A Cartografia nos Processos Intersubjetivos de uma Orquestra Experimental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Karine Larissa Ströher
UDESC – karinelstroher@gmail.com

Vânia Beatriz Müller
UDESC – vabem@yahoo.com.br

Resumo: Este texto é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que tem por objetivo compreender os processos de subjetivação que são gestados na performance musical de uma Orquestra Experimental, situada em uma escola pública de Educação Básica. Abordaremos centralmente a Cartografia, pois que, mais que mero método, convoca a uma postura ética, estética e política no contato com o campo e suas relações intersubjetivas. Apontamos que a interação em campo com licenciandos em Música - bolsistas do PIBID Música UDESC e estagiários - nos têm revelado a extrema pertinência da Cartografia na formação de educadoras/es musicais.

Palavras-chave: Performance musical. Processos de subjetivação. Cartografia. Formação de Educadoras/es Musicais.

Cartography in the Intersubjective Processes of an Experimental Orchestra.

Abstract: This essay is a summary of an ongoing master's research that aims to understand the processes of subjectivation that are generated in the musical performance of an Experimental Orchestra located in a public school of Basic Education. We will approach Cartography centrally, since, rather than mere method, it calls for an ethical, aesthetic and political stance in the contact with the field and its intersubjective relations. We point out that the interaction in the field with Music graduation students – PIBID Music UDESC grantees and trainees - have revealed to us the very pertinence of Cartography in musical educators education.

Keywords: Musical performance. Subjectivation processes. Cartography. Musical Educators Education.

1. O Estudo

Este texto é um recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento[1], a qual tem o objetivo de compreender os processos de subjetivação que são gestados na performance musical de uma Orquestra Experimental – OE. Isto porque, ela se põe a soar, experimentando, propositalmente, mesclar gerações, seus saberes e musicalidades; mesclar timbres de objetos sonoros alternativos e de instrumentos musicais, entrecruzando valores e hierarquias do universo musical, problematizando culturas musicais. A OE experimenta concretizar estas práticas sonoro-musicais com uma comunidade escolar, propositalmente, também, em uma escola pública e de Educação Básica. Esta OE experimenta, portanto, juntar em um mesmo grupo de prática musical, crianças, adolescentes e adultos – mães, pais e demais familiares de

estudantes matriculadas/os, e técnicas/os e professoras/es de distintas áreas que atuam na unidade escolar.

Para observar e registrar esta trama diversa, entendemos que a cartografia, para além de uma aposta metodológica, é um modo de conhecer e engendrar os enredamentos que constituem esta realidade. Para isto, estão sendo acompanhados processos[2] de subjetivação que acontecem através e durante as performances musicais, a fim de problematizar e estabelecer uma interface com os pressupostos sócio culturais sistêmicos do neoliberalismo. Este estudo dedica-se a refletir sobre o potencial de uma performance musical nos processos de subjetivação que ela pode vir a engendrar. Há, portanto, uma aposta na experiência com música enquanto um possível a partir da liberação daquilo que aprisiona a vida num regime homogeneizante, utilitarista – para mencionar duas, dentre outras características que apequenam a existência humana – aquilo que Guattari (1993) entende por *subjetividades capitalísticas*.

A aposta é na performance musical enquanto tempo-espaço disparador de liberação dos mecanismos condicionantes da *vida capital*, nos termos de Peter Pál Pelbart (2011). Entendemos que as práticas musicais ali observadas, podem apontar o modo como algumas identidades sociais se dão no marco de relações de poder, a partir de ditames do macro e micro social. É nesta direção que, por exemplo, se a homogeneização é consequência social imperante (PELBART, 2011), nos interessa conhecer o que pode a performance musical enquanto produção de subjetividades engendradoras e afirmadoras de singularidades.

Em vista disso, o presente estudo assume sua natureza política e quer implicar-se com uma politização da área de Educação Musical (MÜLLER, 2004; 2005), ao mesmo tempo estreitando laços de nosso campo conceitual e teórico com o campo dos Direitos Humanos. Entendemos que há que assegurar uma educação musical sensível e comprometida com estes valores, ancorada, portanto, num pensamento crítico.

A questão de pesquisa que conduz esta investigação pode ser colocada do seguinte modo: O que acontece enquanto a música acontece? Valeria ainda reformular a fim de tornar mais direta a compreensão daquilo que mais nos interessa neste estudo – o humano: o que acontece com os seres humanos que (com)partilham uma experiência musical enquanto a música acontece? O que reverbera da experiência com música? Recolocada de outra forma, haveria ainda a possibilidade de partir da questão de Espinoza – O que pode um corpo? - e refletir sobre: *O que pode* uma experiência musical? De que afecções a experiência musical é capaz? Deleuze explica:

> Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem a nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 73-74).

