



ANPEd - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação

6592 - Trabalho Completo - XXV EPEN - Reunião Científica Regional Nordeste da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (2020)

ISSN: 2595-7945

GT12 - Currículo

Improvisatividades de música e currículo: uma partitura metodológica em clave pós-qualitativa

Augusto Flavio da Silva Roque - UNEB - Universidade do Estado da Bahia

Rosane Meire Vieira de Jesus - UNEF - Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana

Agência e/ou Instituição Financiadora: FAPESB

1 INTRODUÇÃO

A presente narrativa apresenta a paisagem metodológica de uma pesquisa de mestrado profissional em educação, vinculada a uma universidade estadual nordestina. A intenção da pesquisa é investigar formas de leitura das narrativas inscritas nos corpos de estudantes com a música no cotidiano escolar e como afetam, ou poderiam afetar, performativamente, a paisagem do currículo. A pesquisa acessa uma inventividade metodológica de pesquisar a música com a música – provocação performativa destilada pelo professor Thiago Ranniery (2016) no âmbito de sua pesquisa sobre “montar” currículos *queer*, para quem pesquisar sobre o *queer* é também a chance de *queerizar* uma narrativa metodológica atinente. Aqui acolhida qual corolário, o de que pesquisar performativamente a música em currículos imputa uma tarefa adicional de improvisar uma metodologia com tessitura musical. Intentamos responder, neste resumo expandido, como transduzir a interpretação cartográfica em partitura (DELEUZE; GUATTARI, 2011a).

Adicionalmente, mas não menos relevante, fica consignado que esse *insight* performativo é operado como uma tática para deslocar a pesquisa para territorialidades pós-qualitativas (ST. PIERRE, 2018) – adiante, claves pós-qualitativas, como o símbolo que territorializa as notas em uma pauta musical (DELEUZE; GUATTARI, 2012b). A potência dessa clave se adensa em narrativas que radicalizam compreensões ontológicas a partir de nuances epistêmicas pós-estruturais.

O realismo ontológico, que privilegia a linguagem falada ‘face a face’ como se tivesse alguma pureza empírica primária ou valor primeiro e que adotam uma “voz impessoal” para conferir uma aparência de “autenticidade de suas representações”, cede lugar a uma posição pós-estrutural que permite conhecer algo sem pretender saber tudo, assumindo o conhecimento parcial, local, a-histórico.

Para tanto, este resumo expandido apresenta, inicialmente, a construção do conceito improvisatividade e suas ranhuras filosóficas para compreender os fluxos de acontecimentos

e de estilo que inauguram um caminho metodológico de escrita acadêmica. Em seguida, apresentamos as derivas como movimentos-métodos de produção de dados e informações no campo. E, finalmente, na última parte, expõe-se a construção da ideia de partiturografia, uma partitura narrativa, composta por territórios [sob]re um plano de experiências, aludindo a cartografia deleuzoguattariniana.

2 IMPROVISATIVIDADE: METODOLOGIA MUSICAL DE A-COM-TECERES

Se mencionamos metodologia e currículo performativos e, aqui, fazemos constar que um currículo não é nada para além de um “texto” (LOPES; MACEDO, 2011), dessas noções podem advir ao menos duas consequências entremeadas: que as nossas práticas em campo se permitem guiar por movimentos performativos com a música; e que a matéria-prima escriturística originada dessas performances de pesquisa são interpretadas e anotadas como operações igualmente musicais (DERRIDA, 1973).

Assim, a primeira zona de adensamentos que emerge qual meta-categoria de prática de pesquisa foi a improvisatividade, um jogo proposto com inspiração nas operações de improviso tão comuns às artes performáticas. Neste jogo, as categorias de performance e performatividade foram mobilizadas para filtrar os eventos do campo como objetos curriculantes (instituinte) e, com uma escritura igualmente performática e performativa, os objetos curriculantes passam a documentos curriculares (instituídos), que são impregnados dos significados e sentidos dos “atos curriculantes” (MACEDO, 2018). Logo, desfazemos essa dicotomia instituinte e instituído de Castoriadis (1986), quando o mesmo fez a disjunção da ideia de instituição. Objetos curriculantes implodem a instituição na e pela instituição.

