação**: sentido, forma e valor nas cenas da cultura. Salvador: Quarteto, 2007.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VELOSO, C. **Outros (doces) bárbaros**. Documentário. Dir. Andrucha Waddington. 2002.

WAIZBORT, L. *in*: **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos.** (Orgs.) Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque. Editora UFPR, 2017.

YORKE, T. (et.al.) Pyramid Song. **Amnesiac**. (Prod.) Nigel Godrich. Álbum musical da banda britânica Radiohead, 2001.

XAVIER, C. **Fonte viva**. Psicografia do espírito Emmanuel. Brasília: Federação Espírita Brasileira, 2012.

ZAREMBA, J. Advogada feminista entra para defesa de Neymar e diz que acusação de estupro é falsa. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2019. Acesso: 03/11/2020 Disponíve em: <https://www1.folha.uol.com.br/esporte/2019/06/advogada-que-vai-defender-neymar-e-expulsa-de-entidade-feminista.shtml>

ZÉ, T. Artista baiano formula a "estética do arrastão". **Ilustrada: Folha de São Paulo.** São Paulo, 1998a. Acesso: 18/07/2020 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17099805.htm

ZÉ, T. **Com defeito de fabricação**. CD, Encarte. Luaka Bop, 1998b.

ZÉ, T. **Estudando o pagode**. Álbum, CD. Luaka Bop, 2005.

ZÉ, T. **Estudando o samba**. Álbum, CD. Warner Music Brasil, 1976.

ZÉ, T. O gênio de Irará. Encarte. **Caros Amigos**. Nº 31, out. São Paulo: Casa Amarela, 1999b.

ZÉ, T. Não faço música, faço rebeldia. **Caros Amigos**. Nº 167, fev. São Paulo: Casa Amarela, 2011.

Zé, T. Tom Zé explica a polêmica surgida no Facebook. **Rolling Stone**. Antônio do Amaral Rocha. Publicado em 26/04/2013. Acesso: 07/07/2020 Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quais-artistas-brasileiros-alcancaram-marca-de-1-bilhao-de-visualizacoes-no-youtube/

ZÉ, T. **Fabricando Tom Zé**. Documentário. (Dir.) Décio Matos Júnior. 2007.

ZÉ, T. **Todos os olhos**. Álbum, CD. Warner Music Brasil, 1973.

ZÉ, T. Tom zé nos EUA. **Folha de São Paulo: Ilustrada**. São Paulo: 1999. Acesso: 18/07/2020 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23049934.htm

ZÉ, T. Tom Zé dá detalhes de sua criação musical feita nas madrugadas: 'Deus ajuda quem cedo madruga'. *In*: **Conversa com Bial**. GShow. 2017. Acesso: 20/07/2020 Disponível em: https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/tom-ze-da-detalhes-de-sua-criacao-musical-feita-nas-madrugadas-deus-ajuda-quem-cedo-madruga.ghtml

ZÉ, T. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZIZEK, S. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar, 2017.

7. APÊNDICES

7.1 Espiralidades

Foi no ano de 1913, com o mecenato de Coco Chanel, que o russo Igor Stravinsky (1872-1971) trouxe do cosmo à terra sua mais relevante peça, considerada por muitos a mais importante peça do repertório erudito no século XX, ou pelo menos, a obra que marcou definitivamente a despedida com a música do século XIX: A Sagração da Primavera, cuja primeira estreia em Paris foi recebida com rejeição e confusão no teatro Champs-Élysées.

