

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UFRJ



UFRJ

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI:

*RELAÇÕES DE POTÊNCIA ENTRE MÚSICA, EDUCAÇÃO E A POESIA DE
PATATIVA DO ASSARÉ*

THOMAZ GUIMARÃES BALDOW

RIO DE JANEIRO

OUTUBRO DE 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UFRJ

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI:

*RELAÇÕES DE POTÊNCIA ENTRE MÚSICA, EDUCAÇÃO E A POESIA DE
PATATIVA DO ASSARÉ*

Dissertação para banca de Exame Final –
Mestrado, apresentado como requisito para
obtenção do título de Mestre em Educação pela
Faculdade de Educação da UFRJ, na linha de
pesquisa Formação de Professores, Linguagens e
Subjetividade.

Orientador:

Prof. Dr. André Bocchetti

RIO DE JANEIRO
OUTUBRO DE 2021

THOMAZ GUIMARÃES BALDOW

**MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI: RELAÇÕES DE POTÊNCIA ENTRE
MÚSICA, EDUCAÇÃO E A POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ**

Dissertação para banca de Exame Final –
Mestrado, apresentado como requisito para
obtenção do título de Mestre em Educação pela
Faculdade de Educação da UFRJ, na linha de
pesquisa Formação de Professores, Linguagens e
Subjetividade.

Data de aprovação: _____

Banca Examinadora:

Dra Ana Angelita

UFRJ

Dr Celso Garcia de Araújo Ramalho

UNIRIO

Dr André Bocchetti

UFRJ

CIP - Catalogação na Publicação

GB178m Guimaráes Baldow, Thomaz
cnrm Madeira Que Cupim Não Rói: Relações de Potência
entre Música, Educação e a Poesia de Patativa do
Assaré / Thomaz Guimarães Baldow. -- Rio de
Janeiro, 2021.
145 f.

Orientador: André Bocchetti.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, 2021.

1. Educação, Música e Poesia. 2. Educação Musical.
3. Harmonia. 4. Patativa do Assaré. I. Bocchetti,
André, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

*“Você é muito ditoso
Sabe lê, sabe escrevê,
Pois vá cantando o seu gozo
Que eu canto o meu padecê.*

*Inquanto a felicidade
Você canta na cidade,
Cá no sertão eu infrento
A fome, a dô e a misera.*

*Pra sê poeta divera,
Precisa tê sofrimento”*

Patativa do Assaré, 2012.(pg 26)

RESUMO

BALDOW, Thomaz. **Madeira que Cupim Não Rói**: relações de potência entre música, educação e a poesia de Patativa do Assaré. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa consiste em uma reflexão poética e musical da educação, tendo como ponto de partida e intersecção a obra do Patativa do Assaré. O objetivo é pensar, a partir de uma perspectiva filosófica, o que potencializa uma educação como musical. A metodologia de trabalho consiste em recursos analíticos a partir de uma série de conceitos já usados dentro do campo da música enquanto organização escrita, e uma cartografia afetiva e intensiva de caráter teórico e poético do canto de Patativa, aonde elementos como o improviso no cantar-se, a rítmica dos versos no fazer-se, as imagens na produção de sua lírica e sua regionalidade vão traçar os possíveis caminhos da pesquisa. Um método é a constituição de um caminho ao se caminhar, ainda que ninguém caminhe por ali. Mas a possibilidade dessa pesquisa é, assim como tantas outras, cantar a educação a partir do cantar do poeta; cantar a música a partir do cantar do poeta; cantar a harmonia a partir do cantar do poeta. Alguns dos autores usados como fonte foram: Patativa do Assaré, Tim Ingold, José Gil, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Jean Luc Nancy e Antônio Jardim. O desenvolvimento do texto caminha em uma abordagem tripartida: no primeiro capítulo busca-se pensar o musical da música (uma abordagem do campo da música a partir da escuta); no segundo o musical da poesia do Patativa do Assaré (uma abordagem da poesia do autor a partir da voz); e, no terceiro, o musical da educação (uma abordagem das relações entre música e educação a partir da harmonia). De todos eles se depreende uma interpretação na qual elementos como o caráter harmônico dos corpos e a força intempestiva dos encontros colaboram para um pensar musical do ato educativo, ou pensar o musical da educação.

Palavras-chave: Música, Educação e Poesia. Educação Musical. Patativa do Assaré. Harmonia.

ABSTRACT

BALDOW, Thomaz. **Madeira que Cupim Não Rói**: connections and efforts between music, education and the poetry of Patativa do Assaré. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

This research consists of a poetic and musical reflection on education, having as its starting point and intersection the work of Patativa do Assaré. The objective is to think, from a philosophical perspective, what enhances an education as a musical. The work methodology consists of analytical resources based on a series of concepts already used within the field of music as a written organization, and an affective and intensive cartography of theoretical and poetic character of Patativa's singing, where elements such as improvisation in singing- if, the rhythm of the verses in making oneself, the images in the production of its lyric and its regionality will outline the possible paths for the research. One method is the constitution of a path when walking, even if no one walks there. But the possibility of this research is, like so many others, singing education based on the poet's singing; singing the song based on the poet's singing; sing harmony from the poet's singing. Some of the authors used as sources were: Patativa do Assaré, Tim Ingold, José Gil, Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, Jean Luc Nancy and Antônio Jardim. The development of the text follows a tripartite approach: the first chapter seeks to think about the musical of music (an approach to the field of music based on listening); in the second, the musical of the poetry of Patativa do Assaré (an approach to the author's poetry based on the voice); and, in the third, the musical of education (an approach to the relationship between music and education based on harmony). From all of them, an interpretation can be deduced in which elements such as the harmonic character of the bodies and the untimely force of the meetings collaborate for a musical thinking of the educational act, or a musical thinking of education.

Keywords: Music Education. Patativa do Assaré. Harmony.

INTRODUÇÃO	9
RESSONÂNCIAS	27
O instrumento, musical	27
Um Corpo, musical	46
Coda	57
MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI	60
A POÉTICA E A PESQUISA	63
VOZ E IMPROVISO	82
PATATIVA – Ave Pássaro – do ASSARÉ	97
O MUSICAL DA EDUCAÇÃO	120
cantilena.	120
concertina.	124
O COMPOR-IMPROVISANDO	134
A ESCUTA DOS MUSICAIS QUE DEMORAM (ou da conclusão da música que não parou)	140
uma afinação	140
verdade	142
esquecimento	143
filosofia	143
dança	144
improviso	144
Furor, amor, intenção	145
diapasão e metrônomo	146
Quietude e silêncio; a rosa	148
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:	152

INTRODUÇÃO

*Sendo cantor e cantador,
Eu peço licença.
o verso que fala minha boca
diz um pouco rouca
sobre o que quer cantar.
Por mais que pareça bonito
ainda esquisito eu tento em fonema
rezar*

*um esquema que tire a paciência,
talvez a decência,
a necessidade
de me musicar.*

*Aprendi no verso
que faço e esqueço,
que a língua compõe
e o dedo só corre,
caçandu as letra,
papel e caneta,
parece um cachorro
no mato a caçá.*

*É menos de pauta
e mais de image
as rima que invade
quando o sono chega
e logo a pelega
que tinha e terei,
ser mestre ou rei,
tão pouco dirá.*

*A quem reverbera,
cascudo ou miúdo,
sentado no fundo,
no canto da sala,
tocando viola,
sei do que incomoda
o meu versejar.*

*Peço a licença
pra dizer caipira,
que a minha pesquisa,
pensando uns trem,
num vi e num têm,
musical nenhum,
em filme ou comédia,
que me faça média
prum dia gostar.*

*Mas quando me toma
no fundo das venta,
os óio mareja,
coração peleja,
pra mode aguentar.*

*O choro goteja,
na ponta da língua,
mas no verso finda,
todo meu penar.*

*Em quadra, sextilha,
de sete ou de oito,
fazendo afoito
assim eu me vô.
Inté faço festa
poesia besta
pesquisa truncada
qual beira de estrada
que a chuva lavô.*

*Aqui segue a risca
monte de palavra
pra língua - escada
subindo prum nada
d'onde o verso vem.*

*Tal como meus dia
se vai indo embora
pesquisa de agora
virou poesia
é pau e poeira
de onde eu canto
fazendo do pranto
minha cantoria*

*essa nota ingrata
que finge clemência
que lê - mas num pensa
cessando no dia
a verde agonia
madura o sonhar*

*e hoje que sangra
é aqui e é agora
porque toda hora
a hora do nada
tem que ser pra ontem
que o ontem morrido
num fica cumprido
nem dorme em paz*

*ficou três antiônte
garrado nas venta
dizendo "sussego"
mas no pé da mesa
tem tino de rasgo
num pé da tristeza
astuta e sagaz.*

*Palavra liberta
palavra acorda
palavra que rima
palavra lá fora
palavra palavra
pa lavra das mente
lavrando por dentro
matando a gente
dizendo fazendo
palavra agora
palavra tem hora
hora de lavar.*

Thomaz Baldow

Desde a minha entrada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, para o curso de Licenciatura em Música, me incomodavam algumas questões. Vez ou outra emergiram dúvidas do que se entende por academia, escola de música, conservatório musical acadêmico, ou algo assim. Durante todo um percurso, um caminho acadêmico, sentia que a parte privilegiada de todo um arcabouço, chamado de conhecimento musical, era sempre o estudo e desenvolvimento das técnicas relacionadas à grafia musical eurocêntrica; a partitura era, e ainda é, o lugar de se iniciar uma musicalização - que somente vai findar, vai dar cabo, em uma finitude enquanto se propor a não ir pelo caminho do que usualmente se entende por “saber música”, ser músico; enquanto se buscar “saber música” como saber ler, identificar e interpretar a partitura, o processo de pensar educação e música será um tanto quanto dificultoso.

O aprendizado da grafia musical, bem como de todas as competências de percepção, solfejo, ritmo e canto, tidas como preceitos de qualquer prática e desenvolvimento musical, são deveras muito importantes para uma base de conhecimento técnico como profissional da música ou professor de música. Mas ainda sentia que algo me faltava.

Como cantador do nordeste mineiro, que aprendeu a tocar violão e cantar nas rodas de serestas familiares, a música me vinha como algo fluido e necessário a minha vida, como um desejo de me escutar, de escutar a própria escuta que em si se fazia; de encontrar um eu que me compusesse enquanto compunha. Compor, tocar, cantar e interpretar era algo natural e não representava a minha vida – era a própria vida em mim e comigo. O movimento de ter de aprender uma grafia, a partitura, para entrar em uma universidade, na qualificação de um futuro acadêmico, me fez deslocar e passar a olhar toda a minha constituição cultural como sujeito cantante, como cantador de minhas virtudes e questões, com certo filtro técnico, do que precisava mudar e do que era academicamente aceito, a partir desse novo eu.

Como uma vara de bambu, que “canta” no ar quando é envergada e solta, a necessidade me fez ir de um lado a outro, divagando em extremos, pulsando em

extremidades, sempre em uma borda do acontecimento¹ para, por fim, me escutar. Como o movimento pendular do metrônomo², que somente se faz presente no som que atina quando o mesmo atinge o meio do pêndulo; uma haste que se movimenta de um lado a outro, mas somente quando está no meio é que se faz medida, configurada, estabelecida e previsivelmente temporal. Os movimentos de um ir e vir, de um lado para outro, de outro para um, não são considerados como parte do metrônomo; o que se considera como importante no metrônomo é o fato do clique, ou *beat*³, que se percute quando o mesmo passa pelo meio. O que ressoa do metrônomo, o que faz do encontro um som, é justamente o meio – o clique, o tique-taque, o *beat*; o metrônomo é um instrumento musical que tem sua invenção primeira ligada ao estudo ordenado técnico nos instrumentos musicais. Para se habilitar uma determinada técnica interpretativa. Não se faz música com o metrônomo. O metrônomo é uma ferramenta de medição e prescrição do desenvolvimento técnico. É a técnica se prostrando a criar modos de regular a própria técnica. Uma ferramenta que controlava o tempo para tentar melhorar a relação entre qualidade de produção sonora e velocidade dessa mesma produção. O tempo marcado no metrônomo é a criação de um relógio, que funciona não somente em 60 batimentos por minuto.

Justamente a possibilidade de fuga, de um delírio dionisíaco, como diria Nietzsche, é tomada de assalto pela exigência de um tempo delimitado. Definido. Findado e obrigatório na sua execução. O tempo deixa de se dar tempo para se ouvir, se escutar. Porque agora o tempo é outro. É sempre outra espaçotemporalidade a partir do momento em que se conversa com a música. Em que se chama a música para cantar, nem que seja escrevendo. É a representação escrita do som. É o fonograma.⁴

Todo esse baile e esse devaneio com a imagem do metrônomo para tentar explicitar que, no meu percurso como pesquisador, há uma escrita. E, em toda escrita, há um metrônomo sempre a acontecer, de forma conceitual. São regras de entendimento, de

¹ Para Deleuze (2006), o acontecimento é um corpo incorporal, um fazer-se de coisas que se dá nos encontros de corpos e que não se podem extrair definições e predicados, mas o que se pode dizer é sempre no infinitivo, como por exemplo, crescer, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar ou ser cortado;

² Instrumento de marcação de tempo dentro da música, no qual uma haste é tensionada a partir de um eixo e se projeta para os lados, enquanto é marcada a velocidade dessa projeção em cliques;

³ Nome em inglês que significa “batida”, numa referência ao termo **batidas por minuto (bpm)**: que é a própria unidade de medida do metrônomo;

⁴ – que na sua etimologia diz phono – som e grama – escrita; retirado de <https://www.dicio.com.br/fonograma/>;

elucidação, de compreensão, de sintaxe e de norma da língua culta – que tem toda a sua importância enquanto categoria comunicativa. Mas há a fuga, tal e qual uma desobediência; há um escape que compõe o próprio metrônomo e que aumenta as potências de uma escrita. Pois em toda escrita há a potência de uma alteridade, pois ela dá, no seio de seu encontro com o momento e com quem a lê, seja musicalmente ou não, um lugar de se presentificar a própria enunciação; a escrita possibilita o movimento de alteridade enquanto se compõe como potência sempre de tornar presente aquilo que está ausente - a própria poética do acontecimento.

Há a oralidade enquanto potência dentro da própria escrita – e desta não há como escapar. Pois a oralidade se faz a partir de uma escuta e de um acontecimento no real. A voz surge e só existe enquanto se faz ecoar. Enquanto dançam as musas.⁵

A oralidade é sempre anterior e posterior a toda e qualquer escrita. Porque a oralidade aqui é o tempo e espaço do acontecimento. O sabor que a língua alcança enquanto fala, enquanto lê, enquanto dança. Das forças e do movimento de vida que me preenche enquanto vivo estou. No momento em que meu corpo se preenche e se faz vivente desse devir, desse sempre vir a ser de um lugar, ele se faz presente no tempo de uma oralidade, no tempo da voz. De uma oralidade que se faz também no mesmo tempo da poética. Tanto uma instância quanto a outra só se manifesta enquanto real, e enquanto potência de produzir a própria existência. Enquanto uma escuta ativa de si. Uma escuta da própria escuta. Escutar o que me faz escutar; escutar o que me tensiona e me afeta.

E se faz necessário um adendo. Não consiste aqui o fazer-se dessa oralidade enquanto voz, enquanto vocalidade como produção de mundo que não devolve ao real o que lhe é de direito; não reside nos limites de uma subjetividade pessoal e intransferível a competência de se acontecer a voz como gesto e como oralidade - residindo sempre a partir da escrita, no seio de toda escuta e de toda voz que se enuncia.

A pesquisa tem como tensionamento originário sempre esse movimento pendular de ir até o fazer-de-mim pesquisador e voltar até o fazer-de-mim músico. O ponto nodal e a outra forma de compreender todas essas tensões é justamente a partir da voz; a

⁵ Filhas do Deus grego Zeus – o belo, com a deusa Mnemònise – a memória, as 7 musas dançam e emergem em todo canto que se pronuncia, em toda palavra que se emerge enquanto memória, enquanto voz, e enquanto enunciação que cria e des-cria ao mesmo tempo, como diz Jaa Torrano (1995);

oralidade que me compõe nos gestos que faço é que tece os caminhos da pesquisa. No fim das contas, o pêndulo sou sempre *eu* - enquanto voz.

É como se a escrita me exigisse um destino prévio, que é sempre o próprio signo e o fazer-se compreender enquanto língua. Existe esse lugar dentro da escrita que me exige uma certa atenção e um certo postular significante das coisas que acontecem e como acontecem. Meu caminho na pesquisa é outro - é buscar o que da voz reside enquanto escrita - e como a escrita pode ser, sempre sendo, voz. Escrevo falando, falo escrevendo, lendo quantas vezes possíveis e deixando a língua dançar enquanto gesto da linguagem. Gesto numinoso e inaugural de sentidos. O metrônomo é o destino e a lembrança, o memorial eterno, de fazer-se voltar ao caminho desse destino, à demarcação do signo enquanto obrigação acadêmica.

[...] ⁶

Prepara a partitura, um copo com água, lixa a unha com calma, tira qualquer tipo de porosidade ou ranhura, liga o aplicativo ao celular. metrônomo. Pensa com calma em qual será o tempo que necessita para o estudo. Devagar, mensura e calcula. O relógio é sempre a primeira medida, então vai ele mesmo. 60 batimentos por minuto e pronto, o beat começa. A partir daquele momento, todo o seu tempo está dimensionado no gesto que advém do clique. A cada 10 minutos, o acelera alguns 3 ou 4 beats por minuto, para deixar mais difícil.

[...]

O metrônomo surge e urge como todo movimento moral de se controlar e catequizar os corpos, de tornar os corpos sempre dóceis no seu fazer, no seu dançar, na sua voz e na sua rítmica, como encontros e acontecimentos. O metrônomo vira também ferramenta no aprendizado de uma escrita da partitura e suas relações interpretativas com a técnica na academia. Agora, dentro da perspectiva como pesquisador, o metrônomo

⁶ Assim como melodias que se apresentam em determinados arranjos musicais, este capítulo está repleto de frases, colocações, reflexões e imagens que ajudam a explicar e explicitar o que está se desenvolvendo e pensando. Desta maneira, me utilizo dessa simbologia para demonstrar essas entradas de outras imagens ou de outras explicações que me ocorrem, mas que compõem, juntas, a própria pesquisa. A pesquisa é a partir de encontros e de modos de se compor ressonâncias dentro e fora dos seus conceitos e pensamentos, por esse motivo, os movimentos que a pesquisa emerge trazem à tona outros falantes e outras vozes, imagens, citações e con-versas, assim como num fazer musical aonde as reverberações ocorrem e sempre não de ocorrer;

aqui se faz presente como dupla potência: do que pode ser leitura e do que pode ser escuta – ao ser leitura.

O movimento pendular, que regula determinadas formas de tempo, nunca chega a um fim como resultado, nunca a um silêncio absoluto e resoluto do tempo. Ele sempre está lá, marcando os seus batimentos por minuto, no minuto nunca existente. O metrônomo é o próprio tempo e o movimento pendular de se esquivar de um lugar a outro, de um meio a um outro meio, passando por um clique que lhe pressiona a parar. Alguns podem pensar que o clique é que demarca o tempo, mas o clique é só um desafio, um desatino do próprio movimento, um marcar-se desafino que insiste em controlar a pulsação. Que não cessa. É na fuga desse controle que se encontra a potência da oralidade que evoca o movimento de pesquisa.

Entre o que se apresenta enquanto música e não música, há todo um universo do que não foi feito; entre o que se decide ou não por caminhar e pensar, ou pesquisar na pesquisa, há todo um universo, de um lado a outro, de tensões, decaimentos e envergaduras, que não são consideradas. Mas são essas conjecturas o que fazem, de todo o tempo, a medida do que se apresenta ali. Entre o que se constituía enquanto poesia e potência na fala e o que é escrito como signo gramatical, há uma técnica de controle do tempo, das pulsações e da própria palavra. A medida não do que se pretende medir, mas a medida como comedida, como controle moral, como um quase controle parental sobre o que pode ou não ser escrito e exato nessa escritura.

O meu afastamento do modo que me constituía, até então, como presença da música em mim, me tornou um professor de música. E junto a isso, todas as qualidades técnicas que me compõem no que necessito para ensinar aprendendo (e aprender ensinando) música. Esse mesmo afastamento, como num movimento sempre e tanto, de mim, me faz retornar a uma busca, uma pesquisa, uma produção de um novo lugar da oralidade que outrora me constituía. O ponto que até então achava ser o que me afastava da música - ser professor - me aproximava dela de uma forma a *me* constituir música.

Uma corda de violão que é atacada e vibra, se movimentando de um lado para outro, se movimenta também de um dentro, que já é fora, para um fora, que é no quase dentro; o movimento da corda que, mesmo quando cessa de vibrar, faz vibrar outras cordas, outras notas, outros sons e outras imagens, me faz buscar – num passo atrás e

além de mim mesmo – um outro professor de música.

É de um ressoar e desaprender, de uma ressonância de intensidades, da produção da minha própria música, que nasce a nova escuta para o *me-entender* professor de música. É do perguntar e pensar por que sou professor de música, e o que isso tem a ver com a própria música que sempre me fez cantador, é que faz nascer, assim, o pesquisador de uma educação – musical. Talvez para me desprender e me fazer desaprender todo um pensamento ocidental e humanístico, que cinge em dominar o metrônomo na anti-fuga de todas as significações; na hipertrofia de todos os sentidos.

Não é o nascimento de algo novo, como um esclarecimento lógico da significação de estudos. Mas talvez uma nova escuta de si, de um compor a si que sempre esteve ali, e que agora necessita, ele mesmo, dar vazão ao lugar de se reconhecer como possibilidade de conhecimento. A voz cultural da minha própria existência musical, ou seja, a minha existência em si, como sujeito histórico, se faz presente e se reconhece no meu fazer, agora, pesquisador; a *mousikè* que se instaura na dança enquanto produz o conhecimento que os ditames de meu fazer-pesquisa determina.

Dentro de um universo de aprendizado da Voz, a pesquisa passou por alguns percalços até se encontrar dentro da obra de Patativa do Assaré; a chegada até o Patativa se deu por casualidades e causalidades diversas, mas algumas muito peculiares.

O meu campo de pesquisa seria, de início, uma das formações orais musicais mais ricas da cultura brasileira – o fazer música ao vivo e em coletivo. O choro, ou chorinho, se baseia na simplicidade instrumental e na virtuosidade artesanal. A simplicidade do instrumental diz respeito ao fazer música sem aparatos tecnológicos, eletrônicos, elétricos ou de grafia sonora; o choro se faz com instrumentos musicais ao vivo. Nasce de um modo de se constituir errático, dos músicos que ouviam as músicas dos salões dos barões e baronesas e iam pras calçadas tocar as canções de ouvido. Ouvido, fazendo e se refazendo. Sempre algo a se constituir nas horas vagas. Nas vagas horas vagas. O próprio ensaio é o choro. Um instrumento melódico lhe faz suficiente como chorão. Geralmente o choro ocorre nas rodas de amigos que tocam e que ali se debruçam sobre os instrumentos – uns como harmônicos, outros rítmicos, e alguns ficam com a melodia a ser executada. Ao mesmo tempo, à simplicidade se une o fazer de uma virtuosismo técnico, onde cada um ali tem que conhecer bem as produções, ressonâncias

e possibilidades do seu próprio instrumento para tocar. O choro se faz chorando. Na roda de choro não há instrumentistas, nem violonistas, nem cavaquinistas e assim por diante; há chorões. É mais importante a música do que os indivíduos. E tudo se faz no aprendizado tanto oral quanto escrito do que se toca e se pratica ali.

Essa proposta me esvai como possibilidade de campo de pesquisa desde o dia 16 de março de 2020. A pandemia do novo coronavírus (sars-cov-2) se fez presente e as primeiras manifestações a serem isoladas foram as acústicas; as reuniões e aglomerações causadas pelas apresentações artísticas foram, sabiamente, colocadas em silêncio. E provavelmente serão as últimas a reabrirem.

O deslocamento e o confinamento, bem como o distanciamento social, as medidas de segurança e todos os protocolos que seguimos nos deixam um fundo: há de se viver. Temos que viver. Resistir. Sobreviver. Uma viagem ao Ceará dois meses antes da pandemia, uma foto com a estátua de um poeta no centro histórico de Fortaleza, e a escuta de aulas gravadas na Escola de Música da UFRJ, aula com Antônio Jardim, em que ele fala sobre a voz e o saber do aedo - Homero - sendo cego, me afeta e causa uma centelha de potência. Há de se produzir potência. Há algo aí e aqui – “aqui tem coisa”⁷.

A entrada da obra do Patativa do Assaré dentro da minha pesquisa se dá a partir da aproximação do seu canto. E do que se chama de canto. As quadrilhas⁸, quintilhas, sextilhas, o martelo galopado, o galope à beira mar, entre outras de sua obra, já me arrebataram de cara, porque eu, como um sujeito do interior, sentia ali uma proximidade bucólica e intensa de uma existência poética. Mas como relacionar Patativa do Assaré e Educação? É necessário pensar um caminho, um lugar de pesquisa que não passa, mas nasce, intensivamente, pela oralidade poética de Patativa. Uma “Sertogonia”⁹ elucidativa. Alguma coisa me chamava nessa obra. Uma expressão artística se dá na oralidade, no real. É justamente pela potência poética de se perfazer em uma poesia oral, uma poética musical, que o Patativa do Assaré se presentifica como sendo gesto educativo.

⁷ Alusão ao livro **aqui tem coisa (2004)**, Patativa do Assaré;

⁸ Exemplos de formas de poesia de cordel em versos de 4, 5, 6, 10 e 11 linhas, respectivamente;

⁹ Alusão à palavra Teogonia, obra do poeta e cantador Hesíodo, datado do século IX a. C., canta sobre o nascimento dos deuses gregos e sobre toda a dinastia do que o fazia ser cantador, ser *aedo*, e cantar a vida dos deuses. A ausência da fala, pela sua simplicidade e constrangimento intelectual, faz tanto de Hesíodo quanto de Patativa poeta de si; cantador de uma existência;

Pensar e pesquisar essa relação entre a oralidade da poesia do Assaré e as potências de uma educação musical – que se dá também em uma linguagem oral, sempre presentificando na música enquanto música – é o maior desafio dessa pesquisa, e dos caminhos metodológicos que a possibilitam.

A pesquisa passa por um caminho, e nesse caminho se atenta à definição das medidas e das possibilidades intempestivas de cada exercício. Comumente, ela exige dar respostas sobre determinado objeto que se está a pesquisar e se está – compenetradamente – a estabelecer uma relação de produção de conhecimento; se adentrar em todas as particularidades do objeto, transformando em uma espécie de quebra-cabeça, onde a ciência e completude de cada entrada mostraria o todo do conhecimento factível do objeto. Mas não é a esse caminho no qual iremos aqui. A pesquisa não irá se perguntar do que são as coisas, mas irá se perguntar da *coisidade* das coisas, do que pode uma coisa e do como pode uma coisa.

Um raio caiu. Sem entrar no parâmetro da ciência física – se cai, se sobe, se vira, enfim –, o raio acontece e aconteceu. Advém dele a percepção visual – do fenômeno do raio como uma grande raiz e suas ramificações no céu; advém dele a percepção visual momentânea primeira, também, que é o relâmpago, a depender da distância com o raio; advém dele a percepção auditiva, que é o trovão, do som que se propaga a partir do fenômeno, geralmente ligado também à distância com o objeto. Perceba que, por mais que todas essas percepções do raio se comprovem verdadeiras, são sempre sujeitas ao que está se manifestando: o raio. A limitação do pensar dos raios está na possibilidade da limitação do dizer da linguística, das discussões, das abreviações, das afirmações categóricas, dos adjetivos ajuizantes, enquanto códigos de uma escrita; uma escrita teórica que não se dá tão somente pelo percurso da mensurabilidade da sua própria produção da escrita. Dá-se, antes de tudo, na intensidade que, em mim, o raio evoca enquanto corpo afetivo. Na experiência do acontecimento. Minha ideia dos raios está ligada à experiência de todas as configurações de raio que já, diante de mim, se fizeram, se fazem e se hão de fazer, num mostrar-se que se diz e num dizer-se que se mostra, ao mesmo tempo. Escolher bem as palavras para dizer o que pode a minha configuração de escrita sobre os raios é entender que jamais hei de dar conta do raio em si. Mas posso, e devo, num movimento que se ramifica por intensidades e não por intencionalidade,

pensar no raio.

Cutuca a tuia, pega o catadô

Vamo plantá o feijão no pó (ELOMAR, 1972)

Minha pesquisa vai mais ao encontro de um movimento de pensar e concentrar a intensidade para um foco, um foco que não é único, mas é sempre múltiplo de si, pois ocorre na e pela diferença do pensamento, num fazer-se pensamento, um pensar que não se limita ao raciocínio lógico, mas que impele de outra maneira de existir.

Mas, em primeiro lugar, seria necessário perguntar ao¹⁰ que é esse “pensar”. Como acontece esse pensar. Refere-se, comumente, ao que se chama de invenção lógica: aquilo que determina o parecer verdadeiro a partir da clareza objetiva e racional. Gerar atributos e signos que ajudem a identificar um objeto – seja ele físico ou não; estabelecer movimentos em direção a uma produção moral dos encontros e das possibilidades de (sobre)vivência e experiência, que não tem outro lugar de acontecer senão no raciocínio humano, como uma lógica introspectiva. Até porque estabelecer um traço, um traçado e um desenho como um norte cartográfico – aqui sobre o que se pensa e o que pode se pensar como música –, é dizer sobre a diferença entre signo e significado. O que muda muita coisa dentro do pensamento da pesquisa.

Mas o signo, de acordo com Deleuze, se efetua na violência do acontecimento, como uma experiência que lhe atravessa; um deslocar-se no devir que emana e produz afetos nos encontros que a vida pode dar. Os signos estão para os afetos assim como os significados estão para os sentimentos desses afetos. O significado busca uma representação universal da linguagem a partir do que os signos operam no real. Os sentimentos já são uma análise póstuma¹¹ daquilo que lhe afetou. Viver exige um aprendizado mútuo dos signos que acontecem em vida. E esse acontecimento não é sobre

¹⁰ É necessário deixar claro que o uso de *ao* no lugar de *o*, significa uma escolha epistemológica e filosófica: não digo pensar *o* objeto, ou um movimento que se insere em discutir o que seria *o* pensar, ou *o* objeto, ou *a* música, etc; a escolha de não usar o artigo definido significa deixar claro que não tento nem teimo desvelar algo, ou descobrir algo, ou qualificar algo, mas sim investir num processo que não está nem em mim nem no objeto – se aloca em um *entre*, um meio-lugar, em que circunscrevendo a pesquisa nesses objetos, eles se dão e se compõem na pesquisa. A pesquisa não se pergunta como uma tautologia, ou uma genealogia do objeto, mas sim como sempre uma possibilidade de se pensar uma potência de vida – a mim e à pesquisa. Que, sendo vida, compõe tanto à mim quanto a própria pesquisa;

¹¹ A palavra correta aqui, poderia pensar você, seria *posterior*, mas a ideia é jogar com os significados das duas. Pois o posterior ao signo é a morte do próprio signo ao se entrar no significado;

somente o que acontece em volta de mim, ou o que acontece enquanto eu passo por ele, mas, antes de tudo, é o que me acontece. O pensar¹² é o cuidado com a experiência no corpo; é de um sabor do que me acontece e do que efetivamente se instaura ao momento, onde nada é esquecido em corpo enquanto se efetuar como potência de criar experiência; quanto mais eu penso, mais eu posso pensar, quanto mais eu posso pensar, mais eu penso. Então, todas as vezes que estou pensando em algo, estou eu, na verdade, pensando meu corpo, em como ele está dolorido, ou com câimbra, ou assim ou assado. O pensamento é aí resultado imediato e causa de uma violência do signo em mim.

Partindo do pressuposto do pensamento como uma consciência representacional, não posso jamais dizer que um pássaro pensa; ele não tem dúvidas, não tem paradoxos, não se pergunta sobre o início ou fim da vida, coisas que só acometem ao ser humano, dentro de uma certa lógica de virtualidade de si. Mas, partindo do pensar como um cuidado, um pensar do corpo, podemos dizer sim que um pássaro pensa. Pensa, ao escolher o lugar onde vai colocar o ninho para que os ovos estejam em segurança; pensa ao bater as asas em determinada altura para favorecer ao vento; pensa ao comer uma minhoca, mas não uma planta venenosa. Pensa ao preservar, com perseverança, a vida.

Essa pesquisa é um movimento de pensamento em mim, comigo e no que me acontece. A busca, o desejo, o agenciamento de sentidos que se dão em mim e que se encontram para um *pensar*¹³ do musical da música, do musical da poesia e do musical da educação. Pensar não irá me dar soluções para o meu caminho; pensar é o caminho transversal aos caminhos, que se ramifica, brota, intercala, subverte e converge, numa respiração rizomática do pensamento. Pensar aqui é o que me garante a não-garantia do resultado, mas da proporcionalidade dos resultados em mim. É menos sobre preparar uma pesquisa mas *me*-preparar enquanto pesquisador.

O que potencializa uma educação como musical? Qual a dimensão poética de uma educação? O que pode uma poesia oral? O que é o *musical*? Quando falamos de

¹² A palavra pensar vem de *pensare*, que no latim, diz cuidar, cuidado, cuidar de um algo. O pensar algo não é sobre somente criar atributos e adjetivos, sobre uma determinada forma de lógica. Mas é um passo “atrás”, e até um passo “além” da superfície dos acontecimentos. Um passo a dentro dos princípios do que vem a ser um obrar. O pensar não é um meio, não tem predicativo. Pensar não é uma redução ao suposto infinito (intelecto) e sim ao infinitivo (JARDIM, 2005);

¹³ Durante todo texto o uso do itálico significa um uso da palavra que não é diretamente ligado à sua significação usual, ao que pese ao seu uso como conceito modifica todo o entendimento da fraseologia.

vida, que vida que é possível a partir da relação entre poesia, música e educação?

Me afirmar como intérprete e compositor de minhas próprias canções não me diz nada. A afirmação como uma autonomia que empresto a mim mesmo em nada me compete como qualidade de meu cantar. Prefiro cursar instantes e absorver devires no que componho e em como compor, enquanto componho. Jamais hei de me afirmar poeta, pois há aí um arcabouço social, uma bagagem, uma cruz – talvez herança cristã do peso de uma palavra tão amena. A afirmação enquanto poeta me escapa ao mesmo tempo que a afirmação de alguns pensadores enquanto filósofos. O devir-poeta está no ensejo de uma atitude, uma ação e uma insistência na vida e no modo como eu me constituo ao mesmo tempo que ela me constitui. A mim, basta dizer que canto. E que me escuto no que escuto enquanto canto. Não sou alegre nem triste, muito menos poeta.¹⁴

Consigo compor e cantar com uma facilidade que me maravilha. Como um eu-não-eu. Já passei meses compondo todos os dias, como desafio, como buscar talvez um fundo de um poço. Ou pensar o que há no fundo do fundo. O fundamento das coisas. Mas aqui não há poço, nem reserva, nem armazenamento de nada. Há um perceber a si. Um escutar a voz do acontecimento enquanto soa, me compondo enquanto sou. É justamente na composição que me sinto um ser pensante, um cuidador da própria palavra e do que ela me admite dizer. Não enquanto linguista, mas enquanto poeta, enquanto evocação de memória em harmonia comigo. O máximo e o mínimo de fundo é, em gesto, confundir.

A silabação da poesia de Patativa, sua musicalidade, uma envergadura forte e firme por sempre se dar nas rimas cantadas em cordéis, evoca algo que me faz pensar educação. O gesto educativo, o pensar educação, tem uma potencialidade no se presentificar enquanto oralidade e enquanto coletividade; o gesto do pensar ao educar tem possibilidades de diferentes potências em oralidade.

Ao se concentrar em cantar na poesia o que se afirma enquanto vida, enquanto potência e poética de uma vida, existe um movimento de se pensar educação. Se o gesto de se fazer vibrar – enquanto harmonia, enquanto afeto, enquanto vontade e enquanto vida –, só se faz se há algo em “comum vibração”, então há um pensar da educação na harmonia.

¹⁴ Paráfrase ao poema “Motivo” de Cecília Meirelles;

Existe uma força, um movimento de potência na oralidade poética, que também insiste no fazer música, e que consiste no pensar (e gestar) educação. São ações presentes, que se fazem premissas necessárias para se estar ali inteiramente. Porque evocam o sentido da escuta, antes de mais nada, e também a atenção ao que se sente enquanto se sente.

O canto do poeta sertanejo, do versar poético, pode até ser uma composição, uma autoria solitária. Um canto melódico, um verso estrábico¹⁵ ou caolho, que emana e divaga no ar do que se concerne cantar. Mas é no encontro com o outro, na praça pública, na amizade, nos cortejos, nas cantorias, na família e nos meios de comunicação, que se compete uma potência de dimensão na diferença, no pensar da própria poesia. Pois é fazendo-se vibrar enquanto canta, e se fazendo vibrar enquanto escuta, que a poética se realiza enquanto vida, que a harmonia se presentifica enquanto laço, afeto e desassossego. Por mais que leia e se debruce sobre um conteúdo exclusivo, didaticamente elaborado para ser compreendido enquanto conhecimento escrito, o saber, o co-nascimento¹⁶ do que ali se apresenta novo, se dá em um meio-lugar que é ao pensar da própria escuta, da própria oralidade enquanto leitura, raciocínio, fala e desenvolvimento do diálogo. É por se apresentar à poesia, ou obra poética, que se tem a possibilidade de ser afetado e se constituir poesia. Seria o conhecimento musical algo sempre oral? O que se faz do/no conhecimento chamado *musical*?

Talvez o meu receio venha do olhar obtuso a mim mesmo, sobre meu fazer educação, e do modo como a música me interpela no gesto pelo qual a produzo – e pelo qual ela me produz. Isso é o que me encanta na oralidade em Patativa do Assaré. Uma aproximação com determinada oralidade que só me seria possível após estudar Espinosa¹⁷ e passar a enxergar um certo modo de educação como um encontro – no qual se produzem afetos; a educação sobre um entre-lugar de afetar e ser afetado, de se permitir e se sentir permitido, de expressar e ser escutado. Um lugar que independe diretamente do sujeito, enquanto atividade, mas depende totalmente do corpo desse sujeito enquanto potência.

¹⁵ Alusão ao fato do Patativa do Assaré ser cego de um olho e parcialmente do outro e o Homero, tido como a referência da poesia grega, ser cego dos dois olhos;

¹⁶ Conhecimento, conhecer, tem na etimologia o significante co-nascere: nascer com, nascer junto, nascer o novo junto com o que se faz novo (JARDIM, 2000);

¹⁷ Espinosa aqui em *Ética* (2013) e em *Espinosa: Filosofia Prática* (DELEUZE, 2002).

O meu olhar para as coisas, os conhecimentos acadêmicos e filosóficos, os modos de existir e de pensar educação, sempre me foram musicais. Seja por metáfora, metonímia ou sinestesia, a música sempre me auxiliou a enxergar as coisas da maneira que me seria possível. De certo modo, não se promovia ali auxílio nenhum, era justamente o único modo relacionável e que me faria entender todo o processo, de dentro do próprio processo. Meu olhar sempre buscou o sentido da escuta e do que ela representava para mim.

Se a educação se fazia no encontro, a música só se dava tocando música.

Se a educação transforma o sujeito, o instrumento aprimora seu som.

Se o professor e aluno se expressam, os instrumentos se harmonizam enquanto tocam.

Se o conhecimento é produzido no que afeta e potencializa vida em quem ensina e em quem aprende, os cantos serão sempre ressonância do encantamento de cada nota a ser ressoada em melodias e harmonias.

Se todo instrumento que toca e é tocado, ressoa e é ressoado, então afeta toda uma percepção de mundo que não é só ele. Seria a educação tal e qual, um gesto desse ressoar?

[...]

Há todo um processo de uma aliteração oral, e de uma literatura oral da composição do cantante enquanto compõe. Aliteração porque descarta a escrita para cantar como premissa. Tal qual a gramática normativa.

A memória que me acomete não é esse apanhado de fatos e acontecimentos históricos que me formaram a quem me refiro. Mas sim uma memória de futuro – uma memória de um pensar que me desloca para o próprio acontecimento e faz com que eu me veja dentro dele, na intensidade do próprio corpo de fluxos intensivos, ao invés de intencionais. Uma memória não do que me ocorreu, mas do que vive em mim e que se faz presente cada vez que algo, em mim, ressoa.