Alinhamos a improvisatividade 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 possibilidades imanentes “sem, no entanto, pressupor a renúncia à ordenação do discurso musical, seja no plano da sintaxe, seja em nível morfológico” (TERRA, 2000, p. 19). Em nosso caso particular, isso implica formular, necessariamente, que o movimento improvisativo é uma abertura com relação à forma metodológica de ser performar uma pesquisa.

Diz-se improviso daquilo que é “repentino, súbito, imprevisto”, “produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente” (CUNHA, 1994, p. 429). No jargão cotidiano da música, o improviso é uma conversa, um algo a dizer através da linguagem musical. Momento em que o músico rompe o acordo da coesão do grupo para exprimir um texto singular, ainda que permaneça em 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 pesquisadoras fazemos as escolhas individuadas que serão os temas persistentes da narrativa de pesquisa: há sempre um EU, latente ou evidente, compondo [sob]re um NÓS; e na medida que o EU é esvaziado, dá passagem a agenciamentos de enunciação coletiva (DELEUZE; GUATTARI, 2011b).

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 das improvisadoras (pesquisadoras), embora essa biografia corporal não prescindida 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).

Quando se trata de perceber ou encetar mobilidade enunciativa, inadvertida ou deliberada, dos nossos corpos de pesquisadora nos cotidianos, deve-se igualmente supor que “correspondem [a] procedimentos em número finito (a invenção não é ilimitada e, como as ‘improvisações’ no piano ou na guitarra, supõe o conhecimento e a aplicação de códigos) e que implicam uma lógica de jogos de ações relativos a tipos de circunstâncias” (CERTEAU, 2014, p. 78), mas deduz-se daí também que há uma improvisatividade inscrita no meu corpo, e ela pode ser traduzida em escritura. E, se existe um fraseado no improviso musical, há igualmente fraseados espaciais (CERTEAU, 2014).

Com essa densidade, ao menos dois fluxos não passam desapercibidos: 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 a abertura, se esgueirando por becos espaçados nos cotidianos, encarnado em um jogo de tessituras. É um a-com-tecer, 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. No a-com-tecer, as regras estão por ser inventadas no decorrer do que acontece e ao jogador cabe manejá-las e também burlá-las, se preciso for.

Nessa direção, as regras são negociadas contingencialmente e num fluxo de a-com-teceres, que se movimentam 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). A ideia de formatividade, que cria uma relação congenial entre forma formada e forma formante, faz parte de um processo de negatividade e de abertura, ou seja, a nossa pré-estrutura de compreensão encarnada em tradições/normas, na presença do a-com-tecer, são postos em risco e a política de sentido ilumina-se, atualizando, diretamente, o mundo e a nossa situação existencial/linguística e, desse modo, revelando as potencialidades concretas do ser. A formatividade não é vista por causas e efeitos diretos; o seu caráter é experiencial e linguístico, ocorre na experiência e para a experiência, não exterior à estrutura discursiva: “um acontecimento [que] não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele” (ZIZEK, 2017, p. 16).

A historiadora Joan Scott (1999, p. 16) aciona o “literário” como forma de produção de discursividades contra uma tendência de naturalização das experiências; não para conferir ao gênero um *status* de fundamentalidade, “mas sim abrir novas possibilidades para analisar produções discursivas da realidade social e política como processos complexos e contraditórios”. Eis a rede que pode reter na improvisatividade fluxos estilísticos. E dirá, convenientemente, Gilles Deleuze (1992, p. 172) que para produzir um “estilo”, “é preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que não são os da Terra”. Captada como estilo, a improvisatividade é a encarnação dos a-com-teceres na escritura acadêmica e, como método, dá contorno à plástica improvisativa dos percursos de campo.

