



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/musica-espiritualidades/>

Música, espiritualidades e simbioses: agência/mentos em plagicombinação e improvisatividades para a composição de uma partitura curricular em cotidianos escolares

Augusto Flávio [1]

Rosane Meire Vieira de Jesus [2]

RESUMO: As linhas que se seguem tentarão dar conta de uma performance de pesquisa em um mestrado profissional em educação, num programa performativo em que o currículo é compreendido como um texto musical, uma partitura composta em claves pós-estrutural e pós-colonial, e em aliança parcial com o argumento pós-qualitativo que sugere, para uma consistência entre ontologia e episteme, romper com as tradições metodológicas qualitativas. Assim, um Grupo de Experiências (GEs) tal uma captura de um acontecimento - o *hit* funk *Bum Bum Tam Tam*, de MC Fioti (2017) - foi a ignição para agência/mentos curriculantes, plagicombinações na acepção formulada por Tom Zé (1998), em aproximações com o hibridismo de Homi Bhabha (2013), mixagens entre conceitos filosóficos, teorias científicas e *formasfluxos* artísticas, onde se elucubra sobre o funcionamento dos discursos curriculares como um refrão e as implicações de uma aproximação com um pensar afroperformativo especulado por Muniz Sodré (2018); como este faz trifurcar a composição curricular junto às potências de espiritualidade no território da arte; e de que maneira os fluxos espirituais na música, por desterritorializações e reterritorializações, reversibilidades e compensações, são acolhidas como simbioses que sugerem uma economia e uma ecologia dos currículos, deduções com as tessituras cartográficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

PALAVRAS-CHAVE: Currículo. Música. Performatividade.

Music, spiritualities and symbioses: agency/ings in plagicombinations and improvisativities for the composition of a curricular score in a everyday school life

ABSTRACT: The following lines will try to carry out a research performance in a professional master's degree in education, through a performative program where the curriculum is understood as a musical text, a score composed in post-structural and post-colonial clefs, and in partial alliance with the post-qualitative argument, whose suggestion for consistency between ontology and episteme breaks with the qualitative methodological traditions. Thus, a Group of Experiences (GEs) was such capture of an event - the funk hit *Bum Bum Tam Tam*, by MC Fioti (2017) - which was the ignition for curricular agency/ing, plagicombinations in the sense formulated by Tom Zé (1998), in connections with Homi Bhabha's hybridity (2013), mixes connecting philosophical concepts, scientific theories, and artistic form-flows, where it elaborates on the functioning of curricular discourses as refrains and implications of an approximation to an afro-performative thinking speculated by Muniz Sodré (2018); how it makes the curricular composition trifurcate alongside the potencies of spirituality in the territory of art; and how spiritual flows in music, through deterritorializations and reterritorializations, reversibility and



compensations, are welcomed as symbioses that suggest an economy and an ecology of curricula, deductions with the cartographic tessituras of Gilles Deleuze and Félix Guattari.

KEYWORDS: Curriculum. Music. Performativity.

Perfurações introdutórias

As palavras que se intercalam na trama dos parágrafos a seguir, serão as testemunhas que darão conta de uma pesquisa para currículos musicalmente performativos, realizada entre 2018 e 2020, em um colégio público de oitavo e nono ano do ensino fundamental, e ensino médio, no município de Conceição do Coité-BA, no âmbito do programa de Mestrado Profissional em Educação e Diversidade ofertado pela UNEB – Campus XIV, e acolhida pelo grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL.

De pronto faz-se imprescindível constatar que as narrativas aqui entremeadas compõem um brevíário da dissertação original, com uma seleção das derivações curriculantes que considere mais oportunas. O intuito aqui, portanto, é o de esboçar uma paisagem que contemple os planos ontológico, epistêmico e metodológico, de modo a evidenciar a escolha de alguns percursos de pesquisa e principais argumentos que balizaram as tomadas de decisão.

O ponto de partida para a formulação do problema foram os enredamentos das minhas experiências com a música e a tecnologia desde a infância, até a produção profissional que culminou com a banda Órbita Móvil. Das analogias com essas implicações, me ocorreu perguntar para o campo educacional: que acontecimentos em simbioses com a música poderiam passar a perfurações curriculantes em um cotidiano escolar?

A partir de então, os principais agenciamentos que a pesquisa buscou conectar foram os de: experimentar corpos em derivas e performances improvisativas, e partiturografar agência/mentos musicais curriculantes, perfurações e *formasfluxos* que por negociações e alianças se conectem performativamente em um cotidiano escolar; compor uma performance em clave pós-qualitativa



que permita captar agência/mentos curriculantes com a música em cotidianos escolares; e transcodificar a narrativa de tais agência/mentos a uma partitura curricular.

O *insight* que precipitou a localidade performativa da pesquisa veio da leitura de Thiago Ranniery (2016), que me inspirou a plasticidade de um currículo com música, qual uma escrita torcida e tecida musicalmente, uma tal partitura curricular. E ao atalhar por esse caminho, tentei escapar de três zonas mais comuns onde estão atualmente adensadas as pesquisas nas claves de currículo, música, performatividade, cartografia e pós-qualitativa, segundo levantamento feito no repositório de dissertações e teses da Capes, levando em consideração o período entre 2015 e 2019, que seriam: a) pesquisas que abordam um currículo com a lógica disciplinar de música tanto na educação básica como no 3º grau, seja a música enquanto técnica ou aliada a processos recreativos; b) pesquisas que utilizam a cartografia como recurso para interpretação dos dados produzidos, com a interferência de dispositivos fundados por métodos qualitativos; c) pesquisas que utilizam a música como instrumento didático associado a disciplinas diversas.

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

A termo de introduções, enfim, consignar que por um determinado conjunto de contingências no cotidiano escolar, a pesquisa relatada foi delimitada nas fronteiras da improvisatividade, do acontecimento e da experiência, o que implicou com uma ruptura com a pesquisa-intervenção,



dada como narrativa prevalente no âmbito dos mestrados profissionais em educação. A propósito de optar por uma performance cartográfica, discordo de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana Escóssia (2015), para quem uma pesquisa cartográfica é intervenção por uma dada inseparabilidade entre o fazer e o conhecer que faz com que toda pesquisa seja em última análise, uma intervenção, com base em uma certa pressuposição de que “a intervenção como método indica o trabalho da análise das implicações coletivas, sempre locais e concretas” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015, p. 19).

A despeito do esforço de produzir um método cartográfico em chave pós-estrutural, o que parecer escapar nas implicações sempre concretas são rastros do materialismo dialético, e dessa forma mencionada, a inseparabilidade fazer-conhecer até passa a soar como práxis, e tal fato não parece aleatório, pois ao buscar pelos cânones acionados para a intervenção no campo educacional, tropecei com autoridades filiadas à pesquisa-ação e às teorias críticas, traços robustos que sugerem que a Pesquisa Intervenção não pode ser tomada como um mero jargão, mas como um discurso impregnado ontológica e epistemicamente, uma agenda política, e dado que assim o é, quais podem ser as repercussões de confrontar essas demarcações com a consistência onto-epistêmica reivindicada pelos argumentos pós-qualitativos? (ST. Pierre, 2018). Será que a Pesquisa Intervenção não reclama com muita evidência a um campo concreto, um chão, e a participação de um “sujeito”?

E, então, em digressão pós-estrutural posso ainda perguntar: por que a Pesquisa Intervenção é dada apriorística, e não contingente e localmente? Ou seja, não é que a intervenção seja determinada de modo local, mas antes ainda, que o paradigma escolhido é que sugira se uma abordagem interventiva se torna produtora ou não. Pode-se problematizar a rigor, por exemplo, se pesquisar com os cotidianos ao invés de intervir, não está mais para dar cabimento científico às práticas microbianas comuns, inscritas nesses espaços (Certeau, 2014).

