

CRIAR COM BANDAS

MARCELO BARROS DE BORBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO



TESE

CRIAR COM BANDAS:

//:RITORNELOS DO BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR DA
UFPEL:\\

MARCELO BARROS DE BORBA

Pelotas, 2020

MARCELO BARROS DE BORBA

CRIAR COM BANDAS:

//:RITORNELOS DO BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR DA UFPEL:\\

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação pelo

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carla Rodrigues

Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco.

Pelotas, 2020

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

B726c Borba, Marcelo Barros de

Criar com bandas : ritornelos do bacharelado em música popular da UFPel / Marcelo Barros de Borba ; Carla Gonçalves Rodrigues, orientadora ; Eduardo Guedes Pacheco, coorientador. — Pelotas, 2020.

98 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2020.

1. Educação. 2. Filosofia da diferença. 3. Bacharelado em música popular. 4. Criação. 5. Bandas. I. Rodrigues, Carla Gonçalves, orient. II. Pacheco, Eduardo Guedes, coorient. III. Título.

CDD : 780

MARCELO BARROS DE BORBA

CRIAR COM BANDAS:

//:RITORNELOS DO BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR DA UFPEL:\\

Tese de Doutorado aprovada, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 17/12/2020

Banca:

Prof^a. Dr^a. Carla Gonçalves Rodrigues (Presidente)

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco (Co-orientador)

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a Dr^a Neiva Afonso Oliveira

Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Maristani Polidori Zamperetti

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

Prof.Dr.Luciano Bedin da Costa

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.Dr.Mario de Souza Maia

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Ao programa de pós-graduação em educação da UFPEL por me proporcionar um ambiente de estudo com excelência e qualidade.

Aos professores e funcionários do PPGE pela disposição e cuidado.

A Prof^a. Dr^a. Carla Gonçalves Rodrigues pelo acolhimento no seu grupo de pesquisa no período de 2016 a 2018.

A orientação, amizade e apoio do Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco e seu grupo de pesquisa ARTDIF.

Aos professores de instituições em que pude estudar e aprender durante o período de doutoramento. Em especial IFSUL-RS (Pelotas), UFRGS e UERGS.

A banca que compõe o trabalho: Prof^a. Dr^a. Maristani Polidori Zamperetti, Prof. Dr. Mario Maia, Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa, Prof^a. Dr^a. Neiva Afonso Oliveira.

Aos colegas do curso de bacharelado em música da UFPEL por me apoiarem nessa jornada acadêmica.

A minha família pelo apoio e assistência. Especialmente a Noemi pela parceria.

A colega e pesquisadora Tamires Guedes Dos Santos pela amizade e trabalho de revisão.

RESUMO

BORBA, Marcelo Barros de. **Criar com bandas**: ritornelos do Bacharelado em Música Popular da UFPel. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carla Rodrigues. Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco. 2020. 98f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020.

O presente trabalho problematiza a criação musical no curso de bacharelado em música popular da Universidade Federal de Pelotas-RS. Operando a partir da perspectiva da filosofia da diferença (DELEUZE, 2010; 1999; 2009) são propostas alianças ficcionadas com filósofos e compositores como Tom Zé, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção para abordar a prática de conjunto, a constituição de bandas segundo a noção de devir desenvolvida por Deleuze e Guattari (1995). Influenciado pela companhia de filósofos como Bergson e Espinosa, propõe-se pensar a música não mais como produto das noções dualistas de forma e conteúdo, mas da relação expressiva entre as forças e os materiais. É criado um método nos desdobramentos das noções de intuição e recursividade produzida junto aos intercessores. O trabalho pretende contribuir para a produção de conhecimento sobre educação musical no ensino superior de música. Sendo assim, este estudo torna-se pertinente pela possibilidade de se compreender algumas singularidades que permeiam a prática musical em grupo no ensino superior de música. Lócus de trabalho do pesquisador.

Palavras-chave: Educação; Filosofia da Diferença; bacharelado em música popular; criação; bandas.

Abstract

BORBA, Marcelo Barros de. **Create with bands: ritornelos** from the bachelor's degree in popular music at UFPel. Advisor: Prof^a. Dr^a. Carla Rodrigues. Co-advisor: Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco. 2020. 98f. Thesis (Doctorate in Education), Faculty of Education, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2020.

The present investigation discusses the musical creation in the bachelor's course in popular music at the Federal University of Pelotas-RS. Operating from the perspective of the philosophy of difference (DELEUZE, 2010; 1999; 2009), fictional alliances are proposed with philosophers and composers such as Tom Zé, Arrigo Barnabé and Itamar Assumpção to address a joint practice, a constitution of bands according to the notion of becoming developed by Deleuze and Guattari (1995). Influenced by the company of philosophers like Bergson and Espinosa, it is proposed to think of music no longer as a product of dualistic notions of form and content, but of the expressive relationship between windows and materials. A method is created in the unfolding of the notions of intuition and recursion together with the intercessors. The work aims to contribute to the production of knowledge about music education in music higher education. Thus, this study becomes relevant due to the possibility of understanding some singularities that permeate group musical practice in higher education in music. Researcher's locus of work.

Keywords: Education; Philosophies of Difference; bachelor's degree in popular music; creation; bands.

Lista de figuras

Capa - artista: Noemi Bretas	1
O que é a filosofia? - artista: "Folha"	20
Arrigo Barnabé - artista: "Folha"	44
Itamar Assumpção - artista: "Folha"	44
Tom Zé - artista: "Folha"	45
Bergsonismo - artista: "Folha"	50
Bandas e bandos - artista: "Folha"	59

Sumário

UNIVERSIDADE	12
ENCONTROS	17
INTERCESSORES	22
Alianças com a filosofia	22
Ritornelos do curso de música	26
CRIAR	48
MÉTODO INTUITIVO	50
Entre a consciência e o instinto	56
Memória	57
O impulso vital	58
BANDAS E BANDOS	60
Devir animal	65
PROCEDIMENTOS	67
Procedimentos de um bando	72
Recursividade nos procedimentos	74
Ensaio sobre motivo	77
CODA	84
Devires outros	89
REFERÊNCIAS	91
APÊNDICE	97

Tantos
Também pudera
O corpo ainda é pouco
Na fina matéria viva
Fragmentos, movimentos
Cabeça
De três em três
Rio de asfalto e gente que entope o meio fio
O pulso segue a pulsar
A trincheira da esquina
Mistura que não mata, cura
Mas os boatos são muitos
O vento no cabelo, agora
Acredito em tanta coisa que não vale nada
Obrigado senhoras e senhores
(Re)existimos
Ainda falta respirar
Fazer desse limão uma limonada
Suspende a rima
Pedir aumento ao cipreste
O corpo é um boato
Mas voar faz durar o tempo
A dor é mais elegante
Num clipe de bang-bang

UNIVERSIDADE

O curso de música popular na universidade oferece um percurso de especialização e profissionalização do músico. Uma possibilidade específica de formação em música popular, uma parcial dentro da diversidade de ofertas de formação em música existentes nas universidades Brasileiras. Através do currículo, do conhecimento das disciplinas e das práticas musicais. Há coletivos em processos de formação. O grupo é variado. Unem-se guitarristas, bateristas, baixistas, DJs, entre uma pluralidade de instrumentistas e cantores que buscam, em grande parte, certa qualificação do fazer artístico.

Pensar a criação musical na universidade, a partir da perspectiva da diferença, requer a necessidade de renunciar a verdades absolutas, de princípios transcendentais e de critérios universais. Deleuze (1999) nos desafia a pensar a vida como acontecimento em vez de realidade dada de antemão. Dessa forma, *o artista, o músico, o compositor* é efeito da linguagem, é um sujeito produzido pela linguagem, sujeito do discurso, dos processos de subjetivação, enfim, dos efeitos de inúmeras instâncias. Ou seja, um conceito nunca é criado do nada, mas, sim acontece de uma multiplicidade de situações.

Nesse sentido, sinto-me insatisfeito com a concepção de criação musical como genialidade, dom, leitura essencializada do fazer artístico musical. É possível quebrar com o espontaneísmo já tão naturalizado entre artistas. O artista é criador de afectos e perceptos (DELEUZE, 2010). Abandono o conceito de criação que remete à imagem pronta, senso comum. Não há um grau zero. Criar aquilo que ainda não existe, ainda não foi visto, o novo? Do nada. Eis a criação sob o pilar criacionista. Eu sou o autor, criador e possuo o que criei, pois, é minha imagem e semelhança. É identitário. Criar o que é esteticamente aceitável. O que

compartilha os padrões já estabelecidos de beleza criativa. O belo estético, equilibrado e harmonioso. Por isso, verdadeiro, autêntico. Nesse jogo moral, a banda cumpre o um papel previamente estabelecido.

Alguma torção nas estruturas há de acontecer, alguns *filhos pelas costas* hão de nascer¹. Algo novo em relação a criação musical é sempre bem-vindo. Os modelos se impõem, automatizam o processo de criação artística. As plataformas de *streaming*, TV, redes sociais apresentam demandas aos músicos. Sugerem um fazer musical automatizado, fábrica de montagem em série. Como relacionar-se com isso e ainda traçar linhas virtuais, maquinari uma voz *heterogenia* de si mesma como quer Deleuze? Se criação é dar vida a novos modos de existência, me incomoda automatizar processos e pensar a arte como linha de montagem fabril.

A forma como vêm sendo estruturados tais cursos no Conservatório de música está ligada ao papel que a música e os músicos desempenham histórico e socialmente num processo de “racionalização e de especialização do campo musical” (VASCONCELOS, 2002, p.59). Ao longo dos anos, nesse espaço de ensino e de aprendizagem, que enfoca a relação mestre-aprendiz, desenvolve-se a leitura e a composição musical (no que se refere ao registro de obras em partituras), a interpretação (com a atividade física dos instrumentos tornando as obras acessíveis aos ouvidos), a formação do público ouvinte (com a apreensão/recepção dos sons/crítica musical), além do trabalho focado na performance do aluno-instrumentista. As características culturais desse espaço de formação vêm sendo construídas desde a Idade Média com as escolas de música ligadas à Igreja e, a partir do século XVIII, com a expansão dos Conservatórios de música pela

¹ Expressão trazida por Deleuze sobre sua concepção de história da filosofia, uma espécie de enxada entre autores. Capaz de produzir filhos monstruosos.

Europa. Já os Cursos de Bacharelado em música com habilitação específica em música popular são recentes no Brasil.

Segundo Caldas (1992), o surgimento do Conservatório de música de Pelotas tem uma relação de proximidade com o canto lírico, num movimento político de interiorização da cultura artística do Rio Grande do Sul. Em 1925, com o aumento na procura por vagas de ensino musical, acontece a ampliação da estrutura física do Conservatório. No livro *História do Conservatório de Música*, Caldas (1992) nos conta que a Semana da Arte Moderna de 1922 produziu demandas de jovens interessados em pintura e desenho na cidade de Pelotas que leva à transformação do Conservatório de Música em Instituto de Belas-Artes. Algum tempo depois, por dificuldades financeiras, a Instituição retorna apenas como Conservatório de música.

Em 1961, o Conservatório de música de Pelotas recebe autorização do MEC para o funcionamento do Curso de música através do decreto Federal nº 50.948. A comunidade e políticos da cidade buscavam federalizá-lo ao criar a Universidade Federal de Pelotas e com o tombamento do Theatro Sete de Abril. Os estatutos da UFPel foram aprovados pelo Decreto Federal nº 65.881, de 15 de dezembro de 1969, e apresentavam o Conservatório de Música de Pelotas como unidade agregada. O primeiro reitor da UFPel, prof. Delfim Mendes da Silveira, confirmou na direção do estabelecimento a prof.^a Lourdes Nascimento (CALDAS, 1992, p. 30). Grandes musicistas foram formados nessa época. Em virtude da proximidade com o Porto de Rio Grande, espetáculos importantes passaram por Pelotas. A cidade de Rio Grande era parte do caminho de montagens artísticas com destino às capitais do Uruguai (Montevidéu) e Argentina (Buenos Aires).

Quanto à visão técnica da formação conservatorial em música, destaco que os cursos ministrados pelo CMP tiveram até 1953 os seguintes níveis de adiantamento: inferior, médio e superior. Daí

em diante houve sucessivas modificações nessa terminologia, como por exemplo: fundamental, geral e superior (1953-1957); preparatório, fundamental, geral e superior (1957-1968); preparatório, fundamental e graduação (1968-1984). A partir da incorporação à UFPel adotaram-se os termos fundamental, graduação e extensão [...] (CALDAS, 1992, p. 36).

O ensino superior de música surge no Brasil a partir da década de 50, primeiramente no Rio de Janeiro (UFRJ) e depois na Bahia (UFBA). Seu desenvolvimento está associado à absorção, por parte das Universidades, dos tradicionais Conservatórios de Música (GALIZIA, 2014). Na UFPel, o Bacharelado em Música Popular teve seu primeiro ingresso de alunos no ano de 2011. Em 2010, o Conservatório de Música da UFPel passou a fazer parte do Centro de Artes da Universidade, e, portanto, também todos os cursos de bacharelado em música. As formações específicas oferecidas atualmente são: Canto, Flauta Transversal, Piano, Violão, Violino, Composição, Ciências Musicais e Música Popular. Ensina-se como segurar corretamente o instrumento, a postura correta, o desenvolvimento técnico, como produzir som, como movimentar-se com a música. Ainda é preciso criar, mesmo diante de tantos condicionamentos.

As disciplinas de práticas de conjunto, no curso de bacharelado em música popular da UFPel, evidenciam tipos de funcionamentos artísticos. Tal formação específica, proposta a partir de práticas em conjunto, agencia referências de dentro e de fora da universidade, absorve modelos e também rechaça tendências do seu tempo. Nesse sentido, considero importante problematizar os processos de criação musical no bacharelado em música popular da UFPel; me alio a intercessores para problematizar as potências do ato de criação nas disciplinas de prática de conjunto. Entre as

noções de criação que circulam no bacharelado em música popular, quais se demonstram capazes de torcer estruturas, modelos e pôr os clichês artísticos a variar?

A gramática pode ser entendida como conjunto de regras e normas estabelecidas dentro de uma determinada língua. Embora não seja o erudito, aproxima-se do erudito. É influenciada pelo culto. Assim, por exemplo, a literatura clássica é utilizada como uma forma de fundamentar a gramática. Na música, o chamado repertório historicamente orientado é uma espécie de parâmetro para fundamentar o que chamo de *gramática musical*. Pela gramática, as normas definem as leis do bom uso, do uso correto. Do que é consonante e dissonante; para além do bem e do mal (DELEUZE, 2018). A gramática classifica, cataloga. É morosa na atualização. Absorver leva tempo para a gramática.

Há um desejo de se libertar de uma gramática que determina *a priori*, na música, na pesquisa, na vida. Em vez de uma gramática com as regras de dissonâncias e consonâncias Deleuze e Parnet (1996) me colocam a pensar sobre a possibilidades de produzir Abecedários conceituais.

ENCONTROS

Descobri Tom Zé na adolescência por meio de um LP, trazido pelo meu irmão mais velho, que rodava na vitrola de casa. Era empréstimo do amigo do amigo dele. Pedi permissão para escutar o disco *Estudando o Samba* (1975). A licença veio junto de muita recomendação. Extremo cuidado e cautela para não arranhar o bolachão. Nem pensar em forçar o braço ou agulha. Aproveitei que estava sozinho em casa à noite e aponte para a faixa 3 - *TOC*². Ouvi por alguns minutos aquela repetição louca de violão de aço que ia e voltava sem evoluir muito. Naipes de sopros atacavam vez ou outra. Vozes roucas e agudas surgiam. Gritavam ensandecidamente. Desliguei rápido pensando que havia algo de errado. Talvez tivesse arranhado sem perceber. Ou se tratava de um espírito maligno com vozes estranhas. Afinal, já era tarde da noite. Definitivamente, não era nada do que esperava encontrar. Alguns anos depois compreendi melhor que Tom Zé estava me *confundindo pra me esclarecer*³.

Na década de 80, Tom Zé não era famoso. Os Beatles eram famosos. Os Mutantes eram conhecidos. Tom Zé não era tão conhecido. Beatles foi uma fase. Os Mutantes uma descoberta. Tom Zé seguiu ouvindo. Tempos depois, como estudante de um curso de bacharelado em música, os princípios da harmonia tonal se encaixavam bem na música dos Beatles, dos Mutantes e do Milton Nascimento. Para *Estudando o Pagode* (2005), as regras de harmonia não faziam muito sentido. Escutei o professor dizer “haaaa, mas isso é Tom Zé. A exceção da exceção. Com Milton Nascimento dará certo”.

