



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINARES EM EDUCAÇÃO
BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO NA AMAZÔNIA
ASSOCIAÇÃO PLENA EM REDE (EDUCANORTE)

Marta Martins Pederiva

**DEVIRES-MUSICATUANTES: deambulações,
encontros e experimentações performáticas na educação**

Belém
2025

DEVIRES - MUSICA TUANTES



DEAMBULAÇÕES,
ENCONTROS E EXPERIMENTAÇÕES
PERFORMÁTICAS NA EDUCAÇÃO

MARTA MARTINS PEDERIVA

MARTA MARTINS PEDERIVA

**DEVIRES-MUSICATUANTES: DEAMBULAÇÕES, ENCONTROS E
EXPERIMENTAÇÕES PERFORMÁTICAS NA EDUCAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia da Universidade Federal do Pará para obtenção do título de Doutora em Educação na Amazônia.

Linha de Pesquisa: Saberes, Linguagem e Educação

Orientador: Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda

BELÉM

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P371d Pederiva, Marta Martins.

DEVIRES-MUSICATUANTES : deambulações, encontros e
experimentações performáticas na educação / Marta Martins
Pederiva. — 2025.

131 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de
Estudos Transdisciplinares em Educação Básica, Programa de Pós-
Graduação em Educação na Amazônia, Belém, 2025.

1. Educação na Amazônia. 2. Devir. 3. Musicatuate. 4.
Performance. 5. Espaços socioculturais. I. Título.

CDD 370.811



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINARES EM EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO NA AMAZÔNIA
ASSOCIAÇÃO PLENA DE REDE – EDUCANORTE

ATA DE EXAME DE DEFESA Nº 27/2025
POLO BELÉM

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e cinco, às 15:00 horas, na sala virtual, reuniu-se a Banca Examinadora homologada pelo Colegiado do Polo Belém, do Programa em Pós-Graduação em Educação na Amazônia -Associação Plena de Rede-Educante, composta por Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda (Orientador do trabalho e Presidente da Banca - UFPA); Profa. Dra. Gilcilene Dias Costa (Examinadora Interna - UFPA-PGEDA); Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes (Examinadora Externa - UFPA); Profa. Dra. Fátima Lucília Vidal Rodrigues (Examinadora Externa-UnB-TEF) e a Profa. Dra. Yonara Dantas de Oliveira (Examinadora Externa ESCH). A reunião teve por objetivo julgar o relatório de Defesa de Tese da doutoranda Marta **Martins Pederiva**, sob o título: **DEVIRES-MUSICATUANTES: DEAMBULAÇÕES, ENCONTROS E EXPERIMENTAÇÕES PERFORMÁTICAS NA EDUCAÇÃO**. Os trabalhos foram abertos pelo presidente da Banca, a seguir foi dada a palavra à doutoranda para apresentação do trabalho. Cada examinador arguiu a examinanda, sendo garantido o tempo de resposta da doutoranda, após o que se procedeu o julgamento do trabalho. Concluindo, a Banca Examinadora deliberou por sua **aprovação**. A seguir a Banca fez a seguinte consideração: A banca destaca a singularidade conceitual e estética do trabalho de tese e suas importantes contribuições ao campo da educação e da arte. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

Belém 27 de fevereiro de 2025

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSE VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA
Data: 08/03/2025 17:57:45-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda _____

Documento assinado digitalmente
gov.br GILCILENE DIAS DA COSTA
Data: 08/03/2025 18:17:09-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Gilcilene Dias Costa _____

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA FLAVIA DE MELLO MENDES
Data: 08/03/2025 10:38:13-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes _____

Documento assinado digitalmente
gov.br FATIMA LUCILIA VIDAL RODRIGUES
Data: 12/03/2025 14:35:51-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Fátima Lucília Vidal Rodrigues _____

Documento assinado digitalmente
gov.br YONARA DANTAS DE OLIVEIRA
Data: 08/03/2025 18:36:14-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Yonara Dantas De Oliveira _____

“Teu destino, que agora está sendo, é um tapete de fios que, por ti, em algum instante de tua existência, foram tecidos, ainda que esse fino trabalho te pareça alheio. Saiba em ti, não te descuides de que sempre há algo que de tuas mãos escapa. mas saiba-te também, do tecido, o tecelão. se hoje ele não te agrada, ainda pode recomeçar. senta-te de novo ante o tear e o amanhã talvez te seja outro. daí, caro japim, descubra-te e tu logo voa.”

(Danielle Ramos)

*A nós que buscamos pistas para processos educativos em arte
mais respeitados em suas multiplicidades.*

AGRADECIMENTOS

São tantos os agenciamentos e afetos que me atravessam na jornada da pesquisa e da arte que nunca me passou pela cabeça questionar se era possível fazer uma tese sozinha. Ao longo desta jornada, tenho sido extremamente afortunada de poder contar com uma imensa rede de apoio que se fortalece e amplia a cada passo.

À minha família, sempre em primeiro lugar, por me proporcionar uma base para os momentos de vôo e os de repouso: minha mãe, Prof. Dra. Patrícia Pederiva, capaz de notar linhas de fuga necessárias dentro desse mundo caótico que por vezes acreditamos ser tão ordenado; meu pai, Prof. Dr. João Henrique Pederiva, com sua forma rizomática de ser e estar no mundo; minha irmã, Ma. Alice Pederiva, movida pela manifestação da multiplicidade; meu irmão, Mickael Pederiva, a tatear o anti-essencialismo; minhas primas, Karin Müller e Victória Pederiva, pelos vínculos profundos; minha tia, Sara Pederiva, e todos os seus movimentos de desvio; minha tia, Adriana, pulsante em acolhimento.

Ao Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda, meu orientador, por me aproximar de Deleuze.

Aos artistas em Belém, com quem tenho tantas trocas preciosas.

À Fundação Cultural do Estado do Pará, especialmente aos funcionários do Curro Velho e da Casa da Linguagem, que foram tão receptivos comigo e minha pesquisa. Vocês constroem um espaço de magia, mesmo em momentos de adversidade. Imensa gratidão à Abel Oliveira, Luciana Garcez, Mauricio Panzera, que me acompanharam na rotina.

Ao Grupo de Pesquisa Arte Sonora, pelas deambulações filosóficas e musicais. Principalmente Elder Oliveira, Jonatas Pereira e Leonardo Pratygy.

Ao GEPPE, pela generosidade da escuta e a disponibilidade constante para somar. Especialmente Leandro, pela sacada nas notas cartográficas para os conceitos que eu fazia questão de manter ao longo do texto-trajeto. Elisângela, Daiane e Viviane por todos os questionamentos estruturais e conceituais. Angélica, por destacar as sensibilidades que eu quero tocar e que me levam ao lugar de transcorrer afetos.