Que afetos são disparados pela performance musical? Quais as afecções que sucedem das práticas musicais que se tem na ambiência gestada com música nesta escola? Importa-nos ainda saber em que medida há apropriação de si, dentro das práticas, na processualidade das experiências com música que se tem ali, seja no âmbito da relação com o saber, do aspecto geracional, entre outros.

A Educação Musical desenvolvida neste cenário de investigação é concebida segundo a ideia do educador musical e compositor neozelandês Christopher Small (1927 – 2011). Small (1997, 1998) cunhou o termo *musicking*, o qual pode ser traduzido na língua portuguesa como *musicar*, a fim de elucidar o fenômeno musical enquanto algo que se dá na ação. Para ele, música deveria ser um verbo, e não, um substantivo. O autor pensa a experiência musical como um direito humano, visto que entende a musicalidade inerente a todo ser humano (SMALL, 1997, 1998).

É neste sentido que é abordada a performance musical na OE, a fim de, para além da garantia do exercício e da expressão da musicalidade, fazer valer direitos outros, como por exemplo, a experiência de singularização por meio da performance musical e, também, oportunizar uma prática musical compartilhada, que privilegie as relações sociais intersubjetivas que ali existem e que por meio de agenciamentos, afetam e implicam também nos modos de se relacionar com música.

O *musicar*, segundo Small, contempla todos aqueles que participam deste encontro humano que oportuniza uma atuação musical, isto é, não somente quem canta, toca ou compõe, mas todos que se envolvem direta ou indiretamente em um acontecimento musical (SMALL, 1997, 1998). Tal acontecimento diz respeito à "[...] todas as atividades que afetam a natureza do evento que é uma performance, o que inclui então a preparação para a mesma" (SMALL, 1998, p. 11), englobando a composição, ensaio, apreciação, além da própria execução (SMALL, 1998).

Christopher Small entende a performance musical enquanto um ritual social, que movimenta as relações entre as pessoas que, enquanto compartilham daquele momento, exploram, afirmam e celebram estas relações. Tal compreensão problematiza genuinamente o individualismo, porque evidencia as relações sociais como mobilizadoras de um acontecimento por causa da música, apontando o "aspecto comunitário" (SMALL, 1996) da música.

Também é evidenciado dentro do conceito de *musicar*, o "aspecto vivencial" da música (SMALL, 1996): o autor defende a importância do ato artístico em sua processualidade; a experiência é inerente ao *musicar*. O valor não está necessariamente atrelado ao objeto artístico, visto que "[...] o instrumento essencial da arte é a experiência irrepetível[3]" (SMALL, 1996, p. 4). Desta forma, Small aborda o caráter singular da experiência artística. Tal entendimento da performance musical passa a contemplar todo ato de *musicar*, e torna cada experiência com música importante do ponto de vista de sua irrepetibilidade, colocando em primeiro plano a qualidade dos processos que estão em curso.

2. O Campo

A E. E. B. Simão José Hess é a escola-núcleo do PIBID Música UDESC - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID/ CAPES), desde fevereiro do ano de 2014. Nesta escola acontecem oficinas de diversos instrumentos e canto, o que propiciou a criação de uma orquestra nesta comunidade escolar reunindo todos os instrumentistas; como já mencionado, aberta a toda comunidade escolar.

Aprender e fazer música integram uma única experiência, que embora possa ser compreendida como individual, neste caso, é também - senão principalmente – coletiva, num cenário de investigação diverso: a convivência entre estudantes ainda em fase de iniciação na prática musical, músicos profissionais, estudantes da graduação e pós-graduação em Música somada ainda ao aspecto geracional, as diferentes faixas etárias que coabitam este lugar e compartilham destas experiências com música.

Atualmente, o campo se configura com as oficinas de instrumentos musicais da atual edição do PIBID, que teve seu início em agosto de 2018, e com a OE, que seria a confluência dos trabalhos desenvolvidos pelos oficineiros em cada oficina, mas que também comporta uma singularidade, a partir de práticas que só acontecem ali, e que diferem, portanto, do momento das oficinas, a saber: três oficinas de violão, duas de violino, duas de piano, uma de flauta transversal, flauta doce, violoncelo e canto. Notadamente, já há uma atração de pessoas que, voluntariamente estão se disponibilizando a acrescentar oficinas dos instrumentos que tocam – no caso, flauta transversal, violino e piano, integrando a equipe e as práticas musicais do PIBID Música UDESC na sua escola-núcleo.