² ZÉ, Tom. *Toc*. Disponível em: <https://youtu.be/mzvrVANDh14>

³ ZÉ, Tom. *Tô*. Disponível em: <https://youtu.be/rBeCskNWxeY>

Um encontro acontece quando duas ou mais coisas fazem passar algo diferente. O encontro pode ser com pessoas. O encontro pode ser com as coisas das pessoas. A maneira de Britto tocar o violão se encontrou com as letras e poesias do Arnaldo Antunes. O encontro que tive com o LP do Tom Zé, com aquelas vozes malucas. Com as coisas do bolachão. No deslocamento de pensamento produzido por *TOC*. Para Milton, Lô e Marcio Borges *Jules et Jim* foi o suficiente para buscar papel e caneta, compor num domínio diferente do cinematográfico. Onde há matérias expressivas, onde me coloco a pensar, pode haver encontros.

Lô Borges:

Milton Nascimento foi - é - o pólo, o elemento catalisador, o próprio lugar de inspiração do movimento Clube da Esquina. (BORGES, 1996)

Márcio Borges:

(...) entramos na sessão [cinema] das duas e saímos as dez da noite. Quando a gente saiu eu cheguei pra ele e falei: na sua casa tem violão, tem caderno e tem caneta? Nós vamos pra lá agora! Começar a compor. (BORGES, 1996).

Ainda Márcio Borges:

Convenci ele [Lô Borges] a ser músico no dia em que vimos *Jules et Jim* (1962) (filme francês dirigido por François Truffaut). Porque aí nessa noite ele ficou tocado pela mágica da criação (...).
(TV CULTURA, 2015)

Com a palavra Arnaldo Antunes:

Nós [Titãs] aprendemos a tocar juntos porque queríamos mostrar nossas músicas. Você vê que tinha um potencial ali que teve muito desdobramento posterior. Tinha aquela coisa de aprender a fazer fazendo. Tudo um pouco mais mundano. Na época do Equipe eu já fazia música com o Paulo, o Marcelo e o Branco tinham um trio com Bellotto que era o Trio Mamão, o Nando tinha uma outra banda chamada Camarões... o Brito já compunha e gostava muito de desenhar. Com o tempo a gente continuou fazendo música. (CANAL CULTURA, 2018)

Fê Lemos (Capital Inicial) diz:

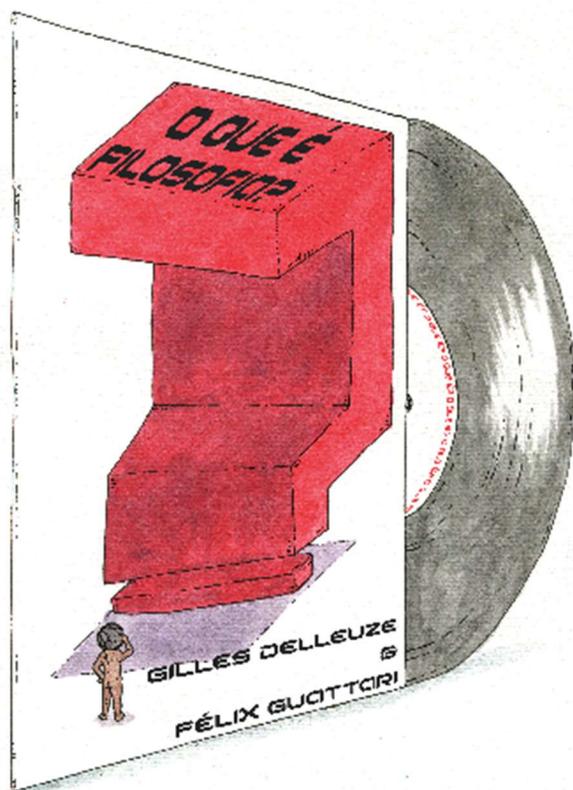
Eu conheci o Renato [Russo] numa festa em 78. Lá tinha uns discos de punk (Sex Pistols, The Clash) e eu fiquei surpreso de encontrar um jovem, em Brasília, que gostava de rock. Punk Rock. (CARVALHO, 2011)

Em 1957 John Lennon encontra Paul McCartney pela primeira vez em uma apresentação artística que acontecia na feira da igreja no subúrbio de Londres.

Bem, nesse dia Lennon não tocava canções de amor dos anos 50. Estava apenas inventando coisas. Eles [Lennon e McCartney] desenvolveram um vínculo. Ambos amavam música e guitarras. Foi uma reunião de mentes. (DAVIES, 2009)

Em algumas bandas os encontros costumam ser explicados a partir das afinidades. Em um curso de música popular tais histórias precisam ser construídas, forjadas, inventadas.

Não recorro muito bem o dia, se foi em *um determinado* dia ou por gradações. O importante é pontuar que Deleuze começou a frequentar os encontros da disciplina de prática de conjunto na UFPel. O convite tinha sido feito há um bocado de tempo, mas entre aproximações e afastamentos, em algum instante o aceite se fortificou. O ponto é que entre os movimentos rotineiros de escolher repertório com os alunos, compartilhar referências artísticas e propor a montagem de coletivos, reverberava bem alguns conceitos desenvolvidos por Deleuze numa perspectiva da filosofia da diferença.



A porta da sala de ensaios seguiu aberta e Deleuze me recomendou outros intercessores, como proposta de aliança para pensar o fazer musical. Por um pensamento de vizinhança se achegaram Espinosa e Bergson. Ambos trazidos pelas mãos de Deleuze. Logo se colocaram em posição de prática artística. Além disso, nos intervalos dos ensaios, abriam seus escritos, revisavam ideias e palpitararam nos meus escritos. Fomos construindo um modo de

ler, estudar e fazer música juntos. Tais presenças não apenas influenciaram a produção da pesquisa como colocaram outros músicos em movimento. Tom Zé, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e outros tantos tomaram o palco, produzindo deslocamentos do professor-músico, doutorando em educação, sempre desafiado a pensar *com* a filosofia, *com* as práticas coletivas de música, *com* a educação.

Pensar é ter ideias e para Espinosa existem dois tipos delas: as adequadas e as inadequadas. Uma ideia adequada compreende a causa da sua produção. Envolve e explica o ideado. As ideias inadequadas são confusas e parciais. Uma ideia adequada em música pode ser aquela que convém, que faz dar liga entre seção rítmica e harmônica, que por sua força retorna a cada seção, que favorece os elementos musicais. A ideia inadequada aquela que não faz passar nada, não colabora para que o motivo siga proliferando suas afecções. O que pode uma ideia: podem afirmar e negar coisas, podem aproximar e afastar coisas.

INTERCESSORES

Alianças com a filosofia

*Não tem descobrimento.
O que temos é criação.
Há caos,
ausência de medidas,
criação de medidas
(Visita de Zaratustra)*

Meus intercessores constituem um coletivo. Vão além da simples reunião de indivíduos, formam uma banda. Isso quer dizer que terão que trabalhar juntos. Suportar relações de rivalidade, aliança ou cumplicidade. Tornam-se uma banda possível. Com afinidades e incompatibilidades. Inicia-se um trabalho de estudo árduo e sério na sala de ensaios.

Assim como a filosofia ou a ciência, não se faz arte da noite para o dia, e muito menos num ato de inspiração. Para longe os romantismos e o espontaneísmo. É preciso trabalho, transpiração, insistência para que se chegue na consistência. Deleuze e Guattari (2010) entendem que a arte é uma maneira de enfrentarmos o hábito, de resistir à besteira e ao já dado. Portanto, criar é resistir; e resistir pela criação de sensações.

Os filósofos tornam-se membros de uma banda possível que acontece: Deleuze, Espinosa e Bergson. Com Deleuze e Espinosa vou adiante na ideia do artista como criador de afectos e a arte pensada como prática de encontros e experimentações⁴. Não se faz arte de qualquer jeito, assim como não se experimenta de qualquer jeito.

⁴ Espinosa nos escritos de Deleuze sobre *Filosofia Prática* (2009).

Deleuze me apresenta Bergson⁵ que é visivelmente alguém disposto ao ritmo. Bergson, como bom ritmista, se aproxima dos tambores da bateria e por ali fica a contemplar. Deleuze segue com elogios: esse cara fala muito bem sobre o tempo e suas múltiplas durações. Intensidade pura.

Já Espinosa, um cara de aparência envernizada, educado e discreto. Sempre aos cochichos com Deleuze. Percebi que Espinosa possuía alguma afinidade pelo piano elétrico. Pedi que experimentasse tocar o piano. Imaginei que os diferentes timbres e texturas pudessem ativar relações com o tema dos afetos. Espinosa se interessa pela conversação sobre a potência dos afetos. Para ele, essa é uma forma de enaltecer a existência, a potência da vida e do viver. Afetar e ser afetado é uma potência ativa da existência. Somos corpo e mente, constituições interligadas. O que passa no corpo afeta a mente, tem uma expressão em pensamento. Da mesma forma o que passa na mente afeta o corpo. A arte é uma das formas de afirmar a vida, de dizer sim à existência.

Experiência é colocada aqui como acontecimento. Quando algo se passa nos encontros. Nos tira do lugar. E experiência não é cronológica. Não é uma experiência entre dois tempos marcados. Mas entre durações. Por isso, produtora de intensidades. Os processos de experimentação são produzidos a partir desses territórios, das qualidades únicas e características de cada ocasião. Não desprezamos que há um processo de formação em jogo. A sala de ensaios é a sala de aula para as práticas de conjunto do bacharelado em música popular. A formação em música deve considerar que ali estão corpos que experimentam e avaliam.

Onde será possível chegar? Que forças conseguiremos movimentar? É possível que tal empreitada produza uma música que não sirva mais ao que está dado. Não seja adequada para certos espaços de

⁵ A partir de *Bergsonismo* (1999).

comunicação. Nem a espaços molares onde as categorias precisam apresentar-se definidas do *que é* ou *não é*. Talvez uma música que não serve às grandes gravadoras. Uma música que não tem função definida. O primeiro abandono necessário é o do utilitarismo em arte. Insisto, então, que criar na perspectiva da diferença é também perturbar as verdades do mundo.

O repertório que será desenvolvido está nos planos de ensino do curso, nos referenciais curriculares, nas rotinas de estudo. Confesso, tenho minhas preferências musicais que vão além do repertório chamado de *historicamente orientado*. Interessa-me os sons que produzem alguma coreografia. A música popular evidencia bem essa característica dionisiaca de pôr os pés para dançar. Embora Deleuze tenha estabelecido alianças anteriores com compositores da música acadêmica contemporânea, como Boulez, Debussy e Cage, ele compreende bem o lugar em que estamos – especialmente depois das interações com Richard Pinhas⁶ em *Vincennes*.

Alguém murmurou: trabalhamos em nome de quem? Somos um grupo ou uma matilha? Perguntas que ficaram sem resposta em um primeiro momento. As noções produzidas até aqui apontam para a necessidade de viver junto, na multiplicidade do pensar, do cantar, tocar e, quem sabe, ser tomado pelo devir-matilha (DELEUZE; GUATTARI, 2017a). Estaremos à espreita.

Desse encontro ficaram algumas anotações que fiz num pequeno bloco. Costumo escrever sobre o que se passa nos ensaios. Escrevo para tentar aprender e apreender com o ensaio. Escrevo para ter um teto; escrevo para resistir; escrevo para enfrentar o bloqueio da escrita na pesquisa; escrevo para ler. A escritura, uma

⁶ A convite de Pinhas, Deleuze narra trechos da obra de Nietzsche em uma música da banda de rock experimental Heldon. Disponível em: https://youtu.be/HI9_a5bvV4

necessidade. Há uma dupla articulação em jogo. Escrever para ler. Ler para escrever (CORAZZA, 2010). Escrevo pela necessidade de encontrar-me com o pensamento.

Ritornelos do curso de música

A coisa maior que se pode ter é a casa
(Lispector, 1999)

As regras do jogo são:

1. alunos ingressantes no bacharelado em música popular precisam demonstrar conhecimentos básicos da linguagem musical;
2. a formação prática-musical se desenvolve ao longo do curso (8 semestres), especialmente na disciplina de prática de conjunto;
3. demonstra-se estudos a partir de um repertório.

Que cada organismo consiga criar seu percurso dentro da estrutura. Produzir para si uma variação do caminho.

Acolho, com isso, o segundo bloco de intercessores do trabalho. Arrigo Barnabé, Tom Zé e Itamar Assunção. Estudantes que adentram no curso com diferentes experiências artísticas. Cancioneiros de perfis heterogêneos e gerações díspares. Nada de novo no front. Arrigo tem uma primeira formação universitária em composição musical. Itamar e Tom Zé são cantautores⁷ renomados. Ambos têm projetos estabelecidos na música popular. O que há de comum entre os três? Todos lidam bem com o conhecimento mais técnico da gramática musical. Tocam vários instrumentos, compõem e performam com certo desembaraço.

Tom Zé já conheço há muitos anos. Tem discos incríveis. Por intermediação de Tom Zé, chego a Arrigo que já fez algumas

⁷ A palavra *cantautor* é amplamente utilizada em línguas latinas e mais contemporaneamente começa a aparecer na música popular brasileira para designar compositores que cantam e tocam sua própria música. Chico Buarque e Caetano Veloso são exemplos do cantautores.

experimentações entre dodecafonismo⁸ e rock. Arrigo Barnabé e Itamar são inseparáveis, vêm da mesma cidade e ambos têm a fama de geniosos. Zé, Itamar e Arrigo. Suspeito que o desafio será fazê-los comporem juntos nessa empreitada.

Que compositores malditos são esses que sobrevoam a música popular Brasileira? O adjetivo *maldito* para classificar artistas vem do século XIX. Especialmente a partir dos poetas simbolistas franceses como Baudelaire, Arthur Rimbaud, Mallarmé e Paul Verlaine. Ao longo do tempo, ele começou a ser aplicado a artistas cuja produção era recebida como *desencaixada* das convenções sociais e da cultura. São nomes que costumam ter certa resistência à ideia de sucesso comercial e, no caso da música, têm desenvolvimento oposto aos parâmetros ditados pela indústria fonográfica.

Alguns desses compositores conseguem desmontar qualquer possibilidade de construção histórica. O tempo é outro. A relação de filiação da história da música não faz tanto sentido. Foram chamados de Malditos porque eram incompreendidos, desajustados. O que é ser incompreendido? É não estar no seu tempo. A criação como possibilidade de invenção do algo novo está presente nos discos *Estudos*⁹ de Tom Zé, em *Clara Crocodilo* de Arrigo Barnabé e nas canções de Itamar Assumpção.

Como uma reunião de estudantes torna-se uma banda? Quando há o entendimento de que cada um é necessário, cada um é parte e pedaço de destino, pertence ao todo. O todo também é parte. Explico então

⁸ Para GRIFFITHS (1995) o termo dodecafonismo assume diferentes significados na música do século XX. Geralmente se refere a composição Dodecafônica, Serialismo e atonalismo.

⁹ Estudando o Samba (1976), Estudando o Pagode (2005) e Estudando a Bossa (2008).

que uma das noções de banda¹⁰ é a de que são pessoas que compartilham um mesmo tempo, um mesmo lugar, e que realizam ações conjuntas. A partir de um trabalho coletivo se estabelece um modo de fazer e pensar em grupo. Não se sabe previamente o que vai acontecer quando se reúne um grupo. Qual serão os rumos dessa viagem. Foi assim com Beatles, Mutantes ou na aliança entre Nietzsche e Wagner. Mas estamos num curso de bacharelado em música e aqui o desafio é fazer com que essa banda assuma um caráter exploratório, que consiga viajar. Alçar voos longos mesmo sem sair do lugar. Ouvi de Álvaro de Campos que ouviu de Fernando Pessoa que ouviu de um passarinho: a melhor maneira de viajar é sentir. Tom Zé está cheio de ideias. Intervém com a proposição de que o repertório seja pensado menos como lista e mais como coleções de conceitos. Calma lá Zé! Que possamos trabalhar antes a ideia do coletivo artístico. Proponho constituirmos um modo de existência que envolva as relações consigo mesmo e com as coisas do mundo. Que consiga desdobrar o fazer musical para além de si. Mesmo entendendo que será inevitável a emersão de certos papéis identitários. Será que teremos bodes expiatórios na banda? Que banda é essa? Que grupo é esse?