Aos que me compartilharam tanto de suas identidades musicatuantes durante o meu mestrado e seguem contribuindo, mesmo de longe: Marco França, Beto Lemos, Cella Azevedo, Eduardo Rios, Fábio Cintra, Fábio Enriquez, Flora Holderbaum, Luísa Caetano, Loro Bardot, Jeremy Harrison, Thibault Delor, Verônica Agnelli, Ellen Fernandes, Miguel Antar, Yonara Dantas, Niall Trowsdale, Caitlin Morrison, Emily Beck, Glenn Russell, Iacopo Pozzana, Rebecca Willson, Scott Wilson, Sian Hale, Priscila Ortelã, Adriano Antony, Fabio Martinelle Neto e Gabriel Mourão.

Aos que se fizeram brisa no calor de Belém: Maíra Gabriela, Penélope Lima, Thíssia Wallesca, Suany Rodrigues, Maia Santos, Fabíola Gusmão, Gilcilene Dias e Charleston Silva.

Aos que se foram e aos que persistiram durante a pandemia de Covid-19.

Ao Zack, pelo encontro e a escolha diária de cuidar e permanecer.

Ao Plano Superior, por iluminar os caminhos.

RESUMO

A presente tese propõe que os conceitos de devir e de musicatuate podem conversar em um terceiro conceito, de devires-musicatuantes, para expressar as variadas trocas significativas vivenciadas em performances cênico-musicais e que um dos caminhos para encontrar tal devir é o de práticas educativas que incentivem a descoberta e aprofundamento da artisticidade na interface. Para tal discussão, evidencia ideias primordiais, como musicatuate, devir, linha de fuga, desterritorialização, reterritorialização, territorialização, ritornelo, rizoma, corpo sem órgãos, elementos heterogêneos (componentes maquínicos e componentes expressivos), agenciamentos, cartografia e deambulação do pensamento. Tais conceitos, assim como a desmistificação de uma noção única de Amazônia e de Belém, são essenciais para transformar em memória viva os afetos que pedem passagem nas sete oficinas realizadas em três diferentes espaços da Fundação Cultural do Estado do Pará: Casa da Linguagem, Usina da Paz Icuí-Guajará e Núcleo de Oficinas Curro Velho. Com cinco oficinas de música e duas de teatro, a pesquisa foca em destacar momentos de captura do devir-musicatuate, tido como território de experimentação. Ou seja, espaço de possibilidade para experimentação coletiva. Assim, compartilha alguns dos achados de cada território deste texto-trajeto e situa a pesquisa no contexto educativo na cultura paraense para cartografar devires-musicatuantes que fluem nos agenciamentos entre teatro, música, educação e outros campos que se relacionam para tecer a discussão sobre possibilidades dentro da multiplicidade presente nesse contexto. Sem propor método, fórmula ou roteiro, não delimita a composição do conceito principal a uma seção de análise. Efetivamente, explica ao longo das diferentes deambulações em diferentes intensidades. O entendimento, então, transcorre o percurso do texto, que é estruturado como um sistema móvel de entradas e saídas interconectadas. Assim, quem o lê tem liberdade de decidir por onde e em que ordem transitar. A possibilidade de trajetória de leitura não-linear proporciona múltiplas compreensões e entendimentos. Tal estrutura rizomática do texto dialoga com a cartografia, que acompanha e registra este processo investigativo, e a filosofia da diferença, que baseia e proporciona as linhas de fuga que tecem o caminho.

Palavras-chave: Educação na Amazônia. Devir. Musicatuate. Performance. Espaços socioculturais.

RESUMEN

Esta tesis propone que los conceptos de devenir y músicactuante pueden combinarse en un tercer concepto, de devenires-músicactuales, para expresar los variados intercambios significativos experimentados en las representaciones escénico-musicales y que una de las formas de encontrar este devenir es a través de prácticas educativas que fomenten el descubrimiento y la profundización de la artísticidad en la interfaz. Para este debate, destaca ideas cruciales como músicactuante, devenir, línea de fuga, desterritorialización, reterritorialización, territorialización, ritornello, rizoma, cuerpo sin órganos, elementos heterogéneos (componentes maquínicos y componentes expresivos), agenciamientos, cartografía y deambulación del pensamiento. Estos conceptos, así como la desmitificación de una noción única de la Amazonia y de Belém, son esenciales para transformar en memoria viva los afectos que piden paso en los siete cursillos celebrados en tres espacios diferentes de la Fundación Cultural del Estado de Pará: Casa da Linguagem, Usina da Paz Icuí-Guajará y Núcleo de Oficinas Curro Velho. Con cinco talleres de música y dos de teatro, la investigación se centra en destacar los momentos en que el devenir-músicactuante se capta como un territorio de experimentación. Es decir, un espacio de posibilidad para la experimentación colectiva. De esta forma, comparte algunos de los hallazgos de cada territorio de este texto-trayectoria y sitúa la investigación en el contexto educativo de la cultura de Pará para mapear los devenires-músicactuales que fluyen en los agenciamientos entre teatro, música, educación y otros campos que se relacionan para tejer una discusión sobre las posibilidades dentro de la multiplicidad presente en este contexto. Sin proponer un método, fórmula o guión, no limita la composición del concepto principal a una sola sección de análisis. De hecho, se explica a lo largo de las distintas deambulaciones en diferentes intensidades. La comprensión, pues, tiene lugar a lo largo de todo el texto, que se estructura como un sistema móvil de entradas y salidas interconectadas. Así, el lector es libre de decidir hacia dónde y en qué orden dirigirse. La posibilidad de un recorrido de lectura no lineal proporciona múltiples comprensiones y entendimientos. Esta estructura rizomática del texto dialoga con la cartografía, que acompaña y registra este proceso investigativo, y con la filosofía de la diferencia, que fundamenta y proporciona las líneas de fuga que tejen el camino.

Palabras clave: Educación en la Amazonia. Devenir. Músicactuante. Performance. Espacios socioculturales.

ABSTRACT

This dissertation proposes that the concepts of becoming and actor-musician can be combined into a third concept, becoming-actor-musician, to express the varied meaningful exchanges experienced in theatrical-musical performances, and that one of the ways to find this becoming is through educational practices that encourage the discovery and deepening of artisticity within the interface. For this discussion, key ideas are highlighted, such as actor-musician, becoming, line of flight, deterritorialization, reterritorialization, territorialization, ritornello, rhizome, body without organs, heterogeneous elements (machinic components and expressive components), assemblage, cartography and thought deambulation. These concepts, as well as the demystification of a single notion of the Amazon and Belém, are essential for transforming into living memory the affects that ask for passage in the seven workshops held in three different spaces of the Cultural Foundation of the State of Pará: Casa da Linguagem, Usina da Paz Icuí-Guajará and Núcleo de Oficinas Curro Velho. With five music workshops and two theater workshops, the research focuses on highlighting moments when the becoming-actor-musician is captured as a territory of experimentation. This means a space of possibility for collective experimentation. In this way, it shares some of the findings from each territory of this text-trajectory and situates the research in the educational context of Pará culture in order to map the becoming-actor-musician that flow in the assemblages between theater, music, education and other fields that relate to each other in order to discuss possibilities within the multiplicity present in this context. Without proposing a method, a formula or a script, it does not limit the composition of the main concept to one section of analysis. In fact, it is explained throughout the different deambulations in different intensities. Understanding, thus, takes place throughout the text, which is structured as a mobile system of interconnected inputs and outputs. In this way, the reader is free to decide where and in what order to go. The possibility of a non-linear reading path provides multiple comprehensions and understandings. This rhizomatic structure of the text dialogues with cartography, which accompanies and registers this investigative process, and the philosophy of difference, which lays the foundations and provides the lines of flight that weave the path.