Stravinsky foi, sem dúvidas, um dos mananciais mais profícuos da inspiração de Heitor Villa-Lobos, cujo Choro Nº 10 faz referência inconfessa à Sagração; Villa-Lobos, aliás, era tido por Tom Jobim como seu maior professor, ao ponto de fumar charutos e usar também chapéu panamá, acessórios como marcas indeléveis no corpo de Villa-Lobos. Em seu próprio disco, denominado *Matita Perê*, na canção homônima, Jobim utiliza orquestrações notoriamente influenciadas por Villa-Lobos. Tom Jobim que, aliás, é matéria-prima da plagicombinação de Tom Zé (2007) em Prazer Carnal, que antes de ganhar o título definitivo era chamada Bach-Jobim. Isso porque a música junta elementos de ambos os compositores. O Bach de Tom Zé é o mesmo Johann Sebastian de onde Fioti *sampleou* a "flautinha" *de* Bum Bum Tam Tam, seu *bachtidão*. E foi no tal João Sebastião Bach onde Villa-Lobos tragou convergências com a música do Sertão, vomitando assim as Bachianas Brasileiras, série de nove peças que estão entre as mais importantes de toda a obra do carioca, e comuns ao repertório das grandes orquestras mundiais: sincronicidades, fractalidades e espiralidades. Plagicombinação textual.

Em um dos seus momentos mais sórdidos vividos no cinema, a atriz Meryl Streep (2006) interpreta Miranda Priestly, a elegante, porém, arrogante editora-chefe da revista de moda Vogue América. Com seu mau humor *habitué*, Miranda se incomoda com um gracejo que sua assistente Andy (Anne Hathaway) faz no momento em que Priestly estava decidindo sobre o melhor cinto para um determinado *look* de um planejado ensaio fotográfico. Andy foi parar na *Vogue* apenas pelo emprego e possibilidade de projeção da carreira de jornalista em outra área, ela em princípio era avessa à moda. Para repreendê-la, Miranda faz notar que a cor azul do suéter que Andy usava naquele momento, e que deveria ter sido comprado em uma liquidação em uma loja popular, havia sido incorporada como linguagem na moda em um determinado

ano em coleções confeccionadas pelos estilistas Oscar de La Renta e Yves Saint-Laurent, que contaminou toda a indústria de roupas.

Há uma convergência muito peculiar entre as narrativas de Miranda Priestly e Igor Stravinsky, para além do fato de ele ter sido amante da estilista francesa Coco Chanel, é que, de algum modo, Miranda versa sobre ancestralidade e descendência, usando como metonímia o suéter azul de sua assistente.

A Sagração da Primavera se fez revolucionária, entre outros motivos, por uma decisão de abordagem inusitada. Utilizando-se personagens rítmicos da música tradicional russa, Stravinsky compôs uma música que abdicava do lirismo e horizontalidade melódica, para apostar em um tratamento verticalizado das notas de todos os naipes de instrumento da partitura. – Como se violino, fagote, flauta, trombone, *cello*, tudo virasse percussão, em suma, uma peça que é muito rítmica e, portanto, imantada por forças ancestrais – ela é inclusive uma partitura para balé.

Isso é pura digressão. Toda a pauta musical do século XX que, inclusive invadiu o século XXI, foi decidida por Igor Stravinsky. Entretanto, que os últimos cem anos foram para a música crescentemente rítmicos, concorda Igor Galindo, baterista da Órbita Móbile e compositor de formação acadêmica. Dos choros e sambas em Villa-Lobos que passaram pela Bossa Nova; do rock na reterritorialização do Manguebeat, este que foi uma desterritorialização do Movimento Armorial. Irrompendo a década de 1980 com Samba-reggae reterritorializado na década seguinte no Axé Music, até o empoderamento da periferia através do Pagode Baiano e do Funk, apenas mirando o Brasil, para não falar ainda no Jazz e no Hip-Hop. Todo o programa do século foi de aceleração rítmica.

Pensando em Stravinsky, sentado ao seu piano com os pés no chão, imerso na ambivalente dimensão entre o que havia sido e o que deviria, e tomado por forças cosmogenéticas, que decidiu "criar um finito que [restituísse] o infinito" (DELEUZE; GUATTARI, 2010), e com paradoxo temporal, ao acessar ancestral para alterá-lo no presente, criou um futuro que tinha as formasfluxos do passado. Mas, foi mesmo assim, por corporificação performativa do seu agência/mento, que fez a gira do tempo girar. Sagração da Primavera, temporizador rítmico do último centenário.