A fim de pensar acerca dos intercessores na criação de conceitos em filosofia, Deleuze (2008) afirma que a filosofia contemporânea se debruça em problematizar “o que passa ‘entre’?” (DELEUZE, 2008, p. 151). Para isso, o autor compara o fazer filosófico aos novos esportes, como, por exemplo, o surfe: “O fundamental é como se

¹⁰ No dicionário da música de Dourado (2004), o termo banda é definido como grupo ou corporação de instrumentistas. Distinguem-se entre si por tipos, espécies. Exemplos: banda militar, banda de jazz, banda de rock.

fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de esforço.” (*ibidem*).

Ademais, o autor postula que as artes, a ciência e a filosofia são saberes iguais, por isso, não há uma hierarquia entre eles: “Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra.” (DELEUZE, 2008, p. 154). Sendo que seus produtos de criação são: um agregado para as artes; uma função para a ciência; um conceito para a filosofia. Assim, Deleuze questiona-se: “como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem?” (*ibidem*)

Os intercessores funcionam na filosofia na criação de conceitos, eles podem vir da própria filosofia como também da ciência, mas principalmente das artes. Os intercessores podem ser “Fictícios ou reais, animados ou inanimados” (DELEUZE, 2008, p. 156), no entanto, “é preciso fabricar seus próprios intercessores.” (*ibidem*). Por isso, cabe fabricar intercessores na criação de conceitos e, com isso, “O que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’ em ‘flagrante delito de fabular’.” (DELEUZE, 2008, p. 157).

O que passou? Os intercessores se apresentaram. Assumo tais alianças quem compõem minha banda de pesquisa. Eu e seis intercessores imersos em processos de criação, três vindos da filosofia e três da música popular. Vamos nos conhecendo no trabalho, na mútua representação interna. Nessa rede de relações onde não existe apenas o *eu* e o *outrem*. Existe o mundo do *eu* e o mundo do *outrem*.

Para perturbar as verdades universalizantes proponho uma prática musical que vaze referenciais de escuta. A música que circula pelos livros de história não dará conta da criação de algo novo. Tão pouco as ditas vanguardas artísticas e literárias. Não se trata de negá-las, mas tentar entender o que se passa entre as

categorias. O que se passa entre o repertório acadêmico já estabelecido na universidade e a música popular consagrada. Dar corpo a novas formas de criar. Que faça com que o músico se desdobre em outras formas de pensar. Trata-se de buscar outras posições.

Peço aos intercessores que mantenham certo afastamento da velha leitura identitária e binária que contrapõe música popular e música erudita. Se criarmos dogmas, igrejas, verdades absolutas, estaremos reduzindo o espectro das cores, dos sons, a possibilidade de outras leituras. O rigor não deve matar o frescor. Problematizar os dualismos: bom e ruim; certo e errado; popular e erudito; sim e não; dentro e fora; pertença e não pertença. Criar música não é um campo binário, 0 ou 1; mas uma proporção, a elaboração de procedimentos, tentativa de fazer algo, um alcance. É mais sobre o que funciona para você? E aquilo que não serve nesse momento, amanhã, depois quem sabe?

Preparar uma aula requer estratégia para vasculhar e reunir materiais potentes. “Uma aula é um cubo, ou seja, um espaço-tempo, muitas coisas acontecem numa aula” (DELEUZE; PARNET, 1988-89). Para que algo se passe a cena da aula precisa ser planejada, roteirizada e ensaiada. Procedimento a procedimento. Ponto a ponto. Nesse momento, me coloco a vasculhar um tipo de música popular chamada de vanguarda Paulista. Nesse território que Itamar, Arrigo e Tom Zé desenvolveram algum deslocamento.

Os haikais e mantras nutrem-se das repetições para viabilizar seus efeitos estilísticos. Pequenos territórios, que aos poucos se ampliam por camadas e camadas de repetições. Nos mantras, a repetição é parte da engrenagem que possibilita a construção dos

efeitos de vibração sonora, ressonância e energia. Os sábios indianos ensinam: há que ter foco. Para Itamar o desafio da criação musical é justamente encontrar os pequenos motivos. Linhas curtas com forças suficientes para entrar em ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 2017b). *Nego Dito*¹¹ é um dos vários exemplos dessa fábrica de fazer tempos. Deleuze aponta que a repetição produz diferença. Entre duas repetições sempre se introduz a diferença. Algo novo que salta. Não se trata de uma diferença opositora, dependente do semelhante para afirmar-se diferente. Diferença enquanto resistência. A diferença que salta já é um novo lugar. Diferencial que desajusta ao mesmo tempo que provoca mudanças (DELEUZE, 2018).

Os colegas de Itamar já perceberam que ele costuma iniciar algo novo pela linha de baixo. Logo, o baixo elétrico, um instrumento na maioria das vezes usado para acompanhamento? Sim. A linha, inicialmente curta, que vai desenvolver tantas outras, como um mantra, vem dos graves do baixo. Os pequenos motivos funcionam como uma espécie de maquinação para Itamar. A repetição faz com que a linha de baixo se conecte a pequenas frases. Frases que depois são quebradas, remontadas de forma arbitrária às regras gramaticais. Basta algumas voltas para que *Milágrimas* torne-se *mil-lágrimas*. Mais duas voltas e temos *milagre*¹². A cada repetição um novo sentido é viabilizado. A cada quebra uma nova palavra. Uma canção do Itamar e um pequeno mantra são construídos a partir de pequenas linhas, que se repetem indefinidamente.

Itamar já me foi descrito como o artista das ambiguidades, dos paradoxos, da marginalidade. Ambíguo pela sua produção que não se reduz a um sentido ou significado. Marginal porque reluta a se submeter ao *dever Ser* da indústria musical. Uma espécie de moral

¹¹ *Nego Dito* – álbum Beleléu e Banda Isca de Polícia.

¹² *Milágrimas* é parte do Álbum Bicho de Sete Cabeças Vol.2.

artística. Mas para Itamar estar à margem não é algo problemático. É o preço a pagar por não fazer certas concessões para ser ouvido. Pergunto a Itamar sobre a possibilidade de fazer um samba. Acha que não. Retruca que o samba é melhor deixar para o Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Adoniran, Clementina, Inezita. Se não for para mudar, não faz sentido. Até porque compor uma canção é diferente de documentar a cultura popular Brasileira. Itamar quer cantar aquilo que lhe toca a pele. Resolve então compor a partir de pontos do terreiro. Canta o terreiro porque ele é do terreiro. A criação musical associada a imagem de uma linha de produção irritava muito Itamar. Ouvia berros nos ensaios. “Não fabricamos automóveis, poxa!”. Entendi o protesto. O carro é um produto e a música pensada como produto era algo difícil para Itamar. O circuito de produção da indústria musical passa pela esteira de montagem. Produção executiva, produção musical, marketing, selo distribuidor (MACEDO, 2006; HENRIQUES, 2019). Mas, de alguma maneira, a atuação do músico vai precisar se relacionar com a produção da indústria. Faz parte da profissionalização do músico popular.

Depois de um tempo, Itamar me contou que já gravou discos com uma gravadora multinacional, a Continental. Foi uma experiência bastante produtiva e que permitiu que a sua música chegasse a outros continentes. Também lhe rendeu um momento incrível de vivências e apresentações na Alemanha. É preciso, então, considerar que o ponto inflamado do Itamar com a indústria musical se referia a produção musical estandarizada (CHAGAS; TARANTINO, 2006), perder autonomia e ficar refém dos *top hits*¹³.

¹³ Veículos de imprensa e circuitos da crítica musical costumavam, ao final de cada ano, desenvolver listas dos discos mais vendidos na música popular. Esse hábito se tornou comum e seu desdobramento, atualmente com as plataformas de *streaming*, são as playlists das músicas mais tocadas da semana (*top hits*), mês etc.

Dos ensaios com Itamar, surgiram canções que misturavam samba, rock, funk, entre outros ritmos brasileiros e estrangeiros. As letras das canções impregnadas de crítica social e sátira. Parcerias surgiram com Deleuze, Espinosa e, também, com outros amigos. Surgiram poesias com Paulo Leminski e Alice Ruiz. Pergunto como as parcerias acontecem. Itamar me diz que são convites lançados. Aquele que aceita se junta ao trabalho. Traz sempre uma camada a mais. É assim que acontecem algumas parcerias, por convites. Chega mais, faz sua camada aqui com a minha.

Arrigo e Itamar já se conheciam quando chegaram a sala de ensaios. Cresceram na mesma cidade Paranaense. Depois mudaram-se para São Paulo juntos e juntos chegaram ao curso de bacharelado em música popular. Arrigo se formou na USP no curso de composição musical. Dos atuais estudantes que estão comigo nesse momento, ele pode ser considerado o mais acadêmico. Já é compositor e tem um disco emblemático que mistura técnicas composicionais da música erudita de vanguarda com elementos do rock e da música popular. O disco chama-se *Clara Crocodilo* (1980). Uma das músicas, *Diversões Eletrônicas*, foi premiada no Festival Universitário da TV Cultura. Percebo que Arrigo tenta criar e, ao mesmo tempo, livrar-se de certo enquadramento atribuído ao músico compositor. Tenta desmistificar a ideia de que o compositor é um gênio a serviço dos momentos de inspiração. A mistura de elementos é o que lhe interessa mais. Os opostos não são tão opostos assim. *Clara*, feminino, luminoso; e *Crocodilo*, masculino, pantanoso. Se propõe, então, a agenciar materiais de natureza diferente. Como fez no álbum anterior em que mistura histórias em quadrinhos, locução radiofônica, cinema e música contemporânea para desenvolver algo novo. Ao trazer para a música recursos narrativos que a publicidade moderna desenvolve muito bem, em *Acapulco Drive-In*, Arrigo sobrepõe matérias e desenvolve certa dramaturgia musical. Torna-se um catalizador de elementos. Em *Clara Crocodilo* das oito

canções seriais, seis são dodecafônicas. Uma afronta ao tonalismo *rock'n roll*? Que nada, se faz necessário repensar o as relações entre erudito e popular. Se faz necessário repensar a ideia de música que circula pelas rádios, pela televisão ou na internet.

Cabe explorar algumas variações do conceito de música. É importante dizer que as palavras não têm um sentido pré-determinado. Sentido em termos de origem e essência eterna. Os sentidos são produzidos como diferenciais, agenciam de acordo com o lugar. Vão assumindo contornos, sintomas, sonoridades no interior dos usos, nas convenções e conversações. Ao problematizar o conceito de música, remonta-se as origens da palavra e como seu significado varia ao longo da história. Parte do percurso etimológico da palavra música encontra diferentes entendimentos desde a antiguidade até os dias atuais. Mesmo que a referência mais comum dela seja a arte dos sons, etimologicamente a palavra música deriva do grego *musikê* (ou *musique*). O termo diz sobre o que é relativo às musas (BALBONI, 2018). O sopro fresco das musas mexe com paixões e percepções, por isso, não poderiam ser mais que divindades femininas. Divindades responsáveis em escolher os homens que elas consideravam adequados a receber a inspiração capaz de dar vida às obras. As musas eram a explicação mitológica do que implicava fazer arte.

Em geral, o sufixo *ikos* se associava as especificidades do trabalho humano, nesse caso uma *techne* (ou *techne*; técnica). Se dizia: *Musikê* é *techne*. No latim aconteceu a troca de *techne* por *ars musikê* ou a arte das musas. A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica que no sentido estrito refere-se a ofício, ciência (BALBONI, 2018). O campo semântico de *ars* se define por oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural.

Em outros territórios surgem novos sentidos. Em chinês utiliza-se a palavra *yinyue* que significa som e alegria. No dialeto dos Quéchuas (ou quíchua), grupos étnicos oriundos da Argentina, Bolívia, Chile, Equador, Colômbia e Peru, a palavra usada é *Taki* que significa cantar.

O significado inicial da palavra música, na Grécia antiga entre os séculos X e VIII a.C. não dava a entender estritamente aquilo que atualmente fazemos referência no Ocidente. *La musikê* não é apenas música. Na antiguidade se agregavam um conjunto de disciplinas artísticas sob o nome de *musikê*. Tais disciplinas eram tratadas igualmente e geralmente se apresentavam combinadas. Algumas disciplinas eram parte do estudo da *musikê*, como é o caso da história pela aproximação com a retórica. Por *musikê* se entendia a retórica, a canção heroica, a poesia, a epopeia, a poesia lírica, a canção amorosa, o canto sagrado, a poesia coral, a comédia, a dança, poesia sacra, a tragédia, a comédia, o canto religioso e o canto fúnebre. Uma tragédia se fazia obrigatoriamente com canto e poesia coral.

A educação grega estava baseada no belo e, portanto, na ideia de harmonia. Para os gregos não há distinção entre o artista e o artesão, entre belas artes e artesanato. Não há distinção entre belo e bom. O que há é uma coincidência entre belo e bom; estética e ética. Na obra *A república*, Platão faz um elogio ao aspecto estático e ritualístico da arte, em especial a música e a pintura egípcia. Para esse filósofo, enquanto a ginástica pode educar o corpo, a música e a dança podem nos ajudar a educar a alma. Disciplinar os nossos corpos. Platão refere-se ao artista como um imitador do sensível. A arte é uma cópia falsa do mundo das ideias, não condiz com o original e, portanto, pode ser capaz de nos levar ao erro. Nesse sentido, a arte pode falsear a realidade por meio das sensações (PLATÃO, 2016). Para Platão, o Belo está pautado na noção de perfeição, de verdade. A Beleza existe em si mesma, no

mundo das ideias, separada do mundo sensível - que é o mundo concreto, no qual vivemos. No livro *O banquete*, a beleza é o que nos conduz ao suprassensível, é aquilo que mostra o que está além das nossas sensações, algo além deste mundo, nos leva ao mundo das ideias.

Em Aristóteles (DUARTE, 2013), a educação musical tem usos importantes na comunidade. Entre elas estão a catarse e purificação das emoções, além de entretenimento e formação artística do cidadão Ateniense. Para os Gregos antigos, o belo estava condicionado a implicações morais e intelectuais. O belo é estético, nos dá prazer, nos impulsiona a um equilíbrio e produz um sentido moral, uma contemplação da verdade que condiz com a natureza racional do ser humano, portanto, uma aceção espiritual. O belo é o bom e produz uma aceção moral. Não há distinção entre belo e bom. Há uma coincidência entre belo e bom, entre ética e estética. A estética torna-se área de discussão acadêmica no século XVIII, com as investigações do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), em especial a partir da obra *Aesthetik*. Nesse momento, separam-se as discussões de beleza estética das outras partes da filosofia, como a metafísica, por exemplo.

As artes poéticas, a partir da Idade Média, compreendiam literatura, teatro e dança. Fazer arte é dar vida, colocar algo em movimento. O princípio é simples: aquilo que está vivo se move. Vida é movimento. Principalmente a partir da Idade Média, há algo de divino em fazer música. A música seria a forma mais divina do movimento. Refiro-me ao Dom, um presente de Deus (ou dos Deuses).

Ao contrário do pragmatismo ou utilitarismo, a música se relaciona com as emoções e paixões humanas. Fazer música é dar vida. No período medieval, uma vida que só é possível de ser concebida graças a Deus. Nietzsche (2011) vê nisso uma depreciação da vida. Para Nietzsche, a arte é o impulso vulcânico da criação. Por meio da arte é possível valorizar a pulsão, o desejo, a loucura... a

arte como aquilo que extrapola a razão, vai além. Não é uma essência e tampouco uma expressão da racionalidade. Nietzsche vê nas tragédias gregas a grande representação estética da vida, capaz de mostrar as incertezas, e coloca para o leitor o peso de assumir as consequências disso.

Tanto a filosofia de Deleuze quanto a de Nietzsche (DELEUZE, 2018) produzem encontros com o pensamento dos gregos antigos. De um lado, o conceito de devir que se desdobra a partir dos pré-socráticos; de outro, as discussões sobre arte e beleza que estão presentes na *República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles. Ainda hoje, vivenciamos o legado dos paradigmas estéticos produzidos por Platão e Aristóteles. Claro, continuados depois por Plotino na Idade Média, inclusive no pensamento formador de muitas religiões. É possível dizer que o pensamento platônico sistematiza o conhecimento grego e o transforma em problemas filosóficos.