3 DERIVAS: MOVIMENTOS-MÉTODOS

O conceito de deriva em Maturana (2001, p. 75) é forjado, sob o pano da ontogenia (história) dos seres vivos, a partir de “interações que desencadeiam nele mudanças

estruturais: se não há encontro, não há interação, e se há encontro, sempre há um desencadear, uma mudança estrutural no sistema”. A deriva é “um curso que se produz, momento a momento, nas interações do sistema e suas circunstâncias” (MATURANA, 2001, p. 80). Quando agenciada nos cotidianos, a deriva é um movimento deambulatório dos nossos corpos-pesquisadoras que se deixam conduzir pelas interações de, e com outros corpos, e desses com os lugares e espaços, percursos e mapas, demarcações e fronteiras, nomes e símbolos, espécie de “transumância retórica” (CERTEAU, 2014).

A opção improvisativa pela deriva como movimento-método parte da motivação de dar cabimento às narrativas pós-qualitativas de St. Pierre (2018), que versa que pesquisar na chave pós-estrutural equivale a fazer estrita observância à ontologia correlata. Uma das decorrências disso pode ser abandonar o “sujeito” como categoria ontológica humanista, nos afastando das metodologias que foram umbilicalmente gestadas com o intuito ouvir suas “vozes”. Eis a chave pós-qualitativa: assumimos a impossibilidade de conter o sujeito e voltamos para as derivas, espaços-tempos onde produzimos sentidos e significados aos eventos do campo. São elas:

1) deriva *hacker* que é um movimento-método de contaminação discursiva, instabilidade, heterogeneidade, fluidez, hipertextualidade, plasticidade e interatividade, mobilizando signos fragmentários em fluxos digitais;

2) deriva *stalker*, que surge como um ato de vigilância sobre a vida alheia, pode ser compreendido como movimento-método para captar narrativas, tratando-as como coordenadas cartográficas hipertextualizadas na medida de extensões virtuais do campo e dos corpos que o habitam (ST. PIERRE, 2018);

3) Deriva *gizmo* – ou deriva por *gadgets*, se presta a nomear o movimento-método de uso de apetrechos tecnológicos cotidianos como auxiliares no cultivo de narrativas.

Assim, essas derivas, que fazem fronteira entre o conceito de agência (BHABHA, 2013; LOPES; MACEDO, 2011), e o de agenciamentos coletivos (DELEUZE, 1998; DELEUZE; GUATTARI, 2011b), são tomados por rastros ônticos que, ao se sedimentarem na forma de um adensamento ontológico, nos permitem declinar do sujeito, “pois se refere a marcas deixadas por uma ação ou pela passagem de um ser ou objeto” (DERRIDA, 1973, p.22). Esse rastro é a demarcação de um território por um ente, enquanto tração. Aqui, o ente é percebido não por uma substancialidade, mas pela sua ação. Atomiza-se, portanto, o ente em si para assumir sua aparição como possibilidade do ser.

4 PARTITUROGRAFIA: UM ATO TRADUTÓRIO DO MÉTODO CARTOGRÁFICO

As notações em uma partitura poderiam ser equivalentes a coordenadas em um mapa? Essa foi a pergunta feita inicialmente e existem muitas e acintosas sugestões ao longo da obra cartográfica de Deleuze e Guattari, cujos conceitos internos são atravessados de maneira assaz por elucubrações vindas do campo da música, sendo o “Ritornelo” o mais evidente.

Não deve passar despercebido que à guisa de epígrafe do primeiro capítulo dos *plateaux*, “Introdução: Rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 17), os filósofos franceses se valham da imagem de trecho de uma peça para piano do compositor italiano Sylvano Bussoti, onde, ao invés de notas, vemos linhas que se relacionam com indicações distintas em cinco pentagramas paralelos. Em um destes, especificamente, podemos ler suas indicações para o pianista: cada uma dessas linhas deve ser interpretada para a execução do

instrumento em termos de “sequência”, “frequência”, “timbre”, “duração” e “intensidade” – o que equivale perceber que o importante não é exatamente a precisão das alturas das notas; ao contrário, bem imprecisamente o instrumentista deve se guiar em termos de concentração visual no que cada traçado propõe. Deliberadamente, um mapa rizomático que coloca em evidência uma característica comum às composições contemporâneas, que é transposição para a partitura dos chamados gestos musicais, aqui traduzidas como gestos de um corpo, “gestas ambulatórias” (CERTEAU, 2014).