Como gesto de arremate nesta partitura, é auspicioso indicar que a entrada do tema espiritualidade e simbiose aconteceu por intermédio da produção cinematográfica documental alemã Camelos Também Choram (DAVAA; FALORNI, 2003), que acompanha o cotidiano de uma família de nômades criadores de camelo na Mongólia, e os seus saberes para solucionar

uma questão sobre vida e morte: a rejeição de um filhote de camelo albino por sua genitora, cujo parto se deu em condições adversas e cujo desmame tende a lhe ser fatal.

Os mongóis recorrem então a um saber ancestral (alerta de *spoiler*), e solicitam a intervenção de um músico que, em um preparado e singelo ritual, executa um tema musical em seu tradicional instrumento. Acompanhado de alguns cânticos de uma das criadoras de camelo, o resultado se confirma positivo: um longo plano estático testemunha o enlace corpo-a-corpo entre a progenitora que chora e seu filhote carente.

A impressão indelével que se apresenta, é de que esse tal ser espiritual que habita a música, com os fractais de suas autoralidades, realizasse uma conexão simbiótica entre os agência/mentos dos pastores nômades e seus animais. Quiçá, até mesmo e em momento mais propício, haja aí um corte para pensar tal conexão espiritual no âmbito do perspectivismo e multinaturalismo ameríndio, que como vem sendo propalado por Viveiros de Castro (2018), admite uma espiritualidade animal. Por enquanto, é isso que se propõe, performativa e, ao menos, parcial e localmente, sobre a música como um ser de sensações, um espírito em simbioses curriculantes nos cotidianos escolares.

7.1 Epitáfio: Currículo como contrato de intermitências com a morte

Figura 15 – Gato mumificado encontrado no sítio arqueológico de Khnumhotep II (2040-1782 a.C.), Beni Hassen, Egito

Fonte: wikipedia.org

> [...] para os efeitos que as pessoas interessadas tiverem por convenientes, venho informar de que a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal

> como sucedia, sem protestos notórios, desde o princípio dos tempos [...]
> Este episódio de rua, unicamente possível num país pequeno onde toda a gente se conhece, é por demais eloquente quanto aos inconvenientes do sistema de comunicação instituído pela morte para a rescisão do contrato temporário a que chamamos vida ou existência
> Poderia tratar-se de uma sádica manifestação de crueldade, como tantas que vemos todos os dias, mas a morte não tem qualquer necessidade de ser cruel, a ela, tirar a vida às pessoas basta-lhe e sobeja-lhe.
> Não pensou, é o que é.
>
> *As Intermitências da Morte*
> José Saramago

Dadas as inescapáveis implicações desta pesquisa com os fluxos experienciais da trajetória do pesquisador, neste plano, corpos jazidos ora reclamam seu minuto de homenagem, que não será a propósito, silente como conviria sujeitos, mas, uma tal pausa musical que ocupa um espaço-tempo de negociação, entre-lugar de variações para os tantos personagens que pleiteiam acontecimento na partitura sem, contudo, fazer cessar o ritmo temporizador das sensações.

Desde meu ingresso no mestrado profissional em Conceição do Coité, ele próprio a suspensão de morte de um corpo melancólico, tantas vezes restituído e destroçado; passando por corpos constituídos por paixões e vaidades, arrogâncias e ambições; aos corpos fragilizados pela impotência na relação com coronavírus SARS-CoV-2, tantas mortes foram morridas. Tanto mais recentemente, ainda que tenha sido cumpridor assaz das exigências da Organização Mundial de Saúde, a infecção invadiu os corpos da minha intimidade doméstica, de modo que, ainda ora assintomático, é improvável que meu corpo no momento não esteja em uma negociação simbiótica com o vírus, o que tanto coloca em perspectiva a relativização da integridade dos meus corpos por um sem-número de desejos e contigências praticados por outros corpos alheios no mesmo ecossistema, quanto me faz sentir como o Gato de Schrödinger, vivo e morto ao mesmo tempo, aguardando ansioso ou não mais, pela abertura da caixa.