Pode-se, por conseguinte, intrincar um pouco mais tais questões: será que o axioma dos cânones de pesquisa que reclama a necessidade de um sujeito-pesquisador em campo, não está ele próprio enraizado epistemicamente? Ou trasladando, um pesquisador que se insere em um cotidiano



talvez já repute aprioristicamente a uma intervenção mesmo antes de sua escolha por um paradigma, provável dilema que incita Elizabeth St. Pierre (2019) a condescender com a implosão do campo em boa medida, fundada na exoneração do Eu por influência deleuzogattariana, que se ausente, dispensa uma ocupação real, para nomadizar na forma de um agenciamento coletivo na transcendência do virtual, enquanto espaço potente de atualização do real (Deleuze, 2018; Deleuze; Guattari, 2012c). Sem um Eu, quiçá não se possa aludir a uma intervenção.

Minha pesquisa certamente não se propôs a responder tais questões, contudo, se as problematizo é como movimento tático de colocar em hesitação a estrita observância e cumprimento de tais programas que, se naturalizados, tenderiam a embaçar a lente paradigmática de que me vali e, eventualmente, sobrepujar uma política do acontecimento, em clave performativa, política improvisativa, cujos marcos conceituais e teóricos serão apresentados a seguir.

Uma performance de pesquisa como repercussão de samplings no sujeito: agência/mentos curriculantes, improvisatividades e partiturografias

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

Com tal trajetividade de excentramento, o desafio metodológico ganhou gravidade quando tropecei em um texto eloquente de Elizabeth St. Pierre (2018), em que a autora estadunidense observa um tipo de incompatibilidade ontológica entre pesquisadores que atuam em



agenciamentos pós-estruturais, se valendo de métodos e dispositivos metodológicos da tradição qualitativa, criados para capturar as vozes de sujeitos humanistas, “iluminados”, conscientes, alienados, enfim... Dentre outras tantas adjetivações político-epistêmicas que se lhe possam oferecer, já que esses não seriam absolutamente, em última análise, o sujeito pós-estrutural, ou melhor, a pergunta que se abre é: tem de haver um sujeito?

Em um artigo ainda mais recente, Elizabeth St. Pierre (2019), em sua perseguição por uma consistência ontológica na perspectiva pós-estrutural, torna ainda mais explícita sua indisposição com a categoria sujeito, com empiristas não transcendentais e inclusive com a própria admissão de um marco metodológico, o que por esse viés, colocaria as veleidades pós-qualitativas pesquisa em tela sob suspeição. Dessa maneira, ao invés de uma filiação, por hora e por conveniência, o que me parece oportuno sugerir é uma aliança por um conjunto de anéis quebrados, que diversamente a um casamento vinculado por elos circunferentes fechados, procedem por perfurações de uns nos outros (Deleuze, 2013), o que equivale pactuar por uma atinência ao núcleo rítmico do fundamento de Lady St. Pierre (Idem), de uma cisão com o “sujeito” que reverbere na performance de pesquisa, ou em aproximações deleuzoguattarianas com Tom Zé (1998), a montagem de uma máquina pós-qualitativa com defeito de fabricação.

Aqui o sujeito foi preterido em favor de *agência/mentos*, como uma espécie de digressão tradutória a partir de sugestões implícitas em textos de Alice Lopes e Elizabeth Macedo (2011), e Muniz Sodré (2017), que por procedimentos de plagicominação sob a influência de Tom Zé (1998), expressão que emergiu como um *mashup* [3] na justaposição entre os conceitos de agência, do hindu-britânico Homi Bhabha (2013); e de agenciamentos, da fraternidade francesa Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011a; 2011b).

O que a barra entre/posta suscita em *agência/mentos* é que, apesar de não serem rigorosamente Um, em um mesmo conceito, a efeito cabe assegurar evidentes suas singulares diferenças em uma zona de fronteiramento entre a noção da ação política por empoderamento na agência, reverberações acionais de um agente de enunciação – em última instância, um sujeito; e uma coletividade que se expressa nos desejos, qual individuação sem sujeito, mas que analogamente



se manifesta em programações e delimitações de corpos em si, políticas (Deleuze; Guattari, 2012a). Tais ações passaram a ser percebidas como rastros ônticos (Derrida, 1973), *samples* (amostras) na acepção da música eletrônica, indícios da existência de um agente, ou seja, se há uma música soando nos pátios escolares, se deduz que um corpo com suas intenções implicadas, a fez tocar.

O *mashup* agência/mentos se adensa na alcunha de entes curriculantes a serem rastreados em um plano de experiências (plano imanente), por sucessivos procedimentos de *sampling*, segmentações e sequenciamentos discursivos, outros arranjos com textos que fazem deslizar e esvaziar o sujeito, cujo vestígio persistente não convém que passe de um desbotamento intermitentemente perfurado por enunciações desejantes.

A compreensão de agência/mentos dispara ainda ressonâncias sobre a autoralidade mesma da pesquisa, em que a expressão acentuada de um eu-pesquisador chegaria a provocar uma espécie de dissociação ontológica, problema abordado também por Elizabeth St. Pierre (2019). Então, para prover esse dilema, busquei o aporte performativo da *heteronimidade*, derivada da poética de Fernando Pessoa, como um recurso estilístico que se acomoda a princípio no âmbito da narrativa da experiência com viés literário proposta por Joan Scott (1999).

Por outro ângulo, agência/mentos são captados no plano imanente quais personagens conceituais coletivos, autoralidades, cujos *samples* mixados coabitam uma composição alheia, “são ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo [pesquisador], um simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 78), são potências de conceito no dizer da dupla francesa, e “nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria” (Idem,78), mas vitalidades individuadas nos acontecimentos.



A heteronimicidade funciona um tanto também como uma lógica tradutória, no sentido atribuído por Homi Bhabha (2013), de que nunca se alcança uma completa transferência dos entre sistemas de significados onde textos ou práticas culturais estão imersos, e tanto menos a transferência de sentidos, já que “o sentido é sempre duplo sentido” (Deleuze, 2015, p. 35), que não resulta de uma escolha binária, mas em uma zona de “fronteira, [como um] corte ou a articulação da diferença entre os dois” (Idem, p. 35), o que indica que os gestos de autoridades mais nítidos na partitura de uma pesquisa são uma composição por negociação entre agência/mentos curriculantes e agência/mentos teorizantes [4].

Improvisatividade: derivas de corpos na trama de a-com-teceres

A improvisatividade é um jogo com inspiração nas operações de improviso tão comuns às artes performáticas. Neste jogo, as categorias de performance e performatividade foram plagicombinadas para situar a minha mobilidade, atenção e apreensão no campo de agência/mentos curriculantes, cujas informações capturadas são analogamente como registradas como composições de-e-em partituras.

A improvisatividade foi alinhada aos termos de uma estética da indeterminação, oriunda das teorias de música contemporânea, espécie de “abertura” polissêmica “conferida pela mobilidade da forma”. Mobilidade esta que inscreve a música em um plano de devires “sem, no entanto, pressupor a renúncia à ordenação do discurso musical, seja no plano da sintaxe, seja em nível morfológico” (Terra, 2000, p. 19). No caso particular, isso implica formular que o movimento improvisativo é uma premissa metodológica que abre a pesquisa a uma desterritorialização performática.

E se diz improviso daquilo que é “repentino, súbito, imprevisto”, “produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente” (Cunha, 1994, p. 429). No cotidiano da música, o improviso é uma conversa, um algo a dizer através da linguagem musical, momento em que o músico rompe o acordo da coesão do grupo para exprimir um texto singular, ainda que permaneça em coerência,



consonante ou dissonante. A improvisação acede à improvisatividade na medida em que o ato de enunciação pactua uma nova trajetividade no discurso, ou seja, o momento em que nós pesquisadores fazemos as escolhas individuadas que serão os temas persistentes da composição de pesquisa: um Eu, latente ou evidente, compondo [sob]re um Nós; e na medida que o Eu é esvaziado, dá passagem aos agência/mentos.