O campo das artes se beneficia da ampliação das discussões sobre cultura no século XX (BHABHA, 1998; HALL, 1997). Para Hall (1997), cultura são “sistemas de significados que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros” (HALL, 1997, p.1). A concepção de música não é apenas uma questão terminológica ou de formulação de um novo conceito. Mas de tomar atenção para os recortes produzidos, as delimitações do que se tenta deixar dentro e fora daquilo que é música. O que é considerado estranho e aquilo que pertence. Dahlhaus e Eggebrecht (2009) pontuam que os âmbitos social, histórico e étnico funcionam também como instâncias de produção de sentidos e validação. Determinam, cada uma a sua maneira, o que é música, assim como a reconfiguram.

Se ao longo da história da música (europeia) produzimos noções de consonância e dissonância, intervalos musicais (dó e ré), tipos

de movimentos rítmicos (numérico, alternado ou quantitativo), o objetivo aqui não é ancorar um conceito. Mas sim tentar buscar algo que funcione para esta situação, nestas condições, com estes colaboradores. Nesse sentido, faz-se necessário a tentativa de desprender-se de uma história universal da música ou de significações prontas. O século XX surge tensionamentos a essa concepção mais universal de música. Em Cage (2020), o problema do fenômeno sonoro, da concepção de um silêncio que não é ausência de som. Mas sim um silêncio ativo, capaz de evidenciar outros universos sonoros.

O campo da música popular é acionado por diversas áreas de estudo. Quer seja em áreas de pesquisa sobre cultura, sociedade, história e correntes da antropologia; quer seja em trabalhos de literatura, das tradições ou ainda na musicologia. É importante destacar que a partir do final do século XIX, com o surgimento dos estudos em etnomusicologia, as discussões sobre música popular, cultura e os modos de habitar o mundo artisticamente ampliam-se nas mesas acadêmicas antes capitaneados pela musicologia. Para Piedade (2012, p. 62) “a Etnomusicologia teria nascido no meio destes pólos, o primeiro sendo objeto da Musicologia e, o segundo, da Antropologia”.

O conceito de música nesta pesquisa pula para um campo imanente, de vitalidade. Como insiste Espinosa (2009). Não há como conceituar algo sem colocar nele o mundo que pertencemos. Trata-se de retirar o conceito de música do mundo dos ideais platônicos e transcendentais, ou seja, de um campo puramente reflexivo. E música popular é o contrário de alguma coisa? O avesso? Funciona apenas dentro de uma tensão com a música erudita? Música popular, neste trabalho é a música feita por Tom Zé, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção. Os personagens arteiros podem colocar-se em posição mais ou menos conservatorial, em maior ou menor proximidade com a gramática musical acadêmica, não importa. Algumas palavras ou

expressões assumem diferentes sentidos quando colocadas dentro de recortes temporais. Os próprios dicionários carregam o léxico e a semântica de sua referida época de produção. Nesse sentido, torna-se possível falarmos de música popular apontando relações com os atores, lugares e espaços em que ela circula.

O horizonte é o da experiência. Cada definição assume pressupostos que indicam noções e valorações. O gosto pessoal não fica de fora. Os afetos não ficam de fora. Não há neutralidade. Dessa forma, a concepção de música popular única e substanciada, resultado da história da música, é dobrada pela diversidade. Da tensão entre popular e erudito outras dobras se fazem necessárias.

Música Popular não se define por instrumentação - não há instrumentos musicais que sejam exclusivos da Música Popular nem há os que sejam excluídos dessa prática. Música Popular não se define pelo tipo de atividade - levando em consideração as diferentes modalidades de práticas no contexto musical acadêmico do Brasil como composição, regência, performance, arranjo, improvisação; não há nenhuma dessas que esteja ausente das práticas em Música Popular (ZANATTA. 2016)

No Brasil, a música popular envolve uma infinidade de gêneros e manifestações incluindo grupos de choro, trovadores, repentistas, conjuntos instrumentais, escolas de samba, blocos, nações, congados, rodas, compositores e compositoras. Em vez de reivindicar uma identidade musical brasileira, tenta-se dizer que a música popular brasileira cria uma ideia música, uma ideia de Brasil. A música popular não fixa um Brasil, mais sim diz sobre aquilo que tem sido possível criar em determinado território.

Tom Zé se junta ao grupo buscando uma des-canção. Diz que já desenvolveu alguns estudos a partir de experiências com o Tropicalismo. O movimento brasileiro de ruptura cultural que, na música, tem como marco o lançamento do disco *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). O tropicalismo é um movimento musical que se desenvolve a partir de articulações entre várias artes como cinema, teatro, poesia e literatura. O agenciamento entre as artes é uma característica importante e que Tom Zé leva às últimas consequências. *Se todo compositor brasileiro é um complexado como romper com o padrão, ou ainda, que padrão é esse?*

A formação musical de Tom Zé iniciou ainda na Bahia, onde teve aulas com Koellreutter e frequentou os seminários de música da Bahia. Koellreutter é um importante compositor, educador que fundou em 1954 os Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia (1954-1962), que originou mais tarde a Escola de Música dessa instituição. Durante os seminários, Tom Zé teve contato com Walter Smetak que é um artista, experimentador de sonoridades e criador de instrumentos musicais. Tornou-se uma importante referência para Tom Zé, especialmente nas experimentações feitas no disco *Com Defeito de Fabricação* (1988).

Tom Zé tem três discos mais ou menos regulares, *Grande Liquidação* (1968), *Tom Zé* (1970) e *Se o caso é chorar* (1972). Além de uma crítica do social, as canções de Tom Zé trazem elementos da filosofia e poesia numa abordagem da dor humana, tanto no espectro social quanto no amoroso. Quase sempre num tom irônico, aborda temas regionais da capital de São Paulo e da cidade de Irará. O disco seguinte, *Todos os olhos* (1973), é considerado radical demais. O álbum traz a imagem de um ânus na capa (ideia do Décio Pignatari). Foi abandonado pela mídia por 15 anos (1973-1988). É redescoberto pelo produtor e músico David Byrne (*Talking Heads*), que encontra, por acaso, o disco *Estudando o Samba* (1976) numa loja de discos do Rio de Janeiro.

Se pretendermos compreender melhor os enigmas de *Estudando o Samba*, nos deparamos inicialmente com a aplicação do termo *estudo*, curiosamente reproduzido em dois dos trabalhos que marcaram o reaparecimento de Tom Zé a partir do início da década de 1990, *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008). Aparentemente, a ideia de que um cantautor como Tom Zé, àquela altura considerado genioso, problemático, se propusesse *Estudar* o samba em meados da década de 1970 “soava como uma pretensão no mínimo imprudente. O que constituiria esse estudo? Um exercício meramente intelectual de desconstrução dos clichês do samba?” (OLIVEIRA, 2014). Seria o caso do relato de pesquisa histórica? Um estudo expositivo de cunho pedagógico nos moldes da catequização popular? Ou ainda um exercício de enfadonha análise semiótica, capaz de enterrar de vez sua carreira? O que o samba tem a ver com estudo, já que não se aprende na escola? Para o *ouvido médio* do eixo Rio-SP, entretanto, a audição de *Estudando o Samba* contrariava qualquer expectativa. Em termos comparativos, não se aparentava com nenhum trabalho artístico disponível, além do fato de que o próprio termo estudo não estimulava uma compreensão adequada daquilo que propunha Tom Zé.

A noção de estudo desponta na obra de Tom Zé a partir da confluência e do desenvolvimento de ideias e interesses comuns, em parte compartilhados com o núcleo central do Tropicalismo, e, em paralelo constituindo-se a partir de uma pesquisa própria. Ao batizar seu disco de 1976 como um estudo, Tom Zé consolida a trajetória singular que começa em Irará, nos anos de 1940, e desagua no desterro na década de 1970 (OLIVEIRA, 2014). Para Tom Zé, estudo é a possibilidade de intervir nos contextos. Do ponto de vista do artista vinculado ao movimento Tropicalista, surgia a vontade de intervir no contexto geral, uma tendência a modificar o ambiente da produção cultural Brasileira.

Por outro lado, do ponto de vista do artista dissidente, tratava-se de ampliar a radicalização da singularidade inventiva através de uma via de mão dupla: a percepção e denúncia do *complexo de Épico* - crítica ao *ethos* estético-político da cultura brasileira - e o exercício da *procuratividade*, ou seja, a procura incessante por meios através dos quais se poderia transfigurar a precariedade e o dito defeito de fabricação. Articulando a crítica ao *complexo de Épico* e intensificando o exercício da *procuratividade*, sua pesquisa se consolidaria de forma definitiva em *Estudando o Samba*, cuja gravação em 8 canais foi iniciada em junho e finalizada em outubro ou novembro de 1975, no extinto estúdio Sonima. O disco foi lançado em fevereiro ou março de 1976 no anonimato.

No caso específico de Tom Zé existe um disco de afastamento, o *Todos os Olhos* (1973). Será que esse não é um caminho interessante levarmos a criação um ponto adiante? Criando canções de afastamento? De esquecimento? Tom Zé me diz que tem hora em que o próprio artista, na sua psicologia campada, vai para sua destruição. Esse foi seu caso? Perguntei. Não soube me responder. Em Tom Zé me agrada também a ideia de des-canção. Se a canção brasileira tem uma história, um estilo, uma maneira de fazer, Tom Zé cria uma nova maneira de cantar. Sua maneira passa pelo desfazimento do cânone.

O conceito de liberdade para Tom Zé é a capacidade de permitir-se. O contrário da liberdade é a moral. A moral é um tipo de prisão suja e fria.

As questões de Tom Zé são: os defeitos, o feio. Um inventor de canções feias, erradas. Como é possível fazer uma máquina variar? Será que não é pelos defeitos de fabricação? O processo de formação em um curso de bacharelado em música popular é resultado de uma série de ações e procedimentos. Procedimentos que estão por aí, circulando. São ideias que não estão em um sujeito-autor, mas estão no mundo, em gestos outros.

Na música *Se o caso é chorar* temos colagem, plágio... E por que não um filho pelas costas? Apossar-se da criação do outro até tornar sua. Tom Zé consegue captar os costumes ao mesmo tempo que desobedece a tradição.

Enquanto em Itamar, a música é um protótipo, jamais está acabada e não há interesse pelo ponto final; com Tom Zé vejo potência de transformação de matérias. Transformação das qualidades umas nas outras pela sua variação. O que produz essa variação, se é interno ou externo são outras questões, mas, considerando que falamos aqui do pensamento, tudo indica que o que produz a variação sejam os encontros.

Os trabalhos não têm avançado muito desde os últimos ensaios. Tenho dois trios. De um lado uma banda de filósofos, de outro uma banda de cancioneiros inventivos. É o momento de reuni-los e propor outras divisões. Por maior que fosse a tentação em determinar novos grupos mesclando filósofos e cantautores, o tempo hábil para isso tornaria o trabalho pouco efetivo. Pedi que externalizassem¹⁴ quais afinidades poderiam existir entre eles. O que seria capaz de desenvolver novos interesses formar novos trios ou duplas.

¹⁴ As falas dos compositores Arrigo Barnabé, Tom Zé e Itamar Assumpção apresentadas neste trabalho são resultado de um exercício de fabulação do pesquisador em livre criação.

Com a palavra Arrigo:



Acho que estamos todos tomados por necessidades muito parecidas. Que é a busca pela renovação da linguagem. Por novas formas de experimentação. Isso é vanguarda! É *avant-garde*, tão importante e perseguido por movimentos artísticos modernistas. Se buscamos transformações no campo das artes, elas exigem uma permanente busca pela renovação das linguagens, por novas formas de experimentação e criação artística.

Itamar:

Não sei se desejo ocupar esse lugar de ponta de lança. Mas acho que o que faço produz, de alguma maneira, novos caminhos para momentos de estagnação.



Tom Zé:

Vocês estão falando em vanguarda. Mas olhem para a música popular brasileira. Esse negócio está aí com Jards Macalé, Walter Franco, Tetê Espíndola ou ainda com os mais jovens Arnaldo Antunes, Rogério Skylab. Esses caras também têm algo em comum: o desejo permanente pela ruptura. Buscam uma maneira de expressar que possa nos levar a outro lugar da cultura, das artes. Propõem uma abertura nos referencias de escuta.

Minha intervenção ocorre com duas perguntas. O que são as rupturas? E onde elas estão?

Tom Zé segue:



Nós temos nossos próprios exemplos. Um deles foi o ocorrido durante o Festival Internacional de Música, promovido pela Rede Globo. Walter Franco canta a canção *Cabeça*. A música cria uma espécie de confusão sonora ou discussão melódica ou sei lá o que mais pode ser aquilo. A letra tem influência da poesia concreta.

*Que é que tem nessa cabeça irmão
que é que tem nessa cabeça, ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba irmão
que é que tem nessa cabeça saiba ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não
Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão.*

Reparem que mesmo antes de Walter Franco voltar ao palco as vaias já ecoavam forte. De forma ensurdecadora. Era a rejeição da plateia. De qualquer maneira, a música conquistou a opinião dos jurados¹⁵ técnicos do festival. Para o júri a canção *Cabeça* é que deveria ser eleita campeã do festival. Para o público e a organização do evento, leia-se patrocinadores, era demasiadamente transgressora. Para o bem ou para o mal, fizeram uma reunião súbita entre júri e organizadores do evento e destituíram a música de Walter. Declararam *Filho Maravilha* de Jorge Bem a vencedora. Para concluir, as rupturas são uma espécie de vaia que provocam uma parada no tempo. Quando algo não está adequado ou ajustado aos modos de fazer já instituídos e naturalizados, há, então, a produção de estranhamento. Esse estranhamento é desestabilizador.

¹⁵ Entre os jurados estavam Décio Pignatari e Rogério Duprat.

Produz rupturas. A canção *Cabeça* era estranha demais para vencer o festival da canção. É importante observar ainda que a concepção de estranho, nesses casos, costuma provocar gagueira, aparece carente de definição ou de conceituação. É simplesmente estranha. Não se consegue explicar o que é estranho e porque é estranho. Por isso seu caráter desestabilizador.

Arrigo:

Acredito que estamos muito ligados ao tropicalismo ainda. Essas experimentações com a voz, a des-canção do Tom Zé, as maneiras que experimento melodia e letra, os usos pouco convencionais da voz. Até pelo que já fizemos antes, as aproximações com a poesia concreta dos irmãos Campos¹⁶. Vale lembrar que as gravadoras não receberam muito bem esse tipo de trabalho e nos associaram a *artistas difíceis*. Nos chamaram de *malditos*.

Itamar:

Eu me recuso em ser maldito! Não nos fechamos ao mercado. Fomos fechados. Se criamos modos independentes de produção artística, outras estéticas, foi porque estávamos propositalmente esquecidos.

Tom Zé:

Fico disponível para qualquer composição, independente de quem sejam meus parceiros. Aviso antes que tenho meus limites. Ser inventivo não é o mesmo que partir para hiper-especialização do campo artístico.

¹⁶ Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

Retomo a fala:

Já que estamos num papo exploratório, num exercício de *procuratividade* e queremos liberar a música de uma gramática estética pré-estabelecida preciso pôr em xeque a ideia trazida aqui de vanguarda musical. Quem está à frente ou na traseira do desenvolvimento musical? Quem ou *o que* está superado? Quem está julgando isso? Já mingüaram os manifestos artísticos. O conceito de vanguarda pode, e deve, ser problematizado. Não dispomos dessa visão clara do que precisa ser superado ou do que está por vir. Na fluidez contínua do mundo há também refluxos e novas apropriações culturais que embaralham e inviabilizam diagnósticos. Apesar do desencantamento, não precisamos deixar de lado a capacidade revolucionária que a vanguarda trouxe. Principalmente na torção dos códigos artísticos.

Qualquer combinação que pudesse estabelecer para reagrupar Tom Zé, Deleuze, Arrigo, Espinosa, Itamar e Bergson seria algo demasiadamente planejado. Decido então afirmar o acaso. O que pode o juízo frente ao acaso?

Jogaria os dados para definir quem seria par com quem. Num primeiro lance sairia a quantidade de integrantes. Num segundo momento, defino quem serão os participantes. Quão racional pode ser o resultado dos dados ao lançá-los sobre a mesa? Quando foge ao juízo, aquilo que pode ocorrer, tudo pode. É hora de afirmar o acaso.

Um lance de dados. O desvio, a expectativa e... o número seis nos olha e nos golpeia ao mesmo tempo. Não haveria novas divisões. O novo grupo terá seis integrantes. Seremos todos parte do mesmo grupo. O acaso desmontou a racionalização da sala de ensaios.

CRIAR

Criar é torcer o já sabido.