O número de pessoas se amplia de modo crescente, totalizando em março de 2019 quinze oficineiros, seis estagiários, uma professora supervisora e 143 crianças, adolescentes e adultos praticando música. Entendemos que a cartografia é um modo pertinente de observar e se debruçar sobre o tramado deste tecido micro social, associado a fatores característicos do

sócio sistêmico cultural mais amplo, implicando-se, portanto numa *política cognitiva* (PASSOS, KASTRUP, 2016). Ainda segundo os autores:

> O conceito de política cognitiva indica que o conhecer envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*. Sendo assim, a prática de um método é indissociável do problema da política cognitiva, que configura certa maneira de fazer pesquisa, de habitar um território e de se colocar na relação de conhecimento (PASSOS, KASTRUP, 2016, p. 220).

3. Da Cartografia

A partir do entendimento de uma cartografia que produz mapas - não extensivos, como se dá na geografia tradicional (decalque), mas antes, mapas intensivos – o presente estudo faz uso do método da cartografia para acompanhar os processos de subjetivação que acontecem e decorrem da performance musical; logo, no contato com o plano de forças que produz subjetividades. Há confluência, neste sentido, com o objetivo principal da cartografia que é "[...] pesquisar a experiência, entendida como o plano no qual os processos a serem investigados efetivamente se realizam" (TEDESCO, SADE e CALIMAN, 2016, p. 93).

> O que se coloca como horizonte, e mesmo como desafio, não é o conhecimento "sobre" a experiência, mas um conhecimento que seja capaz de entrar em contato direto com a experiência. O que se visa não é falar da experiência, mas falar de dentro dela. Em outras palavras, deixar falar a experiência que nos atravessa. Não se trata de observação no sentido tradicional – um sujeito observa um objeto – nem de reflexão intelectual. Não se separa uma consciência metaposicionada nem uma consciência que, por meio de métodos e estratégias de controle, se desdobre em consciência observadora e consciência observada. No lugar do controle, o contato. (PASSOS, KASTRUP, 2016, p. 221-222).

Propiciar, favorecer o contato, estar com a experiência, acessar o plano da experiência são quereres da cartografia. Plano no qual tudo acontece, no qual as coisas podem se revelar. Nesta perspectiva, acredita-se na importância da presença pessoal no contato com o campo, da disponibilidade e abertura ao que acontece e que pode aflorar no campo de pesquisa; por exemplo, quando os violinos sugerem um determinado motivo melódico numa prática coletiva de samba-raggae, na ênfase momentânea que se dá ao timbre da água utilizado numa paisagem sonora, ou mesmo, quando ao final do ensaio da OE, alguns estudantes se reúnem espontaneamente para uma prática de improviso, amontoados e vibrando ao redor de dois pianos, ou para tocar um tema que conhecem, que gostam, mas que não é parte do repertório da OE. Privilegia-se a atenção aos gestos que podem revelar as forças que afetam todos/as, e esse nível de atenção e de presença se dá através do contato.

Para cartografar a realidade e acessar o plano da experiência da performance musical, o "*ethos* da confiança" é fundamental tendo em vista "[...] a promoção da experiência

compartilhada na pesquisa", o que pode implicar na "ampliação da potência de agir de seus participantes" (BARROS, KASTRUP, 2015, p. 12), neste caso, os integrantes da OE. A cartografia assume ainda o caráter intervencionista da pesquisa, e por isso, é também chamada de pesquisa-intervenção (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015): o (a) pesquisador (a) habita e interage com os sujeitos no campo de investigação - seja no contato com o campo, no compartilhamento de um mesmo território, até mesmo conforme proposições vão sendo feitas de maneira mais direta e objetiva - tudo passa a ser alterado.

A partir de uma diretriz ético-estético-política (PASSOS, KASTRUP, TEDESCO, 2016), a cartógrafa, em seu processo de pesquisa, persegue "[...] o acesso/produção do plano de forças que responde pela criação/transformação da experiência" (Ibid., p. 9). Cartografar é reconhecer o potencial de alteração de uma realidade conforme se conhece e se acessa a realidade. Cada dia de estada e cada retorno da cartógrafa ao campo de pesquisa é outra experiência, porque há essa disponibilidade, abertura para se surpreender, e não, comprovar ou buscar afirmar algo que já se projeta sobre os movimentos em curso. Passos e Kastrup (2016) apontam que "A dimensão de experimentação e invenção ganha o sentido mais potente de permanente abertura de um campo de possíveis, ou seja, de uma imprevisibilidade do trabalho de pesquisa e de pensamento que não deve ser evitada, mas acolhida com cuidado e atenção" (Ibid., p. 234).