A este respeito, Rogério Costa (2018, p 17), que se habilita em um entendimento mais rizomático, professa que “a improvisação é um ato [...] dirigido a um certo ambiente territorializável no próprio ato. Pressupõe vários atos de vontade que visam dar consistência a vários elementos e componentes”. Pesam sobre atos, aspectos de ordem física e biográfica de quem improvisa, embora essa biografia corporal não prescindia de observar as regras do jogo, ou seja, existem limites territoriais para a improvisatividade, “um sistema comum sobre o qual construirão suas intervenções, interações e ‘falas’”: “a linguagem falará através daqueles que a realizam. E a linguagem está gravada no corpo, o constrói e é construída por ele” (Costa, 2008, 93-94). A improvisatividade, em um primeiro momento, se enuncia como uma experiência acumulada e uma atitude de um corpo-teorizante, em busca de plagicombinar com capturas dos acontecimentos no campo, dispositivos, instrumentos e composições.

Com essa densidade ao menos dois fluxos não passam despercebidos: os de acontecimentos e os de estilo. Como acontecimento é a *jam session*, o tocar sem saber o que te espera à frente, ou depois das curvas atravessando aberturas, se esgueirando por becos espaçados nos cotidianos, encarnado em um jogo de tessituras, é um a-com-tecer (Jesus, 2012, p. 13), cujas regras irrompem a partir do plano das experiências e “têm sua lógica interna necessária, imprevisível e irreversível [...] diante da singularidade do que está posto”, regras que permutam regras de um a outro a-com-tecer, escrita que se movimenta entre a “forma formante” e a “forma formada”, “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente, invenção” (Pareyson, 1993, p. 20).

Noutro turno, como antecipado, a historiadora Joan Scott (1999) aciona o “literário” como forma de produção de discursividades contra uma tendência de naturalização das experiências; não para



conferir ao gênero um status de fundamentalidade, “mas sim abrir novas possibilidades para analisar produções discursivas da realidade social e política como processos complexos e contraditórios” (Scott, 1999, p. 16). Eis a rede que pode reter na improvisatividade fluxos estilísticos. E foi dito apropriadamente pelo filósofo da diferença, que para produzir um estilo, “é preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que não são os da Terra” (Deleuze, 1992, p. 172). Como estilo, a improvisatividade tende a impregnar composições de enunciados individuados na pesquisa, uma assinatura de agência/mentos teorizantes.

A pesquisa improvisativa, enfim, é perfurada também pela influência de Homi Bhabha (2013), cujas noções acedem para o currículo enquanto espaço-tempo de fronteira cultural, onde a cultura é percebida como lugar de enunciação, que produz “implicações na forma como concebemos o poder e, obviamente, nas maneiras como lidamos com ele, [...] poder [nesta] perspectiva de cultura pensada como híbrida, o que nos exige outra compreensão da noção de hegemonia e agência” (Macedo, 2006a). E, em um currículo, o poder se pronuncia performativamente por ato próprio do texto.

A improvisatividade foi dotada de uma característica de movimento singular, a deriva, com base em um conceito de Humberto Maturana (2001), que versa sobre os envolvimentos entre corpos como “interações que desencadeiam [nos ecossistemas] mudanças estruturais: se não há encontro, não há interação, e se há encontro, sempre há um desencadear, uma mudança estrutural no sistema” (Maturana, 2001, p. 75).

A deriva seria “um curso que se produz, momento a momento, nas interações do sistema e suas circunstâncias” (Maturana, 2001, p. 80), um movimento deambulatório de corpos-teorizantes que se deixam conduzir pelas interações de, e com outros agência/mentos em lugares e espaços, percursos e mapas, demarcações e fronteiras, nomes e símbolos, espécie de “transumância retórica” (Certeau, 2014), distinguidas até o momento em: 1) *deriva hacker*, que é um movimento com auxílio de aparato tecnológico de contaminação discursiva, instabilidade, heterogeneidade, fluidez, hipertextualidade, plasticidade e interatividade, mobilizando signos fragmentários em fluxos digitais; e 2) *devira stalker*, que surge como um ato de vigilância sobre a vida alheia, aqui



compreendido como movimento para captar narrativas, tratando-as como coordenadas hipertextualizadas na medida de sobreposições virtuais dos e nos cotidianos e dos agência/mentos que os habitam.

Grupo de experiências [GE]: interface performática para composições curriculantes

Ao buscar por um dispositivo auxiliar para as composições curriculantes, a escolha foi guiada por um que pudesse ser adaptado à compreensão de performance improvisativa da pesquisa, logo, aberto a-com-teceres e contingências, e eis que o Grupo de Experiências (GEs), engenho construído por Iris Oliveira e Rosane de Jesus (2018) no âmbito do projeto de pesquisa e extensão *Experiência, Formação e Práticas Curriculares em Escolas Quilombolas no Território do Sisal*, encampado pelo grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens (FEL/CNPq), inicialmente pensado como alternativa para a formação de professoras indissociada de práticas curriculares e pesquisa em lócus escolar.

O aspecto de interface emerge de um duplo jogo a que se propõe os GEs, por um lado, uma performance coletiva para composições discursivas disparadas a partir de experiências com obras de arte; e sua face contígua, é a experiência como ato formativo em si, não “somente” experiência estética, se o entendimento for de que haja uma separação entre a fruição estética e a dimensão formativa, ao contrário disso. O Grupo de Experiências aposta na aliança entre essas duas dimensões, o que o aproxima da plasticidade performática de um a-com-tecer, “é atividade, mas também é produto; é ato como forma formante, mas também produto enquanto forma formada. O acontecimento que sobrevém tem sua lógica interna necessária, imprevisível e irreversível [...] diante da singularidade do que está posto” (Jesus, 2012, p. 13).

Para aproximar a plasticidade de um GE à improvisatividade, ao invés de programá-lo com data, hora e público pré-determinados, acedi a cortes performativos no plano da experiência, ou seja, passei a circunscrever as capturas de agência/mentos com música em um cotidiano escolar de forma desterritorializada, digo, como Grupos de Experiência. Por exemplo, um grupo de estudantes reunidos no pátio durante o intervalo das aulas, ouvindo uma música qualquer em



torno de uma caixinha de som com *bluetooth*, pela hipótese aqui sustentada, pode ser enunciado como um GE, cuja disposição teorizante se dá direta ou indiretamente nas interações com o evento, registradas sob a premissa de seccionamento local de uma paisagem. A seguir por esse caminho, as experiências emergem como acontecimentos em um plano imanente.

Como mobilizado anteriormente, a transcodificação entre agência/mentos é tradutória, uma tentativa de eliminar “a exterioridade transferindo-a para a interioridade e transformar em ‘mensagens’ (escriturística, produzidas e ‘compreendidas’) os ‘ruídos’ insólitos procedentes das vozes” (Certeau, 2014, p. 232). O que equivale a dizer no Grupo de Experiências realizado que as “vozes” nos acontecimentos tais quais aplausos, vaias, gritos, sensações de euforia foram tratadas como semelhantes a rastros ônticos, ou indícios performáticos da existência de corpos.

Partiturografia: uma tradução da performance e do plano cartográfico

De fato, estou tentado à hipótese de que a cartografia de pronto não pode ser apreendida como um método, ao menos se pode presumir com base nos agenciamentos onde se lê que: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 19), afirmação da fraternidade francesa que tem estreito vínculo com outra feita no mesmo primeiro platô, de que o “rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada” (Idem, p. 43).