Se acolhermos que “tudo é corpo e corporal, tudo é mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração” e igualmente entendemos que “toda palavra é física, afeta imediatamente o corpo” (DELEUZE, 2015, p. 90), tanto somos levados a observar uma paisagem como um corpo em si, como podemos supor ainda em um prisma cotidianista que há corpos que habitam e se movimentam sob[re] corpos. Assim, podemos deduzir que essa tal performance corporal tem uma partitura. Eventualmente, a prática contaminou todas as adjacências das artes cênicas, levando atores, bailarinos, diretoras, coreógrafos e dramaturgos a pensar em termos de partitura corporal, partitura de palco, partitura textual e partitura de iluminação.

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

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

Para contornar tal dilema, nos valem de uma tática utilizada por Certeau (2014, p. 124-126) para gestar sua própria teoria, primeiro circunscrevendo a partitura corporal a uma metonímia de lugar, não é exatamente Stanislavski e, ao mesmo tempo, é tudo nele expropriado para a partitura de um corpo qualquer em termos deleuzianos: paisagens e performances que se movimentam e afetam são corporalidades escriturísticas; já as sub-partituras de Barba serão lidas pelo avesso, consignado que toda memória passa por um território de significações. O que se quer captar não são as formas do corpo em si, mas os fluxos narrativos que vertem pelas fendas musculares de seus corpos, sub-narrativas tais “escrituras encarnadas” que se acoplam às práticas extracotidianas do corpo, “um fraseado espacial [...] elíptico (faz buracos, lapsos, alusões)” [...], uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simbolizam” (CERTEAU, 2017, p. 168).

Uma partitura narrativa, em última análise, compõe um território [sob]re um plano de experiências e na medida em que um território é registrado como notações em partitura: gestos, ambulações e paisagens qual notas e linhas que sugerem motivos melódicos; performances que desatam movimentos rítmicos; memórias, emoções compondo nuances harmônicas; e blocos de sensações entremeando todas essas dimensões alçadas a codificações narrativas – a cartografia deleuzoguattariniana se torna praticável, e é o que nos motivamos a

designar destarte por partiturografia.

REFERÊNCIAS

- BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 22ª Edição, 2014.
- COSTA, R. L. M. A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical. **OPUS**. Goiania, v. 14 n. 02, p. 87-99 dez., 2008. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001965335.pdf>> Acesso em: jan. 2020.
- COSTA, R. L. M. A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas. **Debates**. Nº 20, Rio de Janeiro, 2018, pp. 177-187.
- DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. 184 p. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- _____. **O que é a filosofia?** 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LOPES, A. C.; MACEDO, E. **Teorias do currículo**. São Paulo, Cortez, 2011.
- MACEDO, R. S. A teoria etnoconstitutiva de currículo e a pesquisa curricular: configurações epistemológicas, metodológicas e heurístico-formativas. **Revista e-Curriculum**. v.16, n.1, p. 190 – 212 jan./mar. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/curriculum/article/view/30198>> Acesso em: dez. 2019.
- MATURANA, H. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RANNIERY, T. **Corpos feitos de plástico, pó e glitter: currículos para dicções heterogêneas e visibilidades improváveis**. Tese em Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, pp. 411.

SCOTT, J. Experiência. **Falas de Gênero**. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf Acesso: nov. 2019.

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

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

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

ZIZEK, S. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Rio de Janeiro, Zahar, 2017.

Palavras-chave: Metodologia pós-qualitativa; improvisatividade; cartografia.