A criação é torção e vazamento de tudo aquilo que habita meu corpo e que deseja expressar. Expressar por meio da música. Crio sempre a partir de algo. Crio a partir de arquivos. Materiais organizados. Os materiais estão por aí, no mundo. Ao organizar, crio uma maneira de dizer. Criar não é *a partir do zero*, mas sim a partir de materiais, damos novas formas a partir de arquivos, de uma possibilidade de organização (ZORDAN, 2010).

Criar é variar padrões.

Enquanto potência capaz de variar padrões artísticos, o que pode? A criação pode pôr a variar os modelos da indústria. Transvaloração dos valores. Enquanto proposta de resistência a modelos estéticos, culturais, estruturas de aprendizagem.

Criar por necessidade.

Criar enquanto necessidade de dizer, de mostrar, de afetar o outro. Criar é compor matérias de expressão. A vida como vontade criadora. A criação é vontade de potência. Um corpo que cria a partir da escrita e da leitura, atravessado por perceptos e afectos. Criação é um conceito implicado com a vida.

Criar por agenciamentos.

A criação se desenvolve dentro de um processo de inventariar, relacionar matérias musicais e não-musicais, produzir agenciamentos. Agenciar é reunir as coisas que me afetam. Comporta componentes heterogêneos, tanto da ordem biológica, quanto social,

maquínica, gnosiológica, imaginária. Tem elemento tensor entre pelo menos dois. Agenciamento para que se passe alguma coisa. Por isso não é fácil, não é espontaneismo e exige prudência. Criar através dos ritmos que inventa; das harmonias que desenvolve.

Criar é dar visibilidade.

Criar transforma o desconhecido em conhecido. Dá visibilidade. O que o bacharelado em música popular inventa? Talvez formas de torcer a tradição, apropriar-se das molaridades do repertório e tentar produzir variações. Tornar seu. Não ao estilo autoral, mas por campos intensivos, por experimentações.

MÉTODO INTUITIVO



No dicionário filosófico de Schöpke (2010), a intuição aparece como um conhecimento imediato, sem a intermediação dos sentidos e, portanto, também sem a participação direta do entendimento e da razão. Na Idade Média, vemos uma querela entre Duns Scot e São Tomás, em que este acreditava que Deus só poderia ser conhecido por analogia, pela infinitização dos atributos humanos; e aquele defendia

que Deus era conhecido por intermédio da intuição.

São Tomás, como um bom Aristotélico que era, alegava que não é apenas pela fé que se chega a Deus, mas também pela razão. Seja como for, a intuição é o conhecimento direto de algo. Para Deleuze (2013) Leibniz entendia que as verdades primeiras ou primitivas eram conhecidas de modo intuitivo e sem necessidade de recorrer a qualquer pensamento mais elaborado. Já em Kant (*apud* DELEUZE, 2010), a intuição ganha um novo sentido. Também se trata de um conhecimento imediato, porque ele não tem sua origem no mundo, mas, sobretudo, trata-se de um conhecimento prévio, *a priori*. É assim que o tempo e o espaço são considerados intuições que emergem com o homem e não conceitos que se fundem na experiência. Na filosofia contemporânea, o conceito de intuição adquire um peso

ainda maior quando Bergson o define como o método filosófico por excelência (DELEUZE, 1999).

Um *bom problema* é aquele que, recolocado, produz novas possibilidades de respostas. Não satisfeito, retorna para atormentar a estabilidade do senso-comum. Como uma reunião de pessoas se transforma em um grupo ou banda? Essa é uma questão qualitativa para Bergson. Não pode ser definida numa concepção cartesiana. Os critérios mecanicistas e finalistas da inteligência não dão conta de questões qualitativas da vida em movimento, em devir. Um grupo ou banda são matérias em movimento, há gradações, repetições, durações, intensidades.

Para Bergson (*apud* DELEUZE, 1999), a intensidade é uma questão emblemática para o pensamento. A noção de tempo desenvolvida pela ciência - tempo mecânico, *chronos*, passado/presente/futuro - não favorece um pensamento no contexto das multiplicidades. Por isso, importa problematizar a ideia de tempo que existe em um fora objetificado, regulador, com pouco proveito quando tratamos dos devires, dos fluxos de intensidades, das sensações. Outras noções se fazem necessárias para falar de fluxos que se contraem, distendem e se desenvolvem num fio sem fim.

Caberia à intuição o papel de apreender diretamente a duração, e de maneira desinteressada, o que significa que a análise opera sobre o imóvel, ao passo que a intuição se instala na mobilidade e, o que dá no mesmo, na duração (DELEUZE, 1999, p. 209). O que se intui é a duração, logo o método intuitivo seria o método capaz de propor e solucionar os problemas em termos de duração.

Conforme Bergson (*apud* DELEUZE, 1999) diferente do método científico que se mobiliza pela análise e tende a rodear os objetos e tomá-los a partir de suas coordenadas espaciais; a intuição tende a apreender o objeto em sua interioridade, tende a percebê-lo de dentro, como uma espécie de simpatia em que sujeito e objeto se misturam, sendo possível mergulhar no devir, no movimento do

outro, em sua essência única e insubstituível. Intuição é quando instinto e inteligência não dão conta de explicar a experiência. A capacidade de pensar sobre seu próprio objeto e de ampliá-lo indefinidamente. A intuição ao mesmo tempo que produz consciência mantém o movimento da vida.

Intuição é produzida neste trabalho como ato vivido. Por isso, a intuição fomenta a criação. A intuição envolve um processo de tomada de decisão. Envolve a condição de colocar um problema em multiplicidade, de tornar o problema afectivo e perceptivo. Não se resume a verdadeiro e falso.

A diferença em Bergson (*apud* DELEUZE, 1999) acontece no movimento de devir-instinto que se dá pela intuição. O conceito de repetição em Deleuze (2018) se relaciona com a ideia de consciência em Bergson.

Um pouco como a intuição e a inteligência, segundo Bergson (*apud* DELEUZE; GUATTARI, 2017c), onde só a inteligência, possui os meios científicos para resolver formalmente os problemas que a intuição coloca, mas que essa se contentaria em confiar às atividades qualitativas de uma humanidade que segue a matéria.

A inteligência trata da relação entre as coisas e que o movimento é o princípio imanente da realidade, a inteligência precisa interromper o movimento para fazer suas aferições. Pela intuição se possibilita o procedimento do movimento enquanto movimento. Não é análise, mas sim intuição. Essa interrupção do movimento é como um recorte na realidade, cuja essência é movimento e contínua. Interrompendo o movimento, preenchendo intervalos, ela seleciona recortes e posteriormente sintetiza, calculando as médias desses recortes para a elaboração de conceitos. Do mesmo modo, destaco que “A inteligência combina e separa; ela arranja, desarranja, coordena; ela não cria. É - lhe preciso uma matéria, e essa matéria

só lhe pode vir dos sentidos ou da consciência.” (DELEUZE, 1999p. 153).

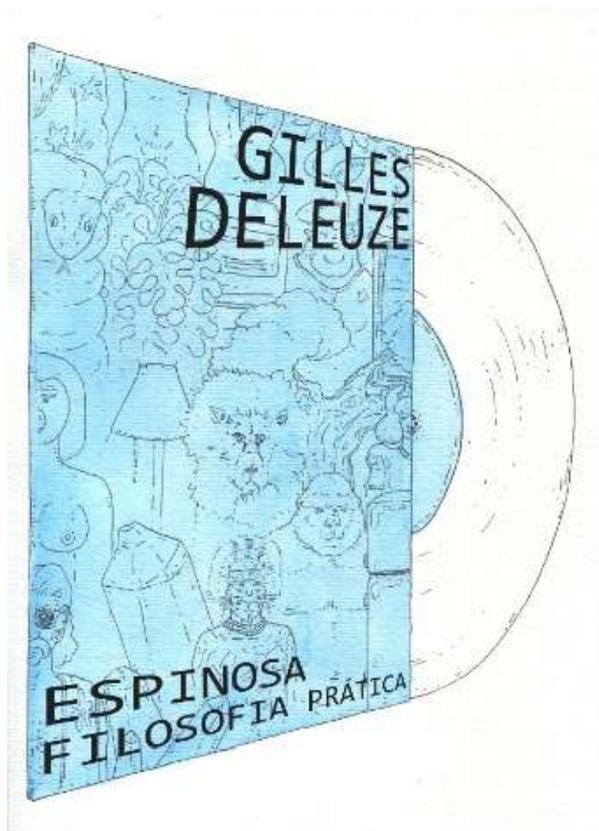
O método intuitivo de Bergson se opõe a um plano de organização e desenvolvimento das matérias. O interesse é pelas relações estabelecidas. O pensamento vai adquirindo consistência pelas relações estabelecidas. Esse entendimento se opõe à ideia de que a produção de conhecimento se dá como síntese, ou dentro de um campo binário, 0 ou 1. Sinto a intuição como abertura, uma outra maneira que não a inteligência. Como a intuição se transforma em um método? Como Bergson pensa o método? Uma maneira de colocar as perguntas? Maneira de pensar o mundo.

Resumindo: o método intuitivo dá força na proliferação dos problemas; ele tenta perceber (percepto) as diferenças de natureza. Como envolver e implicar a intensidade (duração) para produzir diferença?

Método intuitivo enfatiza os conceitos de:

- Duração;
- Memória;
- Impulso Vital.

Espinosa e Deleuze (2002) entendem que tudo muda quando há algo em comum entre dois ou mais corpos. Esse algo em comum é capaz de alargar a possibilidade de sermos afetados. Novas relações se compõem nos encontros. Se há uma banda, possivelmente há



encontros. Algo em comum se passa no plano das afecções. Se há encontros, temos também as noções em comum trazidas por Espinosa.

A afecção está no campo do presente, instantaneidade para Espinosa (2009). Põe a nossa capacidade de existir no mundo variar. Toda afecção faz nossa potência de existir variar, atualiza algo em nós. Por afecto, Espinosa compreende “as afecções do corpo, pelas quais sua

potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2009, p. 98). Na banda os corpos se aproximam e afastam conforme o poder de serem afetados, “pelas afecções de que são capazes, pela excitação a que reagem” (DELEUZE, 2002, p. 52). Ou seja, os agrupamentos são por conveniência, por constância, pela potência de afetar e serem afetados. Enfim, por intensidades.

A constituição de um coletivo artístico não representa abandono dos corpos individuais. Porém, nenhuma proposta de análise individualista pode nos ajudar a compreender um grupo em movimento. Se há algo a ser deixado de lado, será uma visão individualizada e individualista do ser. Abre-se para a possibilidade de compreensão do *vir a ser*, devir, dos afetos; Espinosa (2009) consegue valorizar sentidos e materialidade sem hierarquizar ou desprezar um em detrimento de outro. Valoriza o corpo e também considera uma dinâmica criativa e expressiva das coisas; em que as coisas, reais em si mesmas, tomadas em si mesmas,

têm movimento. Assim, a banda precisa ser entendida a partir de seus modos e não pelos seus indivíduos.

Como uma banda se movimenta? Quais estratégias montam para isso? Uma banda pode avançar por pequenos passos. Conquista pouco a pouco novos territórios sonoros. São sutilezas necessárias às artes. Com o mesmo engenho e paciência que o músico precisa para construir os timbres da sua guitarra. Uma pequena variação na posição da palhetada, uma maneira particular de atacar as cordas e chega-se a um novo lugar-timbre. A combinação perfeita e necessária para determinada atuação. Como o apuro do baterista que escolhe baquetas pelo *grau de dureza*. Escolhas determinantes para a produção de uma sonoridade adequada para aquele instante.

Entre a consciência e o instinto

Todos os seres vivos teriam consciência e, também, memória, recordação. Somente o ser humano, no entanto, teria a capacidade de abstrair-se da ação presente e evocar imagens sem motivos práticos, ou seja, de intuir. Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder apartar-se da ação presente, “é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo”. (BERGSON, 1999, p. 89).

Há momentos em que as palavras falham em dizer, gaguejam para exprimir o pensamento. Assim como falham os pensamentos quando querem exprimir qualquer realidade. Mas, como a realidade pensada não é a dita, mas a pensada. Assim, a mesma dita realidade existe, não por ser pensada. Isso é colocado por Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* (2010). Para que o pensamento crie são necessárias as ligações, as conexões, os agenciamentos; assim, o esforço, agora, não é para encontrar a causa, mas o entre. O agenciamento cria território e desmanchamento de território no mesmo movimento. Movimentos de visibilidade, *dar a ver*, e dizibilidade, *por a expressar*. Tudo isso acontece numa coletividade e não individualmente (DELEUZE, 2010). Para os filósofos, o essencial são as ligações, as correspondências, as intensidades.

Nós somos mais do que as nossas percepções. Somos as percepções e todo o passado que nos acompanha. Por nos acompanhar nos modifica. O que é o passado? Duração. É plano de imanência. A duração para Bergson é o *Eu* profundo. Deleuze mostra o esforço de Bergson em demonstrar que o cérebro tem papel ativo na produção de subjetividade. Não é reservatório de “substrato de lembranças” (DELEUZE, 1999, p. 41) como alguns costumam acreditar.

Memória

A memória nunca é um objeto completo capaz de ser guardado. São traços que se atualizam, se reinscrevem a todo o momento no presente. Desse modo, memória e duração são coextensivas. Os fluxos de duração vão tornando-se memórias. A questão particular da memória seria entender “por meio de qual mecanismo, a duração se torna memória de fato?” (DELEUZE, 1999, p. 40).

O impulso vital

O impulso vital é o impulso de criação. De início, Bergson (*apud* DELEUZE, 1999) evidencia que a intuição se constitui num método estrito, se afasta de qualquer ideia de inspiração, essencialismos ou algo difuso. O método intuitivo traça uma linha transversal entre duração, memória e impulso. A intuição como método se desenvolve a partir dos desdobramentos da ideia de duração. Para Bergson, a intuição já supõe a duração. Incursões nas noções de tempo e memória, na tentativa de conhecê-las enquanto experiências vividas se dão pelo viés da intuição.



BANDAS E BANDOS

Criar como uma banda ou dobrar movimentos até que se faça bandos de música. A sala de aula pode perverter o modo organizador das bandas e produzir movimentos outros, ficar à espreita como animais em bandos? Sem esgotar a noção de banda de música, digo que há uma cena que se repete. Existem desdobramentos afetivos em tocar junto, a partir de um coletivo artístico. Eu vou com você, sou parte do grupo. Estamos juntos? No mesmo tempo? É sobre como desenvolver um espaço comum de ação artística.

Em alguns momentos sou o solista, em outros acompanho. Eis os desafios da banda na música popular. A unidade, as identidades e o pertencimento envolvido na prática musical. Proponho certa degradação de uma prática de conjunto que aposte na coesão ou construção de um conjunto ou banda enquanto unidade artística.

Os bandos são animais que vivem em grupos. Bandos, quadrilhas, agrupamentos. Bandos de pássaros, de tigres, de lobos, de cavalos. Bandos em movimento. O que guia um bando? A busca pela sobrevivência. O instinto é determinante para a sobrevivência da matilha. A experiência dos animais mais velhos, a proteção generosa dos mais fortes, o guardião confiável.

Com os lobos, a interação entre os integrantes da mesma matilha é fundamental para a sobrevivência. Mostrar os dentes (impor limites), baixar a cabeça (respeito), cada grupo constrói sua própria gramática. O funcionamento dessa gramática é territorial. Serve dentro de determinado grupo. As estratégias de sobrevivência, os movimentos de conquista de novos territórios. A formação do grupo em deslocamento. Os lobos desenvolvem uma

hierarquia própria. O macho alfa costuma ficar na retaguarda da matilha para poder vigiar todos que estão à sua frente. Alfa, o líder da matilha. Divide a liderança com uma fêmea escolhida.

Os lobos ômeegas, compõem o grande grupo. Compostos tanto por Lobos mais velhos quanto por mais jovens. Carregam consigo a atenção do macho alfa. Quem está à frente do bando são os mais velhos, logo acompanhados pelos jovens e filhotes.

Os lobos Beta compõem as laterais. Acompanham o bando para o caso de algum ataque. São os lobos mais fortes. Os soldados. Ajudam na proteção, na caça e na educação dos filhotes.

No bando, todos cuidam de todos. A tarefa do cuidado não é exclusiva de fêmeas ou machos. São nômades. O líder vai na retaguarda. Se comunicam por uivos, rosnados. O canto dos lobos. A música na sombra. Um animal ronda as bandas à espreita da melhor oportunidade.