Posso compor diariamente; agora, escrever diariamente é algo, no mínimo, esotérico – esse é o sentido da pesquisa para mim. Esotérico menos como algo divino e

misterioso, e mais como musical, como a sonoridade da musicalidade de um Gilberto Gil (1982). “*Não adianta nem me abandonar*”, ele já advertia. Tento abandonar o eu compositor para, por fim, escrever. Cravar em mim o nó do signo e significado que dirá o que devo dizer – se quiser dizer. Inútil e vã tentativa, pois é justamente da aproximação desse compositor de oralidades e desatinos que insurge a minha própria forma de se fazer pesquisa. De ser pesquisador.

Para quem se expressa em composição de canção popular, toda escrita é uma composição, quando se deixa levar pela fluidez e pelo o que ressoa, enquanto se escreve. Escrever como se estivesse compondo, compor como se estivesse escrevendo... variantes da mesma forma ou formas da mesma variação?

Sinto como se tivesse que compor, a cada dia, uma nova canção, ou várias novas canções, com parceiros invisíveis, quase como heterônimos de mim mesmo, que vou pegando e me inoculando com eles e para com eles dentro das escritas. Novas canções a todo dia e todo instante. Mas nunca a mesma. Nunca a mesma reverberação, nunca o mesmo assunto, nunca a mesma melodia. Sempre tentando ser canção. Tento esticar a corda até não mais ser corda no espaço, mas que a corda seja o espaço, se faça espaço e contenha o espaço nela.

Compor é, antes de qualquer coisa, um exercício de escuta de si. A norma escrita enquanto ferramenta de registro é limitada aos signos que sub-escrevo: jamais me entenderá compondo. Nem eu a ela, escrevendo. Um entremeio de um lugar se cria onde ora dela eu fujo, ora ela me foge.

É talvez nesse lugar de fuga e de encontros entre eu e a escrita, nesse relacionar e pensar música, educação e harmonia, que essa pesquisa enseje o seu lugar. Fazer desse lugar um timbre novo, um instrumento novo, uma nova sonoridade de uma escrita que se inscreve tal como uma poesia e vibra tal fosse uma música.

Para compor uma fuga, um subterfúgio de escrita, dentro da poesia do Patativa do Assaré, irei interpretar obras diversas e trechos extraídos de vídeos e registros disponíveis na internet, a princípio – mas de forma mais categórica, o arcabouço bibliográfico do próprio poeta são quatro livros e um documentário sobre a vida do Patativa do Assaré:

- Livros: Aqui tem Coisa (2004); Cante Lá que Eu Canto Cá (2012); Cordéis e Outros Poemas (2006); Patativa Poeta Pássaro do Assaré – Gilmar de Carvalho (2002);
- Documentário: Patativa do Assaré - AVE POESIA (2009);
- Vídeos Diversos sobre a vida e obra do poeta, retirados do youtube como entrevistas, reportagens e homenagens;

As obras serão analisadas a partir de determinadas ferramentas filosóficas e epistemológicas de conhecimento. Forjar ferramentas, aqui, é uma imagem ao processo de forja do próprio versar do pensamento; pensar a obra de Patativa e analisar suas potências requer destreza e muita atenção. O caminho metodológico de uma análise da poesia oral do poeta do Cariri passa pelo o que Paul Zumthor (1997) fala sobre o que é a voz humana:

[...] esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanção de um fundo mal discernível de nossas memórias, esta ruptura das lógicas, esta saída dos trilhos do ser e da vida... que é preciso tentar, fora de toda exaltação incontrolada de racionalizar a história (pg 10).

Busco analisar a obra do Patativa não apenas pelo o que se apresenta enquanto escrita, mas a partir também da filmografia – do documentário – enquanto força de uma poesia sempre oral, sempre humana, sempre no real e no acontecimento, que tanto o poeta afirma dentro da sua vivência. Ingressar em um caminho no qual, não somente em paralelo, mas de forma transversal, o que se faz como conceituação ou arte na oralidade não seja de toda forma engessado em um sumo sudário de explicações da própria escrita. Me envolvo, então, em um fazer-se metodológico a partir de premissas das tradições orais brasileiras.

O encontro na pesquisa com a poesia oral, e a necessidade de se produzir uma pesquisa escrita a partir dessa poesia oral, destitui a própria potência de criar outros sentidos e reverberações dentro do campo da pesquisa, dentro do pesquisar. Esse é talvez um desafio metodológico de permanecer nesse eterno movimento de pulsão musical – entre o metrônomo e o pêndulo, entre a palavra escrita e a parábola¹⁸ cantada.

¹⁸ Na etimologia da palavra “palavra” se encontra “paráballo” – um lançar-se para algo, no grego. Um enunciar a si que é sempre um movimento de se lançar ao desconhecido evocando o som e nomeando à algo. Nomeando talvez a própria escuta de si (retirado de

No primeiro capítulo desta pesquisa me dedico a analisar as formas como o conhecimento musical ocidental foi estabelecido no decorrer dos séculos, principalmente o nascimento do sistema temperado, em substituição ao sistema natural. Um breve e sucinto resumo que irá ajudar a formular as escolhas in-tensionais dos caminhos que a pesquisa segue. Os sistemas sonoros de grafia e articulação dos sons no ocidente se dão a partir de análise das vibrações que os materiais produzem, e como os fazem vibrar. O que vibra e o que ressoa (e faz vibrar logo após). É um capítulo que se dedica ao pensar da harmonia musical, ou o *musical da música* – instrumental e não-instrumental. O primeiro capítulo chama-se Ressonâncias.

O segundo capítulo propõe pensar e analisar as obras do Patativa do Assaré, a partir de conceitos de poesia oral, poética, improviso, voz, encontro e sentido. A pergunta aqui da análise-interpretativa não é *o que quer dizer* a própria obra mas, antes disso, *o que, dizendo, ela diz nos encontros que faz*. Não se trata de uma hermenêutica figurativa da poesia como texto corrido, ou como discurso histórico; trata-se de uma análise da poesia como constituição de música enquanto música e como música. Pensar poesia e música, aqui, são instâncias e dimensões indissociáveis do pensamento. O *musical da poesia*, onde as ferramentas como o musical como instância de harmonia, o pensamento e a música como instante, serão utilizadas como problematizadores do que da poesia reverbera. O segundo capítulo chama-se “Madeira que Cupim Não Rói.”

O terceiro e último capítulo se adensa em um pensar do que potencializa uma educação como musical. As ressonâncias, como ferramentas filosóficas de análise, e a obra poética do Patativa, darão a base de sustentação para produzir um conhecimento sobre uma potência educativa enquanto harmonia. Uma potência musical enquanto educativa. A necessidade de pensar um musical da educação é, talvez, a necessidade e o ensejo de sempre pensar as relações e a constituição dessas relações; o norte que sigo é que há uma proximidade tão forte enquanto conceituação e enquanto concretude do que chamo de educação e do que chamo de harmonia. O terceiro capítulo chama-se “O musical da Educação.”

Pensar ao ressoar da educação em uma harmonia poética de Patativa do Assaré, eis a tarefa. Não me perguntar o que se explica ou se significa a cada movimento, mas

interpelar das potências e potencialidades ali que reverberam¹⁹, e que podem reverberar. Se podem, como podem? Sabendo-se como, por quê? O que potencializa uma educação como musical?

RESSONÂNCIAS

O instrumento, musical

Ressoar e produzir ressonâncias é o objetivo principal deste capítulo. E não digo somente analisar o que significa produzir ressonâncias, mas sim *produzir ressonâncias*. O caminho que se decide perseguir na pesquisa passa pela discussão de uma grafia e uma musicalidade (não grafada) da própria ressonância; todas as aberturas e conceitos com os quais busco, de alguma forma, pensar neste capítulo, culminaram num caminhar-com-harmonia. E aqui, harmonia, desde já, pode ser lido no senso comum. De se harmonizar com algo. Se dar bem. “Fazer ficar bão”, como se diz no dito popular mineiro.

Agora, tecnicamente falando, como se dá a harmonia em um instrumento musical? Quais são os tipos de harmonias que podemos encontrar no instrumento e em que elas se diferem?

Existe uma harmonia que é a partir da grafia da música (um quesito técnico) e uma que é a partir dos encontros. As duas convergem e dialogam em vários âmbitos. E podem conversar. Di-a-logam, isto diz, trazem o desconhecido (di) ao *logos*, à

¹⁹ O reverbera, o que produz relevância - relevo, pelo o que afeta, nos auxilia a compor a trajetória como um desenho de um mapeamento cartográfico de potências e poéticas dentro da pesquisa, a partir de ROLNIK (2001);

comunicação, à linguagem; trazem para conversar o que já conversa.

A harmonia é talvez o centro de toda a pesquisa. Traz funcionalidade à pesquisa e ao mesmo tempo faz com que a pesquisa funcione - como pesquisa. Ao menos por hora, é o que me resta argumentar. Harmonia, no dizer simples e popular, é o que faz as coisas “darem certo” juntas. Então, diz, antes de mais nada, de mais de uma coisa - seja essa coisa em conjunto ao espaço que ela ocupa, seja essa coisa com outras coisas, seja essa coisa na ideia da própria coisa. A harmonia diz de uma certa beleza das coisas. Popularmente, poderíamos dizer que isto ou aquilo está “ornando” com o ambiente.

Há três características tidas como fundamentais para o que se chama de música dentro do que chamamos de ocidente. Se há um lugar para começar essa pesquisa, esse lugar é o Ocidente. E é a partir dele que falamos sobre a pesquisa e com a pesquisa. A música então, podemos dizer, que diz sobre três pontos de início, três eixos que a guiam - a melodia, a harmonia e o ritmo. Todos os três terão os seus lugares dentro da pesquisa, mas cada um em seu momento.

É um fato comum saber a importância da grafia para a música, bem como os modos de registrar e produzir notações em todos os diferentes tipos de arte e expressões artísticas. Ninguém há de dizer que não têm a sua relevância. Mas o registro histórico da partitura traz consequências musicológicas, ontológicas, estéticas, sociológicas e fenomenológicas vitais para a constituição de nossa sociedade ocidental, é inegável. E, devido à sua importância histórica, a grafia determinou mudanças de intensidade e na forma de produção de conhecimento de toda uma linearidade do que chamamos de Ocidente (HAVELOCK, 1996).

Dito isso, é importante deixar claro que nosso caminho ‘começa’ por aí para depois ir para trás. Ou ir para frente. Um caminho que se dança nos caminhos que assim se escreve. Na importância metodológica e comunicacional da escrita, assim digamos. Não há intenção de jogar fora, ou de não-se-utilizar do que nos é concedido como escrita para a pesquisa. Até porque, se estamos aqui pensando, é graças à escrita que o podemos declarar. Mas há de se ter outros caminhos. E é nessa insistência que vamos persistir.

Dentro do universo do que se chama “música”, ou mesmo nos estudos mais técnicos da mesma, há o “som”. O material primeiro da música. O som é o princípio da

música, na produção da mesma. E, tecnicamente falando, há quatro características fundamentais que situam e produzem saberes a partir do som: altura, intensidade, timbre e duração. Muitos musicólogos, músicos e compositores afirmam que a altura é a mais importante característica, dentre todas (altura, intensidade, timbre e duração), do som (MED, 1996) – sobretudo do que chamamos som musical, propriamente dito. A altura consiste em uma vibração do ar, na transformação de energia cinética em energia sonora, e que se diferenciam, por vezes, indo de uma altura mais aguda ou mais grave (MED, 1996) indo para outra altura, também mais aguda ou mais grave. Geralmente, a altura está ligada a uma certa linha, muito semelhante ao pontilhado no qual comumente se desenham as letras no processo de alfabetização. Na grafia musical da partitura, a altura é representada pelas bolinhas pretas (notas), que podem ora estar mais nas linhas superiores da pauta (notas mais agudas), ora podem estar nas linhas inferiores da pauta (notas mais graves). Convencionou-se dizer que quanto mais agudo mais para cima estará o desenho dessas notas, e o inverso para o grave. Agudo e grave são os parâmetros base das alturas, sempre a se afirmarem em comparativos.

A importância histórica da altura está atrelada ao fato de ter sido a primeira característica a ser representada em escrita musical, a fim de registrar certos cantos em melodias e possibilidades, como afirma MED (1996):

A música foi cultivada durante muito tempo por transmissão oral, de geração em geração. As origens da notação musical ocidental encontram-se nos símbolos taquigráficos gregos – notação fonética. Do século V ao século VII foi aperfeiçoado um sistema de **neumas**, uma espécie de **mnemônica**, que não definia a altura exata, apenas dava uma ideia aproximada da melodia. Por volta do século IX surge a pauta. A princípio consistia em uma única linha horizontal colorida (vermelha – representava a nota fã), à qual foi posteriormente acrescentada outra linha colorida (amarela, representava a nota dó). Guido d'Arezzo (992-1050) sugeriu o emprego de três e quatro linhas (o canto gregoriano utiliza até hoje o **tetragrama**). O pentagrama, sistema de cinco linhas paralelas, conhecido desde o século XI, foi adotado apenas no século XVII. (MED, 1996. Pg 13)

A partir de um contexto ocidental da forma dessa grafia musical, isto é, da *partitura* como nós a conhecemos, temos, no século XX e XXI, doze alturas pré-configuradas nessa grafia. São doze alturas configuradas em sete notas. As sete

notas, no que se sabe o nome, popularmente falando: *dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*. As doze alturas são essas sete notas ao se somar com cinco acidentes, que são notas alteradas a partir das sete primeiras: *dó, dó sustenido, ré, ré sustenido, mi, fá, fá sustenido, sol, sol sustenido, lá, lá sustenido, si*. A palavra sustenido quer significar, aqui, um passo mais agudo que a nota anterior. Por isso das suas alterações.

Esse sistema de doze notas é uma convenção ocidental do chamado “Sistema Temperado”. Ele é um resultado de convenções a partir de alturas e estudos sobre a física dos processos musicais. Mas o que a partir de agora vamos argumentar é sobre a constituição da harmonia como processo de uma ressonância do soar e toda e qualquer nota musical, e a harmonia de acordes – como a racionalização e o processo histórico sociológico de criação artificial da harmonia (WEBER, 1995). Para tal discussão e preâmbulo do que se configura música em um sentido moderno, e o que se configura música em um sentido pré-antigo (sistema de categorias de pitagóricos), nos apoiaremos nas discussões de Max Weber (1995) e Bohumil Med (1996).

Toda música racionalizada²⁰ harmonicamente parte de um pressuposto e uma primeira divisão de sons aonde a proporção na relação entre frequências é de 1:2 ($\frac{1}{2}$) na relação de oitavas, isto é, a mesma nota com afinação mais aguda (o dobro da quantidade de Herz²¹ em vibração) ou mais grave (a metade da quantidade de herz) (WEBER, 1995). Cada intervalo de oitava (1:2) é composta por dois intervalos de uma quinta (2:3) e uma quarta (3:4), necessariamente. Se trata de frações próprias, aonde o divisor é sempre menor que o denominador ($n/n+1$). Por exemplo, se um som x tem n oscilações por segundo (frequências), o som uma oitava acima terá, necessariamente $2n$ de oscilações, isto é, o número de oscilações se duplica se subirmos uma oitava, e se divide pela metade se descermos uma oitava (Idem, 1995).

Penso eu que, para melhor entendermos as referências matemáticas, temos que fazer um prospecto pensando em um certo tipo de distância e de pontos de vibração das notas e alturas em questão. Se uma nota tem sua vibração a 60 Hz, isso significa que uma oitava acima teremos a vibração de 120 hz, sendo que, entre o 60 e o 120hz (pensando

²⁰ É importante colocar que o que WEBER(1995) coloca como *racionalizada* assim é chamada pois se baseia em razões matemáticas e configurações a partir de um determinado som (em qualquer altura de Herz).

²¹ Herz é a unidade de frequência da altura do som que é medido por oscilações/batimentos/dinamica por segundo;

como distância) temos uma quinta à 90hz (2:3) e uma quarta à 80hz (3:4).

Nossa música harmônica de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética, e respectivamente harmônica, da oitava em quinta e quarta; a seguir, pondo de lado a quarta, da quinta em terças maior e menor ($\frac{4}{5} \times \frac{5}{6} = \frac{2}{3}$), da terça maior e em tom inteiro maior e menor ($\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} = \frac{4}{5}$), do tom inteiro maior e semitom maior ($\frac{8}{9} \times \frac{15}{16} = \frac{5}{6}$), do tom inteiro menor e semitons maior e menor ($\frac{15}{16} \times \frac{24}{25} = \frac{9}{10}$). Todos esses intervalos são formados com frações dos números 2, 3 e 5. Partindo de um som como “som fundamental”, a harmonia de acordes constrói sobre eles suas quintas superior e inferior, cada uma dividida aritmeticamente por suas duas terças, gerando um “acorde de três sons” normal (WEBER, 1995, p. 54)

O que Weber (1995) busca argumentar é que a criação da chamada “harmonia de acordes” parte de um princípio racional, de constituição genérica e determinada matematicamente, e que criou todo um sistema de operacionalização da música como a conhecemos. A problemática não é a constatação aritmética do sistema de harmonia e de harmonização dos acordes, e sim quando essa harmonia – simplificada esteticamente e racionalmente –, começa a determinar os caminhos melódicos e resoluções melódicas das músicas (WEBER, 1995).

O som, assim como as notas musicais, sempre faz reverberar e ressoar outros sons de acordo com as alturas que deles são evocadas. Um som é aferido e logo outros sons se escutam, isto é, provocam vibrações em frequências distintas (HINDEMITH, 1996). O sistema de configuração dessas notas e alturas é o *natural* (que era baseado fundamentalmente em cálculos acústicos precisos sobre o número de vibrações para cada nota (MED,1996)); poderíamos dizer que o sistema natural era a composição da altura em seu estado fundamental de vibração. Isto é, cada altura produz a série harmônica²² nas vibrações que matematicamente são exatas – mas sempre únicas.

O sistema natural ainda reside em cada “fazer da música”, porque ele se dá a partir da execução das alturas. A diferença é que ele entende o temperamento, isto é - a afinação dos instrumentos em busca de uma constituição de harmonia, como algo

²² A série harmônica são sons que tendem ao infinito em quantidade, e que derivam da ressonância de um originário efetado, e que se reverberam sempre em oscilações da frequência sendo produzidas de um prospecto mais grave para um mais agudo. São produzidas de forma *natural* e espontânea e, por isso mesmo, só são audíveis na medida em que o instrumento (ou corpo) de produção sonora suporta a ressonância da série harmônica em questão (HINDELMITH, 1996).

situacional - e não universal. A problemática da racionalização da criação desse sistema de harmonia de acordes é que se passou a enxergar as possibilidades melódicas a partir de um estudo de harmonia, quando na verdade a melodia, com toda a sua enunciação e evocação no instante musical, possui densidade própria e tecitura própria dos sons que nela se apresentam (WEBER, 1995). O sistema temperado de acordes passa a enxergar as notas da melodia, principalmente as dissonâncias alocadas, sempre como uma nota estranha que assim deve ser tratada como tal. E, com isso, cria situações mais complexas caso a caso. É como se, para as vibrações naturais em música, as operações matemáticas que representam a música ocorressem na seguinte soma:

$$2 + 2 + 2 = 6, \text{ e } 3 + 3 = 5,8.$$

O que se apresenta na equação acima, dentro do que se chamavam “sistemas naturais”, é que, para cada instrumento e para cada nota tomada como referência, as distâncias não eram equivalentes. Se contarmos a partir da nota dó até a nota lá, em distância, se contaria assim:

Dó	ré	mi	fá	sol	lá
1	2	3	4	5	6

Dentro de um sistema matemático, portanto abstrato e exato²³, a afirmação de que a relação $2 + 2 + 2 = 6$ se faz com coerência direta. Mas aqui, no sistema natural, ou nos sistemas naturais, a distância entre o número 1 e o 3 não é igual a distância entre o 2 e o 4. Porque as ondas sonoras se comportam de modos distintos a partir da nota tocada, a partir da vibração efetuada, que irá gerar uma outra harmonia a ser constituída. Sonoramente, as vibrações acústicas estavam corretas na sua modulação e na sua configuração, em sistemas como o *Sistema de Pythagoras* e o *Sistema de Zarlino* (sistemas naturais para instrumentos diferentes e vibrações, assim, diferentes). Mas, de certo, a constituição de um sistema de harmonia de acordes, feito de forma artificial, acabou por se sobrepor ao que se tangia como algo físico-musical, para dar lugar a um novo mundo de possibilidades a partir das relações de produções de alturas equivalentes e equidistantes, como explica MED (1996):

²³ JARDIM(2005) diz que o ex-ato da matemática, do pensamento matemático platônico, diz sobre sempre um saber abstrato, pois ele se dá fora do ato, no ex-ato, no que se compreende sempre na idealização das formas; tudo que é mundo sensível – é ato, tudo que é mundo inteligível, portanto imutável e perfeito, é ex-ato.

O sistema natural, fundamentado em cálculos acústicos, define com precisão o número de vibrações para cada nota e as relações entre elas (por exemplo Sistema de Zarlino, Sistema de Pythagoras). Nesse sistema, o som resultante da sobreposição de doze quintas é mais agudo do que o de sete oitavas. Existem tons maiores e menores e semitons maiores e menores. É um sistema calculado em COMAs (a nona parte de um tom). O sistema temperado representa o abandono da perfeição do sistema natural em favor do uso do sistema cromático; é uma ‘renúncia’ aos cálculos físicos, à acústica pura, para facilitar as projeções harmônicas. (MED, 1996; pg 30)

Então, a partir da entrada da configuração da escala temperada, a chamada oitava passa a ser sempre dividida entre 12 partes iguais, chamadas ‘semitons’. Em 1691, com o tratado de Andreas Werckmeister, passa a se configurar determinados instrumentos já com a escala temperada a ser a regra comum para constituí-los. A afinação de determinados instrumentos se torna, a partir de então, temperada. E a harmonia de acordes passa a ser a regra, principalmente a partir da modernidade, do que se configura como ressonância e produção de consonâncias e dissonâncias (WEBER, 1995).

Instrumentos como piano, teclado, órgão, cravo, entre outros, são assim determinados de *som fixo*, ou seja, produzem sempre a partir de uma escala temperada. São instrumentos que basta você percutir em alguma tecla e o som se produzirá. Não é necessário “criar” a própria altura que se deseja produzir. Diferente de instrumentos de corda ou instrumentos de sopro, por exemplo, que a afinação é feita de acordo com a técnica - seja na holdana, seja no toque dos dedos, seja no ajuste do bocal/palheta, e por aí vai.

[...]

Uma melodia que incide e se propaga faz com que outros sons sejam “acionados” pela vibração e pela série harmônica que dela se compõe (WEBER, 1995). Isto é, uma harmonia é criada de forma natural a partir do instrumento(s) e de sua reverberação em conjunto. É isso que chamamos de ressonância musical. O ponto dificultoso e equivocado – mas muito bem intencional quando se pensa num aspecto filosófico e sociológico – se evidencia no momento em que tomamos a produção que advém da ressonância e tentamos aplicar à regra para a constituição da própria melodia (que “era” o gesto originário de produção de toda harmonia) (Idem, 1995), determinando, inclusive,

quais notas serão “aceitas” e quais notas não serão aceitas como parte composicional da música. Passa-se, assim, a partir dessa construção racionalizada, a estabelecer que a melodia é apenas um resultante dos blocos e progressões harmônicas que ali se estabelecem.

As diferenças entre notas, as dissonâncias entre as alturas e seus eventuais “choques” de resolução e aproximação, são apenas aceitos como e quando se constituídos a partir de uma harmonia já imposta e resolvida historicamente (WEBER, 1995). A insistência do ocidente de determinar o porvir a partir de um movimento de prescrição e análise do já visto, como forma de conhecimento e produção de significados (JARDIM, 2005), é o que determina nossa subserviência a um determinado sistema de harmonia de acordes, que se engessa numa proposta temperada que não consegue, nem conseguirá, conter as harmonias plurais e dissonantes de uma ressonância em um instrumento ou entre instrumentos.

Com meras colunas de terças, dissonâncias harmônicas e suas resoluções, uma música jamais poderia ter sido totalmente construída. A partir da complicação das progressões encadeadas e, principalmente, também a partir da distância e aproximação dos sons, busca-se compreender as necessidades melódicas que resultam daqueles numerosos acordes que não se baseiam em construções de terças, e não são, portanto, nem representantes harmônicos de uma tonalidade, nem – por conseguintes – igualmente inversíveis (WEBER, 1995 p. 59).

A harmonia de acordes como estabelecimento principal de produção, prescrição e pré-produção de música também tenta enquadrar o sistema natural a partir da configuração de inversões, isto é: se a harmonia apresentada não se enquadra aos acordes de três ou quatro sons, então este deve ser classificado como invertido – voltando ao ponto central de uma tonalidade primeira – de um centro gravitacional *normalizador* de toda a música (WEBER, 1995). Criação essa, artificialmente²⁴ produzida a partir do som

O temperamento é o que faz com que uma nota lá seja sempre uma nota *LÁ*, em determinada frequência por segundo, que é medida por Herz (Hz). Não importa em qual

²⁴ É como um juízo de valor sobre uma flor que fazemos como humanos. Dizemos: a flor é bonita. Ora, a flor não é nada além da própria flor. Ser bonita é ser colocada no comparativo com outras flores a partir de um gosto estético subjetivo (ou mesmo de um coletivo universalizante). Mas aí eu passo a determinar o valor de toda e qualquer flor a partir da característica (e juízo) “bonita” ou “feia” – da mesma forma que o pensamento platônico se estabelece no dual sentido/significado. Vamos voltar a este ponto mais à frente.

instrumento se estabeleça essa nota; a afinação será, de antemão, algo ‘universal’, uma base de tonalidade e de afinação onde os músicos e compositores falarão a *mesma língua*. É como ter certo ponto de partida em cada conversa, em cada assunto ou em qualquer discussão, para que se saiba que o universo das doze notas será executado naquela afinação. E, mais do que isso, para que se estabeleça o que chamamos de “tonalidade” – isto é, uma harmonia de acordes constituída artificialmente e racionalmente para o que a música ocidental define como adequado.

No sistema natural, isto é, a partir de uma importância melódica, antes de mais anda, é como se, para cada residência que fôssemos fazer, construíssemos tijolos de tamanhos adequados ao que estamos compondo, ao que pretendemos como casas. É o exemplo do iglu, como vi um dia no premiado **Perdi meu Corpo**: “O iglu sempre tem os seus blocos de neve: com dimensões de acordo com o tamanho do iglu assim proposto para ser feito, onde ser feito e como ser feito.” (2020)

A escala natural é uma proposta, antes de mais nada, violenta. Pois independe de quem a produz. Ela é imperativa a partir do instrumento, das alturas, das vibrações e do que *pode* vibrar e ressoar; a depender do instrumento, a depender do tipo de material e da técnica. Ela produz uma determinada harmonia – aqui como boniteza e como ressonância –, a depender da proposta da música e dos instrumentos que serão tocados.

Quando se convencionou a chamada escala cromática, ou sistema temperado, a harmonia de acordes trabalha com um princípio de formulação de tijolos iguais. Ela se estabelece como a regra primeira para a constituição inclusive da própria melodia, que se configura agora como expressão *desejada* ou *indesejada* a partir das regras artificiais da harmonia de acordes (WEBER, 1995). Ganha-se em praticidade, comodidade e possibilidade de execução, pois assim, com tais “tijolos padronizados”, se poderão fazer prédios, condomínios, edifícios estruturalmente semelhantes, e em diferentes partes do mundo: um mesmo formato de casa no Brooklin ou na Tijuca²⁵.

Mas há algo para com as notas além da mera altura e as decodificações parciais dos intervalos. As definições de doze alturas não lhe são suficientes para compor o imaginário de um compositor. Ou de um intérprete. Ou de um, assim chamado, artista.

²⁵ Exemplos de bairros famosos de cidades populares no mundo - Nova Iorque (EUA) e Rio de Janeiro (Brasil);

Grande parte das técnicas de composição que foram desenvolvidas a partir do sistema temperado tem por princípio a harmonia de acordes como o material dessas técnicas. São detalhes em relação à duração dos sons e a forma com que eram tocados perante o tempo da sua música. Assim, todas as melodias são sempre definidas a partir da constituição dessa harmonia de acordes: há aí ornamentos melódicos, *appoggiaturas*, ligamentos, acentos, ataques, *fermatas*, pausas, silêncios repentinos, dinâmicas, fugas, *staccatos*... tudo o que compõe a duração de uma nota ou de várias notas.

A duração envolve a disposição do tempo em relação às alturas. E o tempo, aqui, não é contado simplesmente em segundos, mas em pulsos. A duração está atrelada ao sentido da velocidade que a música é executada. Cada música possui um ‘tempo’ diferente. A referência geralmente está representada no início da partitura, para que se programe o metrônomo na velocidade desejada.



26

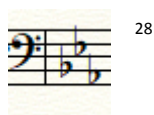
Já temos, até então, dois elementos fundamentais do que conhecemos popularmente como som: altura e duração. A altura diz respeito ao temperamento das doze notas; a duração diz respeito ao *como* essas notas serão postas em uma forma melódica – qual tempo, em segundos, instantes ou minutos, lhe será dedicado para tocar a devida melodia musical.

A melodia é colocada, principalmente a partir do século V (MED, 1996), como a parte mais importante de toda e qualquer música, seja ela de qualquer perspectiva cultural. Diz-se que é a partir de alturas bem definidas e de durações bem alocadas que se tem a memória de uma determinada música. O *Qual é a Música?*²⁷ não é de hoje. A melodia envolve basicamente a altura e duração dessas notas enquanto vibração sonora. Enquanto continuidade. Enquanto memória de algo que eu tenho em mim de certa

²⁶ imagem retirada de forma gratuita, de uma partitura do minueto de Johann Sebastian Bach para piano, disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/539869074079771411/>;

²⁷ “Qual é a Música?” foi um programa de competição de auditório da televisão brasileira, onde os participantes deveriam adivinhar a música a partir de um início de uma melodia, apresentado por Silvio Santos a partir dos anos 1970;

canção.

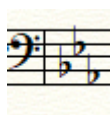


Há um traçado de uma caneta de ponta fina em uma folha de papel. A contornar um desenho. Você vê o traçado circular de um movimento se adentrando para o interior da folha. Percebe, tão logo, uma boca. Vê outro círculo se colocando na parte superior. Percebe, tão logo, um olho. E assim que nota, já o sabe, antes de terminar, o que ali está se desenhando. Afirma com entusiasmo: “É um gato!”. O signo do gato lhe fala de imediato e lhe transpassa o bichano. Te violenta (DELEUZE, 2003). Te traz, de imediato, a afecção de uma alegria em potência ao se lembrar de um gato que você tinha consigo. Quanta alegria ele lhe trouxe. Toda essa alegria é tomada de súbito pela sensação da morte e do nada. A morte e o nada que sempre determinam um todo sentimento em signo sensível (DELEUZE, 2003).

Ao desenho do gato diz-se à força de memória e composição de uma marca, um abjeto de intensidade, no agenciamento do que te compõe como existência naquele momento. No acontecimento e pelo acontecimento.

O desenho é a melodia. Mas a vida não é o desenho. É algo mais.

Há algo que o traço não dá conta na produção de afeto que lhe suporta. Uma melodia sem memória é só uma melodia sem memória se não contarmos com um algo que lhe afirma, que lhe compõe e que produz a si. É necessário evocar, trazer o som para compor com o que a música pede.



Não são somente as divisões em doze notas, e que compõe o temperamento

²⁸ Essa é uma Figura utilizada dentro da grafia da partitura para sinalizar a modulação harmônica, a mudança de tom, e a utilização de outra região sonora, outra altura para outras melodias, outros fraseados e possibilidades sonoras. Neste texto, ela representará sempre uma mudança de “instrumento” na análise, gerando outras exposições de improviso e possibilidades;

ocidental, que fazem produzir a riqueza expressa na musicalidade de séculos. Há algo a mais que circunda as doze notas e as fazem compor um algo além de ornamento melódico. Um além que não sai do ambiente da própria superfície de se fazer existir (DELEUZE; GUATARRI, 1995). Os outros elementos característicos da música - timbre e intensidade – também precisam ser validados e explicitados nesse jogo e no ‘como’ produzir ressonâncias.

Há algo a se afirmar: a melodia só pode enquanto soa. E só soa o que é. O que lhe venta. O que lhe inventam. O que lhe tocam. A melodia corta o ar - ainda que na duração seja silêncio, ainda que na duração seja continuidade. A melodia advém de uma vibração de um corpo. Uma vibração de um corpo de instrumento, que produz um outro corpo que é a própria vibração. Um corpo *incorpóreo*, um corpo vazio.

Toda vez que certa altura é produzida em um instrumento, esse mesmo faz ressoar em outro instrumento, ou em si mesmo, outras notas. Uma nota Mi, por exemplo, ao ser tocada em um violão, pode fazer ressoar (no mesmo violão) outras notas.

Um corpo vazio é só um corpo vazio. Ou seria um corpo tornado vazio? Existe uma existência sem afeto? Uma afecção sem existência em corpo? Uma afecção triste de si mesmo? Um canto sem encantamento²⁹?

O som tem uma origem, um lugar que lhe acomete o próprio som. Onde um corpo afeta outro corpo e ali algo se faz vibrar e, dessa vibração, advém o som.

O som que ouvimos, sempre quando ouvimos, é o timbre. É o próprio som a se fazer som. A classificação do timbre³⁰, nome esse bem maior do que o que sugere, é nada mais do que a produção do som em si. Geralmente os timbres são classificados a partir de sinestésias: um som mais claro, um som mais escuro, uma melodia mais doce, um ritmo mais apimentado, um acompanhamento mais aconchegante, e assim por diante. O timbre diz sobre a característica fundamental do próprio som e suas possibilidades (MED, 1996).

Há instrumentos com maiores ou menores variedades de timbre. As técnicas

²⁹ Encantamento aqui no sentido mítico e místico do poder de sedução que era dado às musas, isto é, ao poder de se fazer e se constituir música a partir do canto das musas (TORRANO, 1995);

³⁰ “Combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado das intensidades dos sons harmônicos que acompanham os sons principais.” (MED, 1996)

dentro dos instrumentos que são desenvolvidas fazem e buscam essas variedades plurais de timbres. Tudo depende do material com que é feito o instrumento e como lhe é feita a produção do som. Todo som tem uma produção, um lugar de onde vem aquele som. Ao refletirmos sobre o fundamento do timbre e a produção sonora, constataremos que toda e qualquer melodia só pode ser afirmada ou soada em seu timbre característico, seja ela Um assobio, uma voz, um clarinete, um piano, uma panela a bater etc. Um dos maiores trabalhos de movimentos de vanguarda da música é justamente a pesquisa de novos timbres, coisas inusitadas e às vezes tidas como ‘não-musicais’³¹.

A nossa relação volta, então, ao tema central da pesquisa: a harmonia. A harmonia como ressonância, como ressoar, como o que pode, ou deve, ou quer se deixar soar enquanto som. Se assim se faz, qual a importância do timbre em relação à (afirmação da) harmonia? Em que consiste o agenciamento harmônico que clarifica o timbre como algo importante?

A importância do timbre está ligada diretamente ao que se faz escutar. Não há som sem timbre. Não há som sem diferença dentro do próprio seio do som. Pois nenhum som consegue se dissuadir do que seria o seu oposto (ainda que fictício) silêncio. Sendo todo som uma diferença de sons, um corte no próprio ar, uma invasão auditiva, o timbre é imprescindível para que consigamos escutar o som em si, na sua diferença, no seu desconhecimento – ou conhecimento.

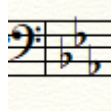
Porque é o instrumento, e não a nota, que faz ressoar a harmonia. O ressoar da harmonia também se dá na relação do próprio timbre. É o instrumento que faz o timbre acontecer, a partir de determinada altura definida; um instrumento musical ressoa, faz acontecer a harmonia, faz vibrar os modos enquanto produz afetos através das alturas e durações que ali se exprimem, se expressam.

Uma corda, ao vibrar em toda a sua extensão produz uma determinada nota. Enquanto a corda vibra por inteiro, simultaneamente, ela vibra também dividindo-se em duas metades, produzindo um som uma oitava acima da nota original (mais agudo). Além da vibração da corda por inteiro e em duas metades, ela vibra também simultaneamente, dividindo-se em terços, em

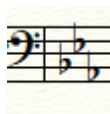
³¹ À exemplo, o trabalho do compositor John Cage (1912-1992) tem uma produção chamada ‘O Piano bem preparado’ aonde cada corda do interior do instrumento é colocada uma disposição de um utensílio incomum, o que faz produzir um som diferente a cada vez que a nota é tocada: colher, chiclete, pregos, pratos, papel, plástico e pente são alguns exemplos.

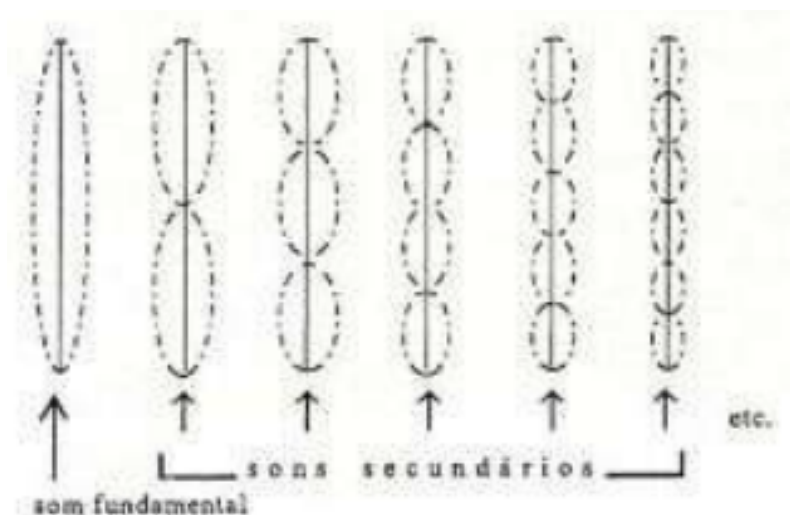
quartos, em quintos, etc., produzindo as vibrações harmônicas” (MED, 1996, pg 92).

Um timbre se faz acontecer enquanto instrumento. O som produzido produz outros sons não tocados. O que determina se esse som será musical? O que é o fazer musical desse som? É a persistência na pegada dessas questões que irei investir. Ou melhor, no ressoar que advém dessas questões. O ressoar que vibra outras notas em outras alturas. Isso sem tocar as outras cordas ou outras notas. Apenas tocando a corda e a nota que ali se decidiu.



Há um lago com várias vitórias-régias na superfície da água. Um lago de águas calmas e paradas. Ao se atirar uma pedra no lago, ondas circulares se formam e vibram toda essa superfície d'água. As ondas, ao atingirem as plantas, fazem com que essas se mexam, e ao se mexerem elas produzem novas vibrações nessa superfície. Por sua vez, as vibrações advindas das plantas também afetarão outras plantas que já estavam em vibração pela primeira pedra, e assim por diante. Todos os corpos vibram e fazem vibrar, dentro e fora de si, a partir do acontecimento que lhes é acometido.





Todo som produz sons secundários em vibrações. O que diferencia a intensidade dessas mesmas vibrações é justamente o material de composição do próprio instrumento. Existe um limite de frequência dessas abrangências harmônicas para cada madeira, para cada material a ser utilizado, que é o que diferencia, no fim das contas, o valor de um *Stradivarius*³² e de um violino qualquer. Existem instrumentos nos quais a abrangência dessas reverberações, dessas ressonâncias, tende a aumentar na medida em que o instrumento é tocado, exposto a novas frequências e com certos cuidados. Em outros, os chamados de baixa qualidade (um certo tipo de obsolescência programada mercantilista), a tendência é vibrar cada vez menos, perceber e ressoar cada vez menos harmônicos, mesmo com todos os cuidados e possibilidades de uso. Porque o princípio do material importa. Existe um lugar de afirmação do princípio da ressonância do que se faz corpo em música. Do que se torna música. Do que se concebe música. Quanto mais vibrátil for a madeira do instrumento, mais aberta ela está a vibrar, a ressoar, a produzir harmonia consigo e com outros instrumentos por perto, enquanto eles são tocados.