Estas conceituações, penso, se adensam às elucubrações que Deleuze (2013) faz em uma entrevista sobre os Mil Platôs, de que: “os grandes filósofos são também grandes estilistas, [e] o estilo em filosofia é o movimento do conceito” (Deleuze, 2013, p. 180), e daí deriva sobre o estilo enquanto variação ou modulação da língua, e de que se escreve para dar e liberar a vida onde esteja aprisionada, para traçar linhas de fuga, “há estilo quando as palavras produzem um clarão que vai de uma às outras, mesmo que muito afastadas” (Idem).



Trago esse recorte de sua longa digressão apenas para, ao relacioná-lo com as citações anteriores do primeiro platô, insinuar ainda em caráter parcial, que a cartografia é antes uma performance do pensamento, e assim me inculca que está mais tramada como um estilo, é um estilo para se pensar e escrever. Por esse percurso, defendo, se pode preterir da criação de um método para a cartografia, com o que aliás concordaria Elizabeth St. Pierre (2019), aliada parcializada, e utilizar a performance cartográfica para composições que inclusive possam eventualmente prescindir dos conceitos dos Mil Platôs como plano-base para agência/mentos de pesquisa.

Esse aludido funcionamento estilístico de passagem e conexão das palavras e conceitos é o que dá contorno no primeiro platô ao que os franceses conceituam por rizoma: “um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. [...] um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos...” (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 23).

Pois bem, é precisamente quando o texto passa a um mapa rizomático que são divisados os seus fronteiramentos com uma partitura, como pode ser deduzido do que os fraternos filósofos abordam a seguir, e cito:

[...] a música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas multiplicidades de transformação, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isso a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável [a um] rizoma” (Deleuze; Guattari, 2011a, p. 29).

Portanto, a somatização da performance musical, e digo improvisativa: que no campo dos estudos discursivos procede como performatividade, e no plano de uma filosofia rizomática emergem como uma partitura; e os agência/mentos entre as performances cartográficas e leituras de “sub-partituras” nas performances de um corpo (Barba, 1994), que são outrossim, partituras menores afetadas pelas marcas culturais e memórias emocionais (Sebiani, 2008); se adensam na forma de um estilo teorizante, assim, uma composição tal partiturografia é uma reestilização por plagicombinações de agenciamentos cartográficos.



Mixset para um hit de MC Fioti

Na dissertação, este capítulo foi pensando como uma preparação introdutória ao Grupo de Experiência, que acabou tomado por agência/mento para as conexões curriculantes mixadas ao longo do trabalho. Aqui, um conjunto de três premissas são evocadas como ferramentas conceituais que, aneladas às teorizações no campo científico e artístico, podem franquear a fabricação de textos curriculares performativos em cotidianos escolares, ou seja, antes, uma invenção da forma de inventar.

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

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

A possibilidade de pôr em fuga a escrita acadêmica se abre a partir dessa vereda paralela em que analogamente a forma textual e musical podem ser sobrepor como operações de mixagem, coadunando com um conjunto de procedimentos utilizado pelo *disc jockey* (DJ), seja na produção musical ou performances ao vivo e, neste último caso, a composição da série musical final configura o que é chamado de *mixset*, *dj set*, ou simplesmente *set*, termo que pode ser traduzido literalmente do inglês como: conjunto, jogo ou série.

A prática da mixagem, ou discotecagem, obedece basicamente a três procedimentos. Primeiro, escolhe-se um *hit* (música de sucesso), que carrega consigo um *beat* (batida, ritmo). Entretanto, quando um DJ escolhe um *mixset*, sabe que nem todos os *hits* que estão em seu repertório têm a



mesma velocidade, e que entre uma música e outra precisará realizar um segundo procedimento, que é *pitch* – do inglês, o arremesso, o passo – para sincronizar duas músicas ou *beats* distintos, e para dissimular esse jogo, é comum aguardar as pausas que ocorrem após os *drops*, estes que são os momentos de clímax de aceleração interna dentro de *hit* eletrônico, uma espécie de congestionamento sonoro que produz um estado de suspensão. O *pitch* pode ser transladado como manobra que prepara uma aliança entre autoridades com ritmicidades próprias.

E enfim, alterado o *beat*, o terceiro procedimento é a própria sincronidade, passagem que se praticada de maneira imperceptível, é uma dita *virada*, mas se descompassada, é uma *sambada*. Ainda que se valha de composições que não as suas, a autoridade DJ é diferenciada pelos perceptos dinâmicos de sua performance, é este o seu *flow* (fluxo), as escolhas das singulares sensações que serão vertidas [sob]re o plano da pista, que sugestionam uma individualização estilística.

Até levou algum tempo, mas já não resta dúvida de que esses saberes combinados delimitam uma autoridade, uma pós-moderna, que em encontro com o filósofo italiano Gianni Vattimo (2007), precipito a reputar por uma autoridade fraca pensando em uma dissolução da “novidade” enquanto categoria de prática estética, que se ajunta ao aspecto de efemeridade localizada na fruição da performance, pois cada pista solicita *mixset* distinto: outra apresentação, outro jogo.

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



coletiva, coletividade que transparece o enfraquecimento do ser unitário (Deleuze; Guattari, 2011b; Vattimo, 2007).

Outros procedimentos na composição da música eletrônica ainda remontam ao fator autoridades fracas: a *reedição*; o *mashup*; e a *remixagem*. A reedição calha como cortes, abdução e rearranjos de blocos textuais de uma mesma autoridade, apesar disso, uma assinatura já se evidencia nas escolhas do que permanece; na remixagem, mais complexa, uma linha de autoridade mais discernível é misturada a *samples* de autoridades menos distinguíveis. A propósito deste artigo, me deterei no *mashup*, procedimento de mescla por justaposição ou sobreposição, tanto pode ser operado para rejuntar linearmente trechos musicais diversos com determinadas afinidades, como para sobrepor segmentos de *hits* diferentes, e fazê-los soar simultaneamente.

Atuando performativamente na inscrita improvisativa, o *mashup* é uma simultaneidade com se compõem certos conceitos, tal como agência/mento, mas também na forma como eventualmente acionamos certas citações, ao colocar em sequência fragmentos de obras distintas, às vezes de uma mesma autoridade, outras de autoridades desiguais, para arrematar uma compreensão, ou ainda, alterando certos trechos das citações alheias ao sobrepor perspectivas minhas, coisa que se costuma fazer sempre entre [colchetes].

Se as práticas e procedimentos no *dj set*, na reedição, no *mashup* e na remixagem brotam por suas intensidades, velocidades, segmentações, sobreposições, cortes, eis uma forma rizomática (Deleuze; Guattari, 2011a) na medida de uma reestilização da cartografia a partir de seus programas singulares. Como escrita curriculante, o *flow* a-com-teceu nas mixagens entre a musicalidade *bachiana* (ao modo Bach), e as composições e procedimentos do produtor paulista de funk MC Fioti (2017).



No *drop*, um *pitch*: a arte de montar e desmontar currículos para a composição. E prepare-se para a virada, mas sorria se sambar: procedimentos e hibridismo cultural em uma partitura curricular

Antes da virada será preciso um *pitch* para equacionar os *beats* da pesquisa. E o *drop* sucede de um acúmulo retórico composto para assediar o conceito de montagem de currículos em Thiago Ranniery (2016). O curso dos fluxos agora são meados para uma curiosa ironia, de que as tessituras teóricas e conceituais aqui acionadas são postas em funcionamento a partir de operações de desmontagem de conceitos, para fazê-los funcionar com outros conceitos já legitimados ou dar passagem a novos conceitos curriculantes que se insinuam a partir das conexões deflagradas nos acontecimentos cotidianos.