Keywords: Education in Amazonia. Becoming. Actor-musician. Performance. Socio-cultural spaces.

LISTA DE MÚSICAS

Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes

Música 1	<i>O Leãozinho</i>	13/17
----------	--------------------	-------

Apêndice A - Partituras de músicas regionais transcritas por Marta Pederiva para as oficinas de teclado

Música 1	<i>Sereia do rio</i>	6/16
Música 2	<i>Iniciais BP</i>	8/16
Música 3	<i>Voando pro Pará</i>	10/16
Música 4	<i>Dança do carimbó</i>	11/16
Música 5	<i>Sabor Açaí</i>	12/16
Música 6	<i>Acende a lanterna</i>	13/16
Música 7	<i>Lua, luar</i>	14/16
Música 8	<i>Amor pra recordar</i>	15/16

LISTA DE FIGURAS

Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa

Figura 1 Linha de devir, em relação à ligação localizável de A e B (distância), ou em relação à sua contiguidade 7/19

Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes

Figura 1 Partitura de *O Leãozinho* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao Teclado 13/17

Anexos e Apêndices

Figura 1 Partitura de *Sereia do rio* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Cifras para tecladistas 6/16

Figura 2 Partitura de *Iniciais BP* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Cifras para tecladistas 8/16

Figura 3 Partitura de *Voando pro Pará* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao teclado 10/16

Figura 4 Partitura de *Dança do carimbó* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Introdução aos acordes no teclado 11/16

Figura 5 Partitura de *Sabor açaí* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Introdução aos acordes no Teclado 12/16

Figura 6 Partitura de *Acende a lanterna* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao Teclado 13/16

Figura 7 Partitura de *Lua, luar* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Aprendendo Teclado 14/16

Figura 8 Partitura de *Amor para recordar* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Aprendendo Teclado 15/16

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo

Ilustração 1	Árvore e Rizoma	7/15
Ilustração 2	Mapa da Amazônia Legal	11/15

Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa

Ilustração 1	Prédios da FCP	11/19
Ilustração 2	Os cinco prédios da FCP	13/19
Ilustração 3	Mapa das Regiões de Integração do Estado do Pará	15/19

Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes

Ilustração 1	Igarapé	4/17
--------------	---------	------

LISTA DE IMAGENS

Galerias e labirintos da leitura

Imagem 1	Fotos das sete oficinas ministradas	3/5
----------	-------------------------------------	-----

Deambulação por devires-musicatuantes na educação

Imagem 1	Fotos das sete oficinas ministradas	3/10
----------	-------------------------------------	------

Imagem 2	Fotos da oficina de Cifras para tecladista	9/10
----------	--	------

Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo

Imagem 1	Gengibre	8/15
----------	----------	------

Imagem 2	Rizoma de Jaçanã	8/15
----------	------------------	------

Imagem 3	Fotos das cinco oficinas de teclado	15/15
----------	-------------------------------------	-------

Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa

Imagem 1	Desfile das Crias do Curro Velho	18/19
----------	----------------------------------	-------

Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes

Imagem 1	Participantes da Oficina na Casa da Linguagem em ação	7/17
----------	---	------

Imagem 2	Participante da Oficina na Usina da Paz Icuí-Guajará com imagem de vaso marajoara	9/17
----------	---	------

Imagem 3	Participantes da Oficina na Usina da Paz Icuí-Guajará em ação	11/17
----------	---	-------

Imagem 4	Participantes da Oficina de Iniciação ao Teclado em sala	15/17
----------	--	-------

LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

ALEPA	Assembleia Legislativa
CAPS	Centro de Atendimento Psicossocial
Centur	Fundação Cultural Tancredo Neves
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
CREAS	Centro de Referência Especializado de Assistência Social
CsO	Corpo sem órgãos
CV	Núcleo de Oficinas Curro Velho
IAP	Instituto de Artes do Pará
FASEPA	Fundação de Atendimento Socioeducativo do Pará
FCP	Fundação Cultural do Estado Pará
FCV	Fundação Curro Velho
FUNPAPA	Fundação Papa João XXIII
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
PGEDA	Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia
PL	Projeto de Lei
PPGEDUC	Programa de Pós-Graduação em Educação e Cultura
UFPA	Universidade Federal do Pará
URE-REI	Unidade de Referência Especializada em Reabilitação Infantil

PÁGINAS DEAMBULANTES

A fim de convidar quem lê a experimentar uma trajetória de leitura livre, as páginas são numeradas de acordo com a deambulação a qual pertencem.

Deambulação do (não) saber	1/1
Galerias e labirintos da leitura	1/5
Deambulação por devires-musicatuantes na educação	1/10
Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação	1/21
Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo	1/15
Desterritorialização territorializada em Belém: uma de muitas Amazôniaas	9/15
Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa	1/19
Fundação Cultural do Estado do Pará	10/19
Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes	1/17
Referências	1/9
Anexos e Apêndices	1/16
Anexo A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	1/16
Anexo B - Artigos e capítulos de livro produzidos e publicados com base na tese	2/16
Apêndice A - Partituras de músicas regionais transcritas por Marta Pederiva para as oficinas de 2023 e 2024	6/16

Deambulação do (não) saber

Quanto mais mergulho na pesquisa, mais perguntas tenho. Se quem lê o trabalho de repente se percebe na companhia de uma intensa dúvida e indeterminação do que e como fazer que paira sobre a escrita e a pesquisa, saiba que ela declaradamente também me acompanha. Não tenho a pretensão de negá-la por entender que sua presença também faz parte do processo de troca. A dúvida é uma companheira constante. Ela se dá no encontro, assim como a indefinição se nutre da troca. É curioso como para algumas pessoas sua presença é incômoda e até parece diminuir o valor próprio, enquanto para outras ela é tão pulsante que atravessa a existência, como uma melhor amiga que chega a aliviar o medo do desconhecido. Se estou sempre tentando entender, toda pergunta que surgir vem como possibilidade de expansão. Ou seja, se eu não entendo algo, não sou menos inteligente que ninguém, só estou adentrando um novo universo que pode ser maravilhoso. Vivemos em uma sociedade que estimula a diminuição do ser. Esse é um trabalho que se firma em estruturas móveis. Ele é feito da magia da incerteza e da riqueza do desconhecido. Ele é sobre constantemente entender um mundo que nunca para e nunca é o mesmo. Então se algo for difícil de entender, siga com a dúvida. Ela é bem mais confiável do que o conforto que a ilusão de estabilidade traz. Existe segurança no desconhecimento porque ele não vem acompanhado da pressão normativa daquilo que nos estagna quando conhecido. Não tenha medo de não saber! Sem imperativos. O não saber pode ser uma aflição ou um convite para a expansão!