Porque, enquanto música e enquanto presença, a harmonia não é uma escolha: ela atravessa como imperativo aos corpos que ali estão abertos a serem afetados. A ressonância harmônica das alturas que compõem os materiais acontece tão mais bem

³² é o nome dado aos violinos, construídos por membros da família Stradivari, sendo os mais reputados aqueles construídos pelo *luthier Antonio Stradivari* (1644–1737) entre os séculos XVII e XVIII. Durante os últimos três séculos *luthiers* e cientistas estudaram os instrumentos do construtor italiano sem chegar a nenhuma conclusão concreta sobre a razão de os violinos soarem tão bem (retirado de <https://www.si.edu/spotlight/violins/stradivarius;>)

preparados são os instrumentos (WEBER, 1995). E se faz em um atravessamento que não é bem um atravessar, mas um *se* atravessar. Um lugar de se fazer vibrar, enquanto vibração, e *se* fazer instrumento, enquanto produção de ressonância. É um lançar-se que diz do próprio modo essencial de se constituir memória. A memória se constitui a partir do que lança e do que se atravessa como ritmo, enunciado e som, isto é, música (JARDIM, 2005). Em todo gesto há algo que fica e que vai, ao mesmo tempo. Permanece e insiste, na volatilidade do tempo instantâneo, em um pulso musical. É mais sobre esse tipo de memória que falo.

O gesto acontece.

Quando se tem uma taça de vidro, ou de cristal, e se molha o dedo, e se fricciona o dedo molhado na borda do copo, se produz um som, uma altura sonora. Uma vibração de som ali é acometida. Não é a vibração do dedo, nem da água que molha o dedo, mas do próprio material da taça. Tanto é que, se a altura que ali fora afetada for reproduzida em intensidade e duração constante perto da taça, toda ela vibrará. Nítido ao olho nu, na convergência de um ressoar *incorpóreo*, no sentido do tato, mas concreto no sentido dos sentidos. O material vibra e ressoa por ter-de-ressoar.

A ressonância do material é o que faz dele menos sólido que parece. Ele vibra e ressoa a partir da sua própria produção de harmonia. Nesse momento ele não só é corpo vibrátil³³, como também é o corpo que faz soar. Ressoar é soar duas vezes. A vibração sonora audível, ou altura, da taça de vidro ou de cristal, muda de acordo com a quantidade de água, por exemplo, que estiver dentro da taça. Uma gota d'água muda o som escutado, tal qual muda também a partir da densidade do que está dentro da taça: água, mel, cerveja, etc. Cada um tem uma interferência diferente dentro do que soa e ressoa no som da taça.

No caso da taça, o que se verifica é também a harmonia agindo em um corpo (até então *não musical*), mas a partir também de uma outra característica da música: a intensidade. A intensidade é o que compõe a dinâmica do som e se constitui basicamente de variação. Variação e diferença. Os sons acontecem em maior ou menor intensidade;

³³ Conceito trabalhado por Rolnik e Guattari (2013). O corpo vibrátil não é tão somente o corpo que pode vibrar, mas o corpo que cinge o que vibra, o que o fez vibrar e o que fará vibrar – simultaneamente – no devir de toda a vibração. O corpo vibrátil é em plasticidade de movimento, e está sempre tensionado na superfície do lago que espera e espreita a mínima folha que o abale.

em maior ou menor força de ação de produção desse mesmo som (MED, 1996). A intensidade, tal como qualquer outra característica sonora, se dá na sua percepção variante: um som é mais intenso do que outro.

A harmonia musical também pode ser verificada em cômodos pequenos e com pisos e paredes de alta reflexão acústica, como banheiros a exemplo. Existe uma determinada altura, uma palavra, um grito, um som, que, uma vez efetuado dentro do banheiro, provoca um barulho ensurdecido e muito forte. Uma vibração como a de um avião em baixa altitude. Esse som se modifica a qualquer pequena mudança no cômodo. Um vidro de xampu é modificado de lugar e a ressonância é outra a ser afetada. A harmonia é determinada pela condição do instrumento, que aqui eu chamo de madeira³⁴ como conceito, mas é de qualquer instrumento que falo. Existe um instrumento com um determinado material que pode algo, e existe uma outra potência de se efetuar enquanto harmonia. Enquanto vibração. Enquanto múltiplo diverso na singularidade de uma nota musical.

A harmonia é o que faz um som ser maior do que ele realmente é porque, partindo do pressuposto da série harmônica (todas as notas geradas a partir de uma *primeira*), o som resultante é sempre um somatório infinito de sons. Inaudíveis, imperceptíveis, incompreensíveis quanto maiores na sua quantidade.

Uma nota musical sem instrumento não é nada mais do que representação de configuração escrita. Uma nota musical sem instrumento é uma partitura. É o engessamento e a tentativa de uma fuga ao instrumento. Porque, no soar do instrumento, é impossível não ressoar. O ressoar é imperativo. Ao mínimo que (en)seja.

A potência de se fazer harmonia depende da amplitude técnica dos encontros do soar, mas depende ainda mais de um fazer-se no ressoar do corpo. No ressoar do pensamento, enquanto cuidado do próprio corpo. No ressoar de todas as potências emergentes de um instrumento enclausurado, comedido, passado a “durex” para não mais ressoar em sua plenitude – esta última uma prática comum nos instrumentos percussivos de couro, nos quais a fita adesiva ajuda a controlar o ressoar.

³⁴ A maioria dos instrumentos musicais têm sua origem em materiais de ressonância ampla. Dentre eles, a madeira é o principal. Até mesmo os instrumentos que hoje são de metal, até pouco tempo atrás, eram todos constituídos de madeira.

É interessante pensar que sempre o limite da ressonância é o limite da audição da própria ressonância, muitas vezes por instrumentos mais técnicos ou tecnológicos. A microfonia³⁵, por exemplo, só acontece porque o próprio microfone de captação não suporta a quantidade de harmônicos presentes em um instrumento.

Quanto mais, em potência e existência, a ressonância desses harmônicos acontecer, maior será a possibilidade de a microfonia acontecer na captação eletrônica e amplificação dos instrumentos. O que se busca amplificar, aqui, é o timbre - mas sem deixar amplificar a harmonia, pois ela, no seu modo natural, é problemática.

Não obstante, é comum o uso de almofadas dentro de tambores percussivos (como bateria, surdo, timba), de durex e fitas adesivas em peles e couros (como pandeiros, cuícas, timbaus), de uma tampa de borracha na boca de instrumentos de cordas dedilhadas (como violões acústicos, contrabaixos acústicos, etc). O limite da ressonância se dá no limite do desenvolvimento do corpo, e no limite, tal e qual, da própria escuta do se fazer ressoar. Das possibilidades de se acontecer corpo no encontro de outros corpos que o suportarão – enquanto ressonância, ou não.

Todo instrumento pode produzir harmonia. Todo corpo pode produzir harmonia. Em todo corpo que quer ser harmônico, que quer se fazer reverberar, se faz efetuar enquanto se efetua. Se perceber ação e composição – enquanto se compõe. E não apenas uma gravação de si mesmo, para dar *rec n'play*³⁶ todas as vezes que assim decidir.

O instrumento é sempre um encontro: um encontro de uma ação sobre outra ação. De um desejo sobre um outro desejo. De uma potência sobre outra potência. O arco do violoncelo só é *arco do violoncelo* enquanto este não é tocado em conjunto. O violoncelo não é violoncelo quando tocado.

Antes de ser tocado, tanto o violoncelo quanto o arco, quanto o intérprete, são ferramentas, são instrumentos, são produções de afetos em separados. A condição de efetuação, de afetar enquanto corpos, de um arco, de um intérprete e de um violoncelo são múltiplas em todos os atos. Mas, antes de qualquer coisa, são potências e devires que

³⁵ Som agudo e ensurdecedor, muito desagradável, que ocorre em alguns eventos com produção sonora eletro-acústica.

³⁶ Termo utilizado na gravação, pois toda gravação é, ao mesmo tempo, *gravar e tocar* – na tradução em inglês.

se conclamam a lugares distintos. São instrumentos que podem se efetuar enquanto performance, enquanto encontro.

O intérprete, tal e qual, não é intérprete se não interpretar (enquanto músico). O gesto de tocar o instrumento e performar a sonorização do instrumento o categoriza enquanto intérprete daquela obra, daquele som, daquele instrumento. Mas também quando se consagra o que veio a ser, um devir-intérprete, para se afetar e ser afetado enquanto músico, terá de deixar de ser intérprete em potência e devir. Ele sempre o é, mesmo não sendo (LEÃO, 2011).

Quando os corpos ali se tornam o agenciamento (arco + violoncelo + intérprete), cada um deixa de existir enquanto sujeito, enquanto instrumento, enquanto potências em separado. Se tornam música. Se tornam harmonia. Se tornam potência de criar a própria existência. É o que Deleuze (2002) diz sobre um corpo desejante, um corpo próprio de desejo, que cria corpo e se potencializa como tal, como ação imanente, se presentificando enquanto sonoridade e se efetutando enquanto tempo-e-espço.

Não é que as densidades dos corpos e do que os constituem como ‘próprio’ se deixem de efetuar. Não. O jogo (sério) de palavras aqui é para chamar a atenção e a tensão para o que ressoa a partir dos encontros. O que ressoa e faz ressoar é o que torna os encontros uma produção diferente do que se tinha. É a soma que não suporta a razão matemática.

Há uma diferença em potência do que se produz enquanto harmonia, enquanto uma harmonia do ressoar - e não da medida somente escrita (à partitura) do temperamento.

Há instrumentos de alturas definidas (temperadas), de alturas indefinidas (não-temperados) e de alturas indefiníveis (intemperáveis, insossos³⁷) – e todos esses têm potência de produzir harmonia em si e em outros. Não há um antes, um a priori, nem um a *posteriori*, que indicaria todo o processo a esses acontecimentos; a experiência jamais se repetirá, o devir é sempre ingênuo para com todo e qualquer aparato que se assegure dele. O que se constitui como música, e como memória, é sempre inaugural do

³⁷ Nota própria: dentro do texto aparecerão, com certa frequência, jogos de palavra que se entendem no que compete aos significados e prescrições adjetivas dos termos, para melhor elucidação e compreensão do texto.

instante; é o modo privilegiado que a música tem de produzir memória no ato poético (JARDIM, 2005).

Estar atento à escuta de si é, portanto, mais a respeito do timbre que se cria enquanto ressoa – quando ressoa, menos do que o que se escuta intencionalmente, ou a lição de moral de uma poesia (os temas ali apresentados). É a capacidade dos encontros, do ressoar de uma madeira, de um material, dos afetos ali reverberados, que determinam (sem terminar) a potência do mesmo encontro – e não a sua capacidade melódica em ser algo ‘nominável’, ou ‘representação’, ou ‘significativo’. Para a harmonia, é necessário, antes de tudo, produzir sentido (JARDIM, 2013). E qual é o sentido produzido em harmonia? Em encontros harmônicos?

Um Corpo, musical

Enquanto corpo instrumental, todas as noções de melodia, bem como altura, intensidade, duração e timbre, que tem como um ‘resultante’ a harmonia, se aplicam a partir de verificações acústicas, sonoras e epistemológicas. Os movimentos supracitados sobre o que pode ou não um instrumento, dentro de uma determinada ótica, se vale de um acordo de conhecimento técnico sobre o instrumentista e o instrumento, sobre a técnica e seu desenvolvimento, sobre percepção musical – assim chamada – e seus ensejos.

O instrumento musical, por mais que os harmônicos nele e n’outro ressoem, tem, na sua produção, na sua ‘madeira’, no seio de sua vibração, um limite de potência de timbres. Um cavaquinho poderá ser tocado de diversas maneiras, mas a sua potência, em timbre, altura, duração e intensidade, está no limite da sua composição enquanto corpo, enquanto material, enquanto cavaquinho; uma madeira de um cavaquinho jamais terá a potência além de todo o *dever-cavaquinho* que nele será produzido, ainda que mude, ainda que se refaça de outras maneiras, outras afinações, outras possibilidades. Há um limite na efetuação de vibração, das cordas, da madeira, que precisam ser afetadas diretamente para se produzir enquanto cavaquinho. Um cavaquinho não tem a

possibilidade de se fazer, ele mesmo, uma outra coisa, uma outra vida.

Os seres vivos são os que têm, no corpo enquanto constitutivo, uma potência para persistir e con-jugar vida enquanto não-mortos. Viver em plenitude enquanto não se morre. Partindo desse significado, o cavaquinho não morre. Portanto, não vive. Vivo em um sentido puramente biológico aqui, de que a ele não existe a possibilidade de se reinventar por si só. Depende de uma heteronomia. Ele foi construído e é constituído enquanto tal para executar alguma disposição musical. E, suas possibilidades, ainda que infinitas, se concentram no agenciamento do uso dele e dos modos como os corpos serão nele afetados e se deixarão afetar. Ingold (2020) diz que o que diferencia a pedra de um humano é que, quando se quebra ou se parte em pedaços, a pedra não tem, em si, as composições necessárias para se fazer ou se reconstituir pedra. Já o ser humano se desintegra e se refaz constantemente, seja biologicamente, seja epistemologicamente, seja geograficamente (INGOLD, 2020).

Por mais que se busquem outras plasticidades para os instrumentos, nenhum deles jamais se fará tão dimensionado em potência de criar a sua própria existência quanto o fazer-se enquanto corpo do indivíduo, um corpo que não-divide, corpo vivo e matéria viva de existência (HARNEY; MOTEN, 2013). Um corpo que não divide (in-divíduo) é, antes de mais nada, um corpo que se insere a partir da densidade daquilo que lhe é próprio. Isto significa, entre outras coisas, pensar em um lugar que, de alguma forma, o corpo já habita e já se encontra - ainda que em constante movimento.

Um corpo de um violão pode fazer vibrar e ressoar, produzir harmonia enquanto assim lhe for afetado e afeto, mas jamais poderá se declarar assim digamos “vivo” – pois ao que se nomeia, aqui nessa pesquisa, vivo, é tudo aquilo que pulsa, que se intensifica e se esvai, que é um lançar-se que se recolhe ao mesmo tempo que é lançado, e que tem, na possibilidade de existência, a própria finitude da existência.

É talvez uma potência de se morrer que concerne ao vivo a condição de vida. É o limite estabelecido à vida, enquanto vivência, pela morte, enquanto destituição da vivência, que aumenta a potência da própria vida (MOSE, 2013). O saber que está vivo e a dimensão dessa vida nos coloca um dever estético, ante a um dever moral, um dever de perceber-se enquanto corpo, enquanto atravessamento desses afetos (FUGANTI, 2019).

Será que se trata aqui de um se perceber? De uma escuta ativa de si? O que é escutar? O que é tensionar essa escuta? Será que, no fim das contas, buscamos nos instrumentos uma potência de retorno das relações e encontros, de potência de si, de escuta a si, do que se pode produzir, ressoar, enquanto *madeira que cupim não rói*³⁸?

A madeira, enquanto material, enquanto matéria orgânica, tem uma tendência a ter certos insetos que dela se alimentam e ali sobrevivem. Entre eles está o cupim, que, no linguajar popular, rói o interior da madeira a deixando oca, vazia, sem presença e sem força. No entanto, existe um determinado tipo de madeira, chamada ‘madeira de lei’³⁹, que tem sua força justamente por não ser passível de ser roída, ou ser destituída de sua força frente a casualidades. Ser e se propor a se constituir, enquanto corpo, como uma madeira que resiste aos movimentos abruptos e às relações significa saber como afirmar a sua constituição enquanto potência de criar existência (FUGANTI, 2019). Enquanto madeira que cria a própria *lei* que não a deixa sucumbir frente ao cupim. Enquanto o movimento para que o desejo não seja destituído de si, sucumbido às instituições outras que não ele mesmo, fora de sua corporeidade.

Segundo o olhar, o sujeito reenvia-se a si mesmo como objeto. Segundo a escuta, é de certa maneira nele mesmo que o sujeito se reenvia ou se envia. Assim, de uma certa maneira não há relação entre ambos. Um escritor anota: ‘Posso ouvir o que eu vejo: um piano, ou folhagens agitadas pelo vento. Mas não posso nunca ver o que ouço. Entre a vista e o ouvido não há reciprocidade’ (NANCY, 2006, pg 24)

Podemos dizer que se ater à música e ao que se faz escuta é diferente do que se ater ao olhar; a forma escrita de uma poesia, de uma letra de uma música. A escuta é sempre um concentrar-se; é dedicar tempo e atenção na própria tensão do acontecimento. É lançar-se em um meio de um silabar da própria língua. “É sugar o néctar da vida,” como diz o professor de Letras no filme **A Sociedade dos Poetas Mortos** (1995). A

³⁸ Uma das músicas mais tradicionais do Carnaval pernambucano, **Madeira que cupim não rói** foi composta por **Capiba**, em 1963, como uma forma de protesto contra o resultado do concurso de blocos daquele ano, que concedeu o primeiro lugar ao Batutas de São José. A alusão se faz à tradição da poesia oral popular que, assim como certas madeiras, o cupim não consegue roer.

³⁹ Terminologia gerada por se tratar de madeiras proibidas de retirar das matas nativas, uma vez que, sua presença em matas, caso não seja retirada de forma artificial, se estende por, no mínimo, 300 anos – uma vez que não sofrem com degradações de intemperes naturais. (retirado do Instituto Brasileiro de Florestas <https://www.ibflorestas.org.br/conteudo/tipos-de-madeira>)

escuta é um gesto que, à primeira vista, se demonstra passivo, pois não necessita de um movimento corporal de muitos membros, como braços e pernas, mas se faz extremamente ativo pois se concentra em tudo o que lhe ocorre (NANCY, 2006). É uma abertura de dimensionamento para dentro, um vão que se abre, mas não se faz vazio, se faz completo de sons e de cuidado.

Se faz necessário pensar e cuidar do que nos afeta, e de como nos afeta. A esse cuidado, esse pensar, esse ‘amplificar’ a atenção, Jean Luc-Nancy (2006) chama de *escuta de si*. É necessário pensá-la para, talvez, ouvir a música que reverbera nos corpos a partir de um outro plano, de um outro encontro e de um outro lugar. Pensar como um gesto de ação de existência do próprio pensamento que se cria enquanto movimento. O pensar música que em nada se mistura com o pensar *a* música, no que se tem como uma análise da forma linguística do cancionero popular.

É necessário pensar *música*, cuidar música, pensar a relação entre músicas; entre a composição musical – seja ela a partir da grafia ou não – e a composição de afetos, produzida a partir de corpos que, em si e consigo, se fazem ressonantes desses afetos. Pensar a ressonância dos afetos e os modos de se efetuar enquanto corpo afetante é, sobretudo, um pensar do acontecimento.⁴⁰ A música, enquanto corpo que vibra e faz vibrar, também produz afetos. Afetos esses que podem compor os corpos em potência, ou decompor os corpos em potência (DELEUZE, 2002). Estar atento e escutar o que, desde meu corpo, se compõe em minha potência, é vigorar um estado de atenção à própria harmonia. Ou ao que pode ser feito da harmonia.

É estabelecer, talvez, modos de criar dispositivos para acionar esses modos vibráteis, musicais de se existir; um acontecimento enquanto vibrátil, enquanto dispositivo agenciador de afetos que evoquem harmonia nos corpos. Pensar esse acontecimento é pensar música. Pensando essa vibração enquanto algo *musical*, pode se dizer que o musical está no seio de todo modo de constituição de conhecimento, a partir do momento que se pensa música como a forma privilegiada de estabelecimento da memória na singularidade dos sujeitos (JARDIM, 2005), isto é, eu crio e vigoro memória

⁴⁰ Acontecimento, para Deleuze e Guatarri (2010), é um lugar incorpóreo que está na dimensão do sentido enquanto lugar de encontro e de devir. O acontecimento diz menos sobre a essência das coisas ou aponta menos aos sujeitos mas sim ao que acontece entre os sujeitos e a partir dos corpos, estes estando em pura potência de se efetuaem enquanto se criam - no e do acontecimento.

constitutiva do conhecimento, a partir do musical - da harmonia do que ali se constitui. O meu corpo é, ao mesmo tempo, um dentro e um fora que se encontram no gesto de se deixar ressoar, vibrar e afetar enquanto modos de potência (GIL, 2019; DELEUZE, 2002).

O pensamento, aqui, está ligado ao cuidado que você já tem sobre o seu corpo, naturalizado, ou melhor, o cuidado que o seu corpo tem com você. Dentro das ações tidas como automatizadas e movimentos diários, há um cuidado, um pensamento que parte, antes de tudo, do próprio corpo em relação a si. O exemplo disto: quando você caminha pela rua, não precisa ter consciência plena de como subir a perna, deslocar o peso corporal para frente, afetar o músculo na panturrilha, impulsionar a perna, e depois fazer isso repetidas vezes. O hábito do corpo é o habitat do pensar do corpo. “O pensar se faz uno pelo seu encaminhamento em direção à unidade”, diz JARDIM (2005).

Neste sentido, aprender e apreender o pensar do corpo é se mostrar disposto a escutar a si. Uma atenção de si e um cuidado de si no devir. É talvez de um lugar onde se efetue a escuta da escuta, um lugar de si onde a própria escuta seja o pensamento que dela emana (NANCY, 2006). O corpo busca, na potência de existir, esse cuidado com o que lhe cerca: um cuidado de sobrevivência, de conforto, de segurança, de velocidade, de comida e abrigo.

O corpo pensa. O pensar do corpo é o cuidado que ele tem com a experiência que lhe cerca e que lhe produz enquanto corpo; que lhe violenta enquanto paixão e que lhe toma enquanto vida. Dentro de todo o que o corpo pensa, temos apenas a noção ínfima que é a lógica racionalizada de uma parte desse pensamento (DELEUZE, 2002). Esse pensar do corpo é tão forte e tão presente que, em qualquer atividade, se dependermos de uma consciência representacional, de uma ação intelectualizada, de cada movimento, a própria ação não acontece. A consciência (como representação de racionalidade lógica) é atrasada, lenta e burocrática. Ela depende da semântica e da lógica racional para criar as imagens (NIETZSCHE, 2007). Ela não só cria as imagens, mas cria os pensamentos e atributos ligados a essas imagens; o trabalho ligado ao que chamamos de raciocínio lógico é, por vezes, dado à uma constatação e enumeração de atributos sobre uma determinada *coisa*, mas sem nunca perguntar-se à coisa em si. Perguntar-se à coisa é pensar com, pensar a partir, pensar na. *Pensar* esse que exige um cuidado. É o cuidado

do próprio cuidado, de fato. Pensar exige exercício, disciplina e competência para se conseguir se aprender a pensar certo (FREIRE, 2013).

Seria então, nesse caso, um si que sempre retorna enquanto ressoa; que se constitui enquanto ressonância, que se constitui enquanto provoca uma escuta de si e uma atenção efervescente daquilo que os sentidos ressoam e se criam, ao mesmo tempo. Como diz NANCY (2006, p. 38), “o sentido consiste em um reenvio: é mesmo feito de uma totalidade de envios de um signo à alguma coisa; de um estado de coisas à um valor; de um valor a um sujeito ou a ele mesmo. Tudo simultaneamente.”

O sentido é provocado e evocado na diferença entre o olhar e a escuta. Existe uma abertura na escuta que é impossibilitada no olhar; a potência, e a dimensão violenta da escuta, nos obrigam a ouvir – mas não a escutar. É justamente por se fazer obrigação do ouvir (não há pálpebras nos ouvidos), que nosso pensar a escuta, pensar o gesto de escutar se torna tão necessário (NANCY, 2006).

Ao olhar, que se faz uni-direcional, racional e focal, lhe é exigido um controle, um cuidado, e uma sapiência do que pulsa e do que lhe tensiona. É como se, quando eu olhasse para uma touca – um tipo de vestimenta de cabeça – meu olhar se enviasse a ela.

A profundidade do olhar se faz quando eu me envio ao objeto, a fim de percebê-lo e de ter, nele, a visão do mesmo. Existe um lugar de acontecimento entre mim e a touca. Já quando eu fecho os olhos, e me atento à escuta, o que eu escuto é, no fim das contas, um reenvio de mim a mim mesmo; exige, em mim, uma proximidade de emergir dentro do som, e ser o som; ele me possui e me oblitera⁴¹, enquanto age como sentido. É um concentrar-se de mim a mim mesmo; é a presentificação da minha própria existência, de toda a minha potência de ouvir, de me ouvir ouvindo, de estar atento à escuta da escuta (NANCY, 2006). Eu escuto, sozinho, os sons que eu mesmo ouço e, dentre eles, percebo qual deles se torna objeto de escuta ao se tornar um se escutar da própria escuta. É um escutar a própria voz.

Escutar-se enquanto se fala e fazer ressoar-se enquanto se fala é algo de mais raro e dificultoso. Pois estamos sempre longe da escuta quando falamos; a fala nos obriga

⁴¹ apagar, destruir progressivamente com o uso; suprimir: obliterar uma memória; suas ideias se obliteraram com a idade. Fazer esquecer, tornar esquecido: obliterava os avós por vergonha; obliterou-se de seus compromissos por preguiça. . Do latim obliterare. Retirado em <https://www.dicio.com.br/obliterar/>

quase sempre a estar em um estado de atenção, não com o sentido do paladar, muito menos da audição, mas com o sentido sensato, linguístico, comunicativo, cordial, o aparato moral dos costumes, a tonicidade da própria voz, o gesticular corporal da posição de poder.

Escutar a si ou escutar em si é, antes de tudo, estar atento à diferença como estatuto primeiro de convívio de outros corpos (INGOLD, 2020); não há como se fazer escuta sem pensar diferença, sem pensar o outro ou um outro. Não há como se ressoar a si sem pensar diferente e na diferença; sem fazer se efetivar nessa proposta, sem provocar essa constituição de diferenças entre silêncios e ressonâncias. É justamente por essa constituição de diferença é que se pode ter algo a trazer ao topos, para se constituir cartografia de afetos em conjunto (ROLNIK, 2011; INGOLD, 2020). Porque sempre eu e o outro, ou eu e um outro, haverão de se ocorrer para que, assim e sendo, eu me coloque no lugar da escuta ativa. Mas esse outro pode ser o *escutar* do si próprio.

Se trata, portanto, de lidar com a ética da própria escuta, do próprio ressoar que aqui se entrega e se deixa ressoar. Que não é o bem nem o mal, que não se deixa embrenhar por uma intencionalidade tal de escutar um algo (SPINOZA, 2020). Não. É na e pela, antes de mais nada, intensidade e tensão de se colocar e se escutar o *si*. Na borda do ressoar, nas pequenas faíscas e fagulhas desse ressoar, de uma escuta ativa, de um som que é produção de afetos em mim e no outro, sendo um outro-eu ou um si-mesmo; um outro que se faz, na alteridade, enquanto produz sentido, enquanto se deixa levar pelo sentido e se tensiona esse mesmo sentido. Enquanto a música durar.

Quantos timbres de mim mesmo consigo me ouvir ao ler em voz alta? Quantos timbres ouço enquanto (não) falo?

O musical aqui, ele só cessa quando cessa o que ressoa entre os corpos; deixa-se então de produzir um sentido. O sentido (audição) só se faz produzir quando lhe é afetado o que vibra nele. A escuta da audição já é um movimento que vem em um originário do sentido do que, de alguma maneira, me afeta ao ouvir algo. O silêncio também faz vibrar. Pois o estado do corpo vibrátil é o estado primeiro para o acontecimento da harmonia, e diz menos sobre o que está soando como “música” (o que chamamos comumente de música).

O estado de atenção do corpo que faz com que ele se aprofunde em um gesto, se foque em algo, emerge a partir de algo que lhe afeta, que lhe chama a própria atenção. Fazer vibrar, nesse caso, significa prender esta atenção, dar vazão a esta atenção, ter a possibilidade de se fazer tenso e atento ao acontecimento. Algo afeta porque o corpo está aberto ao pensar daquele acontecimento; porque o corpo está no tempo presente, no real, se configurando como afecção desse próprio real, se concentrando em um bloco de sensações que o atravessam o tempo inteiro. Algo aí, então, te toca. Te chama a atenção. Te faz tensionar e perceber esse fluxo que te acomete como uma máquina de produção de sentidos (DELEUZE;GUATARRI, 1995).

Quando o acontecimento não te faz vibrar, ele nem chega a ser percebido como um ‘não-vibrátil’, ele simplesmente não é (no momento), por não te constituir afeto naquele momento. Cessa o movimento: termina a dança de um entre-lugar que fazia harmonia entre os modos de ser, estados de existir, e entre os corpos. Quando termina a duração da ressonância, o que acontece é despercebimento, o ignorado, o não sentido, o não relatado, o não vibrado; não é ao desconhecido que se aplica o que não reverbera em mim, e sim ao que ainda não me foi apresentado como possibilidade de ressoar.

O que não reverbera é o que eu ignoro, o que não faz sentido, o que não cria desejo nem potência, não fede nem cheira, nem nada nem trela. Irrelevante e desconhecido não são sinônimos. O irrelevante é o que não produz relevo. Não cria diferença entre alturas⁴², montanhas, penhascos e desníveis. O irrelevante não compõe cartografias, ele se mantém insólito na própria cartografia, e se deixará de fora não porque assim o foi decidido, mas porque não fora percebido como relevo – na pele do que afeta e do que se deixa afetar (ROLNIK, 2011).

É no instrumento que a música nasce e que a harmonia se presentifica, enquanto ação e enquanto desejo desejanter da música (na própria música). Mas o que faz vibrar o que vibra em mim? O que potencializa esse encontro? O que faz durar essa harmonia nos acontecimentos? Seria, então, necessário encontrar de todos nós, um diapasão⁴³ sujeito

⁴² Alturas aqui podem lidas como diferenças entre graves e agudos na tecitura musical ou mesmo como alturas em disposição geográfica (metros, quilômetros, etc);

⁴³ Diapasão é um instrumento musical que consiste basicamente em dar a referência de uma nota musical a uma determinada altura para que, a partir dali, se afine os outros instrumentos musicais; é um controlador de temperamentos, em resumo.

de cada um? O que de mim se faz diapasão? É como se em cada escuta, em cada acontecimento, talvez, tivéssemos que criar os próprios diapasões de cada ressonância a fim de buscar uma consonância aí. Ou seria um diapasão o próprio sujeito que, estabelecendo-se sem qualquer distinção e vontade de potência de ressoar ou produzir ressonância, é ele próprio um controlador de fluxos, alturas e vibrações, determinando todas as medidas de todos os fluxos de intensidade e de escuta? Mas então ele seria um colonizador de significantes de uma cultura ocidental (racional) que ouve a tudo e a todos – enquanto se obriga a ouvir. E aí já não haveria escuta; não há o ouvir o que se ouve nesse caso. O diapasão-sujeito se passa muitas vezes como o produtor de significados e o que detém o poder de demandar esses significados. Não como escutas de afetos, mas como subjetividades e produções dessas subjetividades de si, produções de um agenciamento do próprio sentido (HARNEY; MOTEN, 2013).

O diapasão-sujeito é o que cria as categorias, muitas vezes aplicadas apenas a ele mesmo, sobre o que lhe afeta, o que pode afetar e o do como afetará, numa composição de harmonia de acordes e estabelecimento a partir de uma artificialidade das ressonâncias (WEBER, 1995); direcionar os afetos e tentarmos apreender em caixas dispostas, de antemão, nos projéteis que se lançarão rumo aos artefatos de atributos sobre si. Mas, por outro lado, é como se houvesse sempre uma outra querela de afinação, um outro soar, uma fala magistral na música que nos indica como fazer para ser musical naquele espaço. Uma necessidade de nos arbitrar sobre o que ressoa.

Mas é menos sobre isso. O musical potencializa ao nos mostrar o que pode ressoar. O que compete ao corpo é o pensamento do que se produz, em gesto, do que pode ressoar.

Há um lugar a se evitar, que é o das afecções tristes que nos tiram o que o musical pode potencializar enquanto corpo (DELEUZE, 2002) e que nos colocam a condição obtusa de nunca saber se propagar enquanto instrumento.

O som (e/ou sentido) seria aquilo que em primeiro lugar não é visado. Não seria em primeiro lugar intencionado: pelo contrário, é ele que poria em tensão, ou antes sob tensão, o seu sujeito, que não o teria precedido com uma visada. (NANCY, 2006. pg. 38)

O gesto é sempre produção de sentido no acontecimento. Mas o sentido

produzido independe da sua vontade subjetiva, como corpo, ou da forma que os assim “quis” efetuar; os modos como os afetos se dão no acontecimento são sempre locais de ressonância e harmonia num entrelugar (NIETZSCHE, 2007). Os significantes e seus abjetos se espreitam em meio a todo encontro buscando, sorrateiramente, inocular um certo desafeto, um desconfiar da existência, da perfeição da existência e da perfeição dos encontros que em mim reincidentem (FUGANTI, 2020). O sentido é avassalador, indomável, intraduzível e transversal. Mas nem por isso se pode não-pensar, não-cuidar dos sentidos.

O sentido é ocasional, pela presentificação do que reverbera, do que compõe ressonância, ou não. É o se apresentar, acontecer, de um gesto, um acontecimento ou um discurso. É sempre produção de sentidos em potência. Corpo potencializando afeto em performática e linguagem. O musical produzindo e se presentificando como harmonia no vigor da memória do instante poético (JARDIM, 2005). A memória fazendo-se percussão e percurso de escuta a se constituir escuta a si.

A música, tal qual o desejo, não é pertencente a um objeto, nem possuído por um sujeito em si, mas sim, corporificação de si mesmo; o desejo é desejante, é força da natureza e, por isso, compõe como um corpo próprio da e na natureza que se faz como vida (DELEUZE, 2002). O desejo tem, nele e com ele mesmo, densidade própria de se constituir objeto e caminho; o que se deseja, só se deseja e se compõe como desejo porque nele e a partir nele se dá o signo violento de seu dispositivo desejante.

A música está sempre na borda, no fora do fora, entre o sujeito e seu objeto, entre a escuta e o escutado, entre o ritmo e o ritmado, entre os instrumentos e o seu intérprete. A música se faz sempre como um *archè*⁴⁴, como arcaica e duradoura no instante que reside. Chamarão de antiga a música por ser considerada, aqui, arcaica. Mas é justamente na sua formação arcaica que ela nunca deixa de ser o que é, o que pode vir a ser. Sempre um vir-a-ser, um devir ressonância, um produzir sentido e um desejo agenciado e agenciador de sentidos. É a presença da constituição e da possibilidade de se constituir memória enquanto música (JARDIM, 2005). Escutar o timbre da ressonância é estar atento na *escuta da escuta da escuta* de si. Parece um pouco dificultoso quando se

⁴⁴ Em grego, *arché* significa o princípio, algo que se faz presente mesmo com o passar dos anos, algo que se constitui história na história e pela história;

trata de uma limitação linguística, mas é como se o timbre fosse a singularidade da sonoridade que a própria ressonância produz.

Um som acontece. Você o ouviu. Mas o escuta? Se sim, ele está a produzir o timbre. O que reverbera em você no que sente do timbre que lhe acomete já é, ele próprio, resultado de uma escuta do que se escutou desse timbre (NANCY, 2006). Por isso se trata de ser uma escuta *da* escuta *na* escuta. Uma atenção a todo um processo de escuta.

O timbre é um som único, ele mesmo o próprio som – pois não há som sem timbre; do som que não escutamos o timbre tampouco escutamos o som. Saber distinguir o timbre como o de um carro, um tiro, um violino ou um cachorro não compõe em nada com o próprio timbre menos do que a nossa memória de significação auditiva (NANCY, 2006).

De nada adianta pensarmos em um corpo, em um lugar de potência dessa ressonância, sem um timbre da ressonância, sem escutar o que a ressonância tem a nos cantar, a nos soar.

Há de se ter um cuidado, um pensar, um modo de insistência nas relações e nos encontros de tal maneira a evitar uma decadência da vida (NIETZSCHE, 2020) que nos faça sentir um certo asco, um medo e uma pena dos modos de existência. Que nos faça querer ressentir uma ressonância em modificando-a num significado. Em alguns casos surge um ressentimento que quer sentir novamente o que, de alguma forma e sempre de maneira inédita, lhe afetou como potência – seja como aumento de potência ou como diminuição de potência – e cai na ilusão de se projetar a partir do acontecido em mim para o acontecimento do que virá (DELEUZE, 2002). Mas é justamente esse re-sentir que não passa pelo sentido, mas sim pelo significado, pela constituição linguística da partilha do que assim sentiu; algo lhe ocorre como sentido e, ao partilhar sobre isso, constitui-se significado sobre o sentido.

O que acontece, frequentemente, é que buscamos os significados que vieram por um sentido – sem pensar nos sentidos, sem cuidar para que novos sentidos lhe sejam sentidos. Pois, quando se cuida ao corpo, quando se pensa ao corpo, ou se olhando de uma ótica da estética da vida, não há como re-sentir algo. É um ponto de escuta em que o

sentido lhe toma como primeiro e o corpo se atenta ao que se faz vibrar - cuida desse acontecimento enquanto produz a consciência do corpo no gesto (GIL, 2018).

Por outro lado, há sempre o ressentimento, isto é, o sentimento buscado a ser significado novamente, ignorando os sentidos e as (des)potências que lhe acometem e buscando sempre a idealização do que já foi constituído – uma vez, como sentido inaugural. É uma insistência em uma decadência e destituição do que pode a vida, ou do que pode a vida poder (NIETZSCHE, 2020).

A mão que toca o violão também o cala quando quer. O simples encostar-se à madeira, no material, na superfície do próprio material, já o impede de ressoar e de vibrar. De se constituir memória de vibração.

Um abafar na corda. E toda ela mesma para de soar.

Coda

A harmonia é como um terreno fértil de todo som. É o agenciamento de sons em simbiose. É algo que faz, antes de tudo, ressoar; a harmonia significa, em classe e ordem, o ressoar. Quando se interpela, se executa, se produz mais de uma melodia ao mesmo tempo, se convergem movimentos harmônicos – que podem ser homofônicos⁴⁵, polifônicos⁴⁶ ou monofônicos⁴⁷ (MED,1996). No plano de composições, em um espaço que é um entre, um devir-arte, um devir-música, se frutificam e se produzem afetos e percepções; a música nos chega como um bloco de sensações, algo que nos presentifica o caos que é o real (desconhecido), ao mesmo tempo que nos retira o que é o cosmos da nossa existência em mundo (conhecido). O musical da música é o que nos faz sentir preenchidos do que nos afeta - enquanto vibração e harmonia. Enquanto conhecimento.

A constituição de conhecimento é uma das tentativas de entender e lidar com o

⁴⁵ Homofonia: movimento musical aonde vários instrumentos compõem uma mesma nota como base regular e de longa duração, enquanto um instrumento interpela uma melodia em contraponto;

⁴⁶ Polifonia: Movimento musical aonde vários instrumentos executam diferentes alturas, durações e intensidades ao mesmo tempo;

⁴⁷ Monofonia: é o movimento em uníssono, aonde todos os instrumentos em questão executam a mesma altura, duração e intensidade;

caos, com o real como se apresenta. O ser humano, enquanto constituidor de pensamento, como cuidado de si e do que provém como vida, estabelece uma relação muito frágil com o mundo e com a realidade (MOSEÉ, 2013). Sua produção natural física é aquém para a sua sobrevivência em completa exclusão e solidão. Resta ao ser humano a competência da astúcia, graças a Hefesto⁴⁸, que nos permite mudar e trans-mudar a realidade para uma possibilidade de nomeação do que nos cerca, a fim de constituir memória e mundo como Voz de novas potências no acontecimento. A música se faz como voz e necessidade, pensando como arte, como *mousikè*⁴⁹, dentro da infinitude do que se escuta como realidade.

Esse bloco de sensações, essa produção, é uma escuta do próprio infinito que, no seio do sujeito, se transfigurou como potência-ato em música, em composição (DELEUZE;GUATARRI, 2010). O gesto de compor é sempre uma composição de si e a si, e também de um outro que nunca se resumirá somente à própria intencionalidade, mas é, sim, intensidade.

A música que ali se fez e se faz já não é mais do sujeito enquanto posse, nem do ouvinte enquanto vislumbre, mas da própria consistência, densidade e textura que a escuta ali provoca e evoca. O devir-artista, ou o compositor, é aquele que eterniza sensações, que colhe da existência os afetos necessários para compor sua obra, que transforma em música este encontro entre seu corpo e o mundo. Cria cosmos do caos – não o significando como uma tradução do que se apresenta, mas sim criando outros sentidos e formas de se afetar em sentidos diversos.

O eternizar sensações não é sobre dizer “como você deve se sentir” ao ouvir aquilo, ou tentar “prescrever os sentidos em significados”. Não. O que o compositor faz é, num registro de memória, produzir o que o musical já havia nele produzido enquanto

⁴⁸ Dentro da Mitologia Grega, Hefesto o deus da forja, da técnica, do aço e das virtudes, foi quem fez todos os modos de se estabelecer de cada ser e cada espécie. Mas, ao ser humano, restou apenas uma virtude: a astúcia, ou o aprendizado, ou a curiosidade – a depender da tradução;

⁴⁹ Ernesto Grassi, citando Georgiades, faz uma caracterização da língua grega muito interessante e que pode ser aproximada da totalidade cósmica mítica. É importante, sobretudo, o que diz sobre música ligada ao corpo: “Os gregos exprimiram a unidade de todos os seus momentos na palavra *mousiké*, termo esse que possui um significado muito mais vasto do que o do nosso vocábulo música. Para nós trata-se de fenômenos diversos e, por isso, nos é difícil concebê-los como um único. Para Píndaro, o cântico do coro, a linguagem sustentada pela música, não era uma *techné* isolada, e Platão atribuía à *mousiké* uma virtude educativa porque a concebia como unidade de palavra, ritmo e dança” ; retirado em <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Grego>

afeto. Ele só compõe o que já o compusera - que nunca é num antes cronológico, mas sim ontológico. Um gesto originário do próprio acontecimento. O compositor só faz o que faz porque já habita o que constrói no próprio cuidar (pensar) (HEIDEGGER, 2012).