O bater das asas das abelhas produzem um ruído do tipo zumbido. Na colmeia a abelha rainha tem uma função marcante: a reprodução. Garantir que a existência daquele grupo seja viabilizada pelo maior tempo possível. Não é possível existir duas rainhas numa mesma colmeia. Caso nasçam duas rainhas, duelam até a morte. É necessário que sobre apenas uma. A única que irá reproduzir. Os zangões têm a função de reprodução. O trabalho principal é fecundar a rainha. As operárias ficam incumbidas do trabalho de manutenção da colmeia. Trazer o pólen, o néctar, produzir mel, vigiar a colmeia, limpar a colmeia, cuidar e alimentar a rainha. As operárias são estéreis. O que mais pode passar por esse ritornelo aparentemente rígido? Algumas vezes o bando também se nutre das automatizações, se deixa levar pelo outro. Sem o

conjunto de orientações que engessam: faça isso, faça aquilo. Apenas seguir em fluxo. Em um instinto de sobrevivência.

Para as turnês mais longas, viagens distantes, a banda pode influenciar-se pelos voos das aves em migração. Qual a estratégia? Gansos, pelicanos ou íbis-eremitas, em pleno voo, costumam se agrupar formando um desenho que lembra a letra v. Cada membro do grupo assume uma posição capaz de sincronizar as batidas das asas entre eles. Assim, o grupo consegue viajar quilômetros com um baixo gasto de energia. Existe um comportamento cooperativo das aves migratórias. Ferrari (2015 p.64) afirma que é possível que “exista relação entre as batidas das asas e o desempenho do grupo”. O autor cogita a possibilidade de que as aves observam o comportamento umas das outras para sincronizar seus movimentos. Treino, sincronia e busca por eficiência para que a ave que está à frente, ao bater as asas, ajude as demais a economizar energia na travessia de grandes percursos. As grandes turnês também cansam.

Entramos em um momento de degradação, ou seria melhor dizer, de mutação de uma prática de conjunto que aposte na coesão ou construção de identidade de grupo. A aposta passa pela intenção de que essa coesão produza uma assinatura que seja percebida pelas versões sonoras que produz ao tomar ritmos, melodias, harmonias e timbres com material de artesanaria. Assim, o que este trabalho toma por identidade é criação musical. Ou seja, o que poderia ser entendido como aquilo que identifica não são aqueles que compõem

o grupo, nem uma possível elaboração que busque fazer parecer do bando um corpo único, mas sim a música que faz soar.

Por isso, não vislumbramos unidade artística, pelo menos não aquela unidade que se contenta em ser percebida como uma só. A unidade que aqui buscamos experimentar é aquela que acontece por ser diversa, por ser expressão de muitos que quando juntos produzem um ser, a obra de arte, e no caso deste trabalho, um corpo sonoro. E, por ser arte, a única certeza é que as coisas não sairão como esperadas. Um bando que mesmo o *estar junto* será interrompido ao final de quinze ou dezesseis semanas de ensaios.

Há o entendimento de que a banda tem início e término para que outros novos bandos possam surgir. Os desdobramentos não cessam. Então fazemos um corte para que novos ciclos possam tomar corpo. O que fica é a corpo sonoro, a obra de arte produzida por aqueles e aquelas que compartilharam, por algum tempo, um espaço, a prática de conjunto, a aula de música na universidade, o território desse bando.

O que pode a banda como um bando? Pode desagregar, pode desestabilizar, pode afastar-se das identidades. Sem a necessidade de constituir um dentro ou interioridades, os integrantes da banda-bando desconfiam da constituição de interioridades - dogmas, verdades últimas, grandes narrativas, ideologias. Sem grandes vínculos. São bandos, uma multidão.

Para um bando a criação constitui um território. E esse território é formativo. A prática de conjunto do bando é experimental, interativa, baseada na manipulação e experimentação de sons. Acredita que a criação seja capaz de tensionar as convenções artísticas.

O bando não pretende superar nada, tão pouco o conceito de banda. Se assim fosse, o termo mais apropriado seria pós-banda. Porém vive como gregária, a partir dos desejos que circulam dentro das

bandas. Habita a banda. O bando é como carrapato (DELEUZE; GUATTARI, 2017b), agregado da máquina de aprender por repetições. Sequer pretende independência. Ali está e disso se nutre.

Se uma das marcas da indústria é a repetição do mesmo, já que entrega aquilo que é esperado, pois cria desejo e entrega mais desejo, para um bando não existe um fora absoluto. Fora do capitalismo, fora da estrutura. O fora só existe na tensão, precário. Pode perder a tensão a qualquer momento, como a pele de tambor que precisa ser afinada antes e depois da performance.

No bando, criar não é exclusividade dos gênios, criar é explorar os meios por trajetos dinâmicos. O ato de criação está intimamente ligado aos limites das condições impostas pelo real da vida.

O bando atua por ciclos de tempo, adapta-se aos calendários, às agendas e outras molaridades acadêmicas.

Bando, antes de qualquer coisa, é um modo de expressar-se artisticamente. É colocar-se à disposição das formas de expressão artística que pedem passagem através do corpo.

O bando tenta escapar dos aparelhos de captura, do capitalismo; mas essa fuga é ofensiva, afirmativa. Foge se organizando em contra-poderes. Foge desenvolvendo resistências. Foge no mesmo lugar, nômade (DELEUZE; GUATTARI, 2017c).

O bando vai te fazer pensar sobre as imagens nas quais nós nos reconhecemos como músicos. E quais dessas imagens dogmáticas estamos dispostos a desconstruir.

Devir animal

Devir animal como forma de implicar a intuição. Por ser um devir, não chega ao animal. Está no entre. Está no limite do animal; limite do homem (NIETZSCHE, 2011). O quanto eu posso experimentar de um devir animal hoje? Considerando um regime de prudência, de limites e da ampliação desses limites. Como na matilha de lobos, no bando de pássaros e ainda nos modos de existir carrapato, trazidos por Deleuze e Guattari ao longo de *Mil Platôs*, podem se multiplicar como formas de experimentar um devir animal.

Será uma banda ou um bando? Os bandos de pássaros, por exemplo, também costumam performar com movimentos. Vão construindo variações, desenhos, alternâncias durante o movimento de voo. Uma banda pode entrar no devir bando quando consegue variar os movimentos esperados, a imitação planejada, os estereótipos. Pode devir bando quando acompanhada de movimentos aleatórios, aberrantes. Bando é legião. Experimenta alternâncias de liderança; o pássaro que vai à frente do bando.

Faz chegar a alguma coisa. Um devir bando de uma banda faz com que os voos sonoros também sejam aqueles que experimentam variações e alternâncias. No bando, a obrigação do solo não é da guitarra, instrumento que assume o lugar mais importante, por exemplo, no mundo do *rock and roll*. No bando não sabemos quem vai solar. No bando, melodias podem ser conduzidas por outros caminhos que não o encontro com a tensão da dominante e o repouso da tônica, como com Arrigo Barnabé e Tom Zé.

No bando, não sabemos o que vai acontecer até que esteja acontecendo. O som é material de criação de novas versões para o mundo que habitamos (DELEUZE; GUATTARI, 2010), versões essas que nascem no voar, no encontro. Por isso, o bando também é a arte de viver junto, de fazer junto, de compor um coletivo. Bandos,

matilhas, e o devir animal de Deleuze e Guattari. Uma banda é um coletivo, multiplicidade; “um ou vários lobos” (DELEUZE; GUATTARI, 2017a) e a ideia de matilha. Sem papéis cristalizados, determinados.

Um bando é um coletivo de artistas que se colocam à espreita. Estão curiosos e capazes de ir além da realidade ordinária, utilitarista. Criação e intuição acionam um campo de ressonâncias, ocupam um lugar de pensamento e ativação artística. Tal campo é constituído por intensidades. Uma banda que se torna contrabanda(o). Faz passar algo. Rouba e leva adiante. Roubar (DELEUZE, 1999) também é levar adiante algo ou alguma coisa. De um campo do saber se leva a outro. Como um bando de piratas que contrabandeia riquezas. Tudo começa por um ataque, saque, tentativa de esgotamento. Para que isso aconteça é preciso estratégia. Onde estão transitando os melhores navios?

Nem todo grupo é um coletivo. Onde há acasos, há caos. Um agrupamento é a turma reunida, um grupo de pessoas que aguardam a primeira aula do semestre. Um bando é a correria desse grupo em movimento. Em busca de repertório, dos timbres mais adequados, da voz ainda não ouvida.

Quais forças constituem um grupo? As linhas caóticas, fora de ordem, aleatórias. O acontecimento, aquilo que passa e produz singularidades, talvez não aconteça ali onde esperamos. Mas também em um contrabando dos afetos. Refluxo das relações. Todo encontro, mesmo que um novo encontro, é também uma volta a todos os encontros que já tivemos. A cada nova banda preciso me rerepresentar ao outro?

PROCEDIMENTOS

Os procedimentos constituem o campo dos modos de fazer. Nesse sentido, podem ir além do que já foi feito ou mostrado. A ênfase está na postura desse fazer e não no conteúdo. O procedimento age sobre coisas já estabelecidas. Desconstruindo o já feito, as formas consagradas; para Deleuze e Guattari (2017a), os estratos. Quebra com as expectativas sobre o esperado. Procedimento é da ordem da expressão. Não se refere a receitas, manuais, cartilhas. Imprime variações aos modos de fazer.

Os gêneros musicais são uma espécie de estrato. Porém, mesmo as formas rígidas, molares, podem conter complexidades, caminhos e desvios capazes de saltar de seu modelo, do engessamento. Mesmo os gêneros podem possuir formas expressivas complexas. É importante saltar o estereotipado. Um samba que não pode se encaixar muito bem nos lugares comuns - como bossa-nova, samba de raiz, pagode -, mas pode ser um bom exemplo de samba capaz de mobilizar afetos.

Muitos materiais, discos, trilhas, canções circularam pela sala de ensaios ao longo do trabalho. A preferência do grupo foi pela aproximação com compositores que criam seus próprios procedimentos. Não se tratou, portanto, de escutar o máximo de músicas possível. Mas sim de conhecer melhor alguns procedimentos. Entender quais possibilidades de atuação poderiam ser engendradas (AIRA, 2007).

Os procedimentos entram em um movimento operatório. Cria-se um modo de proceder para aquilo que nos interessa. Algo passa e nos coloca a trabalhar ativamente no fazer musical.

O procedimento é capaz de extrair variações dos clichês. Não é uma questão de negá-los, mas de produzir alguma torção, algo novo. O procedimento atua por ocupação. Ocupa-se um território,

instituindo uma nova ordem dos elementos. O procedimento não funciona como teoria, mas como problema de vida.

Expressão e conteúdo podem ser imitados. Ainda assim produzem variação. O procedimento é uma traição aos modelos.

Material é o que se tem a mão. É sempre coletivo. Aqui estou com Ferraz (2005). Agenciar materiais. Torcer, ligar, perceber funções - ciência.

As linhas que produzem saltos e cortes.

Construímos, então, um itinerário da exploração. Ação 1, 2 e 3. “Os acordes são afectos. Consoantes e dissonantes, os acordes de tons ou de cores são os afectos de música ou de pintura” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 214).

O bando chega a um ponto da prática. O que é indispensável? Qual necessidade este bando tem? Acredito ser importante fabricar uma escuta.

Fabricar a escuta é diferente de ampliar a escuta. A imagem de um piano está carregada de uma imagem sonora. A escuta que tem expectativa de uma fonte sonora já conhecida. Mas fabricar uma escuta é também ir além da abstração (FERRAZ, 2005). Um piano tocando escalas de tons inteiros cria uma sonoridade já significada. O que buscamos é então a tentativa de criar uma escuta ainda não capturada pela significação. Quem sabe escutar a sombra, escutar o tornado, escutar algum afeto seja ele alegre ou triste.

A escuta é constituída por plasticidades. Se interpola, nos espanta ao ouvir uma música. Se estica, se inverte, se modula, é capaz de se transformar com pequenos motivos. O que podemos propor com a prática de grupo no curso de música popular são musicalidades, modos de escuta e performance ligados ao viver, especializado nos modos de fazer, nas culturas, em práticas sociais de determinado tempo.

“Tomar a escuta como acontecimento”. (FERRAZ, 2005, p.69). Com Deleuze se faz possível sobrepor o par matéria-forma por material-força. “(...)seria o som a constante da música, ou o movimento de pequenos ritornelos que o som desenha? Mas não se trata de procurar constantes, elas não determinam uma música” (FERRAZ, 2005, p. 67). Ainda faz sentido perguntar o que é a música? Uma forma não é algo estático. Está sempre dependente do desenvolvimento dos elementos internos como melodia e harmonia, por exemplo. Qualquer transformação nas propriedades intrínsecas pode provocar instabilidades e transformações. A forma pensada como algo aberto, em processo.

O procedimento é uma estratégia para que o signo se desprenda da significação e que o pensamento não fique condicionado a inteligência.

A música é feita de blocos de tempo. Ou blocos de sensações (FERRAZ, 2005). O que Deleuze chama de blocos de tempo são os modos intensivos da expressão.

Mas os compostos de sensações, os blocos sonoros tampouco têm extensões ou formas enquadradas que devem, em cada caso, se ajuntar assegurando um certo fechamento. Os casos mais simples são a ária melódica, que é um ritornelo monofônico; o motivo, que já é polifônico, um elemento de uma melodia interveniente no desenvolvimento de uma outra e fazendo contraponto; o tema, como objeto de modificações harmônicas através das linhas melódicas. Essas três formas elementares constroem a casa sonora e seu território (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 244).

Tais modos são maneiras de ocupar determinado espaço. A disposição dos sons, a pulsação dos elementos, o estabelecimento de uma

regularidade ou irregularidade dos pulsos. A ocupação de um lugar produz movimento. Os movimentos produzem velocidades e lentidões.

O Tempo é colocado nesse ponto como pulsado e não-pulsado (DELEUZE, 2005). O tempo pulsado é o tempo *Chronos*. O tempo dos corpos. Pode assumir regularidades ou irregularidades. Já o tempo não-pulsado é o tempo *Aíon*, incorpóreo, das intensidades. Pulsado e não-pulsado não são formas de organização do tempo. Mas sim, de ocupação dos espaços.

Tempo pulsado é um tempo territorializado. Onde os movimentos do passo marcam seu território (DELEUZE, 2005). A maneira que uma expressão sonora marca seu território. O tempo-não pulsado é então o movimento de desterritorialização.

O ritornelo, a partir de Deleuze e Guattari (2017b) é uma máquina de criar tempos. De ritmar espaços. O ritmo é algo que se desenvolve dentro de um modo, maneira, e se apropria de um meio.

Ao devir animal interessa aquilo que ainda não foi ritmado. O que está ritmado já está mapeado. O que interessa é fabricar novos modos de ocupação. Colocar em funcionamento novas gradações sonoras. Se me interessa os ritornelos, é pela potência desses em produzir diferenciação na repetição. Algo que salta a cada retorno.

A repetição torna-se um problema. Vista nas gramáticas da música como a repetição do mesmo. Uma maneira negativa de pensá-la. A filosofia de Deleuze dá um novo fôlego a essa discussão ao apontar que a diferença habita a repetição. Como a música que é ouvida várias vezes. A cada repetição ouvimos novas nuances, novos detalhes saltam, as diferenças surgem. A repetição sempre introduz algo novo (DELEUZE, 2018). A mudança acontece na escuta, não necessariamente na coisa em si. Não é a música que muda a cada nova repetição. Mas sim, minha escuta que se amplia.

A força que a obra de arte tem é de atualizar o que era apenas repetição. Uma canção sobre amor... algo que torne o meu refrão um novo lugar. Existem tantos milhões de canções sobre o amor, por que a minha terá existência entre elas? O que é isso? Qual o novo ingrediente que a minha mão colocará nisso tudo que está por aí? (AQUINO; DO VAL, 2019)

Com a filosofia da diferença é possível abrir mão da ideia de que as coisas são ou não são algo. No lugar disso, é proposta uma escuta da multiplicidade. Uma posição que vai além do reconhecimento de que algo se modificou. Pois inclui, e dá ênfase, nos recursos de delírio e fabulação de uma escuta que cria na experiência. Determinada maneira de pensar o mundo *produz* uma maneira de viver o mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2017b).

Uma boa obra de arte é aquela que faz repetir a diferença que engendra. Nos chega através de perceptos, sobre impressões que temos sobre algo. Porém, essas impressões movem muitas coisas - afectos, sensibilidades. Tudo naquele meio e plano onde ela se compôs.