Se estamos em constante conflito, nos sentindo menores do que supostamente deveríamos ser, não toleramos não saber.

O
TRAJETO
O
MONTE

O CAMINHO DA ESCOLHA

A
ORDEN
A
MISTURE

AO
COMEÇO
DO
VOLTO

COMECE
PELO
FIM

Galerias e labirintos da leitura

Esta pesquisa faz parte do doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia (PGEDA). Ao compartilhar experiências, ideias, conceitos e outros elementos, busca desterritorializar e reterritorializar¹ o que teve como nutrição inicial o campo da Educação.

É atravessada pelo Teatro, pela Música, pela Performance e tantas outras áreas que se conectam em um imenso e infinito rizoma². Assim como Gilles Deleuze e Félix Guattari, ao mesmo tempo em que reconhece as semelhanças daquilo que nomeamos amplamente como Arte, não se sustenta em uma noção única. Afinal,

Não acreditamos absolutamente num sistema das belas-artes, mas em problemas muito diferentes que encontram suas soluções em artes heterogêneas. A Arte nos parece um falso conceito, unicamente nominal; o que não impede de fazer uso simultâneo das artes numa multiplicidade determinável” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.106).

Assim, justamente por reconhecer as demandas singulares de cada forma de expressão artística, este processo investigativo identifica que processos de interface, como forma determinável da multiplicidade, possuem suas próprias necessidades. No caso, ao **propor que os conceitos de devir³ e de musicatuate⁴ podem conversar e produzir devires-musicatuantes⁵, como uma nova composição conceitual para expressar as variadas trocas significativas vivenciadas em performances cênico-musicais e que um dos caminhos para encontrar tal devir é o de práticas educativas que incentivem a descoberta e**

¹ Os três eixos de des-re-territorialização reverberam em outros momentos da tese. De maneira simplificada, pode ser entendido como uma rede estrutural que determina limites e padrões para algo, confere um desprendimento das estruturas rígidas estabelecidas e/ou mobiliza uma estabilidade conectada ao estado inicial, mas não necessariamente igual. Para uma elaboração mais densa do conceito, consulte a *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

² Alguns fios que tecem o entendimento sobre rizoma se articulam mais nitidamente na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

³ Devir é um dos conceitos-chave para esta pesquisa. É possível concebê-lo, de forma inicial, como a correspondência de duas relações, com a consciência de que tal redução “é sempre possível, mas seguramente empobrece o fenômeno considerado” (Deleuze, Guattari, 2012b, p.18). Caso sinta necessidade de mais elaboração, confira a *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

⁴ Musicatuate é uma das noções centrais para o presente trabalho. Admite-se resumir que é um termo proposto por Marta Pederiva (2020) para designar artistas que trabalham na interseção entre teatro e música, explorando as múltiplas possibilidades de agenciamento entre os dois campos. São artistas que não se limitam a replicar ou imitar os elementos de uma forma de expressão na outra. Em sua prática, na verdade, geram uma terceira forma provinda da transformação mútua e singular que surge do encontro entre teatro e música. Podem usar um instrumento musical em cena ou não, o principal fator é relacionarem ambos os campos em suas performances. Se essa multiplicidade parecer amarrar o que pulsa, confira a *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

⁵ Nesta tese, a concepção de devir-musicatuate é um dos pontos de originalidade, por se tratar de uma proposta nova, é explicada ao longo das diferentes deambulações, em diferentes intensidades. Pode-se adiantar que é uma potência de criação singular que surge na intersecção entre música e teatro, apoiando-se no campo da filosofia da diferença de Deleuze e Guattari. Sua prática teria importantes implicações para a educação, o que será tratado neste trabalho por meio de passagens nesta escrita, em intensidades e *Deambulações* variadas.

aprofundamento da artisticidade na interface, os campos da Educação, do Teatro, da Música e da Filosofia são ativamente acionados na tese a fim de pensar corpo e processos de criação com artes na educação.

Imagem 1 – Fotos das sete oficinas ministradas



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2022 a 2024.

O texto foi pensado como uma galeria onde quem visita tem a liberdade de decidir por onde e em que ordem transitar. Como um sistema móvel de entradas e saídas interconectadas, traz formas de escrita distintas, de acordo com a discussão fomentada em cada parte.

A possibilidade de trajetória de leitura não-linear proporciona múltiplas compreensões e entendimentos. Tal estrutura rizomática do texto dialoga com a filosofia da diferença, que é a abordagem filosófica que tece e onde é tecida a tese, por conseguir sustentar a noção de diferenças e multiplicidades em constante mudança que compõem o mundo, enfatizando a singularidade e a heterogeneidade de nosso universo em constante transformação.

Se quem manuseia o texto escolher ler de acordo com a ordem das páginas, a organização será a seguinte:

Deambulação por devires-musicatuantes na educação compartilha as percepções da pesquisadora sobre o processo de desenvolvimento da tese. Se lida como primeira parte, torna-se a introdução, apresentando elementos que atravessaram a pesquisa, mesmo que não sejam focados em devires-musicatuantes, como questões sociais de gênero, sexualidade, vulnerabilidade social, entre outros. Se for a última, conclui o texto, sendo a única deambulação escrita em primeira pessoa.

Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação abarca a problemática acerca da instrumentalização das práticas artísticas enquanto atividade educativa. É atravessada por questionamentos de um corpo que constrói poéticas e metodologias de trabalho ao mesmo tempo em que lida com uma pandemia mundial, que logo terminaria, entretanto deixaria marcas. Esse mesmo corpo, meses depois, volta a se relacionar com as ideias do primeiro, já carregado de trocas presenciais das mais diversas naturezas, ainda lidando com adoecimentos carregados pela memória física de um isolamento prolongado. As noções de sociedade disciplinar e sociedade de controle são convidadas para lançar diversos questionamentos, que não se fecham aqui, sobre devires-musicatuantes, suas possibilidades e potencialidades artísticas e educacionais. Da mesma forma, alguns dos conceitos principais da pesquisa, como musicatuante e devir, são definidos e apresentados na trama da tese e dos seus objetivos.

Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo conceitualiza alguns termos, como deambulação do pensamento, linha de fuga, desterritorialização, reterritorialização, territorialização, ritornelo e rizoma. Por fim, envolve a quebra de uma noção única de Amazônia e de Belém, ao mesmo tempo em que estabelece linhas de pertencimento de possibilidades amazônicas e paraenses. Se lida como primeira, funciona como uma introdução à proposta de escrita. Se for a última, então passa a ser uma sedimentação das ideias. E qualquer movimento de busca por essas páginas ao longo

do processo pode servir como um momento de fortalecer as linhas de composição e os devires que se relacionam ao longo do trabalho.

Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa cuida do alinhamento de termos como corpo sem órgãos, elementos heterogêneos (componentes maquínicos e componentes expressivos), agenciamentos e cartografia. Compartilha a tríade Pipoca, Marta e Pederiva como uma materialização de múltiplos agenciamentos. Também apresenta a Fundação Cultural do Estado do Pará, por meio da qual foram realizadas as atividades das oficinas descritas e analisadas nesta pesquisa. Em qualquer momento que for lida, esta será uma deambulação para situar a leitura sobre a jornada da pesquisa e os processos investigativos utilizados para transformar em memória viva os afetos que pediram passagem.

Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes se dedica a acompanhar Pipoca na busca pela captura de devires-musicatuantes em encontros e experimentações performáticas na educação durante as oficinas de música e de teatro ministradas por Marta pela Fundação Cultural do Estado do Pará. Compartilha alguns dos achados de cada território deste texto-trajeto e situa a pesquisa no contexto educativo na cultura paraense para cartografar devires-musicatuantes que fluem nos agenciamentos entre teatro, música, educação e outros campos que se relacionam para tecer a discussão sobre possibilidades dentro da multiplicidade presente nesse contexto.

Não existe uma parte separada dedicada a explicar todos os conceitos que perpassam a tese. Eles são elucidados na medida de sua necessidade, a fim de situar teoricamente quem entra em contato com o texto. A proposta é apresentar sinalizações cartográficas, como notas de rodapé, em caso de carência de alguma informação sobre conceito trabalhado em outro território. Por exemplo, devir é definido em *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*, mas é um termo citado em todas as deambulações. Dessa forma, é sinalizado onde encontrar a explicação aprofundada, mesmo que exista um resumo sobre a ideia naquela página.

Se em qualquer momento aparecer a necessidade de se posicionar acerca do que pode ser encontrado escolhendo este ou aquele caminho, sugere-se retornar a estas páginas. Elas funcionam como um daqueles sinais no meio da trilha que indica diferentes aberturas que podemos encontrar no meio da natureza para chegar à determinada cachoeira.

Boa viagem!

THE SANGRE DE TORO



Deambulação por devires-musicatuantes na educação

A presente deambulação é a única escrita na primeira pessoa do singular. Nela, eu apresento a tese da pesquisa, defendendo que ela foi demonstrada ao longo do estudo. Também comento sobre as oficinas artísticas ministradas por meio da Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP) e as iniciativas voltadas à transformação social que a Fundação apresenta. Em seguida, verso sobre a filosofia da diferença entendida como abordagem que possibilita a compreensão dos processos educativos e artísticos nas suas movimentações e devires.

Faço questão de compartilhar alguns dos desafios encontrados ao longo do caminho, bem como as estratégias encontradas para lidar com eles. Destaco a influência das condições sociais, geográficas e culturais do Pará nas práticas artísticas e educativas experienciadas na pesquisa.

De igual maneira, resalto o impacto social e a importância da inclusão de questões como gênero, sexualidade e neurodivergências no espaço educativo, promovendo o respeito e o acolhimento, reconhecendo que esses são pontos adjacentes à tese. Finalmente, identifico algumas possibilidades para continuação de estudo, objetivando contribuir para uma educação que reconheça e valorize as singularidades e o potencial do encontro transformador das práticas cênico-musicais.

Sem mais delongas, compartilho que a tese defendida neste trabalho é de que os conceitos de devir⁶ e de musicatuante⁷ podem conversar e produzir devires-musicatuantes⁸, como uma nova composição conceitual para expressar as variadas trocas significativas vivenciadas em performances cênico-musicais e que um dos caminhos para encontrar tal devir é o de práticas educativas que incentivem a descoberta e aprofundamento da artisticidade na interface. Ela é incluída na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*, junto com os objetivos da pesquisa.

Afirmo que a pesquisa da tese foi vivenciada em sua intensidade e foi demonstrada por meio das oficinas de Teatro e de Música ministradas em diferentes espaços da FCP. Com sete oficinas, sendo cinco de música e duas de teatro, selecionei algumas atividades para descrição e análise na *Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes*. É nela que também

⁶ Enquanto conceito-chave, a noção de devir serpenteia por toda esta pesquisa. Uma dobra que pretende seguir seu movimento se encontra na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

⁷ A vitalidade do conceito musicatuante se faz presente na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*, ao mesmo tempo em que não se encerra ali, retornando e se bifurcando em outras direções.

⁸ A definição de devir-musicatuante ocorre no decorrer da tese, por se tratar de força conceitual inédita. Assim, reverbera em várias deambulações ao longo do texto. Se você sentir necessidade de se aproximar de seus questionamentos, aproximações, afastamentos, exemplos e das capturas que Pipoca realiza, confira a *Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes*.

se fortalece o entendimento de *dever-musicatuante* como um princípio educativo que faz parte de diferentes contextos, e não como uma pesquisa relacionada a determinada etapa da educação.

Imagem 1 – Fotos das sete oficinas ministradas



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2022 a 2024.

A filosofia da diferença fez parte do trajeto cartográfico⁹ percorrido durante o doutorado, auxiliando na identificação de movimentos mais destacados para a captura de devires-musicatuantes. Por meio dela, pôde-se verificar as transformações ocorridas nas pessoas que participaram das oficinas a partir de experiências nascidas do encontro entre teatro e música.

Ao entender o texto como um corpo que interage com quem lê e perceber sua vivacidade, reconheci a manifestação de uma possibilidade de escrita que provocava determinados cuidados específicos. Garantir que termos importantes fossem contextualizados em diferentes deambulações, por exemplo, é um deles. Como não se sabe a ordem escolhida para a leitura, foi essencial incluir sinalizações cartográficas a fim de situar determinados termos.

Da mesma forma, a lógica de apresentação das referências em diferentes citações diretas e indiretas foi de usar nome completo na primeira aparição dentro de uma deambulação e depois somente o sobrenome, repetindo nome e sobrenome na primeira citação de outra deambulação. Afinal, a ordem de contato com as referências poderia mudar de acordo com a sequência de leitura.

Esse cuidado com o tratamento das galerias e labirintos de leitura de forma a reforçar a não-linearidade esteve também presente nas imagens introdutórias de cada deambulação. Cada uma delas possui um fundo verde aquarelado, escolha feita pela cor da parte de cima da água de muitos dos igarapés que visitei no Pará. No centro, uma imagem hexagonal com algum elemento possível de ser encontrado em um igarapé, rodeado pelas letras do título da deambulação de uma forma que não é identificável, mas está lá. No canto direito, uma fileira de cinco outras imagens que poderiam estar em um igarapé, em formato hexagonal.

Compostas de forma modular e rizomática, essas ilustrações hexagonais possuem uma ordem diferente em cada sessão, retomando a noção de que a montagem, seja das peças ou da leitura, pode ser realizada em qualquer ordem. Os ajustes exigidos para que isso fosse possível, tanto no texto quanto na arte, foram múltiplos, principalmente por ser uma proposta diferente da minha experiência.