Pensando a partir desse ponto de vista, o compositor é também aquele que é afetado pela obra que ali se apresenta. Pois ele compõe junto com a obra, ainda que não a tenha criado num sentido cronológico. A obra só se configura e faz timbre a ele, porque, de alguma forma, algo em comum se apresenta no corpo que se conscientiza da obra (GIL, 2018), o corpo que pensa.

Para se fazer sentir e constituir toda essa potência de um devir-artista, ou um fazer-se compositor, é necessário um trabalho árduo e estético. Ferramentas técnicas como busca de novos timbres, arpeggios, novas sonoridades, novas tensões harmônicas, experimentações de andamentos, um toque mais sutil ao violão de determinada forma, o estudo das formas de composição no e para o instrumento, são aportes muito úteis para expressar e proporcionar a sonoridade preterida, quando o acontecimento se permitir ocorrer, quando a potência de vida assim pulsar, para compor a si num bloco de afetos e percepções, que podem ser violentas consigo e para quem assim lhe aferir (DELEUZE, 2003).

Pensar música enquanto composição de si, como corpo ativo dentro do instante poético, a si exige criar as próprias ferramentas no próprio tensionamento do que, no que te faz corpo, se fará vibrar. Não é sobre um pulsar de sentidos que dilate e se faça escutar de todo e qualquer acontecimento em si - pois a abertura completa aos sentidos nos remeteria talvez a um instinto animalesco de sobrevivência, um algo que nos destitui como gesto de mundo (JARDIM, 2013). Compor a si, enquanto música, é saber que o que te limita enquanto potência e corpo para o sentir ressoar é o que te faz forte no mesmo sentir e ressoar. É como se os limites do final de uma composição – sejam eles o silêncio ou simples parar de cantar, se fizessem necessários para que haja uma nova composição, uma nova busca, um novo pensar música em si, e um novo produzir a si, enquanto potência.

A música só se compele enquanto música porque os ruídos são demasiadamente altos aos nossos tímpanos e mentes (CAGE, 2019). Há algo de demasiado ruidoso, algo que nos passa como trivial, como equívoco do próprio sentido. Há movimentos de escuta

e atenção que se tornam obtusos ou obliterados pela força de impacto em normalizar os sons como ruídos; a transfiguração da escuta em uma atividade de ouvir – como passividade de si – resulta em um empobrecimento das potências de sentir e de se fazer sentido enquanto escuta, enquanto música e enquanto corpo. E não se trata de se referir apenas aos ruídos das cidades, do perímetro urbano, ou de algo que usualmente se ouve; é sobre o ruído que nos tornamos no próprio agenciamento dos nossos corpos e do que nos acontece enquanto vivemos, um ruído que vem da forma de nos estabelecermos a partir do controle dos microgestos que se efetuam em sociedade (HARNEY; MOTEN, 2013).

Como não nos habituamos a estar em dimensão de acontecer nos acontecimentos, a escutar a música durante a música, a ouvir a si enquanto nos efetuamos, tornamos ruídos todo o processo de audição que nos acomete. De certa forma, nos atrofiamos em ouvir o essencial da linguagem enquanto algo que recolhe os céus e a terra, os mortais e os divinos (HEIDEGGER, 2013), isto é, que recolhe e que apresenta sempre as contradições como vigores do instante. A música traz essa potência em si – enquanto poética.

Mas há uma falha, uma fissura, um estreito buraco de sentido, por onde a música consegue nos atingir, enquanto vibração e enquanto harmonia, e nos coloca de novo no acontecimento. E aqui talvez se trate de se atentar aos acontecimentos e como as coisas se acontecem (LARROSA, 2004) dentro e fora do gesto educacional. Para possibilitar novas vibrações não basta talvez ter em si uma nova escuta, uma nova proposta, um ser mais ou menos iluminado: uma consciência lógica de si que busca essa efetuação. É de uma dimensão outra de experimentar outros lugares, outros espaços, outras vibrações, outros acontecimentos e outras músicas, que se trata; do que vibra e faz vibrar não porque quer, mas porque pode. E assim, em potência, dentro da sua força de desejo de poder, assim lhe é acometido o vibrátil das vibrações: o musical da música.

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI

Aos Poetas Clássicos

*Poetas niversitário,
Poetas de Cademia,
De rico vocabularo*

*Cheio de mitologia;
Se a gente canta o que pensa
Eu quero pedir licença,
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazer e o sofrimento
De um poeta camponês.*

*Eu Nasci aqui no mato,
Vivi sempre a trabalhá
Neste meu pobre recato
Eu não pude estudá.
No verdô de minha idade
Só tive a felicidade
De dá um pequeno insaio
In dois livro do iscritô,
O famoso professo
Felisberto de carvaio.*

*No premêro livro havia
Belas figuras na capa,
E no começo se lia:
A pá – O dedo do papa,
Papa, pia, dedo, dado,
Pua, o pote de melado,
Dá-me o dado, a fera é má,
E tantas coisa bonita,
Que o meu coração parpita
Quando eu pego a rescordá.*

*Foi os livro de valô
Mais maió que vi no mundo.
Apenas aquele auto
Li o premêro e o segundo;
Mas, porém, esta leitura,
Me tiro da treva escura,
Mostrando o caminho certo,
Bastante me protegeu;*

*Eu juro que Jesus deu
Sarvação a Filisberto.*

*Depois que os dois livro eu li
Fiquei me sentindo bem,
E ôtras coisinha aprendi
Sem tê lição de ninguém.
Na minha pobre language,
A minha lira servage
Canto o que minha arma sente
E o meu coração incerra
As coisa da minha terra
E a vida da minha gente.*

*Poeta niversitaro,
Poeta de cademia,
De rico vocabularo
Cheio de mitologia,
Tarvez, este meu livrinho
Não vá recebê carinho
Nem lugio e nem istima,
Mas garanto sê fie
E não istruí papê
Com poesia sem rima.*

*Cheio de rima e sintindo
Quero iscrevê meu volume,
Pra não ficá parecido
Com a fulo sem perfume;
A poesia sem rima,
Bastante me desanima,
E alegria não me dá
Não tem sabor na leitura,
Parece uma noite iscura
Sem istrela e sem lua.*

*Se um doto me preguntá
Se o verso sem rima presta
Calado eu não vou ficá
A minha resposta é esta:
- Sem rima, a poesia,
Perde alguma simpatia,
E uma parte do primo.
Não merece muita Parma
É como o corpo sem arma
E o coração sem amô*

*Meu caro amigo poeta,
Que faz poesia branca,
Não me chame de pateta,
Por esta opinião franca.
Nasci entre a natureza
Sempre adorando as beleza
Das obra do Criadô
Uvindo o vento na serra
E vendo no campo a reva
Pintadinha de fulo.*

*Sou um caboco rocêro,
Sem letra e sem instrução.
Os meus verso tem o chêro
Da poêra do sertão.
Vivo nesta solidade
bem distante da cidade,
Onde a ciênça guverna
Tudo meu é naturá
Não sou capaz de gostá*

Da poesia moderna.

*Deste jeito Deus me quis
E assim eu me sinto bem
Me considero feliz
Sem nunca invejá quem tem
Profundo conhecimento.
Ou ligêro como o vento,
Ou divagá como a lesma,
Tudo sofre a mesma prova
Vai bater na fria cova
Esta vida é sempre a mesma.*

PATATIVA DO ASSARÉ,⁵⁰ 2012.

Pg 17;

⁵⁰ Deixo claro que no capítulo 2 foi uma opção pensada colocar as poesias por inteiro, quando assim penso que deveria ser, dentro das citações diretas do Patativa do Assaré, pois, se fazendo referência ao que ele mesmo dizer - é importante respeitar o musical da poesia como uma memória, uma duração e um lugar de potência - enquanto dura.

a poética e a pesquisa

Ao ligar o gravador para pensar o que a pesquisa pede, de mim, neste momento, me distraio como professor de música. Vou para outros caminhos. Caminho e me desloco. Nada me desloca tanto quanto as possibilidades de versar e me deixar entoar pela poesia do Patativa do Assaré. É o meu retorno ao meu eu-cantador, poeta e do interior, que é a quebra do metrônomo que aguardava. O gravador me marca a volta a uma oralidade.

Há uma centralidade, um pano de fundo, um chão de potência sobre o qual emergirão os diálogos e as conversas com o Patativa nesse capítulo. É sobre o modo como se coloca a poesia dentro do fazer-se poético dele; o musical como modo de constituir memória ao improvisar.

Improvisar diz, na etimologia⁵¹ da palavra, ‘estado de atenção para agir’, ‘se colocar para ver e conhecer’ ou também ‘atenção no que se vê’. Improvisar é ver, no ato e no acontecimento, o musical se fazendo enquanto se produz memória. O canto que se canta e se produz no próprio gesto de cantar.

PA[Patativa do Assaré] - [...] A maioria dos meus poemas eu sempre faço à noite, depois que todos vão se agasalhar... E outra também, não... É por onde eu vou é fazendo verso. Eu tou na roça... Olha, “A Triste Partida”, que eu criei a “Triste Partida” naquele movimento dele pra São Paulo a procura da vida naquelas viagens tão penosas, viu? Nem o próprio motorista não sabia quando chegaria em São Paulo, porque nem sequer havia estrada asfaltada naquele tempo! Na década de 50. Pois bem, eu estava... eu ainda relembro. Eu estava limpando uma mandiocazinha aqui assim, quando me veio a lembrança de fazer um trabalho sobre a retirada dos nordestinos para São Paulo.

GC [Gilmar de Carvalho]- As grandes levas...

PA - Aí, criei logo com o título a “Triste Partida”. Aí fiz aquele trabalho com o camponês fazendo aquelas experiências e dando negativa, negativa, negativa. Até chegar no dia 19 de março, que é dia de São José, que é a derradeira esperança do sertanejo. Aí botei tudo negativo pra puder ele ir pra viagem dele.

GC - Nordestinado não...

PA - É. Pois bem, fiz aquilo... limpando aquela mandiocazinha numa tarde. Eu comecei. Aí, de noite, fiz mais outras estrofes... ali não precisava escrever. Eu fazia as estrofe e ficava aqui em minha mente. No outro dia, tava do mesmo jeito. (CARVALHO, 2002. pg 12)

⁵¹ **improviso:** Do Latim IN PROMPTU, “em estado de atenção, pronto para agir”, de IN, “em”, mais PROMPTUS, “prontidão”, de PROMERE, “fazer surgir”, formado por PRO-, “à frente”, mais EMERE, “conseguir, obter”. Acessado gratuitamente em 2021 de <https://origemdapalavra.com.br/palavras/improviso/>

O improviso acontece na potência de se constituir a memória, no silêncio das palavras - na poética do acontecimento: o musical da poesia. É a partir deste lugar que vou traçar o caminho deste capítulo. No versar e no cantar da sua poesia, Patativa constitui memória; ele estabelece e aciona, como gesto, uma memória que não é nem de um passado nem de um futuro - ela instaura tempo e espaço e se coloca como dizente da própria memória (JARDIM, 2005). Ela, a memória, se diz na poesia. Se e-voca.

Analisar a poesia do Patativa é tensionar, sempre e tanto, a própria vida dele. Pois, em um poeta social, como ele mesmo afirma, e que canta as suas verdades e fala da sua filosofia na própria poesia (MENDES, 2009), não existe demarcação entre o que se entende por *vida* e o que se entende por *obra*. De acordo com Alencar (2009), em Patativa há que se dizer sobre a sua bio/grafia “separada por uma barra inclinada em dois termos estáveis”, o que “indica um duplo sentido de movimento: da palavra para a obra e vice-versa” (p. 81). Temos que pensar o que há de comum entre a sua bio/grafia e a pesquisa. Isto é: a palavra. Tensionar e pensar a palavra a partir de certos códigos e certos movimentos de pensamento.

[...]

O bambu que vai e volta enquanto marca o tempo do metrônomo agora se dilata em pesquisar a voz. O que já foi dito na introdução: “Não adianta nem me abandonar/ Porque mistério sempre há de pintar por aí⁵²”. Há sempre algo a se perguntar e algo no sentido do desconhecido que mede uma certa dimensão do que conhecido está - é o movimento que faz o som. A voz não somente diz da palavra escrita ou falada - mas, sempre e tanto, sobre o gesto que na palavra insiste.

[...]

O educador e o pesquisador chamam para a roda o cantador. Chamar para a roda e aprender a versar com o Patativa no que encanta. Con-versar encantos e diálogos. Criar

⁵² Esotérico - Gilberto Gil (1977)

um ambiente aonde o esforço comunitário dos sujeitos se componha ao afinar o instrumento em conjunto (INGOLD, 2020). Chamar para versar e improvisar a partir do que os sujeitos se compõem.

Como um luthier⁵³ ao talhar a madeira do instrumento que faz cantar, o objeto de pesquisa se torna as ferramentas do próprio fazer-se da poesia. A madeira não vai vibrar, nem cantar, nem entoar como instrumento enquanto ainda for somente um tronco bruto e revestido de casca grossa. É necessário se prestar conta de um cuidado, uma forma de pensar a palavra *desde* a própria palavra. O cuidado aqui é com a poesia - na palavra (MOTA, 2009). Durante a leitura do Patativa, a lírica dos versos toma esse cuidado ao dizer uma palavra ao invés de outra; utiliza do que compõe melhor com esse ou com aquele verso. Saber se apropriar da palavra para *fazer certo* (CARVALHO, 2002): talvez esse cuidado esteja também presente na forma sempre rimada dos seus versos e da quantidade de sílabas poéticas que ali ocorrem; a fórmula do ritmo que a poesia traz à voz é o modo como o poeta coloca a sua verdade no que é palavra (MENDES, 2009; 2002).

A centralidade da pesquisa e do que se coloca como palavra evoca a harmonia que foi debatida no capítulo anterior. Na palavra, a harmonia agora busca novos timbres e novos apoios. Novos caminhos melódicos ao improvisar. É necessário, antes de mais nada, atenção e um tensionamento para que esse improviso ocorra. Uma atenção que advém de concentrar-se não nos fins, nem tão somente nos pré-estabelecimentos do caminho da pesquisa. Mas, antes de mais nada, é sobre passar por algo fazendo este mesmo algo, isto é, ter atenção e participação ativa sobre o modo como o corpo e o lugar se compõem ao tensionar esses modos (INGOLD, 2020).

É hora de pensar o musical da poesia. E é de um outro lugar de pensar que falo. Como diz Castro (2000 p.19):

“Pensar não é uma tarefa, pensar é a vigência da própria dimensão de ser”, numa proposta dimensional em que *ser* aqui é um estado de atenção e cuidado com o sentido e a forma de manifestação do próprio improviso em Patativa. Um pensamento como

⁵³ Nome do profissional que constrói instrumentos de madeira e faz a manutenção deles de forma manual, lenta e muito atenciosa. Considerado por muitos, um dos trabalhos mais peculiares e difíceis, uma vez que o luthier demora meses para construir um instrumento e, assim quando o faz, o instrumento sempre terá novos harmônicos a cada tempo que bem cuidado for e, inevitavelmente, exigirá novos cuidados para inclusive comportar as novas vibrações harmônicas que surgem da sua madeira;

cuidado e estudo - insistência em potência se fazendo e tornando corpo, pois “sendo, somos pensando. Estando, estamos pensando. Fazendo, fazemos pensando. Agindo, agimos pensando. Desse modo, o pensar não se impõe de fora para dentro, o pensar é, em sua coexistência com o ser humano” (idem, 2000. p.19).

[...]

O olhar que tenho para as coisas, modos de existir, de pensar educação e pensar poesia sempre foram musicais, em certo sentido. Tenho uma dificuldade tremenda em imaginar os processos – como aquele de racionalizar as projeções futuras de uma certa organização, por exemplo. Sempre soube mais sobre as coisas enquanto passava por elas, enquanto estava nelas. A própria ação me compõe enquanto forma de estar no mundo. E é justamente ao produzir música que me enxergo assim. Me percebo nesse lugar.

Por isso, repito, a pesquisa é um retorno a um certo tipo de oralidade, e um pensar a partir dessa oralidade que outrora me compunha – que talvez nunca tenha me deixado. Não deixa porque é tradição. É tra-dicção⁵⁴. É estar sempre nesse lugar de lutar por uma tradição - que em nada se compõe como algo conservador. Não, a tradição é viva, movente, e se constrói como hábito e potência. Dicção da fala e da musicalidade que se instala na fala comum do poeta, ou no dizer simples de um povo.

A maior alegria em potência neste capítulo é a do pensamento a partir da poesia e do que pode ser o musical de uma forma de se estabelecer poesia. Não com vistas a uma análise de constituição de ferramentas que sejam aplicadas em outras literaturas, mas sim buscando as forças de intensidade que exigem, no musical da poesia do Patativa do Assaré, a mesma composição de cuidados com o instrumento em questão.

O que pode um musical poético?

É necessário insistir em pensar o poético e seu modo de estabelecer enquanto vigência - dentro de uma pesquisa. Porque a pesquisa se utiliza e bebe da *palavra* - seja ela escrita ou oral. Então, há de se pensar: o que pode o poético? De forma alguma esse texto tem o intuito de se estabelecer como uma receita prescritiva do que é o *poético* ou de como acionar o poético dentro da poesia, ou fora da poesia. O caminho da pesquisa é

⁵⁴ Etimologia da palavra tradição: tra-dicção. Diz sobre um passar adiante da dicção. Passar adiante, atrás, por sobre, a dicção. A voz como palavra.

o de se perguntar *o que pode* a poesia do Patativa do Assaré como música.

O poético se faz, antes de mais nada, como um gesto de real, um velar e desvelar-se da própria realidade – inclusive fora da percepção do humano. É necessário deixar claro que, como já se percebe do outro capítulo, o que aqui se propõe é uma abordagem filosófica. Ela difere de uma abordagem científica ou literária pois não busca encontrar *res-posta*, isto é, coisa posta, quando tentaria res-ponder algo (JARDIM, 2000). O que se busca aqui é um aprofundamento nas questões que fundam e afundam o poético na poesia. Sobre o que *pode* o poético. O poético, antes de mais nada, ele é singular, isto é, ele é de um todo que se apresenta a cada um, de uma forma única e intransferível. O poético diz-se sobre um movimento de vigor do essencial, do gesto que se diz e, ao se dizer, se mostra (HEIDEGGER, 2013). O poético se constitui na densidade do que chamamos de próprio. Cuidar para que seja possível o poético e sua dimensão de acesso.

É um eterno ir-se no luthier para se reconstituir madeira do instrumento. Deixar secar com cuidado. Experimentar cada vibração e cada tonalidade. É concentrar-se no pensar do corpo e desde o corpo. Trocar as cordas. Estudar e estudar. Um estudo que lhe convém como potência em si, um estudo que trans-versa e busca uma virtualidade não-outra que o próprio estudo. Um estudo que é sobre estabelecer uma potência dos encontros, é criar um corpo outro que incide sobre o que reverbera da voz; é uma espécie de entre-lugar do sujeito e o seu objeto de estudo (HARNEY;MOTE, 2013; INGOLD, 2020). O estudo que é sobre um debruçar-se; que afirma o tempo tornado livre, o tempo profano, um tempo dedicado a algo quase que proibitivo em uma sociedade hiper-produtiva (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013). Dar-se tempo de se dedicar para alguma coisa “inútil”. E insistir nesse movimento.

A insistência de estudar exatamente em algo que assim se diga *inútil* em nossa sociedade é a demonstração da necessidade de se pensar um modo de consistir em uma força originária e primeira de conhecimento (BAUCHWITZ, 2021). Para que a espontaneidade dos improvisos lhe seja potente, e te faça potente tal e qual. Para que todo o acaso lhe seja potência de criar existência no acontecimento (DELEUZE; GUATARRI, 2010).

Poetas niversitário,
Poetas de Cademia,
De rico vocabularo

Cheio de mitologia;
Se a gente canta o que pensa
Eu quero pedir licença,
Pois mesmo sem português
Neste livrinho apresento
O prazer e o sofrimento
De um poeta camponês
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2012, pg 17)

Ler e criar relações na poesia do Patativa é um pedir licença para poder trazer poesia à academia. Ou talvez um pedido de vergonha do saber que ali se apresenta. A poesia singular e de fala comum que se achega à pesquisa quer falar com a pesquisa. Não tão somente como objeto de estudo, mas como poética do próprio pesquisar.

A lírica de um poeta camponês, como o Patativa mesmo coloca várias vezes, não é sobre diminuir a potência do que se diz por ser um analfabeto. Mas sim sobre a potência de um falar a partir da natureza, da comicidade da vida do interior, da paz dos regatos de quem sabe lidar com o natural de outra forma e das relações simples que envolvem a vida do campo (LEMAIRE, 2009). Essa lírica cerca e envolve as poesias. Chama-as para con-versar. Sentam em roda, juntos.

É necessário *arrudear*⁵⁵ a poesia. Fazer o rudeio. Um pensar com a poesia do Patativa do Assaré e como ela se apresenta. Poesia e Rudeio se colocam como instâncias verificadoras do que se propõe aqui. Uma como, talvez, afirmação, e o outro como uma necessidade de negação. Negar o rodeio⁵⁶, negar a ilusão de uma beleza rasteira e folclórica ademais da poesia; negar toda uma comercialização vil e natural do que se compreende como ‘poesia matuta’ e que muitas vezes não é entendida a partir de um desde, mas sempre a partir de um sobre (seja sobre a estética da produção cultural pop, seja sobre a ética da produção acadêmica literária). Talvez não insistir em negar, mas absorver apenas um sentido para não-ir. Não há tempo para perder. A vida pede pressa.⁵⁷

“Gravador, que estás gravando/ aqui no nosso ambiente? / Tu gravas a minha voz,/ o meu verso e meu repente,/ mas gravador, tu não gravas/ a dor que meu peito

⁵⁵ linguagem coloquial proposital;

⁵⁶ Prática violenta de entretenimento com os animais, muito comum em festas do interior do país – em que a pecuária ainda é o estaque principal de alguns latifúndios.

⁵⁷ Como auxílio midiático, algumas representações e identificações de mídias – como vídeos e áudios retirados da internet – aqui estarão dispostas em formato de leitura digital (QR CODE) para a melhor apreciação e exemplificação do que se trata em texto, em oralidade. O código digital deverá ser lido em um aparelho smartphone – com um aplicativo próprio do sistema geracional. O sistema lê o aparelho e, a partir da leitura que o faz do código – produz o vídeo ou áudio.

sente” (ASSARÉ apud CARVALHO, 2002). É necessário tomar cuidado. Pensar pensamento. Cuidar do cuidado. Nenhum dos pontos da pesquisa está escrito. Eu os escrevo na esperança de que signifiquem algo para quem vá ler. Na esperança de que sejam os pontos que precisava ir direto – menos rudeio, mais arrudeio.

Em todo o percurso da pesquisa serão citados poemas, poesias, músicas, filmes e disposições diversas que ajudem no caminhar dessa análise. As citações serão, por vezes, identificadas em notas de rodapé, com a significação e justificativa da potência imagética na pesquisa. O lírico e a lírica precisam dessa forma de entoação para se situarem. Como não se têm como objetivo explicar ou explicitar a poesia do Patativa, a presença de outros lirismos traz outros instrumentos para um concerto. Um concertar-se de um conjunto de liras: vozes em performance.

Há sempre algo, dentro da poesia do Patativa, que não poderá ser dito ou ser trabalhado diretamente aqui na pesquisa. Há o nível das coisas que ficam entre, em um “entre-poesia-poética-pesquisa”. Pois a pesquisa prescinde de um lugar de saber se explicar na possibilidade de, se desenvolvendo em algum tipo de prosa, produzir conhecimento. O Patativa tinha uma certa birra da prosa, em relação à poesia. Inclusive da prosa enquanto dito popular - a conversa diária e corriqueira. Aquela que era para falar das coisas “sem versar” (CARVALHO, 2002). Para ele, só a poesia trazia a verdade das coisas e mostrava o certo de uma maneira bonita e com as palavras (LEMAIRE, 2009). A prosa era dificultosa e repetitiva no que tentava falar e geralmente, a partir de um certo contexto, estava ligada ao saber de um “povo da cidade” que não sabe das “coisas de cá”.⁵⁸

A pesquisa, então, quer dizer desde um dizer-se da própria palavra dentro do Patativa. Pensar este dizer-se é dar uma tonicidade vocal outra à essa poesia. Tentar capturar os afetos e as sensações que emergem de um plano de composições para, assim sendo, criar conceitos e pensar conceitos no plano de imanência (DELEUZE; GUATARRI, 1995); isto é, tirar a poesia da poesia para pensar conceitos em um outro lugar – sem perder a poética.

[...]E ôtras coisinha aprendi
Sem tê lição de ninguém.
Na minha pobre language,

⁵⁸ Alusão ao poema “Cante Lá que eu Canto Cá”, retirado do livro de mesmo nome (2012);

A minha lira servage
Canto o que minha arma sente
E o meu coração incerra
As coisa da minha terra
E a vida da minha gente.
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2012, p. 18)

A pobre linguagem que a lira selvagem entoar. Cantar o que a *alma* sente. A selvageria necessária para cantar o que a alma deveras sente é a apresentação de que, de pobre, sua lírica nada têm. A pobreza aqui fala talvez de uma oralidade. Desde uma musicalidade que se compõem nas coisas naturais. No falar simples do dia a dia. Eis uma coisa comum entre o poeta cearense e meu trabalho: falar sobre o que, de alguma forma, me habita como natural, como o que me *arrudeia*: música, poesia e educação. É na identificação da poesia e filosofia, que se encontram nas coisas da natureza que o cercam, que Patativa escreve a sua poesia (LEMAIRE, 2009).

A poesia do Patativa faz pensar sempre no natural, que ele mesmo coloca; faz pensar na potência das coisas que acontecem e se sucedem a partir do encontro com o divino, o inexplicável e o limiar do devir. O musical surge, aqui, como forma de se inserir no mundo, a partir de determinada constituição e agenciamento do corpo enquanto um modo de se afetar e ser afetado (DELEUZE, 2002).

A pesquisa trata talvez de um movimento de pensar a palavra com a palavra - e a partir da palavra -, e insistir que não há como se distanciar do poético. Pode-se até ignorá-lo, e por vezes assim o faremos por incompreensão ou por (não) escolha. Mas o poético será sempre suscitado, seja como local profícuo de maneira de acesso à memória (JARDIM, 2005), seja como instante de vida.

Quando falamos de um modo de se pesquisar poética, há de se dizer de um caminho que esse modo instaura. Um risco, um traço, um certo desenho que estou buscando dentro da pesquisa. Digo menos sobre a historicidade dos objetos de pesquisa e mais de uma pesquisa que busque desenvolver pensamento e memória desde o Patativa do Assaré e sua poesia. Porque é mais sobre o desenho que a própria rima proporciona e menos sobre o que ela instrui. “Tarvez, este meu livrinho/Não vá recebê carinho/Nem lugio e nem istima,/ Mas garanto sê fié/E não istruí papé/Com poesia sem rima” (PATATIVA DO ASSARÉ, 2012. pg 11).

A lírica não instrui o ouvinte. Ela instrui o *papé*. Ela inscreve no papel o que na poesia ressoa. Não é sobre egoísmo - “*nem [e]lugio nem istima*”. É mais de uma garantia de se manter fiel ao que se pretende na rima: fazer o “*papel cantar*” – enquanto se lê.

Tomo aqui a liberdade para modificar a instrução do que se refere como *oralidade* dentro da pesquisa. E assim modificar toda uma estrutura de princípio epistemológico do próprio pensamento. A pesquisa agora se enseja no que se diz *voz*, e sobre toda a performática que envolve a voz enquanto enuncia, enquanto força, enquanto potência e enquanto devir. Como diz Zumthor (apud LEMAIRE, 2009, p.31), a oralidade é um termo genérico demais para uma demanda que ainda preza a pesquisa de uma fonte primária, sendo ela escrita, acadêmica, e vigência do que se instaura como epistemologia científico-humana; uma voz que povoa e se dilata enquanto voz presente, portanto nunca abstrata, sempre sendo concreta no espaçotempo que evoca. Sempre em letra minúscula, pois ela não é moralista nem genérica, ela sempre é referência da voz que, mesmo tendo corpo-próprio, é voz que evoca o sentido de um corpo. Voz que, mesmo em silêncio, é palavra em potência.

A pesquisa constituiu-se a partir de instrumentos; de um exercício de estabelecer e produzir harmonias nesses instrumentos, a fim de se pensar o musical desses instrumentos. Trata-se de criar, talvez, um outro modo de se fazer a epistemologia⁵⁹ dos instrumentos musicais, ainda que isso pareça redundante ou impossível.

[...]

O verso anda mais que o próprio cantador: e disso ele sabe na própria poesia. O verso não têm consciência de si, no que cinge. Mas há um saber, um sabor, do verso no que se pro-voça com o verso. O verso anda, canta e encanta quem quer que seja encantado por ele. Quem assim também o lê, também se faz - o próprio leitor - poeta. Se poetiza enquanto poético no acontecimento. Se deixa acontecer como instrumento

⁵⁹ Uma das formas de lidar com o conhecimento, para o grego arcaico, dentro da palavra, é a *episteme*, que diz, antes de mais nada, sobre um saber, um conhecimento, prático e útil – utilitarista, em última instância. O que se constitui hoje na academia como epistemologia é um estudo sobre as formas de conhecimento. Mas é um estudo que, mesmo sem dizê-lo, se torna um estudo prático, didático e, inevitavelmente, platônico (no sentido da dualidade do sensível-inteligível). O musical, como coloco em questão, não é sobre o prático, mas é o pensar sobre o concreto, a realidade, a realidez do possível e da potência de se fazer reverberar. E nada disso envolve uma praticidade, muito embora assim o pareça.

musical. Por isso da importância de se ler poesia em voz alta. Se experimentar nesse lugar de se fazer instrumento.

[...]

O verso anda porque o próprio Patativa anda dentro da sua estética e formas de se estabelecer como poeta do seu tempo, resgatando de forma longeva o tratado de certos poetas que cantam a realidade - a própria realidade (a realidade do que lhe é próprio):

Daqueles poetas cantadores improvisadores, muitas vezes cegos, cujas poesias, compostas mentalmente e memorizadas, ditadas e transcritas, guardam a memória de que a humanidade, bem antes de criar uma tradição poética da escrita e a *ars poetica* típica de um mundo livresco, teve outras tradições poéticas, baseadas na experiência de vida e na observação da realidade, na vontade de comunicar e cantar a verdade “da nossa vida, da nossa terra, da nossa gente”, (LEMAIRE, 2009, p. 12)

A personagem que compõe os versos e a canta sabe da sua limitação enquanto presença física – enquanto humano, enquanto ser histórico, enquanto destituído de bens de consumo, enquanto um matuto que nunca deixou o sertão do Cariri⁶⁰. Mas o verso *uni-versa*. É do canto que se expande a topografia da própria poesia.

“para que tal aconteça, é preciso que as forças internas se libertem das impulsões e se combinem entre elas, num jogo expressivo autônomo, e que capturem parte da energia das impulsões internas, fazendo do jogo expressivo um auto-movimento, o que implica a captura e intensificação de forças pelo ritornelo” (GIL, 2010. pg 130).

A intensificação de forças pelo ritornelo⁶¹, a que José Gil se refere no trecho acima, é a possibilidade justamente do movimento de pensar e pesquisar a poética criando algo-outra. Criando um outro lugar que é o mesmo (e, ainda, sempre diferente). O que se faz retornar, o que se compete, em um movimento repetitivo e nunca sendo a

⁶⁰ Sabe-se da biografia de Antônio Gonçalves da Silva que viveu e morreu no município de Assaré, a 540 km de Fortaleza, tendo vivido boa parte da sua vida na Serra de Santana, distrito mais rural ainda da própria cidade e pouco viajou durante a vida, no sentido de morar em outros lugares ou gozar de condições de consumo privilegiadas;

⁶¹ Termo que exprime ação de retorno e é aplicado em variadas circunstâncias: refrão de madrigais, estribilhos, repetição de introdução instrumental a composição vocal, coro etc. (Tb. se diz, à italiana, *ritornello*).

mesma coisa – sempre o mesmo. O ritornelo seria a afirmação da insistência do poético como sentido inútil (BAUCHWITZ, 2021) na necessidade de perseguir essa inutilidade do mesmo. Pois existe uma diferença entre ser o mesmo e ser a mesma coisa. O *mesmo* é o acionamento do acontecimento (da experiência desde o acontecimento). Chamemos de devir, de instante, de linguagem, de real, etc. Mas não é algo dado e imutável. É o modo do vigor da própria essência e realidade que se instaura. Ele é o único ‘mesmo’ que pode ser ‘mesmo’ (JARDIM, 2005).

Dizer o mesmo é sempre sobre evocar a voz do instante poético. É estabelecer a dimensão da memória como modo de acesso a partir da música (JARDIM, 2010). Pensemos assim: o mesmo *diz-se*. Ele não precisa que ninguém o diga. Você vê o sol, ele *diz-se*. Mesmo sem falar. Mesmo sem pronunciar nenhuma palavra (do que normalmente conhecemos como palavra). Ele *diz-se* como instante poético. E por que instante poético? Porque ao dizer-se, o acontecimento mostra o conhecido e o desconhecido - ao mesmo tempo (HEIDEGGER, 2012). O *mesmo*: ele se apresenta enquanto gesto apenas no dizer-se da experiência e diferença.

Pois tudo o que se mostra, tudo o que diz-se, também *não-diz-se*. Pois ao se permitir o conhecido, permite-se também o desconhecido. Então, é como se estivéssemos perseguindo a vontade de saber *o-que-não-se-pode-saber-se*. Confuso e obtuso, dirão. Mas é o que podemos fazer, se é que há algo a ser feito: persistir e assumir o desconhecido como dimensão do conhecimento - o poético se fazendo palavra (NANCY, 2013). É buscar o caminho de um entendimento da obra do Patativa a partir do que a poesia nos diz sem a lírica dizer. É pensar os chamados “opostos” não como contrários - em que a presença de um nega ao outro - mas sim como responsáveis por um movimento pelo qual a presença de um chama, obrigatoriamente, a presença do outro: o som e o silêncio, a luz e a sombra, o céu e a terra, o claro e o escuro, o visto e o não visto, a vida e a morte, o conhecido e o desconhecido.

Há sempre um risco ao se pensar poesia, ou a se pesquisar música, que parte do pressuposto do conto do Flautista de Hamelin⁶². O flautista, ao tocar seu belo instrumento, tem todos os ratos assim encantados e enfeitiçados pelo som que lhes acomete – persuasivo e mortal. Som que, depois, encanta também as crianças da cidade,

⁶² O Flautista de Hamelin é um conto folclórico, reescrito pela primeira vez pelos Irmãos Grimm e que narra um desastre incomum acontecido na cidade de Hamelin, na Alemanha, em 26 de junho de 1284.

conduzindo todas ao mesmo fim trágico.

A música tem sempre a potência de funcionar como um dispositivo do flautista de Hamelin; ela age, como corpo afetante e afetado, num lugar que não se faz nem a partir do corpo, nem a partir do som. Ela é produzida pelo modo e no modo que ela pode vibrar. O musical não tem um lugar *a priori* - ele cria desejo e um desejo que é corpo, que têm densidade própria (FUGANTI, 2019).

Deixemos o musical soar, e a dança evocar a partir desse mesmo musical. Mas que menos se instale a fala comum e arbitrária sobre *o que se deve sentir* ou *o que se deve soar* com a música. Há sempre o trivial, mas há também as rotas de fuga, os lugares de escape e as possibilidades outras que, mesmo não ditas (talvez por não poderem assim ser), surgem a partir do musical. O sentido sempre se dá e se dará como sentido, como evocação e palavra. Como gesto e como sendo o canto numinoso das musas (TORRANO, 1995).

Evitar o lugar do conto do flautista é evitar o lugar em que se diz e pensa música em nossa sociedade. Como um fonograma que se toca. E se escuta, geralmente como canção, com a letra em mãos. A música diz-se sobre esse lugar, mas não só. É preciso evita-lo e, sorrateiramente, buscar outros lugares de escuta.

É menos sobre descobrir o encanto da flauta ou do flautista, a nota tocada ou não tocada. Mas é tentar pensar e perceber o que, a partir dessas notas, desses sons e silêncios, o meu corpo pode efetuar e afetar na relação com esses sons e silêncio, com essa música, com a palavra e com a canção. É partir mais do musical que dança (ou do corpo do corpo que dança) do que da música que toca. “Em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2018, posição 769).

O desenho que produz os timbres, a partir das intensidades que a pesquisa evoca nas afecções, é uma escrita inscrita. Um dos modos de se estabelecer essa entrada na pesquisa é o de buscar as energias potenciais e o que elas podem direcionar no campo de forças que a pesquisa habita (ROLNIK, 2011). É uma necessidade para com o pensamento, num cuidado com os sentidos e a voz da pesquisa:

Se o método é o da intervenção, orientando um trabalho de pesquisa que diremos pesquisa-intervenção (já que é insuficiente para nós a noção lewiniana

de pesquisa-ação), a direção de que se trata nesse método é aquela que busca aceder aos processos, ao que se passa entre os estados ou formas instituídas, ao que está cheio de energia potencial. Logo, na direção do método cartográfico, preferimos dizer que é em um plano e não em um campo que a intervenção se dá. (PASSOS; BARROS, 2009, p. 20)

Não há como pesquisar poética, poesia e vida, no sentido em que a música me compõe, sem me intervir ao que me afeta e me aloca. Enquanto potência e lugar, a música já se faz relevo em mim. Já provoca e evoca inter-versões dos meus próprios versares enquanto então pesquisa.

A poética se desenha e se produz a partir de encontros e intensidades; uma busca analítica e intensiva, ela mesma, a partir do que esses afetos produzem. O modo de se efetuar de cada intensidade produz, ele mesmo, máscaras (ROLNIK, 2011) que conduzem e abrem espaço para que o corpo vibrátil – de quem analisa e de quem está se efetuando - transcorra desta composição da experiência.

É sempre dizer-se sobre o que pode o musical. E como a voz se pode fazer ecoar irá depender de como esse microfone será ligado. Sem microfonia⁶³, por favor. Trabalhar e pensar no musical que traga uma abertura ao sensível – aqui não seria, portanto, o caso de um olho-sensível (ROLNIK, 2011), mas sim de uma escuta sensível, uma escuta-da-própria-escuta, uma conexão com o timbre, como já afirmamos⁶⁴.

A partir do modo como se pode ler a poesia, acaba se configurando o que chamamos de *poesia*, som ou voz. A voz que denomina e traz a própria tonicidade do que se compõe aqui como poesia. O musical como um acesso que a voz permite enquanto poesia se colocando. Acesso ao modo de se constituir poética. Da potência de se fazer poética. Recitar, cantar, ler, produzir a voz dentro da poesia é o modo de se fazer poesia propriamente (ainda que seja uma leitura silenciosa, ela é sempre um lançar-se ao musical).

GC - Agora, o poema.... o senhor acha que ele se completa na hora que o senhor tá recitando?

PA - Sim.

GC - Porque enquanto não recita ele não existe, não é?

PA - É, ele não existe. É enquanto eu tou recitando, ele... eu tou mostrando a verdade dentro daquele poema, tudo direito, viu? (CARVALHO, 2002 pg 139)

⁶³ Explicado no capítulo 1 na página 35;

⁶⁴ Explicado no capítulo 1 na pagina 42;

Mostrar a verdade *dentro* do poema é trazer à concretude o musical da voz. O poético que a voz pede enquanto musical. Quando o Patativa fala da importância de recitar e a forma como se constitui memória ao se recitar, fica claro e necessário pensar a musicalidade das silabações, das tônicas que ele utiliza como voz, e que eu acabo utilizando como voz enquanto poeta (leitor) do próprio Patativa (MENDES, 2009). A poesia só se é enquanto voz, enquanto palavra. Enquanto esse gesto de ir para a própria palavra (MATOS, 2009; ZUMTHOR, 2018).