Procedimentos de um bando

Os modos de fazer de um grupo música no contexto de um espaço acadêmico podem estar atrelados a entendimentos maiores (DELEUZE; GUATTARI, 1997). No caso deste trabalho, três são os traços de maioridades, ou seja:

1. O ensino de música numa universidade pública federal com reconhecimento social de grande alcance;
2. O ensino de música num curso de bacharelado todo estruturado a partir dos, também, entendimentos maiores sobre educação como organização curricular, modos de ingressos, organizações didáticas e avaliação;
3. A tradição musical tonal, principal foco do curso de bacharelado em música popular.

Desse modo, os procedimentos se colocam no caminho de encontrar e mesmo de inventar brechas com aquilo que se pretende um curso de formação. Sendo assim, o que significa criar procedimentos tomando como alimento as assinaturas musicais dos compositores aqui apresentados? Um caminho possível para tal questionamento é tomar as experimentações sonoras como provocação, não só para as músicas de um bando do curso de bacharelado em música, mas também para os outros aspectos, não sonoros, mas que também compõem a música que se cria em espaços similares.

Sendo assim, no lugar de uma docência afinada em 440 hertz - ou seja, lá universal -, uma docência desafinada? Ou uma docência que não tenha uma nota referência, assim como é de costume para a execução de músicas tradicionais, sejam elas populares ou eruditas. Uma docência sem afinação prévia é uma docência que só sabe o que vai acontecer quando junto daqueles que vai compartilhar sobre o que pretendem que aconteça (PACHECO, 2011). Essa desafinação faz, por exemplo, com que a partitura perca a

condição de exercer autoritarismos, passando a ser mais um elemento da artesanaria musical. Sem a bússola - a nota lá -, outro aspecto do mundo educacional também passa a ser desafinado. Os planejamentos não acontecem mais de modo antecipado ao encontro. O que passa a acontecer é a preparação daqueles envolvidos, que sem a imposição da afinação previamente determinada, necessitam criar seus rumos a partir do encontro e das escolhas colocados no jogo que se faz necessário para que a música possa soar.

Nesse sentido, o docente que conduz o encontro de um bando no contexto de uma aula no curso de música popular não tem a função de cumprir o papel de dominante; ou mesmo da tônica, sons mais importantes na escola tonal. Ao modo do mundo modal, o docente assim como os discentes parecem traços importantes do encontro, fazendo com que a música que ali possa surgir não acontece porque assume a posição de reger ou professorar, mas sim, de estar junto.

Recursividade nos procedimentos

A recursividade não é uma simples repetição, mas retorno em recursão. A repetição que acrescenta algo novo num processo de interação. A concepção de aprendizagem neste trabalho também é um exercício de recursividade. A repetição que acrescenta algo novo no movimento, na escuta, na leitura.

//: Na seção inicial há ênfase nos encontros. No pesquisador que encontra e também é encontrado por matérias artísticas. Existe um plano de referencial se constituindo. Os movimentos são de um músico que encontra bandas, que estuda música, que cria bandas e é influenciado por essas. :\\

//: Depois, os intercessores, aqueles que habitam o universo referencial participam ativamente do processo de formação. :\\

//: A cena da universidade é montada. Junto disso aparece a gramática. Modos majoritários de pensar a formação do músico. O fazer musical em grupo torna-se condição para que o trabalho ocorra. As bandas, novas e velhas, antigas e contemporâneas, se atualizam dentro das salas de ensaios. :\\

//: O passo seguinte: a escolha das alianças. A multiplicidade que habita a sala de ensaios produz um grupo heterogêneo. Rumores sobre onde se pode chegar com o que se tem. ://

//: Próximo momento: Os agenciamentos elegem o que dá mais liga. Os materiais mais plásticos, os elementos de maior recursividade. ://

//: Outros conceitos saltam à prática da banda. A desconstrução de verdades universalizantes. ://

//: A imanência dos corpos: O que pode um Tom Zé? O que me interessa em Tom Zé? Quem ou o que Tom Zé trouxe consigo? O que pode um Deleuze na música popular? O que me interessa em Deleuze? Quem ou o que Deleuze trouxe consigo? ://

//: As noções produzidas no percurso: a noção de estudo, de desconção, de defeito de fabricação, o complexo de Épico. Em Itamar Assumpção, a força das pequenas linhas. ://

//: No meio do caminho ensaia-se uma fabulação. Os intercessores, as forças incorpóreas assumem vozes. Um jogo de dados, uma obra do acaso, uma intuição. ://

//: Criar é ... Criar ou... Criar e... ://

//: A intuição Bergsoniana, uma leitura Deleuziana, o nó entre instinto e consciência. ://

//: Com Espinosa: corpos que se encontram, que aprendem e que se afetam na constituição de um coletivo artístico. ://

//: A banda entra em devir. A fragmentação produzindo bandos. Uma banda ou um bando? Mudanças de funcionamento. O grupo de lobos, a abelha cantora, a turnê das aves. ://

//: Ensaio do repertório. O repertório é composto de [Sonora#1](#)¹⁷, [Sonora#2](#)¹⁸, [Sonora#3](#)¹⁹. Sonora#1 é uma experimentação de timbres. Ênfase na ideia de espaço liso e estriado. Sonora#2 é um pequeno fio rítmico sobreposto por camadas. Sonora#3 uma apropriação indevida. ://

//: A necessidade de criar uma escuta. Como quem cria uma posição, um modo existencial. ://

¹⁷ Disponível em: <https://bit.ly/2J3Ya1i>

¹⁸ Disponível em : <https://bit.ly/3m0seM>

¹⁹ Disponível em: <https://bit.ly/3pPR400> - Arranjo de *Sol Girassol* (Marcio Borges e Salomão Borges. O material musical (voz e linha de baixo) foi gentilmente cedido e tem permissão de uso apenas para estudo. Não é permitido a reprodução ou compartilhamento fora da pesquisa.

Ensaio sobre motivo

Por que isso e não aquilo? Por que um acorde e não outro? Nos ensaios ou encontros, novas melodias saltam. No fazer musical, criam motivos. O motivo, um índice do movimento.

O motivo é também motivo de movimento. Aquilo mesmo que faz movimentar. A causa eficiente do que se move. Um centro repetitivo rodando em um campo de pura diferença. A diferença é primeira e nela que talhamos um motivo. É matéria de força que usamos no processo de composição. Sem a clareza da repetição seríamos incapazes de encontrar valor nas melodias, nas cenas, nos pensamentos, nas texturas.

O que chamo de recursividade é uma possibilidade de repetição. A repetição é o que possibilita que nós reconheçamos o motivo em meio ao desenvolvimento. É nossa prancha. Nos permite surfar em mar aberto. Pegar as ondas pelo meio.

O compositor é quem constrói um caminho para que determinado motivo se desenvolva. É menos um trabalho de parto e mais artesanaria. Um bocado de corpo em meio ao caos.

Uma música é feita de motivos. Que por sua vez constituem temas. O motivo é matéria expressiva e com ele aprendemos a dar formas variadas ao caos. Onde é possível chegar? O que nos permite traçar linhas que atravessam mundos. Quando nos perguntam sobre os motivos para fazer determinada coisa, a resposta é porque me move. Porque oferecem territórios existenciais. Como os haikais de Itamar. Nada mais do que movimento, expansão por camadas, criação. Isso que me leva a fazer coisas.

A finalidade é quase sempre uma desculpa esfarrapada. É hora de afirmar. Nós artistas, educadores, revolucionários, vagabundos eficazes (DELIGNY, 2018). O motivo é a matéria simples que no decorrer da peça vai se dobrando, e transformando, e produzindo

recursividade. Ou seja, nas mãos do músico, o motivo é elástico, plástico. Uma simples ideia que pode servir de inúmeras maneiras. Posso fazer um uso múltiplo dos materiais que me cercam.

As matérias podem ser musicais, mas também podem ser afetivas. Nossas relações são limites que vamos alargando e estreitando conforme a conveniência. Só chega ao fim quando perde a elasticidade.

O bando não é rígido, é plástico. Na prática de conjunto é uma possibilidade, um devir. Fazer o bando durar depende mais da capacidade de rumar mais além, estabelecer novas formações, assumir novos objetivos. Não há teimosia que o mantenha igual. Da mesma forma criativa que o músico desenvolve seus motivos, variando, produzindo novas condições. Fazendo algo novo daquilo que se desgastou.

Os bandos não se estruturam numa lógica cartesiana. Eles seguem para todos os lados, num esquema rizomático. Compondo uma rede de conexões. Algumas próximas, outras distantes, mas todas relacionadas. Constelação de novas conexões. Um som que se liga a outro e outro. Rizoma. Quando perdem a flexibilidade tornam-se dogmas, servem mais a gramáticas do que ao bando.

A questão que se pode colocar é qual o limite de dobragem. Se extrapolamos demais os limites, toda a coesão se perde. O motivo se desmancha em meio a outras notas.

Onde ele começa a se rachar? Será possível encontrar o coeficiente de elasticidade dos materiais? Sejam musicais, poéticos ou afetivos. Quanto de força podemos usar nesse processo. Qual a força que ele suporta?

Qual o limite que nós suportamos? O desenvolvimento de algo envolve transformações. Aquilo que conhecemos hoje, amanhã se transforma em outras coisas.

O desenvolvimento do motivo lida com o que caracteriza e o que descaracteriza, com a consistência e o caos. Tudo que procuro é uma boa posição para apreciar as formas de deformação produzidas pelo devir.

A criação musical já pode ressoar junto de outros conceitos. Usá-la como caixa de ferramenta. O conceito de ritornelo é importante para compreendermos as alternâncias, movimentos, nas aventuras dos blocos de sensações. Nas cadências e repetições musicais abrimos espaços para improvisarmos a nós mesmos. O ritornelo vem acompanhado de três momentos não consecutivos (DELEUZE; GUATTARI, 2017b). São eles:

- a) ida ao caos para constituir um território. O agenciamento territorial. O território entendido como lugar de funcionamento. Tudo aquilo que me toca. O território funciona como o cantarolar da criança no escuro. Em busca de um centro estabilizador e calmante no seio do caos (DELEUZE, 2005);
- b) os agenciamentos que produzem territórios em torno de um centro delimitado. Um centro frágil, provisório. As tarefas delimitativas, forças de uma tarefa a ser cumprida, uma obra a ser feita;
- c) o abandono de um centro territorial em busca de outros agenciamentos.

Abrimos certo território de conhecimento para sair em busca de outros agenciamentos, produção de novas composições, improvisações. Improvisar, na música, é sempre um desafio que gira entre conhecer um vocabulário musical - jazz, choro, samba - e

produzir algo novo a partir desses usos. Para Deleuze e Guattari (2017b), a composição pode ser pensada como ir ao encontro do mundo. Confundir-se com ele. O ritornelo aparece como a possibilidade de firmar um ponto no caos. Dois aspectos importantes para a constituição do ritornelo são: desterritorialização e reterritorialização. Momentos interconectados. É lançar-se. Que neste trabalho se faz com bandos de música. Na construção da banda possível. Na tentativa de produzir algum tipo de funcionamento.

O que marca o território é o ritmo. Ritmo entendido como o desdobrar de movimentos dentro do tempo. Meios de expressão, cadências. Marcar o território é marcar velocidades. O ritornelo é um agenciamento territorial capaz de dar visibilidades a novos modos de existência. Por isso, uma fábrica de fazer tempo. O conjunto de expressões e contrapontos desenvolvido pela força do material, linha. O ritmo não fica submisso às medidas metronômicas. O ritmo do bando é flexível. Salteador. Sai do seu terreno para criar as próprias trilhas. Forças externas ao território que atravessam o ritornelo. Tencionam a casa, território, construída nas beiras de algum abismo.

Deleuze e Guattari (2017b) acreditam que os movimentos que compõem o ritornelo também produzem uma nova perspectiva ética que se dá através da experimentação. Ética dos devires. De bandos em busca de novos territórios. O ritornelo também é abertura. Na fuga de um território escancara a possibilidade de novos encontros. Mas o ritornelo não é só ir, seguir, ocupar. Não esqueçamos que faz parte dos movimentos voltar para casa. Cantar a última canção. Despedir-se. Encerrar o show. Porém, nunca se volta para o mesmo território. Assim como cada performance é uma performance. Cada retorno é a volta a um novo lugar. Diferença na repetição (DELEUZE, 2018). É a atenção permanente que permite a mudança constante. O plano de recursividade aponta para o eterno retorno nietzschiano. Pois o retorno é um retorno que se dá sempre na diferença.

Sonora 1

A repetição do mesmo é capaz de produzir algo diferente criar frases que vão cada vez mais longe. Não se trata de encontrar a nota certa. Talvez o elemento propulsor seja o de improvisar sobre o mesmo território. Movimento nômade pelos territórios de afeto um campo de possibilidade foi criado e coube ao bando explorá-lo.

Sonora 2

O bando cria blocos, camadas, linhas curtas em repetições sequenciais. O tema está lá, mas a volta já não é mais a mesma. Já não estamos no mesmo lugar quando voltamos ao tema. O acorde do início não participa do que é desenvolvido. Possui tenções diferentes. O ritornelo é a experiência de abrir-se para uma voz recortada, fragmentada. Uma possível linha de fuga no território criado. É a voz rouca que vem a passeio, repete algumas vezes e vai embora.

Sonora 3

O bando pega uma canção popular e tenta cunhar novos lugares timbricos. Que novas aves podem habitar o *céu azul da cor do infinito* (BORGES, 1996)? O ritornelo para Deleuze e Guattari (2017b), é basicamente sonoro. Em *Sol girassol* há algo que se ouve e consegue se reconhecer; constituímos, então, timbres que pudessem propor aberturas.

Nos três casos, sonora 1,2 e 3, há momentos de experimentação melódica. A ênfase é dada a fios, motivos, capazes de chamar outras coisas. A consistência produzindo maneiras de existir. Existir por fios melódicos que se reviram, dobram e desdobram. Fios capazes de chamar outros elementos. O ritornelo das sonoritas

1, 2, 3 produz um tipo de funcionamento interessado em diferir. Diferir por uma escuta que se posiciona, como os mantras e haikais. Como a educação musical, em um curso de bacharelado em música popular, se conecta ao ritornelo? A repetição dos estudos com os instrumentos é uma repetição que tende a criar um corpo com maior fluência na gramática musical. A diferença produzida na repetição de escalas, ritmos, sequências harmônicas atua menos no âmbito do gênio e mais na produção de sutilezas. Nas pequenas variações. A questão aqui é que esse tipo de maquinação da aprendizagem não fica presa a reprodução da lógica do mercado. Nesse ponto as estruturas do curso de música se colocam a serviço da construção de singularidades. O aprender é produzido no encontro com a multiplicidade de signos. Aprender é produção de pensamento.

Na prática de bandas, nas disciplinas de prática de conjunto, não é possível mensurar o quanto e como alguém aprende. Tão pouco garantir a eficiência de um método. A presente pesquisa aponta para o aprender *com*. Aprender dentro de um coletivo *com* um professor, *com* intercessores, *com* fabulações, *com* uma prática musical. Na formação de bandas tudo importa. O timbre da voz importa, o timbre da guitarra importa, a formação do grupo importa, os olhares entre os músicos importam.

Um ensaio pode ser exaustivo. Muitas vezes é necessário repetir pequenos trechos inúmeras vezes até que algo novo seja viabilizado. Por isso, certa imprevisibilidade no aprender dentro do curso de bacharelado em música popular da UFPel. Nunca se sabe como será um encontro com os signos. Sempre serão tentativas. Por mais que uma banda se coloque em processos de fragmentação, desterritorialização, tenta-se produzir uma escuta capaz de conectar pequenos pontos e atribuir algum sentido afetivo.

Mesmo que as apresentações da banda tenham sido muito boas, há o momento de retornar. Construir um novo território em um outro lugar. Rumar por outros territórios. Passamos um tempo fora,

viajamos por vários lugares. Agora é momento de retornar. O próximo passo é criar com outras bandas. O próximo semestre outras configurações, outras repetições, novos ritornelos.

CODA

Que na prática de conjunto possamos dar espaço a devires Tom Zé. Que experimentam novos sons, extirpam das máquinas os defeitos de fabricação. Dar ênfase aos estudos, a *procuratividade* e a des-canção. Que nos bandos os devires Tom Zé criem gradações sonoras ainda sem categorias. Que experimentam novos sons, estudos, des-cancionando a música popular. A criação que se afasta dos binarismos. A urgência do que vai ser dito é anterior ao fazer. Tom Zé atua em busca de forças sonoras ainda sem nome (FERRAZ 2005).