A hipótese aventada pelo físico teórico austríaco, Erwin Rudolf Josef Alexander Schrödinger (1887-1961), para ilustrar o comportamento dos elétrons na mecânica quântica, traz uma suposição curiosa, a de que se não é possível conhecer um estado preciso de um elétron, tem que se assumir que ele pode estar em todos os estados possíveis ao mesmo tempo. Um gato dentro de uma caixa hermeticamente fechada encena a posição do elétron, e suscetível que está alí dentro a uma substância radioativa de comportamento instável que tanto pode ou não acionar um mecanismo de sua morte, em dado momento, enquanto a caixa está fechada há

uma hesitação, morte e vida são estados simultâneos do gato naquele espaço-tempo, que só pode encontrar definição com a aferição na abertura do recipiente. A curiosidade que matou o gato? (OLIVEIRA, 2017).

Figura 16 – para a observação externa, o gato estaria morto e vivo simultaneamente até aferição.

Fonte: revistagalileu.globo.com (desenhado por Zansky, Rebeca Catarina e Guilherme Henrique)

A ambivalência quântica dos possíveis estados do gato na perspectiva nagô, se realiza no processo contínuo e descontínuo em que Exu trifuca para assegurar a ancestralidade e descendência (SODRÉ, 2018). E era também partindo de uma ideia de continuidade sócio-espiritual que os indígenas se punham a "fazer corpos". (CASTRO, 2018). O *continuum* para o microcosmo do gato é certamente o adiamento da observação pelos sentidos orgânicos, o que leva a crer que a morte só pode ser hesitada em corpos não orgânicos, Corpos sem Órgãos, pois não se pode meter o bedelho na negociação entre o organismo e o coronavírus, quando no máximo um *lobby* por ingestão de vitaminas e do lambedor receita da Avó. Os órgãos estão aquém e além do desejo, distinto, "o CsO é desejo, é ele e por ele que se deseja" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 32), que se possa eventualmente desejar morrer, é somente através de um CsO que se pode igualmente cessar uma morte, "às vezes desejar seu próprio aniquilamento, às vezes desejar aquilo que tem o poder de aniquilar". (Idem, p. 32).

Resta torcer para que o organismo permaneça no jogo, "para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, [...] conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias exigem, [...] o suficiente para poder responder à realidade dominante" (Idem, 26), pois com o Corpo sem Órgãos, "a experimentação substitui toda a interpretação da qual ela não tem mais necessidade. Os fluxos de intensidades,

seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afetos [...] substituíram o mundo do sujeito". (Idem, p. 28). Que os órgãos permaneçam se conseguirem, o querer da resistência é um agenciamento inerente ao CsO, "quaisquer que sejam os cortes ou rupturas, somente a variação contínua destacará contínua destacará essa linha virtual, esse *continuum* da vida, 'elemento essencial ou o real por trás do cotidiano'". (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 62).

São tais variações, ou quais descontinuidades que passam por *intermitências de uma morte*, que também é sucessão, descendência, repetição de um corpo que é cópia desviante e vagabunda, um outro que é diferença. É nessa condição errante que se pode negociar com a morte encarnada um CsO, mas o que pode ser uma Morte em um cotidiano escolar? A própria escola, pois todo organismo tem seu próprio Corpo sem Órgãos, entretanto, toda prática inveterada de fixação, conservação, sedimentação, enfim, exageros e excessos cometidos no campo dos significados e significâncias dos discursos, como ensina o empirismo da sabedoria popular, tendem a ser somatizados, de modo que podem contribuir para formar um "tumor específico nele mesmo, ou em tal formação, em tal aparelho". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p, 30).

Um tumor ou um vírus, que pode infeccionar ou contaminar todos os outros CsO que trafegam nos cotidianos, pandemia e genocídio, pois paradoxalmente nessa paisagem, quanto mais jovens uns corpos estejam, menor a imunidade. Então, como adiar a morte de uns corpos no encontro com a Morte? Currículo. Um currículo pode ser o contrato que permite que a morte seja descontinuada, uma prática que mantenha intermitente o fluxo entrópico do perecimento, e em clave pós-estrutural, esse programa é o seu próprio limite, pois não é possível escapar indefinidamente de zonas de fixação, reterritorializações, deslizamentos e reversões entre espaços estriados e lisos, mas foi dito antes, um contrato de intermitências, uma superfície, um plano de fôlego entre-mergulhos; contrato como um enunciado coletivo, e logo, político mesmo e sobremaneira, quando precário.