Escrever poesias ou ser poeta é ser leitor de poesia, antes de mais nada. Ser leitor, nem que seja da sua própria poesia. Talvez como um gesto de tradição, ou de um legado a priori, mas também de um *continuum*, um *connatus*⁶⁵ do que se estabeleceu como primordial para se manter vivo (DELEUZE, 2002) e vívido na potência de existir. Do que se sabe por vida, do que se entende por vida e vivacidade. O musical como a vida que se presentifica na palavra - voz. A vida só é enquanto pode e naquilo que pode (FUGANTI, 2019). E o que pode a vida, enquanto poesia? Ser inútil. E persistir na inutilidade. A vida só pode enquanto movimento de compor e recompor lugares. De estabelecer o velar e o desvelar-se do corpo da poesia. Isto é, da música.

Dentro e fora da pesquisa, crio alegorias e lugares desde o meu falar poético. A música acontece quando exatamente se quebra o metrônomo: quando quebra a máquina de escrever, transcorre a poesia. O balanço do metrônomo que figuro como minha escrita necessita sempre desse pendular, desse devaneio e busca dentro do que a escrita me permite e o que a palavra me vigora.

Nem sempre o instrumento está de tal modo tenso a ponto de fazer cingir o poético dos instantes; nem sempre se percebe o que se dá no instante poético. O improviso necessita de um gesto atento da escuta da ação – na própria ação. E o que acontece ao ritmo quando essa prescrição se quebra? Nada, já que ele “não se regula por uma métrica exterior, mas a sua métrica interior está em constante devir de tal modo que entre as duas batidas há sempre um espaço virtual vazio, onde podem entrar mil e outras batidas de outros tempos” (GIL, 2010. pg 127) - inclusive uma batida intrínseca, da intuição, do acontecimento:

A escuta musical, que no fim de contas quer dizer, a própria música, a música

⁶⁵ Connatus, na leitura espinosana de Deleuze (2002), fala sobre um modo do corpo que se potencializa em si, isto é, que busca ser corpo e quer ser corpo.

que, antes de mais nada, se escuta, seja ela escrita ou não, e quando o é, desde a sua composição até a sua execução. Escuta-se de acordo com as diferentes flexões possíveis da expressão: é feita para ser escutada, mas é primeiramente, em si, escuta de si. (NANCY, 2006. Pg 47)

Mas ao se constituir palavra, a música se lança em um lugar comunicativo por excelência. Palavra, que diz, antes de mais nada, *paraballo*, na sua etimologia latina. Uma parábola, uma imagem, um gesto de se lançar. *Lançar o quê?* - diz-se; *lançar-se ao quê?* - diz-se. Quem lança ou se lança, lança a um algo, ou ainda, lança o algo. Aqui, no caso, a palavra é sempre um gesto numinoso⁶⁶ ao desconhecido (JARDIM, 2013). Lançar a voz no desconhecido é o gesto de uma força que perpassa e cria a própria instância de potência dela mesma:

Parece-me ao menos poder dizer isto: de todo modo, aquilo que se perde com os media, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. Daí, naquele ao qual o meio se dirige (e talvez naquele mesmo cuja voz é assim transmitida), uma alienação particular, uma desencarnação, da qual ele provavelmente só se dá conta de maneira muito confusa, mas que não pode deixar de inscrever-se no inconsciente. Podemos nos perguntar a que explosões isto conduz, desde sempre e já. Necessariamente, parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de “tomar a palavra”, como se diz. (ZUMTHOR, 2018. Posição 110)

Nomear a *árvore*, por exemplo, precedia⁶⁷ uma certa cumplicidade e concretude da própria árvore, bem como as características que dela surgem e urgem enquanto árvore – enquanto realidade. Por exemplo, na civilização grega, a pergunta era sempre “o que é isto – à *coisa*”, isto é, sempre precisava de uma presença e uma concretude do algo para se perguntar ao algo e sobre o algo (HEIDEGGER, 2013). O que se perde com os significados entrando como estatuto primeiro e único de conhecimento é que se tira a possibilidade de pensar pelo caminho da não-utilidade, isto é, pensar pelo caminho do inútil, do desconhecido e do não-desvelado (BAUCHWITZ, 2021). A verdade, em grego, isto é: *αλεθειά*, significa dizer *a-lheter*, aonde *a* como negação e *lheter* como referência ao rio dos mortos, também tido como rio do esquecimento, do velado, do obscuro,

⁶⁶ O numinoso aparece como o gesto de nomear o que se conhece, nomear como primeiro gesto de se conhecer, de se afetar a algo; o gesto numinoso é, entre os deuses, o gesto que criava o próprio mundo e, ao mesmo tempo, era Zeus acontecendo como inefável, como determinante de beleza e estética, experiência e corpo dentre os mortos (TORRANO, 1995);

⁶⁷ Precedia no sentido de que, fora das media (palavra usada por Zumthor na citação), a concretude precedia o conhecimento;

portanto, aletheia diz sobre o que “não me é velado”. Isto é pensar, de maneira radicalmente diferente do que pensamos, que tudo me é velado e um algo se mostra dentro e a partir da linguagem (HEIDEGGER, 2013; 2021) mas esse algo não deixa de vir com o *não-algo*, como o bolero, a dança, do ser e do não-ser que se apresentam de forma junta na linguagem, isto é, na música tal e qual (LEÃO, 2011). É pensar o conhecimento não a partir do tão somente como se apresenta de forma representativa, mas como constitutiva e concreta, no real e na presentificação do real como instância e concretude de conhecimento. Escrever árvore é alinhar-se à ideia de árvore e ao entendimento primal de que todos falamos da mesma árvore ao dizer árvore – inclusive se ninguém conhecer o que é, de fato, uma árvore.

Escrever e nomear aqui se dizem sobre a voz: dentro do que a voz pode e dentro do que ela produz ao dizer: isto é uma árvore. O problema se dá quando ocorre, por intermédio de um uso contínuo das representações, a hipertrofia da significação que faz perder, de certa forma, uma certa atenção ao sentido (NANCY, 2013); é necessário que se tenha, como comunicabilidade, uma ideia comum do que seja uma ‘árvore’, isto é, que tenha as mesmas características base em todas as árvores para que falemos e compartilhemos sobre a árvore. É produzir juízo sobre o que seria a árvore - criar uma identidade de árvore. Bem, na situação em que nos encontramos, isto é, desde um pensamento moderno cartesiano, criar significação, atributos, sobre determinada coisa por um uso des-cuidado (não-pensado) gerou um crescimento demasiado doentio e generalizado do significado que passa a impedir a atenção ao sentido e vai ao ponto da utilidade dentro da lógica racional. A identidade, como representação de uma coisa em si, passa a tomar o lugar originário da coisa (FOGEL, 2017). A ideia de árvore passa a ser mais importante do que a árvore se apresentar a mim como árvore - em cores, cheiros, texturas, sabores, sentidos e sensações. Então eu vou atrás da coisa (se for) somente para criar verossimilhança dos significados hipertrofiados que já prescrevem (JARDIM, 2005). E isso não se dá tão e somente na palavra escrita, mas a escrita auxilia esse processo quando passa a ser colocada como produção de conhecimento como prescrição de sentidos, isto é, significados. A escrita traz consigo, no seio da filosofia platônica, a relação da perfeição matemática (exata) do conhecimento (HAVELOCK, 1996), aonde o chamado *mundo inteligível* (das ideias) platônico é sempre imutável, genérico, e não depende das sensações (sentidos) que ali se apresentam. Na verdade, as

sensações são fluxos que enganam a própria imutabilidade do ser.

A discussão de uma determinada forma de escrita, aqui apresentada como pesquisa, e uma escrita que parte de uma voz, uma oralidade, portanto poética, se coloca como necessária ao se pensar os modos de se constituir conhecimento. E de pensar o porquê o modo de se ler a poesia do Patativa se faz ainda de forma sempre arcaica, tradicional, robusta e matuta (MATOS, 2009).

Ao buscar o ritmo musical dentro da palavra escrita, procuro dar abertura ao retorno à voz em que se compõe a palavra escrita, de que fala Zumthor (2018). É fazer/trazer o poético – que nunca deixou de estar lá como potência e devir. Pois a poesia, enquanto poético, pode desencadear a potência numinosa de constituir memória junto à fala (HEIDEGGER, 2013), junto ao que conta enquanto canta, enquanto encanta – ou seja: música.

Rescordo com grange amô
O meu tempo de rapaz
Tempo qui os ano levou
E os desengano não traz
Quanto toda noite eu ia
cheio de doce alegria
sem infado do trabaio
uvi, de peito contrito
As oração e os bendito
das festa do mês de maio
(Patativa do ASSARÉ, 2012. pg 23)

A lírica fala de um ir (PATATIVA do ASSARÉ, 2012). O poeta vai sem enfado, isto é, com o fado. Vai com a música. O peito *contrito*, que é aberto, cheio de prazer e vontade para festejar. A oração e as festas do mês de maio que enfeitam as memórias, trazem e produzem memórias. Orar aqui é se conectar com o divino que, para o poeta, traz e advém toda a poesia que ele canta (ALENCAR, 2009). É um grande amor de *re-cordar*, *re-memorar*. Trazer o mimo e buscar essa lírica de um certo fazer-se poeta por essa dor. Uma saudade.

A embriaguez dionisíaca que faz o poético se estender, que insiste e faz insistir a permanência das sensações e da sensação do próprio sentido, é o que há de mais sublime no humano, na possibilidade plural e sempre una de se constituir memória enquanto potência (NIETZSCHE, 2007). É justamente no fazer-se poético que incide a relação do homem com o que mais de potência naturante de si, há. Entender-se não como o centro

de todo o devir, mas como um gesto do real. De se tornar, ele mesmo, o acontecimento.

Cantando e dançando se externa o homem como membro de uma comunidade elevada. Ele esqueceu o andar e o falar e está em caminho de, dançando, elevar-se nos ares. Seus movimentos manifestam encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra produz leite e mel, também dele soa algo de sobrenatural. Ele se sente um deus, vagueia ele mesmo agora tão extasiado e excelso como, em seus sonhos, via vagar os deuses. O homem não é mais artista, é obra de arte; a potência artística da natureza inteira, para a máxima satisfação do Uno Primitivo, aqui se externa sob os estremecimentos da embriaguez. A argila mais nobre, o mármore mais precioso aqui é trabalhado. É o homem. (NIETZSCHE, 2019 posição 371)

A leitura e a escrita são, em potência, música. Elas sempre criam e produzem memória ao produzir sentidos - na voz que lê (e fala) ou que escreve (e também lê). São modos de se constituir uma dimensão musical. Mas há uma distância: um percurso necessário para se pensar o modo como a escrita afeta e é afetada pela música e como essas duas dimensões conversam ou des-conversam. O princípio primeiro da escrita é o desenho que se faz de cada letra quando se nomeia um algo. Na voz, o princípio é outro (ainda o mesmo). É de um outro lugar. A música, para acontecer, tem que se fazer timbre⁶⁸(NANCY, 2006).

A poesia como voz e timbre no acontecimento é um acesso: um percurso e caminho poético da dificuldade do que se instaura como poesia, como vigência de um pensar poético (NANCY, 2013). É sobre um acesso na dificuldade e sobre fazer dificuldade. Esse acesso tem uma tensão que vigora pelo que se é dificultoso de se ‘sentir’, enquanto sentido, mas a poesia o consegue de modo fácil. O poético nem sempre está na poesia (HEIDEGGER, 2012), pois ele precisa de uma atenção e uma escuta – e é desse lugar que estamos falando.

A palavra pode ser, então, um tipo de potência para acesso ao poético.

Para pensar o musical da poesia é necessário limpar e trazer à tona a organicidade dos instrumentos. Deixar soar na escala natural. Deixar reverberar, quando possível for. Se fortalecer e fortificar essas ressonâncias. Esse ressoar tem uma diferença de princípio e representação a partir da harmonia, a partir do musical, quando vamos nos dar o lugar de ouvir música: o gesto de produzir música, ou mesmo reproduzir música nos meios eletrônicos.

⁶⁸ Explicado no capítulo 1, página 34;

Há um modo de se estabelecer o constitutivo da mídia que deturpa certas ressonâncias. O teclado eletrônico, por exemplo: ao simular um piano digital, ele afina as notas diferenciais⁶⁹, as ressonâncias que se dariam em um instrumento de madeira, de forma artificial. Ele cria as reverberações das escalas em si. E afina-as de modo “perfeito” com as alturas. Acontece que as ressonâncias e reverberações da série harmônica não são perfeitas⁷⁰ - elas têm diferentes produções entre si que garantem sua potência em se criar harmonia. E o resultado técnico disso é: nos instrumentos acústicos, quando são captados para a gravação/produção, vêm cortadas as alturas das ressonâncias que poderiam estabelecer. E os instrumentos eletrônicos são tidos como a base ‘normal e afinada’ das gravações.

Há, portanto, uma diferença, há algo que se parte no momento da constituição do fonograma. Assim como há algo que se agrupa, que se per-faz e se constitui no movimento de um acesso à uma mídia não-orgânica tal e qual. Assim como algo se parte, não em uma dicotomia de um dual, mas sim como um sempre duplo (ZUMTHOR, 1997) que se faz necessário entre o ouvinte e o falante; o enunciador e o enunciante. No movimento em que a música toma o espaço-tempo que a constitui, é menos sobre o motivo, o intencional de produção, e mais sobre o que *ela produz*; o que ela pode, em potência, produzir.

Toda essa explicação sobre o fonograma e os processos eletrônicos de constituição da música serve para dizer que o musical se dá em madeira (conceitualmente ou não)⁷¹, e que a sua potência é cortada, e transformada em uma afecção triste - de diminuição de potência (DELEUZE, 2002) – quando se tenta produzir artificialmente as notas que reverberam nos encontros. Produzir essas notas a partir de instrumentos que simulam, dentro de afinações ideais é, também, um sinal de hipertrofia dos significados – inclusive quando pensamos na relação corpo e voz.

A pesquisa se dá no lugar de uma escrita, obviamente, por razões acadêmicas e

⁶⁹ De acordo com Hindelmich (1998) as notas diferenciais são as notas produzidas do encontro e convergência de outras duas notas. Esta nota é produzida de forma natural e física, a partir da escala harmônica, sendo ela a altura resultante da diferença das notas em questão - geralmente mais grave do que as notas tocadas.

⁷⁰ Explicação feita no capítulo 1;

⁷¹ No capítulo 1, falamos diretamente sobre a potência de se constituir ressonância em instrumentos naturalmente tidos como musicais, e os corpos que são, todos eles, potências de se criar ‘harmonia’. Exemplo: um violino e um corpo humano, sendo o primeiro *madeira* e o segundo *conceitualmente madeira*.

epistemológicas. Mas também converge na busca de uma voz. De um outro olhar-escuta da própria voz que se enseja ao se pesquisar a *palavra* do Patativa. Uma voz que sai - nem sempre como se quer, mas como se pode sair. Nessa potência e poder (como possibilidade), a palavra se torna improvisado dentro e fora da pesquisa. Mas o que pode o improvisado para com a voz poética?

VOZ E IMPROVISO

*“GC - Patativa, a gente pode dizer que atravessou o século. Nasceu em 1909, nós estamos em 1996. O que mudou nesse tempo e o que é que ficou?
PA - [galo canta ao longe] Ah, mudou muita coisa, viu? Mudou muita coisa porque em tudo por tudo. Até o cinema e tudo. Naquele tempo nós não tínhamos o cinema falado. E mudou tanta coisa que, finalmente a gente não pode nem dizer o que mudou e o que não e o que ainda está. O que ainda está é a ilusão do povo, cada um procurando uma melhora, apoiado na esperança e vivendo, viu? **Porque isso sempre houve e há de haver**” (CARVALHO, 2002, p. 152)*

Eu não sei não-improvisar enquanto compositor. É talvez um defeito, talvez um erro. Mas, ignorados os juízos de valor sobre isso, o hábito de compor me torna um razoável compositor de música e de poesias tal qual. É difícil se afirmar nesse lugar, pois há uma série de consequências, principalmente acadêmicas, de talvez parecer pedante, arrogante, ou apropriador de um gesto que não habito. Mas tenho comigo que improvisar é um fazer do qual me detém boa parte do meu corpo, enquanto instrumento.

Ao contrário do que muito se pensa sobre improvisado e o gesto de improvisar, “a

improvisação não é indício ou sinônimo de um cego e desgarrado *laissez-faire* sônico, emblema caricato daquilo que conta vigorar, sem mais, como irracional e randômico” (BARROS, 2021 p. 135). Improvisar exige maestria e saber lidar com as palavras. Saber usá-las com técnica e fazer trazer, ao som, a *verdade* do improviso (que é o próprio improviso). Como diz o próprio Patativa que não é “só improvisar” (como se fosse um algo simplório):

GC - E o que é poesia para Patativa do Assaré?

PA - A poesia é assim uma expressão sagrada, viu? É uma coisa santa. Eu comparo a poesia com uma coisa que merece o maior respeito, maior respeito. Ela ameniza a vida daquele que a compõe, viu? A poesia é um dom divino, um dom divino, viu? Eu... por que é que eu nunca quis fazer profissão da minha poesia como comércio, viu? Porque eu até respeito minha poesia.

GC - Muitos respeitam...

PA - Sou o poeta nato. O Poeta, vamos dizer, o poeta apaixonado. E gosto da poesia que traga, assim, essas filosofia, essas verdade contida nela, como diz...

*Há dor que mata pessoa
sem dó e sem piedade.
Porém, não há dor que doa
como a dor de uma saudade.*

*Saudade é canto magoado
no coração de quem sente.
É como a voz do passado,
ecoando no presente'
E assim por diante, viu?*

GC - Quadras não são fáceis de fazer...

PA - E a quadrinha é fácil de rimar. Mas pra encerrar essas verdades que eu tô dizendo é mais difícil. Não é só improvisar, não! (CARVALHO, 2002, p. 166)

A voz lê. Os olhos leem. A voz que ecoa enquanto se lê, improvisa. Improvisa ao se gestualizar, no próprio fazer-se do texto, da leitura e da palavra, ele entoou o gesto. Pensando e cuidando dessa entonação. O ritmo é sempre improvisado. A altura é sempre improvisada. O sentido é sempre improvisado. O improviso é gesto, é palavra cantada e entoada.

O que acontece em Patativa é que o ritmo ganha uma importância muito grande na função estrutural da memória e da composição dos seus poemas (MENDES, 2009). Durante muito tempo se pensou que os poetas de tradição oral fossem sempre articuladores de memória enquanto enciclopedistas, quando, na verdade são os ritmos,

enquanto epítetos⁷² que garantem a composição de improvisos que fazem na voz, mantendo sempre a *memè* (o conjunto de conhecimentos conservados na memória) agindo sobre e com a *mnemósine* (os ritmos e a forma musical das palavras que saem da voz) (Idem, 2009).

Improviso é um movimento de fazer concretude de espaço e tempo. É memória retrospectiva e prospectiva e a um só tempo presentificada em seu mostrar-se que se diz e não se diz (JARDIM, 2005); dum dizer-se que se mostra e não se mostra. Enfim, é criação como composição (musical) e é potência de gesto em sentido – como um pensar, um cuidar dos gestos, na força de coragem e potência que uma criança teria ao cuidar. Ela se admite no fazer – fazendo.

Mas, então, o que se pode dizer do improviso na palavra do Patativa do Assaré? Desde um lê-se poesia, ou desde um fazer-se poesia, o que se pode dizer?

Precisamos pensar a relação entre música e palavra, dentro e fora da literatura, e ver como se encaixam os improvisos nas potências dos signos que se escrevem e inscrevem na leitura, tal como afirma Lemaire (apud MENDES, 2009):

(...) os poetas disseram e dizem que é no ritmo que reside a verdade. É graças ao ritmo que a palavra passa, que, reconhecida, ela integrar-se-á à memória individual e coletiva; é esse ato da palavra rítmica que “faz”, age, legitima; funda e refunda a comunidade. Ela implica a presença do corpo humano, centro e instrumento psico-motor da improvisação e da memorização [...] é esse corpo que se exterioriza no ritmo imposto à voz que canta, nas expressões da face, nos gestos e movimentos que o acompanham (Lemaire, 2002, p.93).

A fórmula-rima de Patativa (que não é só uma) se estabelece e faz com que toda a sua poesia tenha na rítmica a rima que mantém a sua voz presente enquanto escrita. Muitos avanços e estudos dentro do campo de estudo da oralidade tiraram a voz dos poetas de um lugar tão somente do fazer como modo de enunciar aquilo que cantavam, fazendo dela um marco da rítmica estrutural da fórmula - única de cada poeta (MENDES, 2009).

Nem toda música é palavra, no sentido do signo. Mas toda palavra é, sendo, música. Para cada palavra expressa, lida, escrita, há em potência o ritmo, uma tonicidade, um timbre, uma melodia (o que chamamos às vezes de acento cultural ou sotaque). Essas

⁷² “Os epítetos foram caracterizados como materiais pré-fabricados presentes na memória do poeta, que garantiam uma economia linguística, tendo em vista os métodos de composição oral” (MENDES, 2009. p.123)

características a compõe como música. A palavra é gesto, seja ela lida ou não; ela concentra no seu gestualizar o lançar-se do movimento ao desconhecido, o dual dos encontros. Na potencialidade do que se expressa e do que faz vibrar, do que compõe em timbre, melopéias⁷³ e melodias. Entonações e tonicidades diversas a partir da voz.

Enquanto ritmo, toda palavra é sempre *o mesmo*. Sempre o gesto de se lançar enquanto memória, enquanto dança das musas em torno do Apéion⁷⁴. O ritmo, sendo a variação das possibilidades de intensidades dentro da música - entre durações, sons e silêncios -, tem a particularidade de sempre estar presente em todo gesto (TORRANO, 1995). Ele mostra o próprio (do) gesto. Mesmo na literatura, a palavra ainda é, em potência, música.

Você enuncia uma palavra. Ela só sai como poderia sair. Você pode até modificar as próximas palavras a partir da que você ouviu sair de você, mas ela não volta. O gesto é *o mesmo*. É ritmar a voz. Evocar de alguma maneira. No gesto oral a palavra é um lançar-se, e na escrita ainda reside o desenho de uma letra (ALENCAR, 2009). A forma estética que compõe cada letra, enquanto escrevemos, é um desenho que aprendemos desde cedo no letramento e nos cadernos de caligrafia. Por repetição e por traço, desafiando, enquanto se desafina, a própria gravidade do grafite no papel.

GC - E o senhor fazia exercícios de memória para gravar ou é porque têm a memória privilegiada mesmo?

PA - Não. É porque eu tenho uma memória, modéstia à parte, é uma coisa quase como que rara, porque eu nunca encontrei quem tivesse a memória o quanto eu tenho... Tive! Hoje em dia já não sou mais eu.... sabe por quê? O homem já com 87 anos - posso dizer porque vou completar 87 agora no dia 5 de março...

GC - Mais uma festa...

PA - Mas eu sempre... sempre tive, assim, uma memória grande, porque.... se eu for recitar os poemas que eu tenho retido na memória...

GC - Ah, vai uma semana!

PA - Ah... o resto do dia num dá não! Viu? Que é muita coisa. É muita coisa! Viu? pg 55

Na voz de Patativa, assim como quando se diz sobre música e literatura, a divisão é mais tênue do que se pretende dizer, do que normalmente se diz. A voz, ainda que escrita, é sempre voz falada da palavra; ainda que em silêncio, ela se manifesta na leitura tal e qual na voz (MATOS, 2009). O mesmo ocorre, ainda que seja sempre uma outra

⁷³ Modo melódico de entonação das poesias;

⁷⁴ Lugar aonde as musas dançam dentro da mitologia grega e assim compõem todo o mitologema; (Torrano, 1995);

coisa: um dar-se e enunciar-se de forma diferente.

[...] à diferença dos protocolos semânticos que regulam a produção musical tradicional, a peça é significada apenas à medida em que seu curso é reflexionantemente reorganizado, assumindo uma “significação” que depende, por retroação, do que ainda está por ser improvisadamente executado [...] poder-se-ia paradoxalmente dizer que cada nota se investe de um significado musical somente sob a égide de todas aquelas notas que ainda deverão ser tocadas ou omitidas – ou, antes ainda, por se tratar justamente de improvisos, pelos sons que não serão ecoados conforme imaginávamos que seriam (BARROS, 2021. p. 135/136)

Ao se apreender a letra, a literatura toma forma de palavra. Não há como ler de forma a ser *letra-a-letra*. A alfabetização é, ela mesma, um direcionamento e um retorno ao que se enseja como oralidade. Para se tornar, novamente, palavra. Os processos de aprendizado e letramento se dão a partir de um desenho da letra para se compor com o que já se fala. A letra, dentro e fora da palavra, precisa ser aprendida com o tempo devido - um tempo de (estar) criança (KOHAN; FERNANDES, 2020). Por um certo período de tempo, se faz necessário um certo distanciamento entre o que se está aprendendo e desenhando, como letra e alfabeto, para, depois, se con-juntar como palavra e retornar o que da boca não havia saído.

A poesia escrita de Patativa bebe da voz e evoca a voz para manter o seu vigor enquanto possibilidade de poética e enquanto numinosidade do acontecimento. Pois parte da escuta o que a voz clama, assim como parte da voz o que a escuta chama. Evocar.

Literatura vem do latim *litera*, lete - ra, que chegou ao português, *letra*. Literatura, portanto, é uma denominação que surge a posteriori não só do fenômeno, mas também das primeiras denominações criadas para esse mesmo fenômeno. Não há literatura sem *es - crita*. Aristóteles, por exemplo, chamou o que denominamos literatura de poética, palavra vinda do verbo *poién*, que, no grego antigo, diz – fazer, fazer surgir, acontecer. Fazer surgir é criar espaço-temporalidade própria. Isso é o poético. (Castro, 2010. pg 4)

O poético então se coloca sempre como potência em toda palavra, em todo evocar, pois a palavra é sempre palavra falada. Ela busca a voz e tem a voz como sua dimensão de acesso. O musical como acesso dá (da) voz ao poético, se fazendo reverberar - seja em música, em literatura, ou em poesia. É importante que a voz não diz respeito a um fato antropocêntrico (MATOS, 2009): a voz da experiência em Patativa, do devir, do acontecimento, se projeta e se enuncia enquanto palavra

(para-ballo) ainda que insignificante e irrelevante; ainda que sem sílaba e letra, ainda que sem som. Pois é gesto, e o gesto da oralidade ressoa na palavra também escrita - em Patativa. Sobre a obra do poeta, Matos (2009) afirma que:

Oralidade e escritura não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão oral/escrito se reflete nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens (pg 37-38).

A relação, portanto, entre um surgir poético e o improvisado se dá em uma determinada dinâmica, por assim dizer. Um movimento. Uma insistência de se movimentar no velar e desvelar do próprio acontecimento enquanto experiência. Nem tudo o que acontece *me* acontece. Até porque, precisamos nos resguardar à sobrevivência enquanto corpo, enquanto viventes. Estar aberto demais ao que é poético é talvez sofrer por demasiado os intemperes do que me acontece. Essa dinâmica de forças, esse pulsar, têm durações variadas. São durações de intensidades em constante variação. Que se modificam de acordo com a sensibilidade e com a atenção ao que se escuta.

A escrita poética, como gesto, se dá no que a voz, como ser, já habita (HEIDEGGER, 2012); a escrita é construída a partir de um pensamento, de um cuidado com a própria palavra falada - em discurso, significação e narrativa. Mas também em sentido, som e música. A memória do que se apreende e do que se instaura enquanto se escreve é um lugar já conhecido. Eu já sei os fonemas que irei escrever - eles estão inscritos em mim. A palavra já me tem como hábito. Mas o ritmo é sempre improvisado enquanto poética do que sai da minha boca.

O improvisado que se instaura em um estilo de escrita assim como um fazer musical, se desloca a partir do musical como poética, como possibilidade e potência do devir dentro do que se coloca como um não-lugar. O não-lugar poético do musical:

os movimentos de uma peça musical e os capítulos de uma obra literária coexistem simultaneamente com a inteireza e completude da totalidade de que fazem parte. E ainda que a execução de uma determinada canção e a leitura de um certo poema se desdobrem sempre numa espécie de “aqui e agora”, permanecendo, sob tal ângulo, ínsitos à sua localização – quer seja na biblioteca, quer seja na sala de concerto –, o mesmo não valeria, porém, à obra propriamente dita, a qual não podemos de modo nenhum localizar espacialmente” . Poesias e melodias já acabadas persistem [...] em vários

lugares ao mesmo tempo, enraizando-se, na prática, em local nenhum, independentemente de seus leitores e ouvintes (BARROS, 2021. p. 137)

O instante em que a música se presentifica enquanto improviso não difere em potência aqui do momento que a literatura se apresenta como poética - no poético. É o riso em que se percebe o que se fez; é um flash de luz que faz perceber como o resto está sendo tocado e guiado dentro da prática do improviso. Um riso no canto da boca do guitarrista enquanto ele sola - é a sua própria admiração e a competência com o que está fazendo, no que está fazendo – e a reverberação do musical da música que ali se compõe. Não há guitarra, nem tampouco guitarrista. Nessa hora, o que há é pura potência e harmonia – música. O ritmo se estabelece e ganha corpo dentro da melodia que se coloca. É a rítmica do improviso que o faz caminhar, querer continuar improvisando e gostar do próprio improviso, dentro da música.

O clímax do improviso, principalmente quando se trata de grupos, de bandas, das chamadas *Jam's (Jazz after midnight)* é, ao contrário do que se pensa, de perceber não sobre a escala e o material melódico que um músico utilizou para o improviso, ou do tipo de harmonia que está se trabalhando, mas é sobre um determinado movimento de improviso que é mais ágil do que o raciocínio como decodificação pode alcançar.

De acordo com Costa (2013) existem três dispositivos que se fazem presentes desde o improviso/improvisador:

1) o ser pré-individual – que corresponderia ao ambiente preparatório da livre improvisação enquanto sistema de potências ou plano de consistência; 2) o devir – que remeteria ao próprio fluxo sonoro e ao processo interativo da performance, e que propiciaria o aparecimento dos indivíduos individuados; 3) indivíduos individuados – que corresponderiam aos estados provisórios ou aos estados de equilíbrio metaestáveis que se sucedem no devir da performance (p. 37)

Podemos assim estabelecer um paralelo conceitual. O que se pretende como um ser pré-individual, em nosso caso, é o próprio Antônio Gonçalves da Silva⁷⁵, sendo o ser histórico da sua própria caminhada e que, recolhendo o poético, se faz na sua poesia. O segundo dispositivo que se coloca dentro da improvisação como o devir (COSTA, 2013) é a verdade que o Patativa evoca dentro da poesia, como a sua filosofia da voz (MATOS, 2009) - lugar aonde ele enuncia e diz a *memè*. E o terceiro dispositivo que é o indivíduo

⁷⁵ Nome identificável de registro do Patativa do Assaré.

individuado, sendo ele um devir de seus estados provisórios na performance, se convertem no conjunto de fórmulas-rítmicas que compõem tanto a musicalidade do Patativa quanto os léxicos-gramaticais na sua voz/poesia (ALENCAR,2009; MENDES,2009).

Quando se estuda uma escala, uma harmonia, uma melodia, um timbre, uma velocidade, uma partitura, um movimento, se performa estudo e compõe improviso no gesto de estudar (MASCHELEIN; SIMONS, 2013). Se performa esse estudo não como um treinamento de um objeto específico de conhecimento, mas sim como um fazer que se dá em um gesto dual - em que é preciso ter uma sincronia e receptibilidade de que os movimentos do estar presente - improvisando – compõe uma atividade intelectual que é, em si, estudo (HARNEY;MOTEN, 2013).

No improviso o metrônomo incide para apoio, por vezes. No momento em que se improvisa, é quando todo o estudo pode performar num estudo outro - deixando de ser apenas um treinamento (INGOLD, 2020). É quando todo o encontro é potência e música. É o movimento de quebra do próprio metrônomo – dentro do metrônomo. Ainda assim há uma guia, um pulsar, uma determinação do material que se espera que se toque. Que *vai bem* ali ou aqui. Do que escuta e do que se quer escutar. Mas o improviso é sobre o que vem na hora e pelo acontecimento. É o espontâneo na sua dificuldade total de produzir *afectus* e *perceptus*⁷⁶. Um ritornelo que se apreende no sentido de se constituir convenção do que fazer, mas nunca do como fazer. É o mesmo e não a mesma coisa. O ritmo é o mesmo. E nunca a mesma coisa. Se dá na superfície do hábito e da variação nesse mesmo hábito (INGOLD, 2020). A constituição desse lugar do improviso é a constituição de uma potência da própria memória. A memória não como um lugar do passado, como um arcabouço de lembranças, mas a memória como um devir de potência na superfície do corpo – enquanto se constitui conhecimento. O que move a língua quando a palavra sai.

A memória lírica do que Patativa coloca a partir de personagens das suas próprias

⁷⁶ De acordo com Deleuze e Guattari (1995), a arte cria bloco de sensações que produzem *afectus* e *perceptus*, afecções e percepções, modos de se constituir mundo nos e pelos afetos. Esse é o trabalho árduo do artista – criar esses blocos de sensações. Ainda que ninguém os sinta e apenas o próprio artista. Diz menos sobre um “gostar” ou “não-gostar” que é o que se entende por arte em um movimento de consumo neoliberal dos produtos artísticos. Mas aqui o parâmetro é outro. É o incômodo, é a sensação de produzir diferença com o encontro entre a arte o que vai ao encontro da arte. É a produção de memória no sensorial imediato no tempo. Criação de um tempo outro na e da memória pelo o que se nomeia (mesmo que falte palavra): música.

poesias é de uma memorar um futuro, criar um futuro, desejar um futuro onde há de se ter mais justiça e equidade para o camponês do sertão (que tanto ele evoca na poesia), de se ter mais civilidade para com todos os humanos (em uma personagem distinta que muito aparece também) mas sem nunca perder a beleza e a real grandeza da natureza esbelta que o faz cantador e poeta (o primeiro motivo).



Smile Meditation – Live at Madison Square Garden . VULFPECK – 2019;
Improviso entre um Bandolim e um Saxophone Soprano⁷⁷;

O gesto de improvisar na *jam* se esvai não só na técnica, mas na superfície da pele, nas expressões, no corpo. É nítido que o corpo, ele inteiro, improvisa ao instrumento – pois o instrumento produtor do som é apenas um modo de se enunciar música; o que se constitui e se faz música já está o fazendo antes mesmo do instrumento tocar, em um antes que é princípio, gesto originário da memória constitutiva.

O improviso atua como um elo (de um fazer-se musical como ressonância) entre o intensivo plano das emoções e dos afetos e as figurações das personagens e instrumentos que ali se apresentam (BARROS, 2021); o improviso se coloca com corpo-entre-corpo, em um gesto que é expressivo de um acontecer como experiências subjetivas poderosamente persuasivas (Idem, 2021).

As pessoas que ali se encontram ao redor do improviso ficam em êxtase – quando assim são violentadas, ou se deixam violentar, a partir dos signos que o musical ali produz (DELEUZE, 2003); o improviso diz menos sobre técnica e mais sobre performance poética dos indivíduos – os que estão compondo no/o/com improviso e os que estão a escutar. Por ser improviso e ser ritmo, naquele momento se percebe a potência do acontecimento do que ocorre e do que lhe ocorre. E nem sempre é só sobre o seu improviso, mas é também sobre o que é produzido em você a partir daquele encontro.

⁷⁷ Os QR-CODES dentro da pesquisa são formas de entrada de mídia que não podem ser demonstradas a partir somente da escrita. E precisam, exatamente, de outras formas de reprodução.

Pode ser de outro instrumento, de outro instrumentista, de uma forma abrupta, ou mesmo algum tipo de desencadeamento e frase musical que só ocorreu dentro da sua cabeça como quando se escuta algo (COSTA, 2013); ao mesmo tempo da escuta da música, se improvisa mentalmente sobre aquele espaço de tempo. Porque a escuta, no limiar e na potência do ritornelo, ela também é criadora – produz ritmo. É a escuta que produz ritmo no timbre ou produz timbre no ritmo? Pois digo que nem um, nem outro. Pois não há som sem variação de intensidade (ritmo), nem tampouco som sem timbre.

PA - [...] E eu acho que a causa é de ser o poeta que tem criatividade e tem abordado todos os temas, não é? Na minha poesia, quer na forma literária, quer na poesia matuta, é a mesma coisa, que a beleza da poesia não consiste na linguagem. É um segredo que nem o próprio poeta sabe descrever! É falar com desenvoltura, com espontaneidade, com graça, com beleza, aplicando, mostrando aquelas imagens, aquelas comparações do tipo daquele, não é? É justamente o que eu tenho feito! (CARVALHO, 2002. pg 84)

O segredo que nem o próprio poeta sabe descrever, como diz o Patativa, é o trabalho da palavra enquanto voz e improviso. Espontaneidade, graça, aplicando imagens... é bonito e realmente difícil de explicar. O trabalho do poeta não é saber explicar - é se fazer poeta. Num eterno desenho e composição de si. Composição de si que é estudo, que é presente, fora da regularidade das instituições, como um entre-lugar-comum das sujeitos (HARNEY;MOTEN, 2013), os tornando *divíduos*.⁷⁸

A partir de um ponto de vista que admito, o gesto de escutar também é produzir música; *produzir*, aqui, em um sentido de *producere* (JARDIM, 2005), de trazer à tona, de desvelar, ou trazer para um topos⁷⁹, uma superfície que se mostra, e não de um *produtivismo*, ou de produto-atividade. É, antes de mais nada, cantar. Cantar e se deixar cantar no canto. Se encher de encanto⁸⁰. Esse encantamento que assim se dispõe é a memória que a harmonia efetua ao cingir reverberação.

⁷⁸ Dentro da significação etimológica in-divíduo é aquele que não se divide. Aqui, no caso de divíduo é justamente aquele que é por sua divisibilidade;

⁷⁹ Uma topografia cartográfica – uma superfície de contato de afetos;

⁸⁰ Insisto na palavra encanto ainda que ela possa gerar dubiedade, por se tratar de um lugar comum de associação à forças místicas, ou bruxarias, ou alegorias de ritos e passagens. Encantar aqui é o ser-possuído pelas musas que só são música enquanto cantam. Encantam pela sua docilidade enquanto voz, pela possibilidade de dança enquanto música. Pela poética enquanto presença.



Leonardo Bastião⁸¹ – O segredo da Vida; (todos os poemas do leonardo são improvisos)

No improviso que reside na lírica da fala, da personagem que canta a poesia, se percebe um silabar que vai diminuindo em tonalidade. Começa-se um pouco mais agudo e vai se resguardando ao ficar mais e mais grave. Pouco a pouco. O musical surge como o olhar ao horizonte do improvisar-se.

Há uma diferença entre uma composição poética pensada em cada verso, que pensa e os refaz quando assim necessário, e a função, dentro do improviso, do *intérprete-criador*. Como diz Costa (2013), o improvisador

se compraz e pensa – musicalmente – através de jogos instrumentais. A criação se dá a partir da sua prática instrumental. Ele não interpreta a não ser o seu próprio pensamento musical. Os sons que ele produz na sua prática são seus enunciados, expressão de seu pensamento musical instantâneo. Percebe-se que o agenciamento da improvisação é diferente do agenciamento da composição uma vez que estas duas formas de pensamento e ação musical estabelecem relações diferentes com as linhas do tempo. Na improvisação, que se dá em tempo real, o tempo e o espaço se incorporam enquanto elementos fundamentais do ambiente e condicionam totalmente a performance (p.35)

Cada verso é um suspiro. Não há tempo o suficiente de se pensar no que vai dizer - enquanto palavra. Apenas, como o Patativa diz, *aplicando as imagens*. É pintar as imagens num espaço-tempo da lírica e da poesia. Buscando a reverberação e o ritmo que a rima traz. O suspiro. É a relação sempre posta entre a *memè* e a *mnemónise* (LEMOS, 2009).

O respirar da língua, na pausa dos movimentos de improviso, é o silêncio dos instrumentos que se ouvem. Aqui, na fala, é como se a respiração fosse, ela própria, mais

⁸¹ “Bastião, de 74 anos, não sabe ler nem escrever. Palavras, rimas e métricas brotam na cabeça, no improviso. Mas décadas de composição da poesia popular repentista – inspirada pela caatinga, pelos problemas de alcoolismo, pelo sexo, pelo solo castigado, pela seca, pelos bichos – nunca ganharam qualquer registro escrito” retirado em <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2019/10/os-poetas-analfabetos-do-sertao-que-foram-parar-s-em-querer-no-youtube-e-viraram-sucesso-na-internet.html>

disposição no plano de composição⁸² dos afetos que ali se efetuam no que a voz improvisa. Respira, fala, cala, diz, canta, improvisa e todo canto e tudo que se faz é ser *cantor* no que entoa.