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

Assim, em uma mirada pós-estrutural, conceituar currículo não seria possível “apontando para algo que lhe é intrinsecamente característico, mas apenas para acordos sobre os sentidos de tal termo, sempre parciais e localizados historicamente” (Lopes; Macedo, 2011, p. 19). Por essa suposição, implica dizer que o modo de se pensar, produzir e praticar currículo se move dependendo das lentes paradigmáticas que se coloque para situá-lo. E ainda assim, também se deve considerar que não haja uma narrativa pós-estrutural única, embora exista uma narrativa que alinhava todas as suas diferentes concepções curriculares atinentes: a de que a linguagem, que em nada é natural ou essencialista, ao invés de representar o mundo, o constrói, e se o monta, pode conseqüentemente desmontá-lo, regra que se aplica igualmente ao currículo, como



fractal desse, de um mundo montado, mundo que igualmente não está dado por significantes definitivos, mas também parciais e localizáveis.

Se não há relações que se fixam estruturalmente entre significantes, isso implica em deduzir que não existem significados apriorísticos, “cada significante remete a outro significante, indefinidamente, sendo impossível determinar-lhe um significado; este sempre adiado” (Idem, p. 40) e, nessa flutuação, a apreensão de sentidos é uma trama [entre]meada com rastros de uma história e de contingências sociais em que os discursos sobre currículo estiveram imersos.

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

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

Ocorre que a esse respeito, em clave pós-estrutural, tanto cultura como conhecimento, que ademais não podem ser confundidos, são observados enquanto sistemas simbólicos e linguísticos contingentes, “não [...] um repertório de sentidos dos quais alguns serão selecionados para compor o currículo. São a própria produção de sentidos que se dá em múltiplos momentos e espaços, um dos quais denominamos currículo”(Lopes; Macedo, 2011, p. 41). Em um



enviesamento pós-colonial, é pertinente não somente questionar a localidade espaço-temporal da cultura, mas até mesmo hesitar diante da utilidade eurocêntrica dada a cultura, como um receituário hegemônico que delimita o que é civilização (Bhabha, 2013).

Na medida em que o entendimento partilhado de currículo é o de uma montagem discursiva para demarcar territórios e programar organizações, agendas e rotinas que afetam agência/mentos nos cotidianos escolares, “um discurso produzido na interseção entre diferentes discursos sociais e culturais que, ao mesmo tempo, reitera sentidos postos por tais discursos e os recria” (Lopes; Macedo, 2011, p. 41). Mas inclusive sobre recriar currículo, deve-se também inferir que não escapa a certas convenções de poder próprias, como exemplo as da prática acadêmica, de modo que mesmo na fronteira onde a invenção é fraqueada, persistem delimitações, ainda que com prudência, algumas rasuras possam ser admitidas.

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

E, se digo redundância ou ainda recorrência, é para pôr em distinção a repetição como ato diferenciante que se afasta do pensamento representativo para um pensamento disjuntivo sem imagem, fugindo da noção de identidade daquele. Divagando sobre a filosofia platônica da representação, Gilles Deleuze (2018) se debruça sobre os dualismos entre o mundo sensível e o mundo inteligível, e observa uma distinção entre uma fotocópia, uma reprodução, um ícone enquanto uma imagem repetida, e uma cópia perversa, um “simulacro-fantasma”, cópia rasurada.



Desata na estampa perversa um dos procedimentos chave da mixagem em composições curriculantes, é a arte da *plagicombinação*, operações que derivam do que Tom Zé (1998; 1999) costuma definir como “estética do plágio”, descrita, no encarte do álbum *Com Defeito de Fabricação* (ZÉ, 1998), uma estética periférica tecida nas favelas, um erro civilizatório creditado como terceiro mundo. É o que se pode compreender também por “colagem”: “táticas [...] que organizam ao mesmo tempo uma rede de relações, ‘bricolagens’ poéticas e um reemprego das estruturas comerciais” (Certeau, 2014, p. 42): a saber que, “em nome de uma potência que se afirma contra a lei [...] sob todos os aspectos a repetição é uma transgressão”(Deleuze, 2018, p. 19).

A virada como urdido anteriormente, é a sincronização rítmica entre dois *beathits*, quando o tempo forte de cada um pulsa junto, aliança com o *pitch* preparada nas saturações de sobreposição de camadas sonoras que precipitam o *drop*. Mas eventualmente, o acoplamento pode descompassar, uma assincronia, é quando se diz que o DJ sambou. Mas não é motivo de pânico, sorria, ajuste e siga, pois garante a paulista Cláudia Assef (2017) que todo DJ já sambou, uma atitude pós-moderna, aliás, encarar o peso do “erro” como efeito efêmero sobre sua própria história (Vattimo, 2007).

No que pese creditar o samba como um erro, sintomas de uma patologização afroperformativa, tais *errâncias diaspóricas* dissimulam táticas de aliança e negociação que se expressam na *virada* e na *sambada*. Por aliança, compreender ao modo performativo da estadunidense Judith Butler (2018), de uma ação de coletividades, política e transitória, entre corporalidades que compartilham territorialidades urbanas precárias, samba, funk e o *hip-hop*, os ritmos do gueto, as rimas da periferia e o batidões da favela, que se insurgem contra moralidade asséptica dos bons costumes, e contra a predação perpetrada pela racionalidade neoliberal. Ambivalentemente, se faz uma aliança para ganhar densidade de corpo em uma negociação, como conceituada por Homi Bhabha (2013), uma treta entre forças de periferia e centro para a articulação de um lugar-entre, excentrado, embora contingente e indefinido. Errância, aliança e negociação são jogos nítidos no procedimento de *plagicombinação*.



Mobilizar agência/mentos plagicombinados no currículo, implica apostar no dissenso sobre o discurso que associa a cultura a um repertório universalizado com estereótipos coloniais, tais como os de que haveria uma única forma de criação de significados a ser legitimada, na qual são fixados os sentidos sob pena de renúncia à alteridade. Ao invés disso, considerar a existência contingente de zonas intersticiais onde os textos “globais e locais negociam sua existência [...] e inexistência”. (Macedo, 2006b, p. 105, 107), planos estampados por retalhos híbridos, e por hibridismo, compreende-se uma prática que, “ao reencenar o passado, [...] introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (Bhabha, 2013, p. 12), ao que Elizabeth Macedo (2006a) complementa que isso imprime uma disposição em “renunciar à ideia de identidade baseada em raízes de qualquer natureza” (Macedo, 2006a, p. 107).

E por último, as matizes tecnológicas nas composições musicais plagicombinadas, passam nos cotidianos escolares por discursividades contaminadas (Vattimo, 1992), um espaço-tempo cultural em que o hibridismo é disseminado nas iterações com mídias-mistas, *mixed-media* (Bhabha, 2013), o que performativamente nas partituras curriculares serão percebidas equivalentes a mixagens teorizantes, com seus *mashups*, *drops*, *pitchs*, viradas e sambadas.

Um hit e suas mixagens eróticas na plagicombinação: axé e alacridade em um currículo-refrão

Distinguido por olhares durante um intervalo do colégio, como professor visitante, havia recebido o benefício de furar a fila da merenda. Perambulava entre estudantes amontoados na cantina em busca de um local para aquietar enquanto sorvia um prato de sopa. A cantina fora construída nas adjacências intramuros, e estes, contíguos a uma rua relativamente movimentada nas imediações da prefeitura municipal de Conceição do Coité. Sentado no batente onde se ergue a caixa d’água, imerso em pensamentos, deslizava meio alheio pela turba de jovens quando começamos a ouvir em efeito de *doppler* [5], vindo da rua, um carro que se aproximava com uma aparelhagem de som estilo paredão, espocando no grave uma música de MC Fioti (2017).