Outro desafio dessa pesquisa foi o tempo de estudo para entendimento de uma teoria tão complexa como a proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari na filosofia da diferença, principalmente relacionando-a ao entendimento das artes por este viés. Na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*, percebi a

⁹ Como afecção investigativa, a cartografia ganha contorno mais nítido na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

necessidade de descrever algumas ideias, como deambulação do pensamento, linha de fuga, desterritorialização, reterritorialização, territorialização, ritornelo e rizoma, que estão intrinsecamente ligadas aos conceitos de devir, musicatuante e cartografia, que percorrem rizomaticamente a escrita da tese.

Da mesma forma, convidei diferentes interlocutores para auxiliarem na conversação com o pensamento da diferença e na compreensão dos termos que essa filosofia faz circular. Mais do que referências bibliográficas, sinto que são companhias, relações de amizade que se desenvolveram por meio das pesquisas de John Brian Harley (2001); Walter Omar Kohan (2002); Silvio Ferraz (2010); Marcello Martinelli (2010); Suely Rolnik (2011); Getúlio Góis de Araújo (2012); Gilcilene Dias da Costa (2013); Francesco Careri (2013); Cássio Fernandes Lemos e Andréia Machado Oliveira (2017); Diego Carvalho (2018); Charles Phillippe Jacquard (2018); Leonardo Verde Charréu (2019); Luciano Bedin da Costa (2020); Ana Paula Veras Camurça Vieira, Deisimer Gorczewski, e Érico Oliveira de Araújo Lima (2021); Renan Lima da Silva e Maria Luiza Cardinale Baptista (2022), e que pretendo cultivar para que se aprofundem, alastrem e proliferem como rizomas na educação.

Não posso deixar de mencionar o contexto vivenciado da pandemia de Covid-19 que durou mais da metade do período do doutorado, o que trouxe grande impacto na saúde física e mental desta pesquisadora e em várias pessoas que estiveram no meu campo de relação. Isso dificultou enormemente essa trajetória, que, além disso, foi atravessada por uma mudança de residência de São Paulo (SP) para a cidade de Belém (PA), que vim a habitar nesta pesquisa.

No mais, questões sociais, principalmente relativas ao acesso a transporte no Pará, de gênero e vulnerabilidade social, me impactaram imensamente. Na experiência da Oficina de Iniciação teatral na Usina da Paz Icuí-Guajará¹⁰, por exemplo, me deparei com a locomoção até a região Guajará¹¹. Eu pegava dois ônibus em um trajeto que geralmente demorava uma hora. Cheguei a ouvir muitos comentários sobre a dificuldade de encontrar pessoas dispostas a assumir os cursos de lá por causa da distância e segurança da região.

De fato, fiquei surpresa quando a turma me contou que aquela era a primeira oportunidade em Ananindeua de formação teatral. De acordo com um grupo de participantes, até aquele momento só era possível fazer teatro na capital do estado. Por conta do tempo e do gasto com deslocamento, ninguém ali havia participado de qualquer curso de teatro, por mais que algumas pessoas tivessem o sonho de atuar profissionalmente. Ou seja, é preciso

¹⁰ Conferir Usina da Paz Icuí-Guajará na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

¹¹ A ilustração *Mapa das Regiões de Integração do Estado do Pará* pode auxiliar na criação de uma sensibilidade geográfica. Ela é evocada na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

investimento público para fortalecer as artes e a educação nessa região, respeitando suas condições sociais, suas distâncias geográficas, suas diferenças culturais e suas identidades.

Na Oficina de Iniciação ao Teclado, no Núcleo de Oficinas Curro Velho (CV)¹², lidei com dois casos relacionados à questão de locomoção que acho importante registrar. O primeiro é de um participante que ia de bicicleta por não conseguir pagar a passagem do ônibus. O segundo é de outro participante que não pôde mais acompanhar as aulas por também não ter dinheiro para pegar os quatro ônibus diários necessários para chegar ao CV a partir de sua casa.

Esses casos fazem parte de desafios pulsantes em Belém, como descrito na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*, e consequentemente presentes na realidade da FCP, como abordado na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

Ao mesmo tempo, a FCP propõe experiências educativas focadas em arte e cultura a partir de uma perspectiva local de transformação social. Assim, suas ações em contextos de vulnerabilidade e risco estimulam positivamente o desenvolvimento de reconhecimento moral.

Dito isso, é de extrema importância comentar sobre o Projeto de Lei (PL) 701/2024 apresentado em 09 de dezembro de 2024 à Assembleia Legislativa (Alepa) pelo governador do Pará, Helder Barbalho. Com diversas propostas para a reestruturação da administração pública do estado, o PL pretendia extinguir uma dúzia de secretarias, incluindo a FCP e outros órgãos que atuam histórica, ativa e significativamente na cultura, na educação e na comunicação do Pará.

Houve, então, uma grande mobilização popular contra esse projeto, com manifestações virtuais e presenciais, inclusive com professores e servidores agredidos pela polícia militar em 17 de dezembro de 2024 em frente à Alepa¹³. A falta de diálogo prévio com grupos afetados pela reestruturação, assim como a possibilidade de descontinuação de projetos relevantes para a população geraram a sensação de retrocesso em diferentes segmentos sociais.

Felizmente, em 27 de dezembro de 2024 foi anunciado pelo governador que o PL havia sido retirado de pauta e, assim, não existia mais. Entretanto, o fato dele ter sido elaborado e enviado à Assembleia demonstra, entre outras características, a fragilidade de um sistema que se diz defensor da cultura e da educação.

¹² O Núcleo de Oficinas Curro Velho (CV) ressoa na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

¹³ <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2024/12/18/dia-de-votacao-na-alepa-tem-spray-de-pimenta-e-balas-de-borracha-contra-professores-em-belem.ghtml>

Como foi dito em diversos dos discursos contrários ao PL, a FCP é um dos órgãos que fortalece a construção de uma sociedade democrática, inclusiva e sustentável, com ações de transformação social e destaque na valorização e preservação de manifestações culturais nortistas. Ela é um patrimônio local de tradição, pesquisa, experimentação, profissionalização, saberes e fazeres. Como tal, deveria ser mais reconhecida pelo governo e receber mais investimento e apoio.

Para tratar da Fundação, além das experiências vivenciadas, registradas e analisadas por esta pesquisadora, foram acionadas as pesquisas de outras pessoas, como Francisco Aires Neto (2016); Ricardo Gomes Reis (2017); Armando Sampaio Sobral (2017); e Marta Martins Pederiva, Amanda Aliende da Matta e Alice Martins Pederiva (2022). A partir de seus textos, foi possível buscar uma análise mais crítica da realidade da FCP por meio de diferentes pontos, abrindo o encantamento das propostas de oficinas, workshops, palestras e apresentações.