Sobre a voz presente na escrita enquanto literatura, Barros (2021) afirma:

[...] se nos for facultado considerar o ato mesmo de escrever como resultado epifenomênico de uma refinada organização artística das mais recuadas e telúricas correntes pulsionais, a improvisação musical também pode ser compreendida como uma tonificante fonte de inspiração redacional, voltada ao estabelecimento de estratégias argumentativas desprendidas e recursos estilísticos mais autônomos, hauridos de uma espiritualização “musicalizada” de nossas bases somáticas. E, sob tal ótica, não seria um exagero dizer que o inteiro desenvolvimento estilístico [...] decorreria, em rigor, de uma tática improvisatória de cunho efetivamente musical (p. 133)

Em toda palavra, no que se compõe enquanto texto escrito ou enquanto voz falada, o improvisado é presente - claro que em diferentes níveis de aceção e de afecção. Mas sempre presente no estilo da escrita ou mesmo na formatação do que, em si, as palavras compõem na musicalidade que as enseja enquanto voz (MENDES, 2009).

Ao cantar a sua realidade, ao se pronunciar a partir da voz, o Patativa é colocado, por muitos acadêmicos, como um poeta primitivo: de pouco saber ou de algo figurativo do que mais abjeto ao conhecimento existe enquanto literatura (LEMAIRE, 2009), quando a sua possibilidade e potência é, enquanto voz que canta o que vive (ou que vive o que canta), se afirmar como dicção - o musical como tradição - do próprio saber, de uma fala sobre a natureza e as pessoas que vivem de vida simples. Diferente do que a literatura das grandes obras (romances eruditos e ideais românticos europeus) ditavam, o que provocava uma certa dicotomia entre “poesia branca”(eurocêntrica ou popular escrita) e “versinhos”(popular oral), que de acordo com Ria Lemaire(2009):

É essa dicotomia que os literatos, em seguida, utilizarão ao elaborar mais um argumento para desprezar e marginalizar a poesia oral e popular e criar, em cima dela, nova dicotomia. Na teoria literária, o trabalho do imaginário, chamado ficção,[...], torna-se critério principal da definição da literatura do câ-none. (pg 21)

⁸² Plano de composição é, de acordo com Deleuze e Guatarri (1995), o lugar de onde se produz e se instauram os movimentos ligados à arte. O plano de onde se estabelecem as medidas e meios de acesso e produção dessa mesma arte.

A composição musical, neste sentido, é sempre um improviso que fica, de alguma forma, registrado. É uma reverberação outra que é capturada de forma que o signo possa se reproduzir novamente. Sempre o mesmo, nunca a mesma coisa. Improvisar é cuidar da palavra. Pensar no devir. Advém e produz oralidade.

O gesto que origina e absorve o ritmo é a potência do próprio ritmo ao improviso. É aquela demonstração inicial de um ritmo que se dá no mover-se da mão do pandeirista, (ou no gesto visual entre os pés que marcam uma pulsação) antes de uma música. O olhar que brilha e que vibra ao contar o ‘um, dois, três vai’. Não é necessário falar, nem inclusive tocar o instrumento, não há nada a mais para acontecer. O ritmo já se instaura ali e se perfaz presente – na tensão do porvir.

O ritmo e o ritmado - sejam nas palavras ou seja no próprio dos instrumentos – é sempre improvisado. Ainda que haja uma escrita a seguir. A performance do corpo que irá atacar e decidir qual a dinâmica dos ritmos, a fluência das intensidades propostas no som e no silêncio. É uma dinâmica do corpo. O ritmo pede e se faz a partir dessa dinâmica - variações de intensidade dentro do próprio corpo (GIL, 2010).

Um dos lugares da mais alta performance enquanto poético, não em um sentido qualitativo, mas em potência e devir – do signo do ritmo –, é justamente o improviso do instrumento e que faz constituir, ele próprio, o tempo e o ritmo. É quando toda a memória da linguística do instrumento (seja ele voz ou material qualquer) se coloca como memória e como potência ao se realizar o improviso (MENDES, 2009). O musical no gesto de improviso sempre se dá ao vivo. Mesmo que seja pensado e cuidado como linguagem, ele é único e expressivo no seu modo de se enunciar.

Um improviso, ainda que gravado, sem o corpo no qual e com o qual se efetua, perde toda a intensidade de ver a vibração do-que-pode-vibrar-vibrando. É como escutar um áudio de um show e depois ver o vídeo daquele mesmo show. Há uma diferença muito grande. A produção da escuta e da atenção que envolve a presença dos corpos, ainda que remotamente, faz diferença.

Eles [os sentidos poéticos] evocam uma sensibilidade geral anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. Na pluralidade de nossas sensações, eles demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido. (ZUMTHOR, 2018. posição 230)

A presença do corpo inteiro é o que faz a necessidade no momento do improviso. O momento da espontaneidade, da dificultosa tarefa de aprimoramento, aperfeiçoamento e estudo de técnicas que permitam tornar a superfície do improviso lisa, (DELEUZE;GUATARRI, 1995) é uma experiência de corpo inteiro. A manifestação do ritmo que cinge o musical da poesia se faz numa experiência de corpo inteiro. Não se sabe como a escuta se efetuará em leitura antes de lê-la. A potência em escuta que resulta em mais potência no timbre é o que faz da leitura uma abertura da dimensão poética, acionada pela memória.

O gesto de improviso necessita, ao contrário do que se pensa, de muito esforço, muito estudo e muito esquecimento. É difícil ser original, astuto e dominar bem essa dança com o instrumento. Dominar os epítetos⁸³ para fazer com que os gestos linguísticos se enunciem no esforço de manter o cognoscimento⁸⁴ de um devir e, ao mesmo tempo, subverta a memória como condição de acesso ao musical (MENDES, 2009). É necessário esquecer de todas as possibilidades - e insistir em “esquecer” de escalas, técnicas diretas, desenhos, harmonias. É menos sobre um controle racional e racionalizado, uma pretensão para que funcione bem com essa ou com aquela base. É mais sobre se tornar música, ao se perfazer improviso.

O improviso, para se verter em mais sentido e harmonia, como algo que reverbere, precisa de se importar com a insistência poética. Isto é: trazer para dentro. Deixar-se de-morar nos instantes (MOTA, 2009). Com os movimentos que a poesia proporciona e pode potencializar em si. *É preciso estar atento e forte*⁸⁵. É preciso ser atento e cauteloso no processo. Não é medir os movimentos, mas abrir as lacunas de reverberação para que se improvise. É sobre a escuta e produção na própria escuta (NANCY, 2006).

O musical, como gesto e como potência, passa necessariamente pelo improviso. E por que isso? Porque esse musical, tal como o improviso, aqui se apresenta em um movimento da palavra (do e no devir), no afeto, nos microinstantes que necessitam de

⁸³ os epítetos, como diz (MENDES, 2009) são formas que qualifica um nome não de modo essencial para o sentido, mas como ornato de frase ou engrandecimento da ideia; são ornamentos que compõem uma ideia, mas, antes de mais nada, compõem a rítmica do poema.

⁸⁴ conhecimento na sua etimologia;

⁸⁵ Referência à música composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, *Divino Maravilhoso*, no disco GAL, 1969;

uma atenção direcional voltada para esses movimentos. Essa atenção se concentrará nos afetos, como reação daquilo que lhe afeta no próprio fazer-se da música - na música. É um jogo de troca que não segue *a partir* da intencionalidade desse fazer-se tão somente, mas de se afirmar no jogo de se ter consciência com o movimento e não consciência de movimento.⁸⁶

O Patativa diz, em sua entrevista (CARVALHO, 2002) que todos os seus versos foram feitos de improviso⁸⁷. Na fala, ele se compõe no canto, enquanto vive sua vida pacata de agricultor da sua terra. Canta e verbaliza seu corpo no improviso. E, pela palavra e insistência de um modo de agenciamento do corpo que improvisa, sabe todos os poemas que já fez de cor (MENDES, 2009; LEMAIRE, 2009). “Saber decorar algo”, aqui, diz menos sobre uma memória visual de uma escrita, ou de informações sobre algo que se subentende a se ter. O aprendizado do agir de improviso é sobre, talvez, um aprender não sobre o que o verso diz, mas sobre o que a poesia diz. A musicalidade daquela poesia. Qual é o “*poetar*” da poesia?

Mas há algo muito importante a se delimitar: o Patativa do Assaré só consegue verbalizar, na memória, o poema completo (CARVALHO, 2002). Nunca de uma certa parte para frente. É sempre de um desde, de um a partir. O modo em que se opera a memória, na harmonia, é na vigência. Não admite representação simplória. Mesmo que pare antes de acabar. Existe a imersão daquele personagem poeta que evoca e canta. A personagem é a *própria* poesia.

PATATIVA – Ave Pássaro – do ASSARÉ

⁸⁶ Aqui faço uma associação dos usos dos conceitos de “consciência com” de INGOLD, 2020 e consciência do corpo de GIL, 2018;

⁸⁷ Páginas 12, 169, 163, 59;

Para um entendimento mais proficuo e profundo do que se busca aqui como música, poesia e vida, é pedido que se leia toda essa parte em voz alta. Por que ler em voz alta? Porque a poesia, a entrada poética, o acesso que se pode dar ao musical da poesia necessita utilizar de instrumento para produzir o timbre (NANCY, 2006) na excelência de um fazer-se; fazer que, por excelência, é o fazer-se da *poiesis*, o fazer poético (NANCY, 2013). Porque “nada pode ser mais acabado que o acesso ao sentido. Se ele é, ele é inteiro, de uma exatidão absoluta; ou então ele não é (nem mesmo aproximadamente)” (Idem, pág 420)

φαινόμενο⁸⁸

Tire um tempo pra pensar ao ar que o vento pede pausa.

Perca o pulso, pense justo, fuja do repouso e causa.

Ante qualquer preço, sinta o peso de cada gota d'água por cima do pranto.

Canto.

Prum medo, abraço. Pele, baço, tanto faz se dói, doeu. Se morde, é breu. Se peia, ateu.

Para se pensar a partir da voz, a partir do que ecoa e evoca a voz, é necessário um convite. Uma pausa. Um celeiro de ideias aonde a voz possa dançar e desanuviar. É preciso se permitir parar, pensar, se dar ao tempo de ter tempo. Demorar. Escutar o cantar de um pássaro exige uma atenção não ao pássaro, não aos sons - não ao que se vê (ou o que se pensa que se vê); exige, antes de mais nada, uma atenção e uma tensão ao como se escuta o que se escuta. O que se difere no que a língua toca, sem nada enunciar: a voz que a escrita pensa.

Só praquê disse a verdade
me sacudiro na grade
e apanhei de fazê dó,

⁸⁸ fenômeno, em grego - que possui na sua etimologia o particípio *pheni* que diz, no grego arcaico, o mostrar-se que se diz e o dizer-se que se mostra (JARDIM, 2005), isto é, em outras palavras, o que o Deleuze e Guatarri (2010) vão chamar de plano de imanência. Minha intenção aqui é fazer relação ao lugar aonde a escrita toma um ar mais 'oral' e mais poético por atenção e intencionalidade, como aqui peço para que leiam em voz alta esse pequeno trecho, o que busco é evocar a música como fenômeno, naquilo que a pesquisa diz sobre a música do PATativa - sobre a palavra.

com esta sorte misquinha
eu saí da lagoinha
fui batê no ciridó
Porém sempre onde eu chegava
e alguma coisa falava
defendendo o injustiçado
depressa o côro caía,
com aquilo eu já vivia
infezado e incabulado.
Divido tanto castigo,
um dia eu disse comigo:
eu já apanhei de sobra,
não vou mais dizer verdade
neste mundo de mardade,
a mentira é quem manobra.
Se a verdade é desprezada
e a mentira é apoiada
mudei o meu pensamento
tudo meu é sem assunto
vejo um cavalo e pergunto:
de quem é este jumento?
Fiquei munto revoltoso
revoltoso e disgostoso
com o que me aconteceu
e hoje eu sou um vagabundo
e não existe no mundo
quem minta mais do que eu
dos peixe que anda no mato,
os mió é péba e gato,
as lição do meu avô,
não tô mais obedecendo,
por onde eu ando é dizendo
que a inflação se acabou.
Derne o campo até a praça
gasulina tá de graça
e já conheci também operaru
que tá tudo milionaru
gozando e comendo bem
nunca houve um arsatante
na terra dos banderante
nem no ri di janero,
e também já descubri
que o nosso grande Brasi
Nada deve ao istrangêro
nunca houve um brasilêro
que para ranjá dinhêro
fizesse corrupção
a noite é o mesmo dia
e o palo ceza faria
nunca rôbou um tostão
Respeitando um grande amigo
só uma verdade eu digo
esta verdade sagrada
que tá no meu coração
meu avô tinha razão
a justiça tá errada.

(PATATIVA DO ASSARÉ, 2004 pg 32 - 35)

μνημοσίνη⁸⁹

Pode se parar a leitura em voz alta, a quem assim o quiser.

Como Patativa poetiza, é sobre a problemática de dizer a verdade das coisas. E de ser agredido pela colocação dessas verdades. Todos os processos fonéticos e todos os “erros gramaticais” que se apresentam aqui têm como fundo e proposta direta o cuidado com a palavra e a musicalidade de cada verso; o cuidado com cada palavra sendo colocada para aproximar cada vez mais do que se coloca como voz é o ponto focal de se pensar todo um trabalho primoroso de improvisado atento e muito intenso com cada verso e sua rítmica (ALENCAR, 2009). O musical como a arte de produzir rima. Até que se entenda que as verdades são construídas e constituídas nas narrativas e nos fazeres que a poesia permite. Mas a verdade da própria poética não tem como desdizer. Ela sempre se dá. Querendo ou não. Ela se mostra de forma a demonstrar, no musical da palavra, o cuidado que o seu corpo tem na escuta do que ressoa (JARDIM, 2005).

“Gozar da vida e do que a poesia permite: fazer os versinhos para brincar” (CARVALHO, 2002. pg 68)

Não há como negar que há uma lírica nas poesias do Patativa. Como ele mesmo diz, “têm uma filosofia, né?”. Mas há também sentido: o sentido e a beleza da musicalidade chega primeiro aos ouvidos (ouvindo com os olhos, às vezes) do que a significação chega à mente. Mas também o que há são silabações e movimentos de um cantador. Projeções e tonalidades. A verdade que ele diz fala sempre sobre essa musicalidade, sobre a fórmula-ritmo e essa presença da voz enquanto enunciativa do movimento de (en)cantar-se (MENDES, 2009 ; LEMAIRE, 2009).

O sentido musical, como o nome do que se propõe musical (como instância de harmonia) é sempre estabelecido pela ação da/na memória (JARDIM, 2005). O ritmo como instância, como constituição da própria memória, é o que transforma e cria – na

⁸⁹ Mnemónise é o nome dado á deusa grega Titânica da memória, que é tida, entre outras coisas, na mitologia, como mãe das Musas (as 7 notas musicais) com Zeus. Aqui busco a atenção para o gesto de parar de ler em voz alta e voltar a ler com a voz que, naturalmente, a cada um ressoa na memória da própria voz “interna” da palavra;

performática da voz (mesmo sem voz) e do som (mesmo no silêncio) – o que se estabelece como gesto e cosmo, a partir do caos, do desconhecido. A memória é um modo privilegiado de constituição da unidade: é nela que vige o acontecimento e a possibilidade do acontecimento, isto é, é o ritmo como um entre-lugar do que foi o que é e o que será (JARDIM, 2005).

O instante insiste a partir de uma escuta e uma voz que se escuta. O instante poético não é princípio excludente do processo de se perceber, ou se afetar, pela música do Patativa (MATOS, 2009); o modo de estabelecer música, no musical da palavra, é sempre poético.

A vigência de um estado poético – que é sempre o musical da música – aqui se apresenta como o musical da poesia. Por mais que redundante pareça, o musical da poesia é o que pode fazer, da poesia, poética.

É necessário pensar e cuidar dos instantes poéticos. Não para traduzi-los, matá-los ao nada que a prescrição, significado, explicação ou lirismo (quando na canção, por exemplo) assim diga. O que pode a poética é pensar nos sentidos e na violência de ser preciso atravessar a espessura que as palavras carregam (ZUMTHOR, 2018) para que sejam compreendidas a partir de uma relação corpo-a-corpo. Como diz Patativa do Assaré (2012, p.17): “Sou um caboco rocêro, / Sem letra e sem instrução. /Os meus verso tem o chêro/ Da poêra do sertão” . Só o corpo sente cheiro do que lê, sente gosto no que vê, sente dor no que escuta. O corpo é um só. É na relação com a poesia que insiste essa força da poeira. A poeira que às vezes dá rinite, que às vezes suja e às vezes só necessita de uma batida na aba do chapéu pra esvoaçar. Um corpo que é ponto de partida de tudo o que se concentra em sensações, é ele também o ponto de origem da própria palavra que se produz enquanto escuta, e enquanto voz e memória – como uma escuta que é a semântica que faz mundo, que registra o não-registrável: a poética da palavra (ZUMTHOR, 2018)

Ler em voz alta aqui é perceber a silabação – que uma das outras ferramentas de análise – que parte a harmonia, num sentido de partida como largada da própria língua falada, e silaba na música pra musicar. Porque não é sobre uma leitura de uma voz que pausa nos silêncios das vírgulas, por exemplo, obedecendo sempre o que a gramática nos ensina. Há um outro modo de se enunciar poesia enquanto voz.



Certa vez andando, sorrindo e contente
cantando repente pelo mundo a fora
ouvi uma voz bonita e sonora
dizendo: demora que eu já vou na frente
o dente é a língua e a língua é o dente
o K é o J e o J é o K
gambá é raposa e raposa é gambá
Raimundo é Francisco e Francisco é Raimundo
o mundo é o céu e o céu é o mundo
nos dez de galope na beira do mar (ASSARÉ, 2012 pg 70)

O que aqui talvez evoca uma certa comicidade do Patativa é ele afirmar coisas que, em suma, *não são*. Gambá não é raposa e raposa não é gambá. Mas é menos sobre a significação, mais sobre a afirmação da tonicidade e da musicalidade e também sobre o ritmo das palavras que assim são colocadas, já que “toda palavra cabe em poesia, mas têm que saber colocar⁹⁰” (CARVALHO, 2002). Os dez de galope na beira do mar é sobre um martelo (o nome desse tipo de poesia é martelo galopado), pois evidencia um certo tipo de tônica que “bate” ao se ler. Ela tem uma rítmica que invoca esse ritmo.

A silabação e musicalidade, na língua, aparecem aqui como material de análise; insurgem desse quase ‘não-respirar’ que é o Dez de Galope na Beira Mar⁹¹; pede uma força de prosódia, de canto e de enunciação da poesia (MENDES, 2009). A forma como a oralidade pede que os versos sejam entoados, enquanto voz alta, traz aqui uma característica tanto da silabação quanto da própria harmonia – o instrumento (voz) deve estar bem afiado e afinado para conseguir executar com primor a técnica pretendida (língua e dente). A redundante frase que se repete na poesia do que é – pensando no que não é, e o que pode vir a ser –, é o que dá o gosto e o tom de um certo espanto que a poesia recebe.

O jacarandá⁹² que suporta os graves e dura por toda uma eternidade enquanto

⁹⁰ Fala do Patativa em Entrevista no ao Gilmar de Carvalho (2002, p.161);

⁹¹ Tipo de métrica de verso, muito comum na poesia oral do nordeste, aonde os versos dodecassílabos são lidos em uma respiração só e sempre se findam com a frases ‘nos dez de galope na beira do mar’, isto é, com uma rítmica também que evoca esse findar da rima em A B B A A C C D D C ;

⁹² Madeira utilizada para fabricação de instrumentos de corda como violão, viola caipira, e

instrumento aqui também produz e reproduz o infinito do se estabelecer enquanto poesia. Por vezes, os versos de Patativa do Assaré trazem algo de uma rítmica silábica que ecoa, na oralidade, um súbito que só se silencia no fim do próprio verso (MENDES, 2009). É como se fosse um tiro ou um rasgo que tem que ser feito de uma maneira inteiriça e direta. O que a poesia grita, há de se gritar. O que a poesia berra, há de se berrar.

A escuta do instrumento faz toda a diferença quando estamos em uma improvisação como gesto - no que pode o lugar poético. Se tratando de voz, tal escuta é o que pode mover a língua em direção ao som que produz, se reproduz no improviso. Geralmente um improviso se monta a partir do treinamento de determinada música, mas também de um estudo (MASCHELLEIN; SIMONS, 2013) da forma como se habitam os timbres do instrumento. No caso de um violão, por exemplo, se faz na competência das duas mãos; no caso de um trompete, são as mãos juntamente ao músculo diafragma no trato respiratório, e assim vai. O improvisar é sobre estar nas potências do que faz ressoar. É sobre saber improvisar *muito* – pelo uso que o corpo faz e é feito dos agenciamentos da improvisação. O improviso como um cuidado, um pensar, na própria dimensão da musicalidade enquanto se coloca na poesia, dentro de um movimento rico em potências e incompatibilidades (JARDIM, 2013).

A silabação e o improviso, como cuidado e dimensão da memória que se aguça, percorre a língua enquanto a leitura (em voz alta) ocorre. Mas está no âmbito de uma consciência, como uma consistência do próprio se fazer da poesia (GIL, 2010). E não percorre apenas em um ou dois versos, e sim no poema por inteiro, como neste exemplo:



Menino de Rua

cavaquinho. Reconhecido nacionalmente pela sua resistência ao tempo, às pragas como cupins, brocas e formigas. Conhecido também por ser uma madeira eterna - não se deteriora com facilidade;

menino de rua
garoto indigente
infante carente
não sabe onde vai
menino de rua
assim maltrapilho
de quem tu és filho
ond'anda o teu pai?

Tu vagas incerto
não achas abrigo
exposto ao perigo
de um drama de horror
é sobre a sarjeta
que dormes teu sono
no grande abandono
não tens protetor

meu deus que tristeza
que vida esta tua
menino de rua
tu andas em vão
ninguém te conhece
nem sabe o teu nome
com frio e com fome
sem roupa e sem pão
(ASSARÉ, 2004. PG 10)

A silabação que essa poesia evoca tem uma distinção interessante quando se trata de sílabas poéticas, dentro da entonação do próprio autor. Ele os faz assim em versos hexassílabos, sendo sempre o primeiro de cada estrofe com uma anacruse⁹³ musical – que é uma nota que antecede a frase. Uma suspensão musical (MENDES, 2009). Um segundo antes da queda ao abismo. Um movimento de língua e enunciado antes do canto.

An / 1 2 3 4 5 6 / 1 2 3 4 5 6 / 1 2 3 4 5 6 / 1 2 3 4
me / ni-no-de-ru-a ga / ro-to'in-di-gen-te in/fan-to-ca-ren-te não/ sa-be'on-de-vai

É interessante e necessário frisar que, na própria fala do Patativa, em entrevista⁹⁴ à Gilmar de Carvalho (2002), quando perguntado sobre as diferentes linguagens e como ele as ‘escolhe’ para cada temática, as explicações fogem um pouco ao que se espera de

⁹³ Anacruse, dentro da música, é um pequeno trecho rítmico ou melódico que antecede o primeiro tempo da música. É um modo de suspensão, de retardo e de tensionamento da própria ação do gesto inicial da interpretação. A exemplo: dentro da música “parabéns pra você”, a anacruse é feita pelas duas primeiras sílabas “pa-ra/béns” - sendo na terceira se “inicia” a música e todo o processo de palmas que a acompanham, inclusive.

⁹⁴ página 43;

uma racionalidade comum de se ouvir de um compositor erudito, assim digamos. A fala do Patativa diz sobre um ‘filosofar’ sobre a verdade da vida, que é criar as poesias dele dentro do aspecto do improviso. O musical como filosofar é estar presente dentro dessa filosofia da natureza que o cerca. O que ele, por vezes, chama de filosofar, (ou de cantar, ou de poesia, ou de versinho), diz o sobre o mesmo timbre que ele busca explicar sobre o processo de se efetuar enquanto voz, enquanto verbo que corta o ar e enquanto musa que dança no ritmo (LEMAIRE, 2009). Sempre pensando no lugar que lhe afeta primeiro – o caboclo, o sem voz, o sem lugar, o analfabeto. Quando perguntado se tem algum tipo de linguagem que gosta mais, isto é, sobre a comunicabilidade dos seus versos e os diversos leitores afetados pela poesia, o poeta responde:

PA – Não. Eu... eu gosto mais é porque quando eu apresento... ninguém sabe o que é o pensamento. Quase todo o meu poema matuto é apresentado por um analfabeto, num é? Aquilo ali eu quero mostrar ao povo, quero mostrar ao leitor que não é a filosofia não é uma coisa que ele vá aprender lá no colégio, na escola ou coisa não! É uma coisa natural que o camarada recebe como uma herança da natureza. Saber filosofar, saber dar certeza e isso e aquilo e aquilo outro, viu? E é por isso que eu apresento sempre o caboclo (CARVALHO, 2002. pg 46)

Esse apresentar sempre o caboclo, como afirma Patativa, tem a ver com construir e habitar as possibilidades da linguagem, ou a possibilidade da linguagem e como se toma posse à linguagem (habitando o que já se habita). Pois é de todo um lugar de potência ao que se diz.

A afirmação da poesia como uma herança da natureza, do que se sabe pelo desconhecido, do que se afirma como poesia (NANCY, 2013) é de uma força tamanha dentro da voz do Patativa que ele mesmo se desencoraja, ao ser interpelado, a falar sobre isso, deixando sempre que o seu lado poético se faça presente mais vezes do que a própria fala de um entrevistado. É como se Patativa fosse, ele mesmo, uma personagem inventiva de si, aonde a voz elucubra – na fala – a distância entre o que se vive enquanto vida e o que se pode viver enquanto poética; o corpo, de alguma forma, pede pela poética que encontra na palavra, como diz ZUMTHOR (2018):

A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável. E nessa zona mesma que se situa o conhecimento “antepredicativo” de Merleau-Ponty, base do fato poético. Daí o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer. O

corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. A operação da leitura é dominada por essa característica (ZUMTHOR, 2018. posição 272).

Então, ao se evocar uma leitura, o poético se estabelece como um tipo de individuação, como coloca Zumthor (2018), e de uma singularidade sobre o desconhecido. A dimensão da característica que domina o corpo é o poético - desconhecido, inacabado e desintegrado em partes. Num fluxo próprio, num ritmo próprio de leitura. O poético é singular. Se dá como pode se dar. No timbre de quem canta e escuta.

A pesquisa é de um lugar em que se substitui o saber-fazer pela experiência do fazer-saber (PASSOS;BARROS, 2009), o que casa de uma forma muito particular com os conceitos e o primado que a Voz necessita ao estudo do Patativa do Assaré. É o percurso do caminho do cuidado com a poesia que nos mostra e nos aciona ao conhecimento, aos saberes e à escuta do saber do poeta, do bardo e do cantador aqui. Por isso um fazer-saber.

Eu tenho a conduta de cantador forte
canto por esporte e ganho a partida
dou tapa na morte e pontapé na vida
vou do norte ao sul e vou do sul ao norte
a minha bravura não há quem suporte
já domei pantera, leão e jaguar
com tua zuada não vou me calar
ainda que chova trovão e corisco
eu não terei medo e nem correrá risco
nos dez de galope da beira do mar

No lugá que eu canto véio não rismunga
não bota calunga nem bota buneco
teu açude eu rombo teu rio eu seco
no lugá que eu chego sou dono e sou dunga
te rasgo a camisa teu chorte e tua sunga
e um banho de fogo eu mando te dá
te boto no gelo mode afreventá
caraca de chifre do boi da misera
o que tá fartando você não intera
nos dez de galope na beira do mar
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2004, p. 71-72).

Os versos dodecassílabos do galope à beira do mar cantam bravura indomável, festejam, ameaçam e chamam para insurgência de um duelo nos versos. É justamente a fórmula dos versos aqui impressos que trazem na voz a garantia da diversidade do canto

do Patativa; o improviso rimado segue sua fluência enquanto a verdade da poesia - como ele mesmo diz – segue para o ouvinte (LEMAIRE, 2009).

Os dez de galope na beira do mar chamando pra briga poética, num duelo com outro poeta na chamada ‘peleja’, fazem inflar a musicalidade a cada verso. Cada linha é um ataque, uma sentença e um golpe desferido na ponta da língua do que a música pode. Assim como em um improviso com dois instrumentos, não há vencedor. A briga é meramente mimetizada para que a musicalidade e o cuidado com cada palavra, cada silabar, cada entonação e cada atíço seja mais bravo e bravio do que o anterior. Há música e harmonia, pensando música sempre como *mousikè* (meme e *mnemōnise*; música e memória) (MENDES, 2009).

A poesia não consome somente a aparência; o cantar não se dá de modo fácil. Mas ela faz o difícil parecer e querer ser fácil a partir de se recitar, de chamar à língua (NANCY, 2013). O poeta diz “caraca de chifre do boi da miséra” e o verso se compõem na criação do poético do dito e não-dito. Do que suscita - mais que a vontade, a musicalidade do ritmo, no sentido do gesto que quer ser dito - do fazer-se dizer: “É por isso que o poema, ou o verso, é um sentido abolido como intenção (do querer-dizer) e disposto como *finição*: não se voltando para a sua vontade, mas para o seu fraseado. Não mais fazendo problema, mas *acesso*” (NANCY, 2013. pg 420).

Fazer *acesso* é tudo o que, no seio de toda potência, a poesia pode enquanto música. Cabe aqui então, ao musical da poesia, fazer esse *fazer-se* do sentido poético. Mas é sobre um fazer silencioso, um fazer inaudito e com certo receio de como fazer-se. Ele é necessário pois está em todo gesto de criação, isto é, em todo gesto que se potencializa. Um gesto que, se mostrando, também deixa-querer se mostrar.

É sobre talvez todo um inventivo do personagem Patativa e da potência que a sua poesia clama que faz – enquanto faz. Existe talvez um movimento necessário para a interpretação dos versos que Patativa canta – quando assim feitos por outra pessoa. Existe um modo de se enunciar poeticamente o Patativa. Um modo no sentido vocacional, isto é, na voz que canta e de quem canta a leitura do Patativa. É de se destacar que, caso seja feita uma leitura como se em prosa, nada irá dizer do ritmo, da silabação e da força do que pode a poesia. Talvez poderá reverberar de forma outra, mas há que se entender que a leitura de literatura oral necessita, antes de mais nada, de uma voz. De deixar-se repetir no ritornello. Escutar a própria voz. Produzir e acostumar-se

com o timbre de si – cantando (verso e música).

Deixar-se vibrar é intervir na própria leitura do que escreve, é escutar a leitura do que se pesquisa, mesmo antes de pesquisar. Uma intervenção de si como sílaba de toda tônica que ali coloca.

“A estrada da minha vida” ou “Do Berço ao Túmulo” (PATATIVA DO ASSARÉ)



Trilhei na infância querida
composta de mil primores
a estrada da minha vida
ornamentada de flores,
e que linda estrada aquela!
Sempre havia ao lado dela
encanto, paz e beleza,
desde a terra ao grande espaço
em tudo eu notava um traço
do pincel da natureza.
Viajei de passo lento
pisando rosas e relvas
ouvindo a cada momento
gemer o vento nas selvas
colibris e borboletas
dos ramos das violetas
vinham render-me homenagem
e do cajueiro frondoso
o sabiá sonoro
saudava a minha passagem

o sol quando despontava
convertendo a terra em ouro
em seus raios eu notava
o mais sublime tesouro,
e de noite a lua bela
era qual linda donzela
de uma beleza sem fim
a sua luz prateada
tinha a cor imaculada
das vestes de um querubim

se a noite escura chegava
envolvida em seus negros
uma santa me embalava

cantando trovas de amores
e quando raiava o dia
que do bercinho eu descia
chegava aos ouvidos meus
pelas brisas matutinas
o som das harpas divinas
dos santos anjos de Deus

e eu seguia o meu caminho
sempre alegre e sorridente
balbuciando baixinho
minha canção de inocente
e enquanto sem embaraço
eu transpunha passo a passo
os tapetes da campina
no centro da espessa mata
as águas de uma cascata
cantava ao pé da colina

nesta viagem de amor
nada me causava tédio,
tudo vinha em meu favor
pelo divino intermédio
mas a torpe sedução
qual fera na escuridão
manhosa, sagaz e astuta
atirou sem piedade
sua seta de maldade
contra minha alma impoluta

Desde este dia maldito
tudo tornou-se contrário,
foi se tornando esquisito
meu luzente itinerário,
segui pela minha estrada
como folha arrebatada
na correnteza do rio,
entre a grande Natureza
tudo quanto era beleza
apresentou-se sombrio

O sabiá não cantava
entre os bosques e colinas
nem pela brisa chegava
o som das harpas divinas,
só me ficou na memória
aquelas estradas de glória
onde andei calmo e feliz,
lá onde deixei guardados
entre as roseiras dos prados
meus brinquedos infantis

Qual peregrino sem fê
atrás de um santo socorro
um dia cheguei ao pé
do mais altaneiro morro
e subi pelos escombros
levando sobre meus ombros

um fardo de paciência,
depois do grande obstáculo
galguei o alto pináculo
do monte da decadência

Na mais horrível peleja
vivo hoje em cima do cume
onde a brisa não bafeja
e as flores não têm perfume,
a vagar triste sozinho
sem conforto e sem carinho
na solidão desse monte,
não ouço o canto das aves
nem o sussurro suave
das lindas águas da fonte

No deserto desta crista
ninguém consola meus ais,
fugiram da minha vista
as belezas naturais,
a luz do sol é tão baça
e a lua pelo céu passa
desmaiada e já sem cor
e as lanternas das estrelas
procuro e não posso vê-las
é triste o meu dissabor

E aqui o que mais me pasma
me faz tremer e chorar
é ver um negro fantasma
com as mãos a me acenar,
sempre sempre me rodeia
e com voz horrenda e feia
de quando em quando murmura
baixinho nos meus ouvidos
para descermos unidos
os degraus da sepultura

(PATATIVA DO ASSARÉ. 2007 pg 38 - 41)

Ao contrário do que se habitua dizer, não creio que existe poesia triste. Não existe poesia feliz. Assim como os processos de escuta aqui não irão passar pela alcunha de um saber-se fazer o bem ou o mal. É mais sobre o que podem os encontros. Quais sentidos ali são criados e como podemos fazer com que se potencializem em mais alegrias (aumento de potência em efetuação) e menos tristezas (diminuição de potência em efetuação) (DELEUZE, 2002).

Encontrar e inventar o próprio ritmo de cada poesia enquanto leitura, enquanto se lê. É preciso experimentar ritmos novos. É preciso não ter medo de escutar a própria voz. Produzir ritmo é um tipo de contorno que faz – ele sempre o faz – dançar com o musical. Pois o ritmo é de todo um som e silêncio que se intercalam e já estão sempre “ai”. Todo

movimento é puro ritmo, desde que assim o escutamos. O ritmo que Patativa emprega nos seus improvisados versos é sempre o mesmo - e nunca a mesma coisa; o ritmo que ele têm consigo, a partir dos movimentos de se cantar seus versos, transborda na palavra os seus motes rítmicos como encadeamentos técnicos estabelecidos na experimentação (MENDES, 2009). Tendo consigo, como um pensamento em corpo do que a voz enuncia, pode ele focar todo o seu esforço na sua *filosofia* enquanto o ritmo faz o seu trabalho enquanto poética e rima (Idem, 2009).

O coração pulsa em movimentos de sístole/diástole. E nesses movimentos produz um som grave e um agudo – e silêncios. Sempre o mesmo, nunca a mesma coisa. As velocidades mudam, as intensidades mudam, o passo afeta, o sangue afeta, o afeto afeta. O ritmo vai se constituindo.

O ritmo aqui entra como um dispositivo da escuta de si, como um auxiliar ao timbre (que é a escuta da escuta da escuta, lembra?). O ritmo é, ele mesmo, o ritornello em pequenos pedaços e sempre se modificando. Sempre se atualizando em dinâmicas fortes e fracas, em pulsos, em velocidades, em silêncios e sons.



Pandeiro Repique Duo- Tema Djambado.

O ritmo como fluxo de intensidades. O improviso como fluxos de ritmos. O pandeiro e o repique não se colocam como instrumentos comuns de se trabalhar quando se fala em música, até porque estamos falando de ausência de melodia e de harmonia - no sentido técnico e escrito da música.

Seria, de fato, aquele ritmo que perfaz em potência do mesmo e, por isso, está lá. Um *lá* que é acontecimento. Mas ele precisa se potencializar para *estar lá*. Ele se deixa acontecer e se deixa levar a partir do signo que o coloca.

A dimensão da memória como plural, como ritmo, é sempre poética. Porque é poeticamente que o homem habita e é habitado pelo ritmo (HEIDEGGER, 2012). O

ritmo, como um devir-memória, como um pulso que quebra o pulso, como um metrônomo que se fere e desfere o quebrar do próprio tempo, ele se faz na potência do poético sendo, ele mesmo, palavra de acontecimento – enquanto acontece. A *gig*⁹⁵ não pode parar. O improvisado pede a celebração do improvisar na ponta dos dedos ou dos lábios. Os instrumentos dançam muito mais rápido do que o raciocínio lógico pode captar.

A voz que o poeta Patativa tinha como seu instrumento era menos instrumento e mais modo de se acionar o corpo. Criar um corpo outro, fora do corpo e que têm sua densidade própria - com rimas, ritmos, repetições e musicalidade singulares (MATOS, 2009). O ritmo faz na e da voz um corpo que é uma dança: “andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, integrante que é de um contexto movente, cambiante, no qual respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam” (MATOS, 2009. pg 38).



Pois aqui sinhô dotô
chegando um home de lá
tem comida a seu favô
sem precisá de comprá ,
o matuto com prazer
ante mesmo de sabê

⁹⁵ de acordo com Scholes (2021) no site <http://teclasap.com.br>, “*Gig* refere-se a apresentação de um artista ou banda de música, principalmente de rock, pop ou jazz. Usa-se também o verbo *to gig* ou *to play a gig / to do a gig*. “

como o tal home se chama,
tira um capão do chiqueiro
nem que seja o derradêro
da muié comê na cama
E enquanto prepara a bóia,
o dotô ingratado
se deita em uma tipóia
mesmo de pé espaiado
e mnino ali não fala
nem ninguém pisa na sala
pra ele pudê drumi
é assim que a gente trata
estes home de gravata
quando chega por aqui
o povo todo percebe
que os home sabido e grande
por lei nenhuma não bebe
água em caneca de frande,
por isto o povo daqui
gosta de se privini
não se esquece de guardá
um belo copi de vidro
pra esses doutô sabido
que chega da capitá
tô lhe contando a certeza
das coisa do meu sertão,
aqui ninguém tem riqueza
mas porém tem munta ação
e ninguém usa pagode
tudo fala como pode,
ninguém sabe, ninguém erra,
ah! seu dotô só queria
que o sinhô viesse um dia
vê um São João nessa terra.
Quem é que escuta e não goza
numa noite de São João
uma toada sedosa
do caboco do sertão?
A gente uvindo a toada
sente a arma apaxonada
e o coração dando sôco
querendo saí pra fora
promode uvi a sonora
da viola e do caboco
O sinhô pense e repare
o que eu lhe digo é exato
não tem como que se compare
um São João aqui no mato
o sertão é todo em festa
coisa boa como esta
ninguém pode avaliá
não há neste mundo intêro,
nem no Rio de Janeiro
na festa de carnavá
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2007 pg 149-152)

Ninguém sabe, ninguém erra. O erro só comporta no que sabe, no que diz que sabe para poder dizer e fazer o certo e assim, depois assim, constituir o errado. O errático aqui, como mais um dos personagens que Patativa subscreve dele próprio, é que garante tal língua errante que busca a rima e a simplicidade frente a qualquer coisa diferente. Depois de ler uma coisa dessa é difícil de escapar, fazendo uma escrita em voz, escrevendo, lendo, afetando o eu, fugindo do que um verso desse tem pra mim como modo de enunciar e encantar (LEMAIRE, 2009).

A busca e a intensidade desses meios de fuga a se continuar com a musicalidade da poesia rimada, de negar-se à *poesia branca*, na poética da voz, possibilita a Patativa se tornar um expoente do seu tempo, não como o chamado de um universal que destitui uma escuta do timbre ou ritmo (NANCY, 2006) mas que pensa em um corpo que apresenta e (re)apresenta o que diz, pela força do que diz, no que diz.

O errático Patativa, no que cria e canta seus versos, dança no peso da instabilidade do corpo. No que canta como processo de se descobrir e inventar o próprio corpo – dentro da escuta. O corpo da música passa pelo musical. O corpo da música é o ritmo que dança. Ele, tal como outros corpos, produz a si como afetos e afecção. Para o corpo objetivo, o ritmo é a virtualidade que o musical pede, que a harmonia manda e que a música desloca.