Não demorou e as performances eclodiram e se dispersaram em alguns tantos agência/mentos por ali. Embalados ao som do batidão funk, corpos se moviam na tentativa dissimulada de acompanhar o ritmo: mãos nos joelhos flexionados ajudavam a projetar a bunda e, ato contínuo, precipitavam-se à flor da pélvis; dedo indicador entre os dentes matraqueavam mudos os versos onomatopeicos do refrão: *Vai com o bum bum tam tam / Vem com o bum bum tam tam / Vai mexe o bum bum tam tam / Vem desce o bum bum tam tam* (Fioti, 2017).

Como pactuado anteriormente, *essxs* agência/mentos foram delimitados como um Grupo de Experiências, e foi esse *hit* que serviu de base para todas as mixagens da dissertação qual viradas e sambadas que ocorriam a cada subcapítulo, como um único e mesmo *dj set*. Assim, o primeiro jogo tratou de sobre a regência do axé e da alacridade para a composição de um currículo-refrão.

O primeiro movimento foi o de pensar a corporalidade *sampleada* de *Bum Bum Tam Tam* (FIOTI, 2017), onde se evidenciam impregnações do compositor da *Partita em Lá Menor* do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1723), mixada a fluxos musicais afroperformativos nos *beats* do funk. O *sample* compreendido na forma de um fragmento de corpo musical ou sonoro digitalizado que, sequenciado em camadas, se acopla a outro corpo musical, e embora carregue consigo segmentos fractalizados de uma autoralidade prévia, se adensa a outros corpos para constituir uma nova autoralidade, híbrido, porque talhado na interatividade entre a ambiência digital (virtual) e espaço real que, “na verdade, não se trata de opostos, pois o virtual não é o contrário de real (todo real tem o virtual em sua dinâmica)” (Sodré, 2018, p. 147), ou dito de outro jeito, o “‘potencial’ e [o] ‘virtual’ [...] é a realidade do criativo” (Deleuze; Guattari, 2011b, p. 46).

A compleição que se quer imprimir ao *sample* é a de uma segmentaridade, um rastro virtual, um simulacro fantasma que perverte por fracionamento a presunção da originalidade (Deleuze, 2018) e, ainda assim, é desta uma cópia fractal na acepção geométrica do termo, que deixa de ser uma unidade múltipla que assegura um todo acabado e absoluto para ser transcodificado em multiplicidade segmentada, agência/mento coletivo. É extensiva quando ocupa um espaço-tempo no texto, mas assim mesmo a ocupação que é um estágio de fixação do significado é



constantemente assediada, pois são suas intensidades inerentes de timbre, frequência e textura que pactuam seu uso.

No ato da divisão, o *sample* acede a uma alteridade fractal, “é fracionário ou não inteiro, ou então inteiro, mas com variação contínua de direção” (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 209). O *sampler* seria, pois, um tipo de maquinaria de sequenciar extensivamente intensidades, um procedimento de segmentação e sequenciamento textual conexo aos procedimentos de plagicombinação, que, em última análise, é também um *sampler* que intervém para fabricar escrituras sampleadas (*samplescripts*).

O jogo segmentação e sequenciamento, repetições pervertidas, constitui a própria lógica do refrão, elemento fundamental do *hit* de Mc Fioti (2017), pois, “as estrofes giram em torno do refrão” e o refrão, tal a potência no corpo do funk, é feito na “repetição [que] é a potência da linguagem, [que] em vez de se explicar de maneira negativa [...] ela implica uma ideia sempre excessiva da poesia” (Deleuze, 2018, p. 383-384).

São justapostas a esse excesso repetitivo as aproximações entre essa noção deleuziana e o que na percussividade nagô está convencionado por axé: “a potência de movimentação e transformação característica do axé aciona a palavra-som e emerge grupalmente como alegria, onde a música está virtualmente implicada” (Sodré, 2017 p. 138). Imantada pelo axé, a palavra bumbum se trama “ao mesmo tempo [como] emoção e conceito” (Sodré, 2017 p. 138).

Ao criar a base musical, MC Fioti (2017) faz coincidir “bumbum” com a marcação sincopada do bumbo (instrumento musical), designado na música eletrônica mais comumente por *kick* (“chute” ou “pontapé”). É a mais acentuada e grave célula rítmica que territorializa o funk, é também o ponto de conexão com o conceito ritornelo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b). A palavra tem origem no latim e, no jargão da música popular, pode ser reconhecida como refrão.



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

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

No âmbito da experiência coletiva dos corpos que dançam afetados pelo bumbum, “o *ritmo* é um *rito* suscetível de realimentar a potência existencial do grupo. Corpo e tempo comparecem na apreensão rítmica em variadas modulações da existência”. (Sodré, 2018, p. 140, grifo do autor).

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

No feitiço de uma catarse coletiva e improvisativa na partilha do bumbum, deflagrada pela ritmicidade afroperformativa do funk, Muniz Sodré (2017) alude a certa experiência de liberação e libertação, na qual “‘livre’ significa o reconhecimento da contingência histórica em oposição à suposta ‘necessidade’ de formas dadas como eternas” (Sodré, 2017, p. 146). Dessa forma, deduz-se dois percursos a serem percutidos simultaneamente: um, a imunização das patologias inoculadas nos agência/mentos funk, para desacelerar o *contágio colonial* de [pré]concepções de



ordem moral, estética e política não sejam naturalizadas ou tampouco perpetuadas na *formafunk*, a se refletir simultaneamente como prática de currículo.

O outro percurso que vibra na intensidade da *formafunk*, comum às performatividades musicais diaspóricas, repercute como uma “organização rítmica e gestual, uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja, acionada pela alegria” (Sodré, 2017, p. 146), alegria manifesta não “por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação” (Idem, p. 151), transladada como *alacridade*, onde “não se inscreve nenhum pessimismo da sensibilidade, movida que é por uma afirmação radical da vida”(Idem, p. 149).

São com essas compreensões que se pode pensar em um currículo-refrão, uma máquina de captura de forças, de intensidades, de desejos coletivos, mas também um operador de negociações de confrontos nos discursos que sempre se movem ao longo do tempo, uma partitura de entre-lugares, uma ferramenta para traduções entre o cultural e o local. Um currículo enquanto agente programador de ritos institucionais para os corpos nos cotidianos, uma tal sonotatibilidade de reiterações, refrãos discursivos que programam o funcionamento das práticas escolares cotidianas, práticas de potências alocadas para permitir liberdades e liberações em territorialidades periféricas, reconhecimento de sua própria precariedade, um currículo com intenções políticas de alacridade.

Formasfluxos: trifurcações do espírito e simbioses curriculantes com a música, ou, ritornelo de ritornelos

Além do currículo-refrão com sua perspectiva de axé e alacridade, outras viradas a-com-teceram com suas respectivas mixagens derivadas da experiência Bum Bum Tam Tam (Flávio, 2020), a exemplo de aspectos curriculantes entre a economia musical e economia educacional (Ball, 2010), que deslizaram a uma noção performativa de *fluxonomia* curricular (Deheinzelin, 2020). Ou ainda, na composição de uma percepção da colonialidade com uma máquina viral, e, por conseguinte, do



currículo como uma máquina retroviral, a atuar como uma ecologia da viralidade em cotidianos escolares (Deleuze; Guattari, 2012c; Lima, 2019).

Entretanto, neste trecho, me deterei apenas em três agência/mentos que emergiram como regiões de maior densidade na pesquisa, e se perfuram mutuamente: *formasfluxos*, espiritualidades e simbioses. A *formasfluxos*, ou *fluxosformas*, dizem sobre um currículo enquanto forma artística, em distinção, mas não oposição, a um currículo como programa conceitual ou agenda de discursos.