A escrita da tese focou naquilo que se propôs a pesquisar: devires-musicatuantes em experiências artísticas e educacionais. Sincronicamente, foi atravessada por diversas questões sociais relevantes, principalmente relacionadas a gênero, sexualidade e neuroatipicidades.

Por mais acolhedoras que as pessoas tenham demonstrado ser em relação a alunes trans, testemunhei muitos erros de pronome, por exemplo. Todas as vezes que acontecia algum equívoco em sala de aula, quem o havia cometido se desculpava e aparentava vergonha depois de se conscientizar do ocorrido. Essa sensibilização, entretanto, muitas vezes dependia da intervenção de uma terceira pessoa.

Uma situação que pode ser citada é de uma atividade em trio entre duas mulheres cis e um homem trans. O teclado dele estava fora da tomada e uma das mulheres, conversando com seu grupo, comentou isso usando um pronome feminino. Ninguém disse mais nada, tentando resolver a questão do instrumento. Na verdade, só uma pessoa pareceu perceber o que tinha acontecido: ele, que mudou a expressão facial e a postura corporal com constrangimento.

Fiz questão de me aproximar como se não tivesse entendido e me referi a outra mulher do grupo dizendo que a fonte do teclado dela estava conectada em tal tomada, enquanto a dele estava fora. Imediatamente, ele demonstrou um sorriso contido, ela arregalou os olhos se dando conta do que havia falado e se desculpou com ele, enquanto a terceira parecia perdida na situação.

Esse é um acontecimento que não está relacionado a devir-musicatuante, mas não pode ser ignorado. Ele entra aqui como um importante exemplo das variadas agressões e violências que podem estar presentes no espaço educativo.

Para algumas pessoas pode parecer um equívoco leve. Só que pode ser algo agressivo e pesado para quem passou. Ainda mais quando é algo recorrente, mesmo que não seja intencional.

Na secretaria do CV é possibilitada a inclusão do nome social na lista de presença, mesmo que o documento ainda não esteja retificado. Para mim, esse é um sinal positivo do exercício de acolhimento da população por parte da FCP.

Outro indício dessa tentativa é a presença da assistente social, que sempre faz questão de passar nas turmas para se apresentar, se colocar à disposição para as pessoas e reforçar a mensagem de respeito e acolhimento geral. Foi ela quem orientou uma estudante que foi expulsa de casa por estar em um relacionamento homoafetivo.

Seria inconsistente, para mim, defender a hospitalidade na educação e no fazer artístico e não reconhecer a relevância de uma situação relacionada a sexualidade daquela pessoa. O ponto aqui não é expor, nem na escrita e muito menos no espaço educativo. A questão é admitir a diversidade de gênero, raça, sexualidade, idade, condições socioeconômicas, experiência prévia, objetivo, valores culturais, origem, entre outros fatores, é um elemento presente na realidade educativa e compõe o processo educativo.

Eu nunca tive tantos alunos neurodivergentes como nessas sete oficinas que ministrei na FCP. Com diferentes graus de suporte e necessidades específicas, também nunca trabalhei em um lugar que combinasse responsabilidade e leveza da forma que encontrei nesta instituição.

Desde momentos em aula, com estudantes que saem para andar e se autorregular sem serem importunados, a momentos na culminância, com envolvimento distintos na hora da apresentação, minha experiência na Fundação gerou admiração pela forma como o discurso de respeito é sustentado na prática. Deste modo, vale ressaltar a importância da FCP como instituição cultural e educativa, em seu papel de desenvolvimento, segurança e fortalecimento das pessoas no cenário de Belém. Creio que essas questões poderiam fazer parte de futuras pesquisas.

Ao finalizar esta pesquisa de doutorado, me surpreendi mais do que esperava pela potência da prática musicatuante, no sentido de que sua experiência e os devires que ela proporciona possibilitam uma multiplicidade de formas de existir nas práticas artísticas e educacionais. Por isso, desejo continuar como pesquisadora neste campo de estudo e investigação que se mostra cada vez mais desafiador e instigante para a música, o teatro e a educação.

Desta vez, sigo o caminho com a ideia de musicatuante como território de experimentação¹⁴. Não como método, fórmula, um roteiro, mas como território possível de experimentar coletivamente: na produção de cada participante, na roda de conversa, na troca de saberes artísticos e culturais e na experiência de criação compartilhada.

De igual maneira, destaco que é possível incentivar uma performatividade que tenha em foco as vivências e contextos dos participantes. No caso, respeitando as suas singularidades, experiências, sonoridades, cenicidades, entre outros elementos.

Imagem 2 – Fotos da oficina de Cifras para tecladistas



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Para esta pesquisa, o contexto foi o da Amazônia paraense, mais especificamente de Belém. É importante ressaltar isso para ajudar na desconstrução de um imaginário de uma única Amazônia. Posto isso, fica o convite para que o universo amazônico musicatuante integre pesquisas futuras, compondo a partir da cidade, dos animais, dos sons presentes em cada contexto, dos corpos com suas histórias individuais e coletivas.

Creio que a Educação possa ser pensada como um território de travessia e formação, que precisa fortemente se abrir à diversidade existente na vida, e que a filosofia da diferença, bem como os devires-musicatuantes, pode contribuir cada vez mais para expandir as vivências artísticas e educacionais na Amazônia. Igualmente, os campos da Música e do Teatro têm muito a dialogar para que se fortaleçam e cresçam mutuamente em prol das pessoas que vivenciam as artes. Desejo que esta pesquisa seja um passo nessa direção, dando passagem aos elementos de criação dos devires-musicatuantes.

Por fim, ou inicialmente, é preciso olhar para devires-musicatuantes e as composições múltiplas que se apresentam com o exercício cênico-musical, bem como geram outras vivências singulares nos (des)territórios da música, teatro e educação. Reconhecer a existência de um

¹⁴ Assim como afirmou Valdinei Miranda em reunião de orientação sobre a tese em 17 de março de 2023 na cidade de Belém.

devir-cênico da música em composição a um devir-musical do teatro, ambos dialogando na composição de um devir-musicatuante na educação, único, que surge a partir desse encontro intenso e rizomático entre música, teatro e educação, gerando transformações mútuas, mas não necessariamente recíprocas de trocas proporcionalmente equivalentes. Pensar e deambular por devires-musicatuantes na educação é potencializar o encontro e experimentar a multiplicidade de vivências artísticas e educacionais.



Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação

Aqui será apresentado o objetivo central da pesquisa. Para isso, é analisada a importância da interface entre as artes e é problematizada a separação das disciplinas de música e teatro no processo educativo, além da espetacularização da educação. Também são conceituados os termos musicatante e devir, essenciais para a criação de um espaço de expressão que emerge de múltiplas linhas de fuga¹⁵ que agem continuamente em transformação e experimentação.