(...) chega o momento em que o peso já só funciona como fator de estabilidade desse sistema instável, fator que permite ao bailarino orientar o corpo, voltar-se para o centro, de certo ponto de espaço e invertê-lo sem perder o equilíbrio. Já não é o peso real, uma vez que o bailarino já não pesa o seu peso verdadeiro, mas alguma coisa como um peso fictício virtual, que depende da energia desenvolvida e consumida (GIL, 2018, p. 21).

Homero, ao cantar a *Iliada* e a *Odisséia* e seus mais de 14 mil versos, constitui memória e, no vigor do que a poesia pede, clama ao deus Apolo – a beleza da Lira e dos cantos para, assim, cantar. É necessário dizer que não é sobre uma ode à poesia que se trata aqui, mas sim de um modo específico de escutar à⁹⁶ poesia. Quando o poeta canta o mundo das musas com a voz de Apolo dentro do contexto helenista, é, ele próprio, o mundo apolíneo. O mundo das grandes epopeias, dos grandes feitos, das *ύβρις*⁹⁷ que

⁹⁶ Esse à* craseado é intencional. Pois se trata de uma escuta ativa e não passiva.

⁹⁷ Nome que se dá a causa-problema, ou ao figurativo dos eixos centrais, que sempre acometiam às mitologias Greco-arcaicas, aonde, para se resolvê-las, o herói deveria dilacerar-se ou morrer tentando;

compõem a relação entre deuses e humanos, dentro dos próprios humanos que, tangíveis de erros e compassivos de culpa, erram ao tentar controlar a vontade dos deuses, e ir de encontro a essa vontade.

Patativa não canta as grandes epopeias dos seus enredos e das suas poesias. Antes, canta a vida, a existência e a experiência, de um saber do poeta, um saber cantado do que se denomina ao que é viver. φιλοσοφία⁹⁸ e vida, vivendo. Criando o tempo no tempo, o ritmo (MENDES, 2009) no saber de uma fala – que exige o timbre de si, uma escuta de si no canto –, Assaré não divaga sobre o que não conhece: dilata o desconhecido.

O poeta Patativa do Assaré conhece gramática lexical, conjugação verbal, plural, sinônimos e pronomes. Mas é na capacidade de se fazer reverberar enquanto harmonia é que se constitui a força de um aedo⁹⁹ sertanejo (ALENCAR, 2009). Dentro da musicalidade dos versos, do instrumento do cantador, que é o seu próprio cantar, os versos e suas rimas categóricas se crivam como a *madeira que cupim não rói* ao buscar essa harmonia insidiosa com o povo que o cerca. Patativa têm, no seu léxico regional, as formas que o garantem na fórmula-ritmo da rima, que parte do seu modo de improvisar e da sua força com as palavras na poesia (MENDES, 2009; ALENCAR, 2009). Como diz Alencar (2009), sobre os detalhes fonéticos, a poesia

conserva, de forma nítida, as marcas da oralidade. O poeta utiliza, de modo espontâneo e natural, diversos processos fonéticos, ora acrescentando, ora suprimindo, ora intercalando letras ou sílabas nas palavras, e o resultado desse emaranhado de aféreses, sínopes, apóopes, entre outros, foi a sua linguagem simples, retratada fielmente nos seus poemas. O que antes não passava de um simples divertimento, hoje, à luz da Linguística moderna, constitui-se valioso subsídio para o estudo da nossa língua, sua história e evolução. (p. 89)

Ainda sobre sua importante musicalidade que reverbera dentro da escrita poética do que propõe, a voz de Patativa

apresenta em seus versos as marcas da poesia trovadoresca que finaliza em meados do século XIV. Como os poemas dos trovadores eram cantados e com acompanhamento musical, isto é, apresentavam também a marca da oralidade, a poesia patativiana, antes de ser publicada em livro, também foi cantada ao som da viola e recitada (ALENCAR, 2009, p.90).

⁹⁸ Filosofia em grego;

⁹⁹ Nome que se dava aos poetas gregos que cantavam os poemas homéricos até o século VI a.c.;

Em uma de suas entrevistas, Patativa demonstra saber criar versos parnasianos, sonetos, norma culta e outros tipos de “roupagem”, como ele mesmo afirma, mas escolhe o tipo de linguagem que acomete a cada verso que irá compor (CARVALHO, 2002). Como nesse exemplo, que faz um soneto com clareza e exatidão:

Tendo por berço o lago cristalino,
Folga o peixe, a nadar todo inocente,
Medo ou receio do porvir não sente,
Pois vive incauto do fatal destino.

Se na ponta de um fio longo e fino
A isca avista, ferra-a inconsciente,
Ficando o pobre peixe de repente,
Preso ao anzol do pescador ladino.

O camponês, também, do nosso Estado,
Ante a campanha eleitoral, coitado!
Daquele peixe tem a mesma sorte.

Antes do pleito, festa, riso e gosto,
Depois do pleito, imposto e mais imposto.
Pobre matuto do sertão do Norte!
(PATATIVA DO ASSARÉ, 2013. pg 71)

No seu canto como aedo, Patativa compõe de um modo que a escuta se torna agenciamento da própria palavra cantada, enquanto potência de ser o que há de mais propício para se ensinar cantando. Pois, no mundo grego, os aedos, como propagadores da memória e do saber de um povo a partir do canto, eram, eles mesmos, o mais próximo que poderíamos ter de uma partilha de conhecimento. De um pensar e cuidar da educação, como vigor de memória e proposta de sociedade a partir de um tempo que só se instaura dentro do gesto educacional (MASCHELEIN;SIMONS, 2013). Aqui Patativa canta ao povo mais simples e ao mais erudito o que vigora e o que lhe afeta como sociedade. Algo que de Apolíneo o constitui, ao fazer do povo sertanejo o criador da sua própria epopeia de vivência e poesia.

A consolidação de uma sofreguidão tamanha se rebela no verbete que insurge da capoeira da língua; a silabada como corte, foice cega, navalha de chumbo no ar, que pesa mais do que corta, e sangra mais do que versa.

Esta terra é como o só
Que nasce todo dia
Briando o grande e o menó
E tudo que a terra cria,
O só quilareia os monte
Também as água da fonte,

Com a sua luz amiga
Potrege no mesmo instante
Do grandaião elefante
À pequenina formiga
(ASSARÉ, 2005 – pg 143).

A poesia do Patativa rebusca uma necessidade de uma leitura oral, uma literatura oral, pela sua presentificação e seu ensejo em ser canto – e canto falado. A voz é o cerne de toda composição. Até mesmo na fala, enquanto ali não se encontra a performática da poesia, os tropeços são bem recorrentes, como se houvesse um determinado fraquejar sobre as próprias verdades biográficas da vida (CARVALHO, 2002). Mas quando se abrem as janelas ventosas que ex-primem a poesia que – assim como todos os cantos que já (o) compôs – sabe de cor, ali entra em cena o personagem, a *sertogonia* se faz presentificada nos versos que canta (REMAIRE, 2009). Quando lida em voz alta, a poesia se mostra como um desafio à própria respiração. Pois o corte, a pausa, a divisão das sentenças e da musicalidade ali demonstrada se atrasa até o fim do verso, quando se pega em falar respeitando a silabação poética do mesmo.

A respiração é parte fundamental dessa poética, como um silêncio que se faz presença sempre em todo e qualquer pensar da música. Um silêncio que compõe mais a própria harmonia do que às vezes o próprio soar (CAGE, 1993), pois se dá o tempo de deixar soar, enquanto canto e enquanto corpo.

Sou matuto do Nordeste
criado dentro da mata
caboclo cabra da peste
poeta cabeça chata
por ser poeta roceiro
eu sempre fui companheiro
da dor, da mágoa e do pranto
por isto, por minha vez
vou falar para vocês
o que é que eu sou e o que canto.

Sou poeta agricultor
do interior do Ceará
a desdita, o pranto e a dor
canto aqui e canto acolá
sou amigo do operário
que ganha um pobre salário
e do mendigo indigente
e canto com emoção
o meu querido sertão

e a vida de sua gente.

Procurando resolver
um espinhoso problema
eu procure defender
no meu modesto poema
que a santa verdade encerra
os camponeses sem terra
que o céu deste Brasil cobre
e as famílias da cidade
que sofrem necessidade
morando no bairro pobre.

Vão no mesmo itinerário
sofrendo a mesma opressão
nas cidades, o operário
e o camponês no sertão
embora um do outro ausente
o que um sente o outro sente
se queimam na mesma brasa
e vivem na mesma Guerra
os agregados sem terra
e os operários sem casa.

Operário da cidade
se você sofre bastante
a mesma necessidade
sofre o seu irmão distante
levando vida grosseira
sem direito de carteira
seu fracasso continua
é grande martírio aquele
a sua sorte é a dele
e a sorte dele é a sua.

Disto eu já vivo ciente
se na cidade o operário
trabalha constantemente
por um pequeno salário
lá nos campos o agregado
se encontra subordinado
sob o jugo do patrão
padecendo vida amarga
tal qual burro de carga
debaixo da sujeição.

Camponeses meus irmãos
e operários da cidade
é preciso dar as mãos
cheios de fraternidade
em favor de cada um
formar um corpo comum
praciano e camponês
pois só com esta aliança
a estrela da bonança
brilhará para vocês.

Uns com os outros se entendendo

esclarecendo as razões
e todos juntos fazendo
suas reivindicações
por uma democracia
de direito e garantia
lutando de mais a mais
são estes os belos planos
pois nos direitos humanos
nós todos somos iguais
(PATATIVA DO ASSARÊ, 2013 pg 65).

É na luta que a poesia acorda e faz ressoar o lugar do comum e da transmissão e comunicação (INGOLD, 2020). Um lugar onde a escuta e a diferença se demonstram como necessárias a partir de criação de novos timbres e novos fazeres musicais. Um fazer musical do encontro das musas em diferença. Em educação.

Somos todos humanos - poetas ou não. A poesia diz dessa igualdade que se compõe na luta, a igualdade que se monta desde um conflito, um conjunto de lutas a partir dos planos do que se busca. A lírica, ao dizer de um modo “elevado” o que é a fala que reverbera num povo (NANCY, 2013), enuncia e evoca de modo único o que não pode ser re-dito e nem precisa de ser redito para ser gesto. O gesto já foi colocado como linguagem; o gesto já é, desde um originário, linguagem - se esta for poética (Idem, 2013).

Permitir e criar territórios de escuta e de leitura, que façam harmonia nos corpos enquanto dimensão poética da memória – eis um caminho possível. A educação surge e se faz em encontros, experiências e em vozes, por vozes e com vozes. Uma voz que estabelece o contorno e o contato com a escuta do que se produz enquanto forma de conhecimento é uma voz harmônica. Faz, da voz, o musical da própria voz. Agora, o que pode um musical da educação? O que seria o musical da educação?

Os contornos que a literatura admite para dentro do campo educacional rotam fugas, musicais ou não, como improvisos dentro do próprio encontro. Um pensar educação, um cuidar da educação que passa por um lugar de cuidar dos sentidos e dos afetos como se apresentam. Um ressoar que transfigure os sentidos educacionais e tragam na pele e no tato as potências em ato dos gestos desses pensamentos – em corpo e em música (BOCCHETTI, 2018).

O MUSICAL DA EDUCAÇÃO

“Eu tô sempre preparado pro não-esperado”

*Hermeto Pascoal*¹⁰⁰

cantilena.

Para mim, a educação não é anterior, é ulterior. Tudo na educação é , como corpo, musical. Pensar a educação, em mim, sempre foi desde o musical, como aquilo que faz reverberar. Quando eu penso educação estou pensando música; quando estou pensando o musical da educação - eu cuido da palavra. A palavra que verte dó-ré-mi em apontamento ao dizer “eis uma coisa”. A música coisando palavras.

Talvez a educação seja isso, um preparar os instrumentos para prática de exposição; preparar os instrumentos para que os mesmos aguentem mais harmonia, suportem mais harmonias e possam se fazer enquanto instrumentos harmônicos.

A poética que a pesquisa busca, que a pesquisa fala e que o metrônomo ataca

¹⁰⁰ retirado de vídeo disponível no Youtube <https://youtu.be/jdXw4OvrsbU>

precisa, antes de mais nada, de argumentar e sedimentar edificantes para se permitir demorar. Demorar enquanto se deixa perder tempo, enquanto se deixa se perder-se no tempo. Argumentar, pesquisar e pensar educação como musical, ou como gestos, antes de mais nada, musicais, é de tudo mais dizer sobre o que pode reverberar e ressoar; sobre o poder ser afetado e afetar. É dar lugar ao corpo. A potência de se fazer educação, e se fazer educação em coletivo, em pluralidade, é a potência da produção da diferença - e das notas diferenciais que a harmonia produz. Não produz porque quer - mas porque pode, porque suporta, porque dá voz ao instrumento, porque deixa a madeira deixar-se vibrar (ou deixar vibrar-se).

[...]

Não existe educação sem voz. Até o silêncio vibra. É necessário ter corpo. A voz que ressoa também é a voz que pode. Que vive. Que escuta.

Só se sabe escuta, só se constitui escuta, se se provoca(r) timbre. Eu só sei do que sei porque eu falei. Eu não sabia antes de falar. É justamente na fala, na voz, ao me escutar produzindo timbre e enunciando palavra, enquanto gesto e palavra, que eu sei que sei - constituindo ritmo, tonicidade, timbre e palavra - música. O timbre que eu produzo já é, em mim, resultado de uma afecção do que me constitui educação. Do que me afeta sendo educação. Por isso que a relação entre educação e música é densa e é intrínseca. Pois é a harmonia - musical, que constitui como acesso do que chamo de educação ao conhecimento.

Esse último capítulo é um pós-lúdio. É uma coda. Uma finalização aberta, em que frases musicais se apresentam e se deixam reverberar. Nem sempre ligadas. Nem sempre conectadas. O improviso pede espaço e pede espera. Inaugura timbres. Ritmos e lugares.

[...]

Quando um corpo, musical, (re)produz o gesto enquanto voz, é um modo potente de acesso ao conhecimento a partir do corpo, a partir do que se constitui corpo dentro do que se evoca; não há como ficar indiferente à escuta quando ela é reproduzida em voz alta. Todo o corpo, se assim o for de fazer, irá vibrar. Mas tudo isso eu já disse e re-disse.

É quando eu canto o que eu sei que eu sei que eu sei. Demora a gente se atentar pro que sabemos. Pro que habitamos. Pra demorar no silêncio que precisamos escutar.

A cantilena é um mormaço cantado. É um entre-lugar nos cantadores do sertão mineiro. Não chega a ser uma cantiga, nem mesmo uma canção. É um canto que se percebe pelo o que repete. Repete lento. Se deixa demorar no que repete. Não têm medo de repetir os erros.

Este é um capítulo lento. O metrônomo não só mede a velocidade e o pulso da música que toca, como tenta, insistentemente, determinar o andamento do que virá. Talvez essa seja um pouco minha tentativa na pesquisa – mapear o andamento dos instrumentos. O metrônomo que sou, e que vige enquanto potência em palavra, balança e se pendula ao cingir e tentar determinar um ritmo – que agora está lento.

Depois de tantos ritornelos e tantos processos em que a harmonia se fez presente, reverberando enquanto palavra dentro da poesia do Patativa, agora posso dizer que entramos num capítulo mais calmo. Musicalmente falando, numa outra dinâmica.

Poderia talvez dizer que não há mais metrônomos; o que há agora são maestros. O maestro regente, como um gestualizar musical que se estabelece frente à uma orquestra, tem como função performar música: ordenar o pulso, o andamento, a dinâmica, a intensidade e as durações. Variantes, sempre. O corpo varia com a interpretação que a música pede. E o maestro se deixa ir nesse devir-música.

A mão improvisa no gesto a intensidade e a velocidade que o corpo pede. Enquanto orquestra, o maestro é o corpo da música que ali se apresenta. Ele é tão harmonia quanto todo som que emana da orquestra. O maestro é o improvisado como resultante-resultado do corpo que a música cria enquanto harmonia - corpo fora do fora. O corpo que é tão pra dentro quanto pra fora - em potência. Se recria na densidade subterrânea ao epitélio e exterior à epiderme.

A palavra, como gesto escrito e oral, que, nos capítulos anteriores, pela insistência, e talvez uma consistência, tenha se efetuado de forma a ser música, agora mais quer não-ser. Ela deixa de querer explicar. De querer tentar dizer. Ela agora age e faz toda a pesquisa e o corpo da pesquisa como um concerto, uma música, um mostrar-se da música.

No primeiro capítulo, os instrumentos foram preparados para o concerto, para ressoar e fazer ressoar. Mas era necessário saber e preparar cada parte do instrumento, e

cada “todo” do instrumento. Escolher a dedo as afinações (ou não-afinações), os timbres, os ataques, as técnicas e a forma de se compor. Ao corpo que se apresenta como instrumento, antes de mais nada, é preciso ficar atento para se deixar ressoar. A harmonia incide não por querer fazer, mas por poder tocar.

O segundo capítulo se estabelece no estudo. O estudo a partir e desde os instrumentos e o repertório. Repertório definido, hora de repetir. Repetir, repetir, repetir. Fazer a palavra dançar na língua até mudar o tom, até secar a voz e a garganta pedir por água - ainda sem parar de cantar. Demonstrar no estudo todas as possibilidades de construção e de madeirar do instrumento. A madeira que cupim não rói nem nunca poderá roer. Madeira frágil, fina, que reverbera ao menor cingir de um som. Demore, repita, demore, repita.

Estuda, afina, estuda, cansa, mão direita, mão esquerda, língua, conceitos, verbetes, improvisos, dicção, tradição, cultura, emoção, filosofia e palavra. Ah sim. Sempre antes, durante e depois - palavra. Gesto da palavra enquanto não se perfaz sujeitos - não mais. Agora somos instrumentos - não mais (somente até se deixar soar música).

Chegou a hora do concerto. Não há mais escalas a estudar, conceitos a se explicar, nem argumentos difíceis a se harmonizar. O que há agora é música. Deixar ressoar. Assim como em todo concerto, performance, show ou apresentação, o que se tem é sempre um múltiplo. Esqueçamos dos conceitos que regem. Deixemos, ao menos por um instante, a palavra ser o que sempre foi: música; deixemos a palavra soar como ritmo, tonicidade, afinação, língua e pausa - música. O múltiplo interpretar do concerto. O intérprete e os intérpretes: o do palco e os da escuta; o poeta e os poetas: o da voz e os da escuta; os músicos e os músicos: os a tocar os instrumentos e os instrumentos a serem tocados. Cada gesto torna-se dual - nele mesmo e no outro. Pois a harmonia incide de corda pra corda, de instrumento para instrumento, de gesto pra gesto, de silêncio para silêncio: παραβαλλω.¹⁰¹

Tudo o que a madeira, que é a voz que lê e canta enquanto lê, poderia estabelecer enquanto potência, assim já o faz. Ela permite e se permite vibrar. Não mais quer, ou busca testar, o que provoca consonância ou dissonância. O que está afinado ou não. Não há mais tempo a perder. O tempo agora é outro. O ritmo do improviso foi dado de

¹⁰¹ Palavra, em grego;

largada e o intérprete busca, incessantemente, se per-formar no ato. No gesto de potência.

Não há intenção de explicar mais conceitos, juntar riquezas, ter grandes conquistas. Viver para coisas pequenas, poucos encontros e poucos lugares. Toques.

Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteio em paz, exp'rimem ver. Digo isto ao senhor, de fídúcia. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças. Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina... (ROSA, 1994. pg 27)

Particpei como ouvinte, certa vez, de um evento chamado Jazz “Música Instrumental Brasileira” em Niterói/RJ, em 2019, com grandes shows e workshops com nomes do jazz brasileiro e improvisadores. Certo dia do evento, o grande músico e improvisador Hermeto Pascoal diz, respondendo uma pergunta da plateia, num workshop, sobre a importância de se estudar música:

“Estuda! sim, estuda. Estuda muito. Escalas, instrumentos, timbres, durações, velocidades, harmonia, melodia... vai repetindo né? Mas na hora de tocar têm que esquecer. Esquece tudo”

Pois bem, hora de esquecer.

[...]

concertina.

A poesia do Patativa, enquanto se canta, faz presente no ar uma demora. Uma necessidade da escuta. Talvez esse capítulo inteiro seja sobre a escuta - mesmo sem falar tanto dela diretamente dizendo. Uma escuta do gesto da atenção, e que evoca essa atenção. É necessário estar atento ao que se escuta e ao como se escuta.

"Atenção" vem do ad-tendere, que significa literalmente "alongar (tendere) em direção a (ad)". E o alongamento da vida que busco. Todos sabemos o que isso significa, intuitivamente, quando nos esforçamos para ouvir um som distante. Embora em um sentido puramente mecânico, o som alcança os nossos

ouvidos, que estão firmemente cimentados em nossas cabeças; a sensação que temos é de que somos nós que alcançamos a fonte do som, como se todo o corpo fosse ele mesmo um ouvido elástico que sente em sua tensão o esforço do alongamento. Nós dizemos que não apenas ouvimos, mas escutamos ativamente. (INGOLD, 2020; p. 39)

Ouçõ passos ao redor de todo passo que me movo na pesquisa. Ouçõ tudo o que se faz rodeio em mim. Mas ao arrudear, eu tomo esse lugar. Eu faço da escuta ativa o que me cerca. Eu passo a possuir. Eu faço o que me arrudeia, eu ocupo o espaço, o entre-espaço, do que escuto. O que escuto se faz composição e determina a velocidade da escuta, a velocidade da demora e a atenção necessária para se escutar.

A escuta nos projeta ao som e nós *o* possuímos como escuta. Não se trata apenas de ouvir, mas de se deixar demorar nesse som, nessa busca, nessa viagem da própria palavra partindo da voz ao timbre, sentindo e significando.

O musical como escuta é a harmonia da própria escuta - o que se deixa escutar. O que se permite ouvir ouvindo. A voz que se ouve ao longe e se aproxima não o faz por ocupar um espaço tao mais fora quanto um dentro - ela invade, habita, ocupa. Estremece a ponta do pé ao fio de cabelo. E some.

Como argumentei no capítulo anterior, um dos modos de acesso ao poético que a música evoca é o ritmo - enquanto dinâmica, enquanto quebra de metrônomo, enquanto léxico e dança das palavras na língua do poeta, enquanto numinosidade e con-versa. Hesíodo¹⁰² convoca as musas para, na palavra que ele manifesta enquanto canto, dançarem os mitos na sua voz (TORRANO, 1995).

O habitar de um novo modo de se compor. Compor os gestos. Compor á voz e compor a voz. Compor à música e compor a música. Harmonia é esse modo poético, que diferente do que usualmente se pensa, não se dá somente no indivíduo (na subjetividade), mas no **divíduo**. Ele cria um espaço. Um lugar - que quando se pensa já foi.

Quando dizemos indivíduo, normalmente pensamos em sujeitos, em formação moderna, consciência dos atos e raciocínio lógico estruturante. A palavra indivíduo, na sua etimologia, diz do que não (*in*) se divide (*divíduo*), ou seja, daquilo que não há como dividir - do que me é próprio, intraduzível, intransferível, incomunicável e etc; o indivíduo parte do sentido para se enunciar. Diz-se, comumente, que o indivíduo diverge do coletivo, ou da coletividade, pois se estabelece aí uma cisão de uma visão matemática,

¹⁰² Poeta grego compositor da Teogonia – o nascimento dos Deuses.

aonde um (1) é unitário e mais de um, ou muitos, são um coletivo desse unitário. O caminho que busco é outro.

[...] o foco é colocado em todos e não em uma pessoa em particular. E isso não significa que as questões e necessidades individuais não são levadas em conta ou sejam negligenciadas, porém, significa que elas não podem ser o ponto de partida para o professor amoroso. O ponto de partida é o amor pelo assunto, pela matéria, e pelos alunos; um amor que se expressa na abertura e compartilhamento do mundo. Com base nisso, o professor não pode fazer nada além de assumir a igualdade, ou seja, agir a partir do pressuposto de que todo mundo é capaz de atenção, interesse, prática e estudo (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, posição 967)

Pensar o musical a partir do *divíduo*. Que seria, necessariamente, algo que, dividindo, se faz. É o encontro dos sujeitos que se perfaz e constitui um corpo próprio e densidade exatamente pelo encontro desses sujeitos. Há de se ter um caminho para pensar o musical da educação, pensar um musical na educação. E para cuidar desse caminho, pensar essa topografia, farei isso com os *divíduos* e a partir deles.

Os encontros, as relações, os lugares. a dividualidade e a harmonia se projetam em sons e em corpos - juntas. São o mesmo sem ser a mesma coisa. O que reverbera. O que faz acontecer. A harmonia é o modo de acessar, de operar e fazer ressoar o conhecimento. Fazer-se escuta atenta ao que se nasce: o que vibra ao nascer.

O musical da educação é um estado de potência, no sentido de um modo de acesso à potência da música e da poesia, em toda a relação e cerne das relações aonde o encontro pode ser melhor cultivado enquanto princípio de intencionalidade pela atenção e escuta (INGOLD, 2020). A relação já é harmonia. A harmonia já é educação. Não em uma categorização de identidade, de simples representação. Mas de vibração.

Quem me navega é o mar¹⁰³. Quem me fala é a palavra. Quem me escuta é a música. Quem me silencia é a boca.

Penso educação e penso desde a música. E sinto que, enquanto palavreiro o que penso, sigo insistindo no pensar. Cuidando. Pois é justamente um pensar educação a relação de potência que define e di-fere os animais humanos de outros animais, na sua percepção e na sua possibilidade de aprender a ser outro, de ter sempre uma alteridade como composição e permanente possibilidade de vida.

Viver é deixar-se navegar pelo o que se achava, outrora, que navegaria. O

¹⁰³ Frase famosa do samba “Timoneiro”, iconizada na voz de Paulinho da Viola em 1993;

pensamento aqui pede pausa, pede demora, exatamente por se pedir um tempo de não ter que ser algo. Um tempo pra deixar-se perceber diferente. Um tempo para se demorar o suficiente até que se mude a ótica, a escuta do que se atenta. A fala costumeira sobre o que devemos fazer para ter uma educação de qualidade, ou sobre ter uma competência educacional, aqui tampouco importa. Queremos mudar. Não mais navegaremos - antes quem me navega é o mar. É o encontro que virá a produzir o que se segue, o que se intenciona.

Pense em um nadador tentando cruzar um grande rio. Pode parecer que ele estivesse simplesmente nadando de uma margem para a outra (isto é, da terra da ignorância para a terra do conhecimento). Mas isso quereria dizer que o próprio rio não significa nada, que ele seria uma espécie de meio sem dimensão, um espaço vazio, como voar através do ar. Eventualmente, o nadador, é claro, chegará à margem oposta, porém, o mais importante é o espaço entre as margens – o centro, um lugar que compreende todas as direções. Esse tipo de “meio termo” não tem orientação nem destino, mas torna todas as orientações e direções possíveis. (MASCHELEIN; SIMONS, 2013. Posição 366)

Não é sobre chegar até a margem oposta, ou sobre não-se-ir à margem oposta, talvez. É sobre saber que a dimensão do meio em que o corpo se encontra, entre o ir-se e chegar, já está admitida a partir do momento em que a atenção se volta a margem oposta. A atenção, como escuta, como algo que, do outro lado, lhe chama a mover-se, já te torna meio. Todo o capítulo que se segue é sobre se permitir demorar no meio desse rio. No instante em que se lança às águas e todas as forças lhe atingem, porque assim se principiou ser atingido por elas, o tempo de duração do corpo no meio é um tempo de demora.

Se faz necessário aprender a demorar no instante musical. Aprender a *de-morar*, isto é, a criar a morada de onde se habita (HEIDEGGER, 2012). Só se constrói uma casa, ou um edifício, ou uma moradia, em um lugar onde já, de alguma forma, se habita o lugar como corpo. A ponte de-mora-se por habitar a margem oposta do rio. Ela torna-se, ela própria, uma margem outra do próprio rio. Ela instaura hábitos entre-caminhos e cria um caminho próprio - seja por sobre as águas de um rio, ou sobre um vale. Mas ela, em si, se faz morada ao poético do de-morar-se. Aprender a de-morar-se como instância, como criação de instante (Idem, 2012) é um caminho que se faz necessário a partir do encontro, a partir do divíduo. O musical da educação necessita de demorar-se e de,

sobretudo, aprender a demorar-se.

Existe uma diferença no que se chama de habitar e na forma como que o hábito se constitui - enquanto experiência. Experiência que diz não somente sobre o que acontece, mas sobre o que me acontece (LAROSSA, 2004), sobre estar presente demorando-se dentro do gesto e do que o gesto tem para enunciar-se. A experiência poética da palavra que a voz canta - com o Patativa.

Para Ingold (2020) o que ocorre é que o hábito, habitar algo, é *fazer um algo passando por ele*, então ao passar por esse algo (p. 38), ao realizar a experiência desse algo, você o faz (e não *o faz para poder passar por ele*). A feitura de um algo é reverberação do que se acomete passando por/junto/desde esse algo. O hábito não está nem no fazer propriamente dito, nem no passar por algo, mas no passando por algo que emana um fazer.

Se faz necessário, talvez, se habitar novamente. Se habituar a se habitar - enquanto presença. Habitar presente no presente. Habitar no mais fora possível - no acontecimento.

Um ato da experiência na experiência: é o que acontece quando passamos por algo. Quando algo passa em nós. Esse algo passa em nós e, necessariamente, nos faz fazer algo. E, ao nos fazer *algo*, nos constitui como corpo. O corpo não está dado, nem tampouco inexistente. Existe enquanto potência de criar movimento. Potência de mover-se no mundo. De produzir sentidos e mundos. De dançar. Devagar, demorando em cada passo.

Esse fazer não pode ser colocado meramente como um ativismo, uma fazer atividade, um ativar na atividade. Calma, atenção, cuidado... inutilidade. O caminho aqui tem de passar por um movimento de se pensar a inutilidade do próprio pensamento – que cria densidade para esse pensamento, mas que não leva, necessariamente, “à lugar nenhum”. Não queremos ir à lugar algum. Queremos estar habitando, de alguma forma, o lugar aonde já estamos (HEIDEGGER, 2013). Acho que aí se encontra a maior dificuldade do pensamento: cuidar de onde se está, *estando*. Arrudeando enquanto canta, enquanto dança e enquanto se projeta como voz.

[...]

A madeira range na porta do dia. A madeira que não deixa entrar o vento seco que corta o ar, a madeira que faz o puleiro pro galo cantar. A madeira canta na viola de cocho, no dedo do pife, no pau d'arco que a imbuia faz ranger, a madeira canta e desencanta cedo. A madeira range enquanto cai, enquanto cede, enquanto corta e é cortada. Mas a madeira vibra ainda sem ser vibrada, pela constância do que lhe ressoa. Pela chuva, pelos mares, pelos ares e pelos pássaros. A madeira cria quietude nos compassos.

[...]

Do pouco que sabemos, podemos afirmar que, se a educação é algo, ela diz sobre um gesto. Um gesto de ir-se. De se lançar. A educação está para o gesto como a palavra está para o gesto. A palavra, na etimologia do παραβαλλω, diz sobre um gesto de lançar-se do próprio gesto - como música¹⁰⁴. O gesto da educação não diz tanto diferente. Enquanto etimologia, parte de alguns lugares que trazem outros caminhos e outros caminharos. O mais comum seria o chamado *educare*, aonde o *care* diz sobre um cuidado de amorosidade, de prestar cuidado, caritas, um certo tipo de carestia, de solidariedade e compaixão. Mas também há outra etimologia *educere* que é expressa por dois radicais: *e* e *ducere*. O *ducere* diz sobre liderar, liderança e também é a palavra que depois deriva-se em processo de con-ducção, ducto, e assim por diante (INGOLD, 2020).

No fundo do fundo: o fundo.

O que se têm no fundo do fundo é um fundo fundante - enquanto se fazendo fundo. E não um fundo como fundamental, como fundação. É mais como con-fundante, como con-fundindo. Fundir com, estar buscando fazer o fundo sempre com. Mas com o quê? Com o acontecimento e no acontecimento - no fundo. E que se refaz enquanto está se fazendo - na própria ação.

Partimos do ponto de dizer: há encontros. Os encontros se dão, se darão e sempre se deram. E, se há algo a se afirmar sobre a educação, é sobre os encontros. A educação mora nos encontros. Ela mora e necessita de demorar nos encontros. A educação se faz

¹⁰⁴ Ver capítulo 2, pagina 75.

de uma potência de afetos e de afecções, de um modo como os saberes e os conhecimentos se apresentam e podem fazer reverberar algo nos encontros. Mas há de se pensar agora o que *podem* esses encontros e como os instrumentos - um corpo, musical¹⁰⁵ - podem se evocar e se efetuar enquanto música nesses encontros. É como tentar olhar para os encontros a partir de outra ótica: a perspectiva da escuta.

A música não é exatamente um fenômeno, quer dizer, não releva de uma lógica da manifestação. Mas releva de uma outra lógica, que haveria de dizer da evocação, todavia neste sentido preciso: enquanto a manifestação traz à luz da presença, a evocação, essa, apela (convoca, invoca) a presença a si mesma. Não a estabelece como tal como não a supõe estabelecida... Antecipa a sua vinda e retém a sua partida, permanecendo ela mesma suspensa e tensa entre ambas: tempo e sonoridade, sonoridade como e como sentido (NANCY, 2006, p. 39).

A música não se manifesta; ela se evoca e se convoca a partir do momento em que cria tempo e espaço. Evocar, vocalizar. Talvez poderíamos dizer que uma flor se manifesta. Ela é um fenômeno. No dizer que se mostra e no mostrar que se diz. Ela resguarda, como toda manifestação do real, um acesso ao real e como ele se dá (HEIDEGGER, 2013). Produz afecções e cria um lugar que é entre a flor e a sua percepção da flor. Nesse lugar há a manifestação do que se chama e entende por flor.

Mas a música instaura espaço e tempo, na medida que ela não permanece “igual” na concretude. Como ela busca e evoca, na fala, a memória e o acesso à memória como essa diferença de princípio, isto é, de produção – nos instrumentos, a música faz-se sempre diferente. Nunca a mesma coisa. Mas ela enseja no seu acontecer a possibilidade sempre de evocar um outro tempo e espaço, como exigir e de-morar-se num tempo eônico (JARDIM, 2010), isto é, num tempo do obrar da própria música. Em que a inutilidade do gesto insiste em se desligar um pouco do tempo cronológico (BAUCHWITZ, 2021).

A harmonia, há de se ter, sempre e tanto, um outro a quem conversar. E para pensar essa conversa, temos que saber perguntar sobre a questão de todas as questões. Um estabelecer-se perante outro, num processo de aprender-e-ensinar (LEÃO, 1977). É justamente a nossa disposição enquanto seres vivos na educação que nos difere de outros animais vivos: conduzir a vida para um gesto em que o *meio* importa em se

¹⁰⁵ Referência ao capítulo 1, página 30

aprender e ensinar; enquanto movimento que pulsa como vida, como vibração e potência. Poderíamos dizer que se trata de um gesto de pôr em conjunto: um gesto sempre composicional.

Nós, seres humanos, não apenas vivemos nossas vidas. Nós as levamos. Essa é a diferença entre bios e zōē, entre a vida vivida como uma história e a vida ligada aos ciclos da natureza. Se animais não humanos, pelo menos de alguns tipos, também podem conduzir suas vidas, é uma questão para a qual nós atualmente não temos uma resposta certa e, embora de grande interesse e importância, não irei abordá-la aqui. O que presentemente me preocupa é a diferença, o excesso do conduzir sobre o viver, não a questão de onde traçar a linha, se de fato alguma pode ser traçada, entre criaturas que conduzem e criaturas que vivem a vida. Eu quero saber o que significa conduzir a vida, em que sentido isso supera o que já existe, em que sentido tem um passado e um futuro, e uma noção de sua direção própria. Para tanto, afirmo, é fundamentalmente a questão da educação (INGOLD, 2020. p.38).

Habitar o mundo é, fundamentalmente, um processo de atenção, do que chamamos de vida. Atenção. Um empenho da atenção em viver, enquanto existência e enquanto percepção do viver como uma questão (LEÃO, 1977). Existe uma relação entre os processos de atenção e a tensão necessária para demorar-se no mundo, ao constituir mundo - e real. Demoramos enquanto nos deixamos vibrar. Estar atento ao que vibra. Não se trata aqui de evitar a distração. Não, a distração se passa exatamente por um processo de atenção profunda (INGOLD, 2020).

Sento na praça da pacata cidade onde nasci, de máscara, álcool gel, livro em uma mão e gravador n'outra. Sento para ler e me distrair. Observar o que cada um faz no instante em que se faz. Os pássaros voam rápido enquanto o vento corre. Eles não se perguntam do que fazem, apenas o são. As pessoas passam rápido, enquanto a praça e eu ficamos. A praça é tida como lugar de gente que não trabalha, que não tem afazeres, que é *vagabundo*. Vagar é algo que talvez me defina bem. Uma mosca num vidro, um cingir de uma vara de bambu, um metrônomo quebrado. Um vagabundo. Sigo colecionando juízos a meu respeito.

A distração que atrai, que captura, que cativa, para Ingold, lembra um pouco sobre a anedota do Flautista de Hamelin¹⁰⁶, na qual os sentidos ficam enfeitiçados ao que se toca e evoca. O flautista, na sua distração, só consegue provocar de alguma forma essa distração porque, no seu gesto de musicar a partir da flauta, os ratos estão atentos em

¹⁰⁶ Conto Popular medieval que é explicado no cap. 2;

caminhar, em se perceber, ao próprio caminho que se faz, que acabam sendo afetados por essa distração. Porque eles estão presentes na escuta do que se faz em corpo. Então a distração não é uma oclusão, como uma pedra no caminho; ela se mostra como algo que toma o corpo e rouba os sentidos para si - para um outro lugar, para uma diferença.

Partindo dessa ideia, só se é possível ficar distraído se você estiver atento aos sentidos e ao que te toca enquanto sentidos e enquanto reverberação. Se o princípio for da volição, isto é, uma atenção voltada aos significados (INGOLD, 2020), como na tripla captura de que fala Espinosa por meio de Deleuze (2002) – da consequência como causa, da causa pré-fixada e predeterminada e da causa metafísica de deus – não há como ser distraído, pois a atenção não está no corpo em si, e sim em uma moralidade dos gestos. Não há força de tensão e de ação o suficiente em potência para que se desloque em uma distração. Estar distraído é uma ação, pois lhe toma de um ponto à outro ponto – num pendular movimento de topografia relevantes e i-relevantes.

O metrônomo não cessa; distraídos venceremos.

O COMPOR-IMPROVISANDO

O maestro compõe tal como o improvisador.

Os gestos que as mãos vivificam intencionam e tensionam o que se produz da potência em um fazer-junto. Não é sobre o que se espera do conjunto, enquanto concerto ou grupo, mas sobre o que o seu corpo diz – do estado de atenção aos músicos que ali se encontram.

[...]

As aulas de canto coral dentro da universidade eram sempre muito divertidas e importantes. Tanto que fiz mais de 8 períodos (obrigatoriamente eram só 4). Eu sempre gostei disso. Quase 100 alunos, todos (ou quase todos) sem experiência profissional com o canto erudito. Não havia tempo para se ensinar a cantar. O que havia era um tempo de espera e diálogo de gestos.

As aulas eram também locais de prática dos alunos de regência coral. Então nós,

os estudantes no coral, éramos regidos por estudantes de regência coral que se colocavam à frente e tinham, cada um, a tarefa de ensaiar – ao menos, uma música. Os alunos de regência eram sempre alvo de muitas curiosidades e respostas. Pois, cada um ao seu modo, o maestro é sempre um tipo de professor. Ele tem de reger não só o canto em conjunto mas também as correções, o ritmo de aprendizado de cada voz, uma passagem do tenor, uma do barítono, ou do soprano, alguma correção com os contraltos. E assim iriam se “formando” as músicas para o concerto final, e também o coral ia tomando forma.

“Vocês poderiam cantar mais agudos, por favor?”

“... ah, ok. Eu acho que os barítonos erraram hein?!”

Risos amarelos transpareciam.

Acontece que, regularmente (ao menos uma vez por semana), a própria professora dos (futuros) regentes reclamava e fazia duras observações sobre a postura corporal e o modo de agir dos maestros frente aos alunos. O corpo falava muito, mas “não dizia” enquanto potência e movimento. A professora, então, tomava de assalto o lugar de maestrina e regia a turma em um determinado trecho, na mesma medida evidenciando seus movimentos e alegando que o regente não estava exigindo a disciplina necessária com a força de expressão necessária aos alunos.