Dizem outro turno, de uma virada na dicotomia forma-conteúdo, dado que de todas as formas emanam fluxos, não há o que preencher, diversamente a isso, as formas trasbordam fluxos que não podem ser contidos, e que não se contêm, por esse trajeto, é a desterritorialização ontológica da forma para uma perspectiva nômade do pensamento, que acede a um esquema hidráulico, onde os fluxos seriam designados como “coisas”, “coisas-fluxo”, fluxos de materialidade (Deleuze; Guattari, 2012c), logo, não há forma-conteúdo, tanto quanto Raiz-Árvore, apenas agência/mentos (Idem, 2011a).

Surgem, então, as *formasfluxos* espirituais, que se inspiram na compreensão da obra de arte, como um ser espiritual (Deleuze; Guattari, 2010), e se o currículo é desterritorializado para o plano da forma artística, tal como os corpos tatuados com figuras religiosas que dançavam ao grave do batidão funk, de um currículo podem emanar fluxos espirituais, ou diria, espiritualidades, ao recompor os corpos espirituais enquanto multiplicidades, um adensamento de intensidades e segmentaridades, uma forma gradiente, gradiente espiritual de limiaridades crepusculares cujos fluxos atravessam as hecceidades nos blocos de sensações; passam através do campo empírico nas conexões entre o sensível e o inteligível; e se espriam pelo plano transcendental, que é tomado, distinto da concepção kantiana, como uma premissa no conhecimento sobre a essência das coisas, na conceituação deleuzeana, “o transcendental não é um fundamento, mas a própria gênese do empírico, um campo ‘impessoal e pré-individual’, diferente do empírico e da profundidade indiferenciada, onde se daria a *experiencia real*” (Sodré, 2018, p. 59. Grifo do autor).



A espiritualidade também uma perspectiva, não tão somente uma representação, são sim de sua propriedade as representações, mas, o espírito empresta ao corpo também um “ponto de vista”, e “ser capaz de ocupar um ponto de vista é sem dúvida uma potência [do espírito]”(Viveiros de Castro, 2015, p. 65), paralelismo com “a práxis indígena, [de] ‘fazer corpos’ (e diferenciar espécies) a partir de um *continuum* sócio-espiritual dado ‘desde sempre’”(Idem, p. 38. grifo do autor).

As *formasfluxos* espirituais verteram ainda sobre uma dimensão mística a que Dante Galeffi (2013) alude como um impulso pré-racionalista no campo experiencial que não deixa de projetar repercussões performativas nas narrativas, apelo ao bem comum, uma moral aberta em performances afáveis que desata espontaneamente apelos amorosos nas experiências de amizade, por exemplo, e onde estão, ou estiveram, muitas amizades senão nos cotidianos escolares? Amizade como uma experiência mística, e conexões curriculantes com amizade, por que não? Tais apelos deslocam a moral do âmbito racional do cálculo e do controle para o âmbito da sensibilidade de um amor aberto à alteridade, em conexão a outros agência/mentos vitais em diferentes estratos do que temos por natureza, “uma atitude que é também uma disposição para a transcendência do mundo dado por meio de uma experiência de imersão no estado de compaixão por tudo o que vive e sofre em seu viver”(Galeffi, 2013, p. 455).

Muniz Sodré (2017) coaduna com a mística ao transpor a acepção pré-racionalista como um olhar ao legado do passado, onde ecoa na noção de ancestralidade e descendência, em uma mirada para o ontem com o intuito de produzir uma linha de fuga no amanhã, uma trifurcação no encontro dos planos artístico, filosófico e científico concebidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010).

A espiritualidade foi analogamente transcodificada como uma rede de sensibilidades curriculantes, em oposição às tentativas de uniformização e assepsia laica nos currículos, que não se dão por definições meramente conteudistas, mas, por um tipo de abstração que se expressa



nas noções de cidadania e do público que submete, inclusive, as potências espirituais, como elucubram Elizabeth Macedo e Thiago Ranniery (2018).

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

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

Se imprevisíveis e ambivalentes certamente são as práticas de espiritualidade, a solução, pois, enquanto política pública, não restaria na tentativa ademais improfícua, de atribuir-lhes irrelevância, mas, bem ao contrário, de as compreender como uma rede de sensibilidades em cotidianos escolares, quanto podem passar a desterritorializações performativas de empatia, afabilidade, amabilidade, presteza e mesmo amizade, se é que ainda se atribui importância a isso, ou se prefere apartadas como quinquilharias sentimentais agenciadas apenas como matéria-prima da arte.



E enfim, os agência/mentos em simbiose, textos que acede em um programa ecológico, uma fluxologia que se funda na intersecção entre o que sugere Gilles Deleuze a Claire Parnet (2004), de que a simbiose é co-funcionamento, o que move o currículo para a dimensão estética [sob]re a qual matuta Félix Guattari (1992, p. 119):

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

Na plasticidade de uma *formafluxo*, os agência/mentos musicais em um currículo, podem se adensar em três zoneamentos simbióticos: de *parasitismo*, de *comensalismo* e de *mutualismo*. Em uma música, o parasitismo pode se dá na percepção de que determinadas práticas de composição interagem com táticas de guerra, tese encampada por Henrique Lima (2018), que imputa aos refrãos pegajosos a compleição de um “verme de ouvido”, e assim um *hit*, ou um viés de disseminação mercadológica na produção do funk, pode ser apropriado como uma colônia viral, ou seja, um armamento biológico, e por metonímia, deduzi que os discursos de colonialidade que infestam os currículos nos cotidianos, passam por aproximação a fluxos parasitários.

Entretanto, ao menos no campo artístico, tais territorialidades não são fixas, um *hit* como *Bum Bum Tam Tam* tanto pode se diagnosticado como um verme de ouvido, quanto manear para um programa de comensalismo, se interpretado em uma posição meramente capitalística, ou ser deslocado para uma performance de mutualismo, nas derivas pelos depoimentos de MC Fioti (2018) sobre a precariedade de sua origem das tecnologias de produção de que dispunha na periferia paulista, e de como resistiu para criar uma composição que atingiu parâmetros de mercado só comparáveis a artistas com investimentos milionários. *Bum Bum Tam Tam* foi o primeiro sucesso fabricado no Brasil, a atingir a marca de um bilhão de visualizações no Youtube,



tendo se disseminado globalmente, não se precisa buscar muito na mesma plataforma, para encontrar coreografias executadas por coletivos sul coreanos ou estadunidenses.

Tais jogos de desterritorialização e reterritorialização aludem ao conceito de ritornelo (Deleuze; Guattari, 2012b), no primeiro movimento é sobre irromper ou observar rupturas nos códigos; e no segundo, sobre recodificar ou observar recodificações. Mas a fraternidade francesa divaga outro turno, que “talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito” (Idem, 2010, p. 233), asserção convidativa para um currículo estampado por *formasfluxos*, onde o movimento ritornelo encontra ressonâncias com a temporalidade constituinte de Exu, que trifurca semelhante lógica de restituição a um mecanismo de equilíbrio, que acede a um princípio de reversibilidade e de compensação (Sodré, 2018).

A termo, as simbioses curriculantes são agência/mentos de uma ecologia do devir, que procede por jogos de desterritorialização e reterritorialização, reversibilidade e compensação, é sobre equilíbrio no ecossistema das restituições discursivas, e não sobre hegemonização e sobrecodificação. Que os currículos afetem simbioticamente os seres nos cotidianos, uma ecologia curricular é uma ecologia de agência/mentos.