O que se tentará evitar com o *contrato curricular de intermitência*, é que um corpo tétrico da Morte rostifique a paisagem, pois já sabemos a isso implica em uma paisagificação mortífera, o cotidiano como necrópole, não como pulsão de morte como suporia Mbembe, (2018), pois "não há pulsão interna no desejo, só agenciamentos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 122), mas Paixão de Abolição, o grande Desgosto, "a vontade de fazer morrer e de morrer". (Idem, p. 119). A morte assim, passa como um processo somático não intermitente por reterritorializações e sobrecodificações compulsórias em CsO, disciplinamento, conformação e organização de poder empreendidas por máquinas de rostidade, o Estado e não menos, a Escola a ele aliada.

Sabemos que a alma é o espírito encarnado, para os hindus, além de uma descontinuidade no plano espiritual, uma clausura que acondiciona o espírito em um estado latente, viés que pela percepção do ato de circunscrição, se paraleliza a feição programática de um Corpo sem Órgãos, a ele "não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite" (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12), e se mais de um pode haver, a alma que neles pode habitar é um fractal da alma dos corpos orgânicos segmentada por força do desejo. Não obstante, é no CsO que a produção social de rosto pode ser acoplada e assim feito o sobrescreve.

Mas se foi dito que o currículo é um contrato de intermitências com a morte, não é tão somente para suspender a morte, mas inclusive para fazer morrer, pois, rostificados, certos CsO tendem a se multiplicar como cópias icônicas de estreita semelhança, iguais sob uma só e mesma identidade, de um Messias e como se vários e mesmos **||:** messias-saíssem **:||**, o Brasil acima de tudo, e Deus acima de todos! Onde qualquer mal, não é mais que uma gripezinha, se enfim vamos todos morrer um dia. E daí? Necropolítica é a tal paisagificação do rosto do "homem de bem": "não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamento de poder que agem precisamente por significantes e se exercem sobre almas". (Idem, p. 54).

E tenho dito que pode ser preciso currículo para fazer morrer, por mais aterrorizante que seja, conduzir um CsO à morte pode ser uma saída, que nunca é saída definitiva porque dotado de seu Exu, no plano das forças, intensidades e fluxos não se opera por obliteração absoluta, mas por cortes, rupturas e restituições (DELEUZE; GUATTARI, 2012a; SODRÉ, 2018), de modo que se um CsO é morto, outro haverá de emergir para onde transmigrará a alma, transmigração porque neste caso não é sobre a reencarnação em um corpo orgânico, mas um fluxo fractal restituído ao organismo que descenderá, devirá em um novo bloco, como a criança que "transporta consigo um pedaço da placenta, arranca da forma orgânica da mãe uma matéria intensa e desestratificada que constitui, ao contrário, sua ruptura perpétua com o passado, sua experiência, sua experimentação atuais, [...] é bloco de infância, devir, o contrário de recordação". (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 31).

E aliás é tudo sobre experiência que se trata da alma, uma tal interface intensiva que opera por somatização as restituições ao corpo orgânico e ao espírito, e que ao longo das intermitências de morte descende devindo um outro CsO. E por fim, alma que não é fantasma, mas uma interface de programação da alteridade acoplada ao CsO, experimentação antipsicanalítica, "o CsO é o que resta quando tudo foi tirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto das significâncias e subjetivações", e por isso se diferencia da psicanálise,

que ao contrário, “traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO”. (Idem, p. 14). Assim, como contrato de intermitências com a morte, o currículo seria um programa para prover experiências à alma, se servirá enfim, como interface para fazer passar as suas aos CsO descendentes.

||: messias saíssem saíssemessias messiassaíssem saísemessi messiassaíssem saíseme messiasaíssem saísse messiasaíssem saís messiasaíssem saí messiasaíssem sa messiasaíssem messiasaís messiasaí messiasa messia messi mes me sa saí saís saíssem saísseme saíssemes saíssemessi saíssemessias saíssemessias saíssem messias messiassaíssem saíssem messias **:||**