O mesmo lugar, a mesma música, os mesmos alunos. Maria¹⁰⁷ se posicionava à frente do coro e levantava as duas mãos, fazendo o *levare*.¹⁰⁸ Os olhos dela, numa fração de segundo, fitavam a todos de forma profunda e atenta. Ela olhava menos à partitura a sua frente e mais aos alunos. Tensão no ar e atenção em cada gesto. Boca semicerrada. A respiração dela dava para se ouvir à distância.

Outro coro se ouvia, pois havia ali outro ambiente. Outra disposição de corpos. Outra atenção. O musical como verbo disciplinar na tensão que a música pede para se ocorrer. Menos sobre o *status* da professora em questão. Não havia nada que afetasse sobre nota para passar na disciplina ou algo assim. Era sobre postura. Atenção. Tensão. E amor.

Eu não sabia o que pensar, mas sabia que cada pelo em minha pele vibrava pela potência de se sentir um instrumento orquestrado cantando. Sendo tocado. Algo me

¹⁰⁷ Nome fictício da professora em questão;

¹⁰⁸ Nome do gesto que se faz para iniciar a execução da música em regência, aonde o maestro ergue o braço e, no momento que o braço ‘cai’, a execução começa;

invadia e me fazia *fazer* cantar. “- Eu amo muito essa mulher” – dizia meu fiel amigo que sentava ao meu lado durante quase todos os coros, num riso que, na época pensava que era uma paixonite ou algo fugidio, mas, hoje vejo que os olhos dele brilhavam de admiração pelo corpo, tensão e postura – o gesto. E os meus também.

[...]

A palavra compor fala sobre por junto, por com. Mas por oque junto? O que se coloca com e junto ao que se pretende compor? Compor é um gesto de criação, vamos assumir, ao menos por enquanto. Então, como gestor de criar, o compositor é aquele que ordena, que determina um fazer como ordenação a um algo. No latim, compositor diz, entre outras coisas: *aquele que põe em ordem*. Mas põe o que, exatamente, em ordem?

Antes de mais nada, não há como por “exatamente” o que o compositor põe em ordem. Pois não está na exatidão do gesto. Está, pelo contrário, no gesto. No ato¹⁰⁹. Para compor no ato, para por-se-junto ao ato, precisamos estar presentes aonde estamos. E atentos ao como estamos.

Na música, e nas artes em geral, compor é um gesto de se colocar na produção de timbres e de intencionalidade como verbo e palavra – gesto. Mesmo em música instrumental. O poeta compõe. O improvisador compõe. O escritor compõe. A composição de melodias no universo da música está muito ligada a um improviso que se memoriza, como o próprio Patativa¹¹⁰ nos diz sobre os versos que faz. Mas a composição não diz somente do fazer de quem a produz; diz, sempre, sobre quem a escuta – na disposição do corpo enquanto escuta ativa (NANCY, 2006). É o caminho que iremos perseguir um pouco agora.

[...]

“- *Eu achava que nunca tinha cantado essa música, mas depois que eu me ouvi cantando, eu percebi que eu já tinha cantado*” – diz uma aluna minha.

“- *Como assim? Me explica de novo isso...*” – pedi.

“- *Parece que tem certas músicas que eu só lembro que já cantei se eu escutar elas na minha própria voz*”.

¹⁰⁹ Exato quer dizer ex-ato, isto é, fora do ato; exato é algo abstrato e matemático por excelência histórica e epistemológica;

¹¹⁰ Capítulo 2 – CARVALHO (2002);

[...]

Toda composição que eu tinha sempre como um improviso, um mero acontecimento de uma melodia, nunca é somente sobre um acontecimento ao acaso das notas e do acontecer das notas. Porque reincide em si, uma escuta de si, necessária e portuária ao que se escuta, ao como se escuta – quando se escuta.

Quando se compõe, se está escutando a *si*, durante e na composição. De certa forma todo compositor é o primeiro e mais fiel público da sua composição. Quando se canta compondo, no trato da linguagem semântica, das palavras, da silabação, dos jogos de fonemas e fonéticas, no tempo simétrico do ritmo, se compõe, antes de tudo, a própria escuta da composição. Uma escuta no tempo do tempo, evocando a escuta da escuta para com esse tempo ritmado (MATOS, 2009), se busca ao fazer versos decassílabos, como uma escuta da palavra instrumental – ou seja, a palavra aqui não como um aporte carregado de significados que sempre “quer dizer” alguma coisa, como comunicação da fala em língua, como execução de uma ordem direta gramatical.

Se faz necessário cuidar do acontecimento para movimentar, nos gestos, a fim de que não se prenda no raciocínio lógico da palavra (não) falada. O musical como improviso produz o *meio*, o local de habitar do indivíduo, que ali se estabelece. Uma produção de conhecimento que ocorre e tem a potência de acontecer enquanto ali se reverbera - enquanto encontro educacional – no e-ducere, que fecunda no seio do acontecimento um improvisar.

Improvisar seja sobre, antes de mais nada, habitar e criar um lugar para o instrumento. Um lugar e um tempo outro, talvez dizer sobre um outro soar, um soar menos arraigado de significados de tanto humanismo, como forma de ver e lidar com o outro. Pensar na escuta do outro como algo mais subterrâneo, diferente, não-convencional, profano, como diz Masschelein e Simons (2013):

Um tempo e lugar profanos, mas também as coisas profanas, referem-se a algo que é desligado do uso habitual, não mais sagrado ou ocupado por um significado específico, e, portanto, algo no mundo que é, ao mesmo tempo, acessível a todos e sujeito à (re)apropriação de significado (posição 397)

Eu sei do que sei não pela insistência do raciocínio, mas por fazer ressoar na palavra o meu timbre; fazendo minha voz ressoar como escuta de conhecimento – eu me aposso, arroteio, do conhecimento que já habito.

A palavra na poesia, tal como na música, se faz como um timbre, antes de tudo: uma escolha de sonoridade entre vogais e consoantes e seus devidos fonemas. A voz como um instrumento em que seus fraseados são as palavras e sentenças. O uso de um fazer-se versado de rimas que acontecem como – e são – frases musicais com terminologias tímbricas similares. Entoando a música, seja no martelo galopado¹¹¹, seja na quadrilha, na quintilha, na sextilha, na setilha, no galope a beira mar, Patativa do Assaré se dá no lugar da escuta de si em si. Na composição dos versos que ali se chegam em evocação de uma memória, de um mostrar-se que se diz e um dizer-se que se mostra ao se escutar.

A palavra, como gesto, é colocada intencionalmente ao que evoca os lugares. É uma ação – ainda que não prescritiva dos sons que se apresentam (INGOLD, 2020). Mas ela tem um princípio como ação e produção – no gesto. Precisamos nos arrupear e apossar, a partir do gesto, de palavras e seus sentidos, para produzir novos significados, isto é, produzir tradição. A língua dança enquanto harmonia - desde e sempre, uma relação de potência da educação:

A língua se torna verdadeira língua e a língua se torna língua em si mesma, assim como em outras aulas a madeira se torna madeira real e os números, números reais. Esses algo começam a se tornar parte do nosso mundo em um sentido real, começam a gerar interesse e começam a nos “formar” (no sentido do conceito holandês de *vorming*). O exemplo também deixa claro que esse evento formativo não só tem a ver com a sala de aula e o professor, mas também com o amor (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013 posição 502)

O gesto educativo está e se produz enquanto meio; ele é sempre um relacionar-se, de certa forma, com um improvisado - como um maestro. Na figura de um regente de orquestra, de um metrônomo quebrado – que ainda assim faz o papel de um mestre que aprende-ensinando – na tensão do momento, existe um maestro, um professor, que se apresenta e coloca a tarefa de *pensar com*, *pensar junto*, numa temática, num arranjo, com instrumentos que serão tocados e se efetuarão na escuta de si. Trata-se, pois, de um princípio de pensar e gestar a educação dentro do ambiente e do que se compõe no momento (INGOLD, 2020; MASCHELLEIN; SIMONS, 2013).

A figura e a função do maestro, do professor, do regente, está sempre a apresentar

¹¹¹ Tanto o martelo galopado, quanto a quadrilha, quintilha, sextilha, septilha e etc, são estruturas da poesia de cordel no que se refere à quantidade de versos – sempre, ou quase sempre, de sete sílabas fonéticas;

o ritornelo, a importância da repetição do gesto enquanto poético e o estudo disciplinado como potência de atenção e de tensão de um conhecimento. Quando se produz tal forma de conhecer – enquanto grupo que toca e se apresenta, enquanto palavra que emana no ar do gesto –, no musical da educação, o que emerge são “texturas particionais” (HINDELMITCH, 1998, p. 61), que se compõem como um bloco de sensações da escuta que, assim como uma música que soa, pode ser tanto um lugar aonde há uma polifonia ao seu máximo grau (cada instrumento a tocar à uma altura, timbre, intensidade e duração distintos) até o lugar de uma melodia em uníssono – no qual permanecem as durações e intensidades em igual, enquanto os timbres e as alturas variam de acordo com a possibilidade e potência de cada instrumento. O maestro improvisa com os improvisos de cada instrumento; o professor improvisa com os improvisos de cada estudo.

A partir desses encontros, composições que se dilatam e demoram nos instantes, surgem musicais – como formas de acesso dessas ressonâncias. Acessos que não são de um antes ou depois da ressonância – mas um *a partir* que é originário pois fala da linguagem na linguagem (RAMALHO, 2011).

Dentro da pesquisa, como se apresenta o musical da educação?

A ESCUTA DOS MUSICAIS QUE DEMORAM (ou da conclusão da música que não parou)

Uma afinação¹¹²

Ao se pesquisar sobre um determinado modo tradicional de se constituir música e

¹¹² Assim como as ressonâncias que se efetuam na série harmônica, dentro da harmonia, são sempre produções múltiplas, isto é, sempre um número infinito de sons em alturas distintas a partir de um som originário – aqui também, nessa parte do texto, a divisão em aforismos dos *musicais* da/na educação tem esse imagético; cada musical como uma produção desse som originário que é a relação de potência que o pensar educação produz.

poesia, sempre esbarro e tendo a evitar o lugar de uma crítica ao fazer do mercado da música.

A minha crítica, como constituição de um pensamento, vem de outro lugar. Tento, aqui, conversar e pensar como o modo de se constituir a escrita da música como fonograma muda e direciona à escuta outros timbres, e uma quantidade menor de potencialidades, possibilidades e sons.

Digo sobre o fato de se estabelecer uma altura pré-definida nos instrumentos eletrônicos e uma afinação em consonâncias pré-definidas. Os processos de racionalização da música, enquanto a harmonia de três sons e enquanto partitura, definiram e moldaram (pré-moldaram) o que viria a se configurar como música no ocidente. O processo deu, talvez, porque se pensa e se estabelece, ou ao menos busca prescrever, uma determinada forma de escuta moral do que se tem como *música* no ocidente: logo, do que se tem como melodia, harmonia e ritmo no ocidente. Não como forma de criar e proporcionar um meio de tensão e atenção na música - entre o que se presentifica enquanto palavra (*mousike*) e o que se escuta enquanto palavra. Agora, no que chamamos de um ocidente, temos, na Educação (assim chamada) Musical, um costume e insistência em uma menor possibilidade de reverberação - e cada vez menos. Pois não é de todo incomum que fonogramas e gravações mais antigas (principalmente entre a década de 1920 e 1970) sejam a todo tempo remasterizadas e remixadas, a fim de que se estabeleça cada vez menor possibilidade de microfonia, reverberação, variação, diferença e intensidades. A palavra de ordem é sempre uma destituição da palavra enquanto gesto e a aplicação pelo o que, de certa forma, já é fácil de consumir e se dialogar enquanto sociedade, enquanto o que se *consome* como música. O nosso tipo de sentido auditivo para com a música se *acostuma* a ser cada vez mais parecido com um microfone de gravação eletrônico - que muito se grava e, ao mesmo tempo, em muito seleciona as reverberações e as retira para evitar ruídos, microfônias e ressonâncias indesejáveis.

Ao se acostumar com a música sendo sempre tocada de forma eletrônica, estamos também na mesma linha de audição acostumada a uma mediação pelo microfone que “interpreta” e “neutraliza” todos os fluxos eletronicamente. O mesmo ocorre nas relações de som em computadores, fones de ouvido, celulares, videogramas, filmes e assim por diante. Não é, de forma alguma, a intenção de estabelecer algo contrário ao obrar de um

filme, ou de uma canção, ou de uma fotografia, por simplesmente estar atrelada a um aparelho eletrônico. As suas potências de obrar enquanto obra permanecem, pois estão mais ligadas ao modo como se estabelecem os instrumentos no instante poético, do que a própria densidade da obra. O principal instrumento é o corpo - como escuta. É desde o corpo que o poético insiste sua vigência. O que deixo claro é que todas as constituições eletrônicas são aperfeiçoamentos de formas de escrita e registro de *frames* (enquanto vídeos), ou de fonogramas (enquanto sons). O nosso primor tecnológico e os avanços para com as mídias ou *media* é o que nos assegura cada vez mais uma densidade de instante e de possibilidade desse gesto numinoso (ZUMTHOR, 2018). O sentido sempre vigora e insiste enquanto instante poético.

É necessário não se abster dos significantes e das suas possibilidades enquanto ferramentas, enquanto meios de convívio em sociedade. Mas a pesquisa e o pensar filosófico, a partir desse musical, nos convida a nos desaprender um pouco. Desaprender a acostumar com os significados, principalmente nos gestos e nas expressões que envolvem música, poesia e educação.

Acostumar com a música eletrônica como única forma de acontecimento musical é como acostumar com a palavra apenas a partir da escrita formal; é como acostumar com o corpo sendo sempre ele o ideal de corpo da estética que moda prega; é como acostumar com a dança sendo sempre nada mais que uma configuração de passos a se seguir; é como acostumar com a educação sendo sempre a transmissão de conhecimento, competências e habilidades necessárias para atender uma demanda de mercado de trabalho. Devo dizer que, se há um algo que esse texto defende, é o desaprendizado desses símbolos que constituem o que se chama de conhecimento no ocidente (FOGEL, 2017).

Por isso, pensar e dizer a harmonia é produzir, antes de mais nada, gesto político, isto é, desde à pólis enquanto movimento e enquanto educação, sobre uma insistência de subverter - verter por baixo - os significados a fim de produzir e se deixar produzir outros sentidos.

o significado político, democrático, da educação não se encontra no fato de que ela transmite certas competências cívicas pré-definidas ou um conhecimento da política. O significado político da educação está na “libertação” do mundo (ou das coisas e práticas) de tal maneira que o indivíduo (como um cidadão) se sinta envolvido no bem comum. Isso implica

que se seja receptivo tanto à obrigação de cuidado que vem com esse envolvimento quanto à liberdade que ele implica (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013; posição 1187)

É necessário jogar fora o microfone, jogar fora a afinação prévia, e permitir a microfonia: o caos como modo de se pensar e se constituir a própria música que se instaura e que deixa emanar - enquanto textura polifônica da potência dos gestos. Ou se estabelece a microfonia, no encontro, logo de cara, ou então não se constitui o corpo dividido; sem o caos, não há como se constituir enquanto falha, enquanto errática e enquanto ação primeira. É necessário pensar o lugar do hábito, o pensar o gesto palavra, instaura, como ato de experiência, como palavra, como tremor de experiência e vida.

verdade

Em Patativa, temos o musical como verdade, como modo de acesso a aletheia¹¹³, num entre. No fundo do fundo: o fundo. O musical se faz e perfaz na verdade do que se apresenta, enquanto se apresenta, entre o que evoca, (na etimologia, *e-vocar* para fora, de trazer à fora o que advém da voz), e o que provoca (*pro-voca*, de trazer para cima, para frente a voz, buscar a pro-posição da voz). Como um dividido que é um habitar de um terceiro lugar, uma terceira margem do rio. O corpo do acontecimento no acontecimento - ele têm a duração do instante em que a voz se enuncia. Enquanto há corpo de voz e de ritmo, que poderá vir de um improviso, há pensamento e corpo dividido.

A verdade é a própria poesia que se demora no corpo. Enquanto demora. Produz corpo do corpo. Produz consciência de corpo.

Trata-se de “libertar o corpo” entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um “eu”) (GIL, 2018; posição 242).

O musical aqui, na poesia e na palavra, impregna e afeta o corpo como verdade, como fenômeno, um dizer-se que se mostra e um mostrar-se que se diz. A verdade do poeta é a palavra que ele canta. Pensando sempre que o musical como verdade, assim

¹¹³ Ver cap.2 , página 71;

como qualquer musical, pode sempre afetar como afecção triste ou alegre, como destituição de potência ou aumento de potência (DELEUZE, 2002).

esquecimento

Como modo de evocação da palavra enquanto verdade do poeta, compor se faz num improvisado; o improvisado se faz a partir de um gesto de, antes de mais nada, esquecimento. Um gesto de poder esquecer-me de um certo “eu” de competências, de subjetividades e de mundo. O musical como gesto de esquecimento e de potência desse esquecimento para atingir/ser atingido (se efetuar) ao performar improvisado. O que ressoa dos saberes e que faz os saberes ressoarem, no hábito escolar, é o demorar que permite esquecer o que se compõe mundo enquanto educação.

Há muito já dito, muito falar e pouca densidade do que ressoa. Pouco permitir-se soar, enquanto instrumento e enquanto gesto.

Esquecer é uma potência para o gesto. Para o lançar-se. É fugir do lugar comum que sempre, outrora, dizia-se ressonância do que habitava. É poder demorar. Se perguntar o silêncio.

Perguntar o quê? O silêncio.

Esquecer é repetir a diferença.

É necessário insistir em esquecer e desaprender, para ter a atenção necessária ao que me-compõe (enquanto escuta de si) e o que ressoa (enquanto divíduo) como potência de improvisar na língua.

filosofia

O que ressoa em meu corpo é o que me produz enquanto propriedade de mim, enquanto próprio, enquanto *philos*. Nesse sentido, o musical como filosofar que o Patativa coloca por diversas vezes é o musical da mosca que insiste em atravessar o vidro. É admitir que o se constitui enquanto palavra e gesto, é conhecimento. Ainda que de um matuto. Ainda que iletrado. Ainda que analfabeto. O conhecimento é um gesto dessa escuta e atenção – e de liberdade dos sujeitos em produzirem a sua filosofia. É o musical que faz com que, mantendo o que me é próprio e adensando esse próprio

enquanto corpo, insistir no ser e não-ser (LEÃO, 2011).

dança

O musical como um tipo de dança das palavras que improvisa ao escutar o som que do movimento ocorre; o gesto que dança ao cingir da escrita o som. A língua que dança ao ler na leitura. O corpo que das palavras surge como potência e musical. O terreno de abertura de um ante//predicativo, de um originário, (ZUMTHOR, 2018) dentro do quadro dos encontros que a/da educação propõe. O musical como a criação desse entre//lugar que permita às palavras dançarem enquanto gesto na língua que lê, que fala, que canta e que cala. Por improvisado e por ritmo - um pouco menos por significação e mais pelo sabor de cada fonema que as compõem.

Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras. Restam-nos duas possibilidades: não pretendermos dizer tudo desse nexos — não porque ele encerre algum núcleo de sentido inefável, mas porque se diz de modo diferente da linguagem; ou fazer da constatação cunninghamiana (o sentido da dança é o próprio ato de dançar), o ponto de partida de uma aproximação da dança o mais próximo possível dos restos concretos do bailarino.(GIL, 2018. posição 998)

Assim como na dança se busca a consciência e criação de um corpo de potência além da pele que envolve, atingindo os limites do corpo e abrindo, cada vez mais, os espaços como o próprio corpo que dança (o bailarino dança tanto quanto o palco), assim também a língua, a partir do princípio do musical, busca essa consciência de se poder dançar frente ao que se limita foneticamente - alcançando outros sentidos do que a palavra permite: fora da atrofia dos sentidos e hipertrofia dos significados.

improvisado

Poeticamente, o homem habita e é habitado no ritmo; enquanto improvisado, é

poeticamente que ele pode, como potência, ser habitado por um *mathema*. É claro que é um poeticamente sempre tensionado e intencionado pelo hábito no ambiente que ele compõe - por estar aberto no presente da experiência, no ato. Então se trata de uma forma difícil de se performar esse acesso de hábito. Não é tão somente uma fala corriqueira que demonstra esse acesso. Há que se saber usar as palavras e fazer certo, como diz o Patativa, para com o disciplinar como potência desse musical da educação. E exige um modo de se constituir corpo, que talvez é tão mais potente do que enquanto técnica e presença de poder se reverberar, no musical como improviso.

A grande potência do *e - ducere* da educação se concentra nesse habitar poeticamente que é sempre para fora do que normalmente se habita, do que normalmente se configura.

furor, amor, intenção

O musical como furor. O musical como um lugar de um determinado tipo de caminho que seja cada vez mais atento, traga atenção, ao que pode ressoar e reverberar no epitélio do toque no acontecimento. Não se trata apenas de um perceber o que está acontecendo, mas de um perceber no *se passando por algo*, o *algo*. O furor como um caminho e um processo de lançar o corpo e ao corpo as próprias potências dos movimentos que o gesto traduz (BOCCHETTI, 2018).

As relações que o Patativa traz e provoca são relações de potência, enquanto musical, e um musical que sempre traz *e-ducere* enquanto ação e possibilidade de se pensar o mundo. O musical como amor talvez seja o lugar do Patativa e um lugar ‘central’ de toda uma pesquisa. Um amor pelo todo, pelo cuidado, pelo pensamento com a palavra - e no que ela pode.

Cada um irá se efetuar como puder - não como o mínimo do gesto, mas como o máximo da potencialidade, na tensão do gesto, na intenção do hábito e na demora desse amor. O amor sobre um modo de se habitar na produção de conhecimento (INGOLD, 2020). Sobre um se entregar ao lugar do conhecimento e do acontecimento. A harmonia como forma de amor e de se efetuar amor. Um amor que vai ao encontro dos indivíduos no modo como se constituem indivíduos. Um musical que retira dos sujeitos o mundo e coloca o campo de reverberação que releva e revela o que ali pode vibrar.

O violoncelo não é violoncelo quando tocado. Antes de ser tocado, tanto o violoncelo quanto o arco, quanto o intérprete, são ferramentas, são instrumentos, são produções de afetos em separados. A condição de efetuação, de afetar enquanto corpos, de um arco, de um intérprete e de um violoncelo são múltiplas em todos os atos. Mas, antes de qualquer coisa, são potências e devires que se conclamam a lugares distintos.

*O intérprete, tal e qual, não é intérprete se não o interpretar, enquanto músico, mas também quando se consagra o que veio a ser, um devir-intérprete, ele, para se afetar e ser afetado enquanto músico, terá de deixar de ser intérprete em potência e devir. Ele sempre o é, mesmo não sendo.*¹¹⁴

“quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como juntamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos” (LARROSA, 2004. p. 153)

Eis a necessidade de aumentar, de amplificar, de certa forma a escuta: não para ouvir mais sons, mas para escutar mais do que se escuta. Para se permitir fazer, passando por algo. Quando escutamos, trazemos densidade à própria constituição de realidade, pois somos o que escutamos – sempre. Se só ouvimos, estamos apenas fazendo e per-fazendo no princípio da volatilidade, da volição, da utilidade, da competência. Passar por algo será, por princípio, necessariamente o que reverbera e faz reverberar. Evoca ressoar. Música. Faz harmonia para o musical da educação enquanto encontro, enquanto hábito, enquanto meio e enquanto comum, enquanto o mesmo. Talvez seja o lugar de princípio instaurador de um habitar. Um habitar poético do instante que a sala de aula permite; o instante que o *scholè* evoca enquanto ressoa em coletividade e dividualidade.

diapasão e metrônomo

Uma das maneiras de se caminhar pelo musical da educação é fazer com que o diapasão seja sempre a norma necessária de início para uma proposta de intencionalidade dentro do pensar educação - e que logo depois poderá ser destituída. Um outro tipo de

¹¹⁴ Retirado do capítulo 1, p. 41 e 42;

norma, o que talvez possa se chamar de uma inter-esse, isto é, algo que é do nível do compartilhado para se ser produzido. É o que a harmonia pode, como encontro.

Quando algo se torna parte do mundo, isso não significa que se torna um objeto de conhecimento (algo que sabemos sobre o mundo), que é, de alguma forma, somado à nossa base de conhecimento, mas sim que se torna parte do mundo em que/pelo qual estamos imediatamente envolvidos, interessados, curiosos, e assim também algo que se torna um inter-esse (algo que não é nossa propriedade mas que é compartilhado entre nós). Poderíamos dizer que não é mais um “objeto” (inanimado), mas uma “coisa” (viva). (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, posição 534)

Mas é a intencionalidade a partir da tensão e da atenção na diferença, no acontecimento e na potência do que reverbera. Não é sobre a constituição de *sujeitos-diapasão*, os que irão determinar as formas e as potências em se afinar e afundar os processos educacionais e, conseqüentemente, musicais. Estou aqui colocando a necessidade de intencionalidade em transformar e fazer acontecer corpos mais plásticos, frágeis, e fortes para com o musical do acontecimento. Toda intenção, mesmo pela atenção, trabalha como um diapasão para que se comece a fazer acontecer música enquanto grupo, enquanto meio, e enquanto comum. Para se estabelecer linhas dentro do escolar, dentro do disciplinar e da importância de estabelecer a igualdade como prenúncio e princípio dos sujeitos para *dividuação* em educação.

Talvez o lugar do improvisador é o de se pensar um metrônomo dos próprios gestos, um intensificador dos interesses em comum.

Quietude e silêncio; a rosa

- És muito crédulo, disse o mestre. Não há necessidade de credulidade; exijo a fé.

O outro insistiu.

- Precisamente, porque não sou crédulo, quero ver com meus olhos a aniquilação e a ressurreição da

rosa.

Paracelso a havia tomado e ao falar brincava com ela.

- És crédulo, disse; dizes que sou capaz de destruí-la.

- Ninguém é incapaz de destruí-la, disse o discípulo.

- Estás equivocado, crês porventura que algo pode ser devolvido ao nada? Crês que o primeiro adão no paraíso pode haver destruído uma só flor, ou uma folha de erva?

BORGES, 1989. p. 391

No conto “A Rosa de Paracelso”, do escritor José Luis Borges (1989), Paracelso é um mestre alquimista que vive sozinho e recebe um dia a visita de um rapaz que deseja ser discípulo do mesmo. O desenrolar do texto se dá na intenção de que o possível discípulo havia ouvido que Paracelso poderia transformar uma rosa em cinzas e novamente volta-la a ser uma rosa normal apenas com um gesto. E esse exigia que o mestre o fizesse na sua frente para que ele aceitasse ser o discípulo.

Há um momento que Paracelso diz “o caminho é a pedra. O ponto de partida é a pedra. Se não entendeu essas palavras, ainda não começou a entender. Cada passo que darás é a meta.”

Mas há uma meta?

O que se coloca em questão e disposição do conto é que sobre a importância do musical como quietude e demorar-se na inutilidade; do lugar do inútil como possibilidade de se fazer/poder reverberar um algo dos gestos educacionais.

No segundo capítulo da pesquisa, todo o musical da poesia é fazer dessa demora ao se pensar o inútil como acesso à poesia. Se fazendo inútil, ainda que não dizendo sobre a palavra em si. Se existe alguma possibilidade de meta dentro da poesia do Patativa, dentro da palavra do poeta cearense, é a própria poesia; o próprio enunciar do inútil como fundo, como originário saber da linguagem dentro da poesia (RAMALHO, 2011).

O caminho, o ponto de partida e o ponto de chegada é a própria poesia. Cada palavra é não menos meta do que o que dali ressoa.

No musical da educação, quando digo que cada palavra também é a meta, o que digo é que cada gesto é sempre único e tem a potência de se constituir espaço e tempo; todo gesto como palavra pode criar conhecimento – no indivíduo e no acontecer educação.

É mais sobre um ambiente de poder se demorar junto ao outro; um habitar como potência de se compor junto ao outro na educação. Se há alguma meta, se há alguma intenção – e há – é essa. Criar tempo para fazer o estudo pelo estudo acontecer com os sujeitos que ali produzem, dividem, se encontram no gesto (MASCHELLEIN;SIMONS, 2013).

Durante o conto, os dois personagens começam falando em latim e, durante o conto, passam para o alemão. Significa que, antes de mais nada, eles saíram de um genérico e entraram num campo onde o próprio se faz necessário como língua. O latim é tido como uma língua mais universalizante e, por isso, mais genérica, mais cheia de significados a priori. Já o alemão aqui é a língua do lugar de onde se fala; habitualmente se fala alemão aonde se fala alemão, aonde se tem aquela língua como forma de comunicação primeira. Isto significa, entre outras coisas, que a forma de se nomear, de se dar nome, de se compor conhecimento junto às coisas é feita em alemão. Quando se sai de uma língua mais genérica e vai para uma língua mais concreta, o que está se fazendo é chamando para o acontecimento na palavra e para a própria palavra. É como ler sempre poesia na língua que ela foi escrita pelo poeta. Não existe tradução da concretude da poesia. O que existe é uma tentativa de se produzir outra poesia a partir de outros fonemas, outras palavras e outros gestos. É uma tra-ducção, uma trans-ducção, uma outra criação.

Ao se chamar para a “fé” do discípulo – ele está chamando ao que lhe é próprio. Para sair da crença, para sair da necessidade da utilidade. Por isso também sobre mudar do latim para o alemão. Para buscar, de alguma forma, que o próprio lhe seja sentido e lhe seja partilhado nesse sentido – e não somente o significado. Mas a criação de uma certa dividualidade no encontro.

Paracelso exige que o discípulo postule o inútil pelo inútil – a fé. Que é uma insistência em um algo, uma permanência e demora nesse algo, uma sabedoria de possibilidade de se efetuar enquanto pensar no inútil (BAUCHWITZ, 2021). Quando se pensa um musical da educação desde um pensar filosofia, o que se busca é a densidade do inútil – do procura da mosca ao tentar atravessar o vidro.

Se há uma intenção – e há uma intenção – é sempre sobre fazer com o que, passando pela experiência desde o acontecimento, o próprio do divíduo seja colocado na educação.

“ninguém é incapaz de destruí-la”

O que, em outras palavras, o discípulo quer dizer é: “ninguém é capaz de não-destruir a rosa”, ou, “qualquer um é capaz de destruir a rosa”, ou “todos são capazes de fazer algo tão útil e banal como destruir uma rosa”. Acontece que o texto chama atenção na necessidade de pensar justamente no que todos são não-capazes de fazer; o que Paracelso busca é a necessidade pensar o que não-é, sendo. É justamente a partir do inútil que queremos insistir na relação entre mestre-discípulo. Que é a partir do momento e do lugar, do acontecimento e das potências desse acontecimento do que não é útil – mas deve se pensar em.

Ao dizer “Crê que a divindade possa criar algum lugar que não seja o paraíso?”, um dos pontos de vista é dizer a partir de Espinosa (apud Deleuze 2002) que diz sobre a substância – matéria de qual todas as coisas são compostas. Tudo provém dela e dela é provida – porque a contém e contém nela a substância. E sendo ela também a matéria que compõe Deus. Então todas as coisas – inclusive o que mais de divino há – são o mesmo em substância (DELEUZE, 2002). Ao “ignorar que estamos no paraíso”, ao ignorar que somos potência de criar existência na mesma potência do que seria um deus ao criar mundo, estamos produzindo tristezas. Estamos negando a própria vida como imanência desse se constituir da potência divina de se recriar.

“Crês que o primeiro adão no paraíso pode haver destruído uma só flor, ou uma folha de erva?” Ao se pensar substância em matéria e potência, não há o que se “destruir” de certa forma. Tudo em si compõe, ou recompõe, ou dispõe, é potência de ato e gesto para uma outra coisa. Dentro da concretude das coisas, dos gestos e das palavras, enquanto acontecimento, não há o que destruir. Só se destrói uma ideia de coisa, um genérico, um ideal de uma formulação e constituição momentânea.

O conto A Rosa de Paracelso diz, talvez, sobre um gesto educacional do próprio. Do singular tal e qual do indivíduo. A partir do desconhecido e da palavra que se de-mora. A força de potência do desconhecido se faz no encontro, no musical da educação, nunca é sobre um mestre tentando, ou devendo, provar pro discípulo que ele sabe *fazer* algo, ou da competência do mestre em ser útil ao discípulo. Antes disso, apresentar e habitar, juntos, a palavra criadora, isto é, música.

Seu dotô pede que eu cante
Coisa da filosofia;
Escute que eu vou agora
Cantá tudo em carretia
O senhô pode escutá
Que se as corda não quebrá
Nem fartá minha cachola
Eu lhe atendo num instante:
Nada existe que eu num cante
Nas corda desta viola
(Patativa do Assaré, 2012, p. 182)

Nada existe nada que eu não cante, Patativa; o nada existe pra que eu cante.

*É um poema assim sem pé nem cabeça
Sem dor nem anseio
Nem vontade de se ser nada
Ser nada carece de muita coisa
Haja nadez para nada se caber
Me diz "serei nada" e assim o fiz
O nada que no meu peito arde
Disse que em nada esse nada lhe diz
E nada ...*

*Sem tradução, nada busca espaço que tem
Pra fazer de si um nada presente
Um nada que se seja sem ter que outro
ausente.
O nada - dirão.
Até lá
Nada em vão.
Thomaz Baldow(notas próprias)*

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ALENCAR, Maria Sivana Militão de; *O LÉXICO REGIONAL E O PRESTÍGIO SOCIAL DAS PALAVRAS* In. Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro./ Gilmar de Carvalho [organizador]. - Fortaleza: Edições UFC, 2009, pg 79 - 92;

BAUCHWITZ, Oscar Federico. *UMA CONTRIBUIÇÃO DE CHUANG-TZU AO PENSAMENTO DE HEIDEGGER: O CULTIVO DO INÚTIL*. DIFFERENZ. AÑO 8, NÚMERO 7: JULHO DE 2021;

BARROS, Fernando R. de Moraes. Notas sobre a ideia de improvisação musical em Nietzsche - Caderno Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro v. 12, n.1 p. 129-144, janeiro/abril, 2021;

BORGES, Jorge Luiz. Obras Completas II (1975-1985), Emecè Editores, Buenos Aires: 1989; Pg 389 – 392;

CAGE, John. Silêncio: conferências e escritos de John Cage.1 ed. Rio de Janeiro: Cogobó, 2019;

CARVALHO, Gilmar de. Patativa poeta pássaro do Assaré. Entrevistador Gilmar de Carvalho. 2ª ed. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002;

COSTA, Rogério Luiz Moraes. A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. Revista ArteFilosofia, Ouro Preto, n.15, p. 34-45, dezembro de 2013;

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle. Conversações, 1ª Edição, 3ª Reimpressão, Editora 34, Rio de Janeiro, 2000;

_____. Proust e os signos. 2ª ed. Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003;

_____. Espinosa: filosofia prática. 1ª ed. São Paulo: Escuta, 2002;

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix; Mil Platôs 1 – capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Ponto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995;

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia?. 2ª ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora !34, 2010;

ELOMAR, Figueira de Mello. ‘Arrumação’ em “ Das Barrancas do Rio Gavião”. 1ª ed. Rio de Janeiro, Esso: 1972;

FUGANTI, Luiz. Introdução à Esquizoanálise – aula 2; vídeo publicado em <https://www.youtube.com/watch?v=azPzk5LcMRg>; acessado em junho de 2020;

_____. Criação de Si como Obra de Arte; vídeo publicado em

<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE&t=71s> ; acessado em novembro de 2019;

GIL, José. *Ritornelo e Imanência in. Nietzsche/Deleuze - Jogo e Música*. org. José Gil e Daniel Lins. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008;

_____. *Movimento Total: O corpo e a dança*. 1ª ed. Lisboa: Iluminuras, 2018;

GIL, Gilberto. *Esotérico - Um Banda Um*. 1ªed. São Paulo: Warner Music, 1982;

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas, SP: Papirus, 1996;

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred; *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013;

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013;

_____. *Construir, Habitar, Pensar*. in *Ensaio e Conferências*. Vozes / Editora Universitária São Francisco. Petrópolis/ Bragança Paulista: 2012;

HINDELMICH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional: Muitos exercícios e pouca regra*. Tradução Souza Lima. 13ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998;

JARDIM, Antônio J. J.. *Música: Vigência do Pensar Poético*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005;

_____. *A mosca e o vidro*. *Revista Pesquisa e Música*. v.5, n.1 . Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2000; p. 18-29;

_____. *música e Literatura: há uma pedra no meio do caminho?* . *Revista Palavra* ano 5, número 4; p 51 - 60; Rio de Janeiro: Editora SESC, 2013;

_____. *De Viena ao Pantanal: o (in) expresso do pensamento no sentido poético*. in *Poesia pode ser que seja fazer outro mundo : uma homenagem ao centenário de Manoel de Barros / organização Elton Luiz Leite de Souza*. - 1. ed. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2017.

KOHAN, Walter Omar; FERNANDES, Rosana Aparecida. *Tempos de Infância: entre um poeta, um filósofo, um educador*. *Revista Educação e Pesquisa*. v. 46. pg. 1- 16. São Paulo: 2020;

LARROSA, Jorge. *Linguagem e Educação depois de Babel*. *Ensaio Eróticos – Experiência e Paixão*. 1ª Ed. São Paulo: Autêntica, 2004;

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Filosofia e Música: o Bolero do Ser e do não ser*; *Terceira Margem*, Número 25, p11-16; Editora UFRJ. Rio de Janeiro, julho/2011;

MASCHELEIN, Jan; SIMONS, Marteen; *Em Defesa da Escola - uma questão pública*. 1ª Ed. São paulo: Autêntica, 2013;

MATOS, Edilene. *A voz Poética: O canto de Patativa do Assaré* In. *Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro./ Gilmar de Carvalho [organizador]*. -

Fortaleza: Edições UFC, 2009, pg 35-40;

MED, Bohumil. Teoria da Música. 4ª Ed. Brasília: MusiMed, 1996;

MENDES, Simone. *A Fórmula-Ritmo em Patativa do Assaré* In. Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro./ Gilmar de Carvalho [organizador]. - Fortaleza: Edições UFC, 2009, pg 117 - 134;

MOSÉ, Viviane. O Homem que sabe – do homo sapiens à crise da razão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013;

NANCY, Jean-Luc. *À Escuta*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2006;

_____. Fazer, a poesia. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Revista ALFA, volume 15/2. Pag 414-422, 2013;

NIETZSCHE, Friedrich. O Nascimento da Tragédia – Helenismo e Pessimismo. 1ªed. *Kindle ebook*. LeBooks, Coleção Nietzsche, 2019; disponível em: encurtador.com.br/sFW14 ;

_____. Crepúsculo do Ídolos: como filosofar a marteladas. 1ª Ed. São Paulo: LaFonte, 2020;

PATATIVA DO ASSARÉ. Cante Lá Que eu Canto Cá – filosofia de um trovador nordestino; 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012;

_____. *Aqui Têm Coisa* 3ªed. São Paulo: Hedra, 2004;

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de . *A cartografia como método de pesquisa intervenção*. in *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção da subjetividade* / org: Eduardo Barros, Virgínia Kastrup e Iliana da Escóssia. Porto Alegre: Sulina, 2009;

PERDI MEU CORPO. Jèrèmy Clapin. Netflix. Paris - França. 2020, Plataforma de Streaming Netflix.

ROSE, Nickolas. Governando a alma: a formação do eu privado; *Liberdades Reguladas - A pedagogia construtivista e outras formas de governo do eu*; p30-45; VOZES, Petrópolis, 1998;

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011;

RAMALHO, C. G. *Música e Linguagem: Caminho Para o Saber Originário ou Para Saber o Originário?* Revista Terceira Margem, 11ª Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011;

REMAIRE, Lia. *RELER PATATIVA DO ASSARÉ: REDESCOBRIR UM MUNDO* In. Patativa em Sol Maior: Treze ensaios sobre o Poeta Pássaro./ Gilmar de Carvalho [organizador]. - Fortaleza: Edições UFC, 2009, pg 11 - 34;

Sociedade dos Poetas Mortos. Direção: Peter Weir, Produção: Paul Jungher Witt e Tony Thomas. Nova York, Estados Unidos da América: Touchstone Pictures, 1989; Netflix

,2019;

SPINOZA, Beneditus de. *Ética*. 2ª ed. 10ª imp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020;

TORRANO, Jaa. Apud. *TEOGONIA – a Origem dos Deuses*, Hesíodo. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1995;

VANSINA, Jan . *Tradição Oral e Sua Metodologia*; acessado em 2020; publicado em 2013:

<http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>;

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn*. São paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995;

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. 1ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1997;

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. 1ª edição. São Paulo: UBU Editora, 2018;