Arremedos e arremates

Ao pôr em crise o estatuto da Pesquisa Intervenção nos programas de mestrado profissional em educação, como visto nos atos introdutórios, a exigibilidade de um produto se deslocou para uma fronteira de indiscernibilidades, e nesse feito, a pesquisa improvisativa, ao menos parcialmente, tende a objetivar a performance da própria pesquisa e sua escrita na talha de uma obra final. Nesta que é uma reedição da performance dissertativa, os agência/mentos curriculantes emergiram como uma ontologia, cujas circunstâncias heteronímicas acedem como arranjos teorizantes captados em acontecimentos nos cotidianos escolares, por práticas improvisativas; tecnologias digitais e procedimentos hacker; conectados a dispositivos performáticos, nesta pesquisa, Grupos de Experiência. A pesquisa assim, é toda ela, uma performance de improvisação.



Grupos de Experiência são interfaces para agência/mentos de composições narrativas, e processos de formatividade. No entanto, em perspectiva cotidianista compreendida, os GEs foram tomados pela face artística performática que inexoravelmente afeta a formação, e não como intervenções formativas que suscitariam agência/mentos. Foi acolhida a assertiva de que pesquisar com cotidianos radicalmente, não é sobre intervir lugares ou espaços, mas construir pontes acadêmicas com os saberes localmente disseminados.

Montar um currículo performativo foi compô-lo em codificação paralela à de uma partitura musical, com procedimentos de escrita que dissimulam um fazer com a música: daí a-com-teceu um *mixset* tal escritura sampleada, *samplescript*, e a plagicombinação como alternativa ao hibridismo. Por negociações e alianças, a plagicombinação vem contribuir com a noção de que os agência/mentos híbridos podem ser fabricados em uma partitura curricular, é anti-originalidade e anti-essencialidade.

Como agência/mento, a música e o currículo musical emergiu na plasticidade de formasfluxos-fluxosformas, e suas performances cotidianas e sensações, impregnadas por multiplicidades sampleadas: estilos, viralidades, afroperformatividades, políticas, economicidades, espiritualidades, estratégias de consumo e táticas de guerra – passam curriculantes por efeito simbiótico aos discursos contaminados.

Tais percursos transigiram a um programa em três estágios de uma ecologia dos agência/mentos em clave pós-colonial: um primeiro por a produção de trilhas alternativas como entre-lugares nas interações das colônias virais nas zonas periféricas; um outro como trifurcações que encaminham a dimensão mística e sensível como redes de diferimento; e um último, por um jogo de restituições, reversibilidades e compensações, ritornelos que irrompem e recodificam agência/mentos, qual uma ecologia em ecossistemas cotidianos.

Partituras de agência/mentos



- ASSEF, C. **Todo dj já sambou**. São Paulo: Non Stop Music, 2017.
- BALL, S. Performatividades e Fabricações na Economia Educacional: rumo a uma sociedade performativa. **Educação & Realidade**. v. 35, n. 02, Porto Alegre: UFRGS 2010.
- BARBA, E. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 22ª Edição, 2014.
- COSTA, R. L. M. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. **OPUS**, v. 14 n. 02, Goiania: ANPPOM, 2008, p. 87-99 dez.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2ª Edição, 6ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- COSTA, R. L. M. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **Debates**, n. 20, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018, p. 177-187.
- DEHEINZELIN, L. **Novas economias viabilizando futuros desejáveis**: introdução à fluxonomia 4D. São Paulo: Clube dos Autores, 2020.
- DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 94 p, 2011a.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 2. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 128 p, 2011b.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 128 p, 2012a.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Coleção TRANS, 144 p, 2012b.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 5. Trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2ª Ed. 1ª Reimpressão. Coleção TRANS, 264 p, 2012c.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3ª Ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.



- DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FIOTI, MC. Como 'Bum bum tam tam', de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. **G1 Pop & Arte: Música**, 2018. Acesso: 01/07/2020 Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml>
- FLÁVIO, A. **Música, espiritualidades e simbioses: agência/mentos em plagicombinação e improvisatividades para a composição de uma partitura curricular em cotidianos escolares**. 2020, 175 p. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade do Estado da Bahia, Conceição do Coité (BA), 2020.
- GALEFFI, D. A. Religião e ciência: diferença e repetição - uma investigação a partir da concepção moral e religiosa de Henri Bergson. **Caderno CRH**, V. 26, Nº 69, p. 449-467, Set./Dez. Salvador: 2013.
- GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1992.
- JESUS, R. M. V. **Comunicação da experiência fílmica e experiência pedagógica da comunicação**. 2012. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal da Bahia, Salvador (BA), 2012.
- JESUS, R.; OLIVEIRA, I. Grupo de experiência e arte. In: MACEDO, E.; TOMÉ, C. (Org.). **Currículo e diferença**. v. 4, Curitiba: CRV, 2018, p. 171-188.
- LIMA, H. R. S. **Desenho da escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo**. 2018, 140 p. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo (SP), 2018.
- LOPES, A. C.; MACEDO, E. **Teorias do currículo**. São Paulo, Cortez, 2011.
- MACEDO, E. Currículo como espaço-tempo de fronteira cultural. Currículo sem Fronteiras. **Revista Brasileira de Educação**. v. 11, n. 32, Rio de Janeiro: UERJ, 2006a.
- MACEDO, E. Currículo: Política, Cultura e Poder. **Currículo sem Fronteiras**. v.6, n.2, Rio de Janeiro: UERJ 2006b, p.98-113.
- MACEDO, E. RANNIERY, T. Políticas públicas de currículo: diferença e a ideia de público. **Currículo sem Fronteira**. v. 18, n. 03, Rio de Janeiro: UERJ, 2018.
- MATURANA, H. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Trad. Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- PAREYSON, L. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PASSOS, E. *et. al.* **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- RANNIERY, T. **Corpos feitos de plástico, pó e glitter: currículos para dicções heterogêneas e visibilidades improváveis**. 2016, 411 p. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ), 2016.
- SCOTT, J. Experiência. **Falas de Gênero**. SILVA, A. L. *et ali.* (org). Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.



SEBIANI, L. A subpartitura corporal no processo de criação do espetáculo Batata!. **Urdimento**, n. 11, Santa Catarina: UDESC, 2008.

SODRÉ, M. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

ST. PIERRE, E. A. Uma história breve e pessoal da pesquisa pós-qualitativa. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa: v. 13, n. 3, p. 1044-1064, 2018.

ST. PIERRE, E. A. Post Qualitative Inquiry in an Ontology of Immanence. **Qualitative Inquiry**, Thousand Oaks: v. 25, n. 1, p. 3-16, 2019.

TERRA, V. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

ZÉ, T. **Com defeito de fabricação**. Encarte de CD. Nova Iorque: Luaka Bop, 1998.

ZÉ, T. O gênio de Irará. Encarte. **Caros Amigos**. Nº 31, out. São Paulo: Casa Amarela, 1999.

Recebido em: 20/03/2021

Aceito em: 15/04/2021



[1] Mestre em Educação e Diversidade – UNEB – Campus XIV. Membro pesquisador do grupo Formação, Experiência e Linguagens – FEL. E-mail: augustofroque@gmail.com

[2] Doutora em Educação – UFBA. Professora Adjunta da Universidade do Estado da Bahia, Campus XIV. Orientadora. E-mail: rmvieira@uneb.br

[3] O *mashup*, que pode ser traduzido do inglês como “mistura”, é uma das práticas de mixagem originárias da música eletrônica, que ocorrem por justaposição e/ou sobreposição de dois trechos musicais com características aproximadas de ritmo e harmonia.

[4] Referência a “seres teorizantes”, invenção de Maria Inês Carvalho (FACED – UFBA), encontrada no texto *Conversas insones: pensamentos sobre currículo*, ainda não publicado, mas circulado no âmbito do grupo de pesquisa Formação, Experiência e Linguagens – FEL/CNPq – UNEB – Campus XIV.

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