Que o devir-Itamar venha a colocar o corpo a compor com a terra. Que as torções aconteçam, as apropriações da música popular, e desemboque em reterritorializações. Que as linhas de força da arte possam conversar com as segmentaridades (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Compor por círculos ora arbóreos, ora concêntricos. Com ênfase nos movimentos rizomáticos do pensamento. Que o devir-Itamar venha a colocar a repetição como mote das ideias. Algo que se repete mesmo que não feita para repetir. Itamar produz uma existência por esses pequenos motivos. Multiplica os sentidos da canção através de sua voz, de seu gestual, da composição de uma performance. A voz como desencadeadora e geradora em seus processos criativos. Não se trata da relação direta entre voz cantada e texto poético, como é típico na canção, mas o fato de que a voz, na escuta, por si só pressupõe a certa corporalidade. Os gritos, sussurros, gemidos, assovios, estalos de língua. Voz como propulsora do processo criativo.

Na vizinhança do humano com o animal que o devir-Arrigo deixará emergir o artista parte crocodilo pantanoso, parte feminino luminoso. Um bando como grupo revolucionário. Um grupelho, como diria Guattari (1981). Que as torções aconteçam. Que o não-musical movimente o musical. A influência das histórias em quadrinhos na linguagem e na criação do disco *Clara Crocodilo* é um dos exemplos. O não-dito, o não-verbal, o *non sense*. Que as apropriações da música desemboquem em reterritorializações.

O professor de música que transforma sua aula numa revoada de ideias precisa encontrar uma parada estratégica. Uma pausa provisória, mas necessária. A pernoite possível para conseguir seguir no amanhecer.

A sala de ensaios, as bandas ou bandos imprimem velocidades próprias, estabelecem estratégias para manterem-se vivos. Vivos como artistas que são. Com os movimentos propostos neste texto, sobre a criação musical no bacharelado em música popular, torna-se possível evidenciar outras formas de pensar um grupo que se coloca em movimento. Um bando se formou e buscou ir além da ideia de colaboração e ação conjunta. Os efeitos do processo produziram modos de vibração outros. Fomos além das abordagens cognitivistas. A criação musical é pensada no trabalho como possibilidade de experimentação. Ao contrário de isolamento, é dentro de práticas

musicais coletivas que acontecem os agenciamentos. O conceito de criação musical não se limita às concepções da indústria cultural e indivíduo criativo, do mercado da música e ainda do senso comum. Tão pouco é balizado por uma concepção essencializada do criador. Nessa perspectiva, a criação é uma forma de resistência e descobridora de forças sonoras. O repertório orientado historicamente nos cursos de bacharelado em música pode ser questionado enquanto lugar exclusivo de criação musical. Variar os modelos de escuta, os padrões consolidados, desafio contínuo do bacharelado em música popular.

Talvez ao forçar o desencadeamento harmônico, as séries irregulares e a dissonância em detrimento da consonância, algum estranhamento deve emergir desse processo. Pequenos fragmentos podem desenvolver formas complexas: as colorações do material sonoro; as gradações rítmicas; os movimentos que a palavra entoada coloca; como abrir mão da imitação, da interpretação e desenvolver formas de tradução do repertório. Uma aula de música que se proponha a criar velocidades e lentidões musicais. É necessário alternância na métrica curricular a fim de produzir algum tipo de devir sonoro, invenções musicais.

Os bandos não formam oposição à educação universitária. Mas imprimem novos ritmos e tensionam os limites do seu território. Mostram que pode passar mais do que já se passa. Animalidade é o que coloca o músico a compor em bandos, a conquistar espaços. Não estabelecemos mais as mesmas relações com os elementos costumeiros, de nossa existência: o hábito é quebrado quando o todo é repetido de outro modo.

Há uma exploração sem esgotamento dos intercessores. Os meus colaboradores agora já fazem parte deste ciclo de formação que produz um arte-educador capaz de dizer sobre a importância da criação nas práticas de conjunto de um curso de bacharelado em música popular. A educação que tende a organizar o animal não serve aos bandos. Não há representação na educação com bandos. Nesse sentido, os alunos em devir experimentam uma maneira de aprender na diferença. Produzem novas singularidades. Os devires atuam, então, na educação musical. O trabalho oferece outra possibilidade de pensar a educação musical na universidade. A produção de conhecimento sobre música é problematizada a partir de maneiras de aprender que vão além dos repertórios pré-estabelecidos. Que usam a gramática musical como caixa de ferramentas para a criação em grupo.

O processo de profissionalização do músico está mais para a maquinação de um corpo. Fazer variar os modos de produção da máquina. Quebrar com as automatizações. Máquinas que funcionam na produção de modelos, não me servem. Os ritornelos do bacharelado em música da UFPel podem produzir alianças entre música popular e filosofia. Música e filosofia podem trazer novas relações poéticas.

O ensino e a aprendizagem, mais do que produtos, são processos através dos quais os indivíduos produzem subjetividades. A

produção de conhecimento sobre música em uma perspectiva da Filosofia da Diferença.

Possibilidades de cunhar um modo menor de fazer música, criar música em bandos.

Devires outros

Os bandos não formam oposição a educação universitária. Mas imprimem novos ritmos e tensionam os limites do seu território. Mostram que pode passar mais do que já se passa.

A Educação foi constituída para civilizar, fazer do homem um cidadão, diferenciá-lo do bárbaro, selvagem e animal. Ser educado é controlar os instintos, disciplinar as *necessidades básicas* e evitar ao máximo que os furores biológicos, principalmente os de ordem escatológica, se manifestem socialmente (GOMES, 2002, p. 60).

Os traços do animal aparecem quer queiramos ou não.

O devir que quebra as ações rotineiras.

Animalidade é o que coloca o músico a compor em bandos, a conquistar espaços. Não estabelecemos mais as mesmas relações com os elementos costumeiros, de nossa existência: o hábito é quebrado quando o todo é repetido de outro modo.

O devir animal coloca o músico à espreita. Se alimenta de novos sons, devora os cânones. Devir pressupõe, portanto, um encontro. Encontros com signos que nos deslocam para fora de nós mesmos.

O fluxo final do trabalho tenta deixar ecoando algo no interlocutor. Provocar o pensamento a partir da questão colocada por Espinosa: o que pode um corpo? Não é fácil dizê-lo. Mas por chegar até aqui afirmo que:

O corpo desse pesquisador pode suportar um trabalho de pesquisa que foi (está sendo) intenso.

O corpo pôde ser atravessado por afetos tristes e alegres ao longo de mais de quatro anos de pesquisa.

O corpo leu, escreveu, suportou os dias de escassez da produção.

O corpo se alegrou com os encontros do grupo de pesquisa nas tardes de quarta-feira.

O corpo trabalhou ensinando música e produzindo pesquisa, num modelo remoto de ensino. Com alunos que tentam aprender música conectados na internet e assistindo aulas pelos celulares. Ainda que, momentaneamente, a distância.

O corpo pôde abrir a sala de estudos para a filosofia, para outros sons. Outras escutas, para a educação. Paixões que fazem o corpo do pesquisador vibrar em outras frequências.

O corpo pôde suportar a vírus do COVID-19 que desde março de 2020 ronda nosso cotidiano pandêmico.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo; DE HIPONA, Bispo. **Santo Agostinho. Confissões.** Trad. J. Oliveira Santos. SJ e A, 1973.
- AIRA, César et al. **Pequeno manual de procedimentos.** Curitiba: Arte & Letra, 2007
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis & Gláucia Rente Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina.** São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- CAGE, John. **De segunda a um ano: novas conferências e escritos.** São Paulo: Hucitec, 1985.
- CAGE, John. **Musicage: palavras.** John Cage em conversação com Joan Retallack. Rio de Janeiro: Numa, 2015.
- CAGE, John. **Silêncio: conferências e escritos de John Cage.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2020.
- CANAL CULTURA. **Com a Palavra, Arnaldo Antunes.** Documentário. Diretor: Marcelo Machado. Elenco: Arnaldo Antunes. Duração: 80 min. São Paulo, 2018.
- CARVALHO, Vladimir. **Rock Brasília: a era de ouro.** Documentário. 2011.
- CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. **Por que não pensei nisso antes?** O livro de canções e histórias de Itamar de Assumpção. Vol. I. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. **Deleuze, músico.** Periferia, v. 2, n. 1, 2010.
- CORAZZA, S. M. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Escrileitura n-1: procura arisca de fins intransisitivos.** In: AMORIN, A. C.; MARQUES, D.; DIAS, S. O.

(Orgs). **Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...** Rio de Janeiro: De Petrus et Alii, 2011. p. 143-167.

CORAZZA, Sandra Mara. **Escreleituras: um modo de ler-escrever em meio à vida.** Projeto de Pesquisa Plano de trabalho (Observatório da Educação, Edital 038/2010), apresentados a CAPES-INEP em setembro de 2010. 27p. (Texto digitalizado).

DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. **Que é a música.** Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

DAVIES, Hunter. **The Beatles: The Authorised Biography.** Random House, 2009.

DE ALBUQUERQUE, Gregorio Galvão. **Inventar os procedimentos: novas escrituras do som.** Digital. Publicado em 15/06/2020. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/inventar-os-procedimentos/>

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** São Paulo: Ed 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia.** Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume.** 12 ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática.** São Paulo: Escuta, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 3. 2ª edição. 2ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 4. 2ª edição. 1ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2017b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 5. 2ª edição. 1ª reimpressão. Coleção

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: entre capitalismo e esquizofrenia** 2. vol. 2. 1ª edição. 1ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo, para fins didáticos. Entrevistas realizadas entre 1988 e 1989. Disponível em: <http://www.escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf> Disponível em, 1996.

DELIGNY, Fernand. **Os vagabundos eficazes: Operários, artistas, revolucionários: educadores**. São Paulo: n-1 edições, 2018

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. Editora 34, 2004.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão**. Argos, 2008.

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Autentica, 2013.

FERRARI, Andrea. **Efeitos de fatores meteorológicos e do habitat no comportamento de forrageamento de tiranídeos (Aves, Tyrannidae) nos campos da Estação Ecológica de Itirapina, São Paulo**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2015

- FERRAZ, Silvio. **Livro das sonoridades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. editora Brasiliense, 1981.
- GOMES, Paola Basso Menna Barreto. **Devir-animal e educação**. Porto Alegre: Educação & Realidade (UFRGS), v. 27, n. 2, 2002.
- GRIFFITHS, Paul et al. **Enciclopédia da música do século XX**. 1995.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUATTARI, F., Rolnik, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. ed. 12 Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- HENRIQUES, Fábio. **Guia de mixagem 2**. Digitaliza Conteúdo, 2019.
- HEUSER, E. M. D. **Fábula da existência seguida de notas sobre fabulação**. In: CORAZZA, S. M. (org). **Fantasia de Escritura**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KASTRUP, V.; PASSOS, E. **Carografar é traçar um plano comum**. In: PASSOS, E.; KASTRUP V.; TEDESCO, S. (orgs). **Pistas do Método da carografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Vol 2 Porto Alegre: Sulina, 2014.
- KIRST, P. G. **Redes do olhar**. In: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (orgs). **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- LINS, Daniel; GIL, José. **Nietzsche/Deleuze: jogo e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LINSPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. **O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio**. Simpósio de Pesquisa em Música, p. 200-205, 2006.

- NASCIMENTO, Ilma de Matos. **Sonora Brasil e os cantos de trabalho: recontextualizando a tradição. O caso das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente.** 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou zaratustra.** Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2011.
- OLIVEIRA, Bernardo. **Tom Zé: Estudando o samba.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2014.
- PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2014.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz.** Revista Nupeart, v. 4, n. 4, p. 59-88, 2012.
- RODRIGUES, C. G. **O dito e o não-dito da formação de professores nesta contemporaneidade.** In: HEUSER, E. M. D. (org). **Caderno de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias.** Cuiabá: UFMT, 2011.
- RODRIGUES, Carla G., et al. **Oficina Tramas e usos do passeio urbano: por uma estética professoral.** In: RODRIGUES, C. G. (ORG). **Caderno de Notas 5 Oficina de Escrileituras: arte, educação, filosofia.** Editora Universitária UFPel, 2013.
- RUIZ, Téó. **A Autoprodução Musical.** Editora Iluminuras, 2015.
- SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro.** Editora Companhia das Letras, 2007.
- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze: del animal al arte.** 1ª ed. Madrid: Amorrortu Editores España SL, 2006.
- SCHÉRER, R. **Aprender em Deleuze.** Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1183-1194, Set./Dez. 2005 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27272.pdf>. Acessado em mar 2014.
- SCHÖPKE, Regina. **Dicionário filosófico: conceitos fundamentais.** Martins Ed., 2010.
- SPINOZA, Baruch. **Ética (1677).** Autêntica, Belo Horizonte, 2009.

TV CULTURA. **A história do clube da esquina**. Documentário. Direção e Roteiro: Bel Mercês e Leticia Gimenez Edição: Thais Cortez. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/SACaczm6gA4>

UFPel, Projeto Pedagógico do curso de Bacharelado em Música Popular, 2014

VASCONCELLOS, Jorge. **A ontologia do Devir**. Kalagatos. Revista de Filosofia do mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE, Fortaleza, v. 2 N4, 2005, p. 137-167. Disponível: <http://www.uece.br/kalagatos/dmdocuments/V2N4-A-ontologia-do-devir-de-Gilles-Deleuze.pdf>

VEGA, Carlos. **Mesomúsica**: un ensayo sobre la música de todos. Revista musical chilena, v. 51, n. 188, p. 75-96, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. Editora Companhia das Letras, 1989.

ZANATTA, Luciano. **Música Popular**: considerações sobre o campo no contexto universitário-Popular Music: considerations on the field in the university context. Anais do SEFiM-Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação, v. 2, n. 2, 2016.

ZÉ, Tom. **Tô**. Disponível em: <https://youtu.be/rBeCskNWxeY>

ZÉ, Tom. **Toc**. Disponível em: <https://youtu.be/mzvrVANDh14>

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2016

Imagens ao longo do trabalho realizadas pelo artista pelotense “Folha”.

Imagem da capa realizada pela artista Noemi Bretas.

APÊNDICE

Termo de Autorização para inserir Tese e Dissertação na Base de Dados da UFPel e do IBICT



Universidade Federal de Pelotas – UFPel
Sistema de Bibliotecas – SISBI

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

(X) Tese () Dissertação

Programa de Pós- Graduação: Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE).

Nome do Autor: Marcelo Barros de Borba.

CPF: 803.394.920-15.

Currículo Lattes: Sim (X) Não ()

E-mail: contatomarceloborba@gmail.com.

Título: CRIAR COM BANDAS: RITORNELOS DO BACHARELADO EM MÚSICA POPULAR DA UFPEL.

Orientador: Profa Doutora Carla Gonçalves Rodrigues .

CPF: 433498460 68

Currículo Lattes: Sim (X) Não ()

E-mail: cgm@ufpel.edu.br

Co-orientador: Prof. Doutor Eduardo Guedes Pacheco.

CPF: 59842563049..

Currículo Lattes: Sim (X) Não ()

E-mail: edupandeiro@gmail.com

Co-orientador:.....

CPF:.....

Currículo Lattes: Sim () Não ()

E-mail:

Agência de fomento: () CNPq – () Capes - () Fapergs - () Outra:.....

Data de defesa: 17/12./2020.

Autorizo a Universidade Federal de Pelotas, através de sua Base de Dados do IBICT, a disponibilizar gratuitamente em sua Base de Dados a de Base de Dados do IBICT, sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral (ou parte) da Dissertação ou Tese de minha autoria em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão pela internet, e título de divulgação da produção científica gerada pela UFPel, a partir desta data. Caso parte do trabalho seja de conteúdo restrito, favor comunicar quais partes não terão acesso público. Se em parte, informar quais partes serão disponibilizadas.
(o arquivo em pdf deve conter apenas as partes a serem disponibilizadas)

Assinatura do Autor

Assinatura do Coordenador

Data: 15/01/2020.

Encaminhar este formulário juntamente com uma cópia digital em pdf para a biblioteca que atende o Programa de Pós-Graduação.

¹ Texto (PDF), Imagem (.JPG ou GIF), Som (Wave, MPEG, AIF, SND), Vídeo (MPEG, AVI, O T, MOV), Outros