No âmbito da invenção, a cartografia possibilita ainda arriscar uma escrita a fim de potencializar o sentido de algumas coisas, dos vetores que se intercambiam e se interconectam no plano da experiência. Assim, a cartografia mostra o aspecto relacional, dialógico das forças que estão agindo e atuando na composição de um plano real, em sua objetividade - na materialidade, neste caso, sonora - e também na produção de subjetividades de todos que participam desta trama, quando, por exemplo, em uma prática coletiva com instrumentos de percussão diversos - agogô, atabaque, djembê, alfaia, reco-reco - e um piano, num jogo de improviso individual, os integrantes passam a ouvir e a conhecer o seus sons singularmente na mesma medida em que ouvem o som produzido pelo coletivo, que reúne todas as singularidades.

Como este campo de pesquisa se faz na não linearidade, não hierarquização das singularidades e dos saberes, importa ouvir e conhecer as singularidades dos integrantes da OE, assim como o *tutti*, que é diverso, composto de cada singularidade, tornando-se um algo que é diverso e que se quer diverso a partir das múltiplas singularidades que operam para fazer soar aquele coletivo. Deste modo, estão sendo considerados os diversos vetores que estão atuando no plano comum da experiência, o qual, "[...] é dito comum não por ser

homogêneo ou por reunir atores (sujeitos e objetos; humanos e não humanos) que manteriam entre si relações de identidade, mas porque opera comunicação entre singularidades heterogêneas, num plano que é pré-individual e coletivo" (KASTRUP, PASSOS, 2016, p. 17).

4. Cartografia e formação de educadoras/es musicais

É através da prática cartográfica que podem emergir os *eu's* que se entrecruzam ao estar em contato com o campo, ao descrever e analisar. Pensar sobre é pensar com a experiência que está sendo vivida e cartografada. No entremeio da escrita, pode aparecer a potência de invenção e experimentação da cartografia, a qual pode se estender à formação do educador/a musical a partir das experiências, porque é do plano da experiência que todos os processos decorrem. A cartografia pode ser então um meio pelo qual o/a educador/a musical possa acessar uma visão de si, num processo de *invenção de si* (KASTRUP, 2007) a partir da potência narrativa, reflexiva e inventiva da cartografia. Há um cultivo dos dados na escrita que reverbera nas ações músico-pedagógicas bem como nas relações intersubjetivas, a partir de afecções diversas.

> Formar é um processo de aprendizagem também no plano dos afetos. Trata-se de uma concepção de aprendizagem que não pode se reduzir a um debate psicopedagógico ou técnico metodológico. Pensar a formação, assim, implica a consideração constante de acompanhar os efeitos do campo em nós (pesquisadores-cartógrafos) e nos efeitos no campo da nossa presença-intervenção (POZZANA, 2014, p. 56).

Algumas questões latejam em nós: em que medida as afecções que se dão neste campo com a performance musical têm implicações na formação do/a educador/a musical e nas relações que tem com o saber, e que, consequentemente, contagia as pessoas com os quais atuam diretamente na sua docência? Os saberes musicais estariam então funcionando para acionar o quê durante a performance musical? Esta questão poderia orientar ainda a pertinência do contato com determinados saberes musicais: quando acessar tal saber, por que e para quê?

Estamos aprendendo com esta pesquisa, que a cartografia convoca uma postura ética, estética e política de extrema pertinência na formação do/a educador/a musical, considerando o estado de precarização sócio histórico cultural da atualidade, nos mais diversos contextos de atuação em educação musical. Até o atual momento deste estudo, é possível apontar com certa propriedade o quão adequada a perspectiva de uma política cognitiva se faz dentro de uma educação musical implicada com a realidade.

Referências:

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos.** RIBEIRO, Eloísa Araujo (trad.). São Paulo: Editora Escuta, 1998.
GUATTARI, F. **Da produção de subjetividade.** In: PARENTE, A. (org.) Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993, p.177-191.
KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 256p.
MÜLLER, Vânia B. **Ações sociais em educação musical: com que ética, para qual mundo?** *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 10, p. 53-58, mar. 2004.
_____. **Por uma educação musical implicada com os modos de vida de seus cenários de atuação.** Revista da Abem, Porto Alegre, v. 12, 43-47, mar. 2005.
PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção dos efeitos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2016, V. 2, p. 203- 237.
_____. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2016, V. 2, p. 15-41.
PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs). Pistas do método da cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.
PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2016, V. 2, p. 7-14.
PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2016, V. 2, p. 42-66.
SMALL, Christopher. **Music, Society, Education**. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
_____. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.
_____. **El musicar: un ritual en el espacio social.** III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim, 1997, p. 1-16. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm
TEDESCO, Silvia; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana V. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum.** Porto Alegre: Sulina, 2016, V. 2, p. 92-127.

---

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
[2] "Cartografar é acompanhar processos", de Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup é um dos capítulos do livro "Pistas do Método da Cartografia – Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade", organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2015).
[3] *"[...]; the essential tool of art is the unrepeatable experience"* (SMALL, 1996, p. 4).