As mais distintas formas de expressão das artes, quando envolvidas nas teias culturais, possuem um caráter compartilhado em seu fazer. Isso demanda experiências relacionadas aos signos sociais expressos nesse contexto. Envolvem perspectivas artísticas e sentidos culturais singulares que merecem ser considerados no tratamento sobre a problemática das artes na educação. Tomando como exemplo a experiência teatral pode-se dizer que,

[...] no campo do teatro, uma peça de Bertolt Brecht exige um encontro com o outro e uma internalização dos signos corporais realizados em cena, que são distintos do teatro Kabuki, não apenas por serem estilos diferentes, mas, também, por possuírem perspectivas teatrais e sentidos culturais que compõem a singularidade em que cada gesto e expressão artística se referem (Pederiva; Oliveira; Miranda; Pederiva, 2022, p. 2).

Parece interessante comentar que a singularidade do teatro de Brecht e do Kabuki entram aqui para tratar de singularidade ao mesmo tempo em que existe uma rejeição de padrões universais. Quando pensamos sobre isso com a filosofia da diferença, é importante lembrar que as variações presentes são manifestações de forças criativas. Ou seja, formas potentes de expressão e significação pautadas na diferença, já que geram suas próprias possibilidades de sentido, experiência e realidade.

Quando os autores citados trazem essas duas propostas distintas e afirmam que além das variadas perspectivas teatrais existem sentidos culturais que afetam a leitura da cena, enaltecem o encontro com a coletividade. Entretanto, identificam um ponto problemático a ser pensando especialmente na relação da arte com educação: se por um lado temos signos coletivamente construídos e elaborados a compor e dar sentido para as singularidades das expressões artísticas,

¹⁵ Força que transcorre a pesquisa, o conceito de linha de fuga se entrelaça com os movimentos de des-reterritorialização na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*, compondo rotas possíveis para escapar do que é entendido como estabelecido.

por outro temos um modo simplista, moralizado e intelectualizado de propor as artes em espaços educativos (Pederiva; Oliveira; Miranda; Pederiva, 2022).

Muitas vezes, quando buscamos quebrar os muros das instituições escolares, tentando dialogar com a diversidade cultural a partir do acolhimento, acabamos, na verdade, recorrendo a homogeneização que respeita padrões socialmente aceitos e reforçados, instrumentalizando as vivências educativas. Dito de outra forma, existe um distanciamento da organização dos sentidos legítimos das práticas artísticas em termos de seus enraizamentos culturais genuínos. Essas práticas artísticas deixam de ser pensadas a partir da hospitalidade incondicional ao outro, como afirma José Valdinei Miranda (2016).

Tal distanciamento também acontece nos processos formativos artísticos que se dão, majoritariamente, de forma fragmentada e compartimentalizada, mesmo em propostas pensadas holisticamente de modo intencional, aquelas bem-intencionadas, ditas inovadoras, alternativas, e assim por diante, que afirmam considerar a experiência humana em suas variadas dimensões, intelectual, afetiva, emocional, corporal, social, etc.

Contudo, estas se estruturam, ainda, de modo engessado em termos curriculares, nos contextos em que estão inseridas, da educação básica à educação superior, apresentando e representando uma face de espetacularização e controle dos corpos, por exemplo, como possíveis finalidades em foco, o que acaba desviando o processo de sua proposta educativa. A esse respeito, Patrícia Pederiva, Daiane Oliveira, José Valdinei Miranda e Marta Pederiva (2022) comentam sobre como essa

[...] cultura da escola instaurada por uma lógica da produtividade na organização do tempo-espaço escolar materializa um conjunto de procedimentos pedagógicos, curriculares e disciplinares que definem a compreensão da arte na escola. Seja no calendário escolar, nas disciplinas, datas e festas comemorativas anuais, bem como a constante necessidade de utilizar as pessoas de modo espetacularizado neste contexto, expondo o discurso das artes como subproduto da cultura escolar, em que estudantes, que são seres humanos culturais, tornam-se produtores de um tipo de arte mercadológica e escolarizada (Pederiva; Oliveira; Miranda; Pederiva, 2022, p.3).

O conjunto de procedimentos pedagógicos, curriculares e disciplinares, mencionado pelos estudiosos, é colocado em uma posição de submissão pela lógica da produtividade. A pressão instaurada pelo calendário escolar, a visão instrumental da arte, bem como a constante necessidade de utilizar as pessoas como amostras de uma proposta pedagógica pseudorrevolucionária, expõem a farsa de um discurso que defende que as artes não são encaradas como um subproduto na estrutura escolar a qual possuímos. A realidade, entretanto, é outra.

Um exemplo disso é a tradicional necessidade de apresentação do corpo discente como forma de finalização das matérias, ou mesmo propor que familiares, amigos, a comunidade escolar ou geral observem um trecho de alguma atividade de aula ao invés da construção de um recital formal. A proposta pode ser diferente, mas a função de ambas continua a mesma: a espetacularização.

Isso é comum desde a educação infantil, com momentos de orientação para que professores estejam preparados para a visita de pais em prospecção. O foco, então, deixa de ser a criança e seu desenvolvimento e passa a se tornar o momento em sala como mercadoria.

Outro exemplo é o destaque que o resultado de um processo possui em relação ao momento da vivência artística. Seja por apresentações abertas ao público, divulgação nas redes sociais da escola ou competições entre turmas, as aulas podem passar a ter o foco naquilo que será o objeto final, como uma amostra. E se ela for boa o suficiente, os responsáveis pelo que se entende como educação adquirirão o produto.

Com a menção desse direcionamento para o espetáculo como uma tendência que amplia a ação docente para além da sala de aula, principalmente com foco naquilo que se entende como um resultado positivo, e o compartilhamento desses resultados com a comunidade, faz-se propício citar Maurício Ferreira (2015). De acordo com o autor, é como se existisse um protocolo de operação que expandisse o campo de atuação dos processos de ensino e aprendizagem, impondo uma demanda de reconhecimento a partir do que ele chama de visibilidade espetacularizada.

O pesquisador entende que tal situação é formada por vários pontos e redes de agenciamento, entre sujeitos e máquinas técnicas (não humanas, como aparelhos de tecnologia audiovisual, computadores e mídias digitais), além de uma estrutura social que pode envolver, em adição a escola, governo, entidades parceiras, docentes que são implicados, ativados e explorados na subjetividade de uma determinada relação de serviços (Ferreira, 2015).

Assim como ele, existem outras pessoas que se debruçam e se debruçaram sobre essas questões, que mostram como essas atividades podem se tornar uma sobrecarga imobilizante para quem leciona. Dermeval Saviani (2011), por exemplo, traça uma linha histórica das ideias pedagógicas no Brasil. Ao compartilhar algumas das permanências e mudanças até o início do século XXI, é impossível não reconhecer que hoje em dia lidamos com problemas que já existiam desde a chegada dos portugueses nestas terras.

Um dos muitos exemplos é o da virada dos anos de 1970 para os de 1980, quando a formação para lecionar incentivava a noção de estudantes como centro do processo educativo, o qual aconteceria na relação entre docente e discente. Quem iria ministrar as aulas:

Acreditava que sua classe teria poucos alunos, para que pudesse relacionar-se com eles. Entendendo que o segredo da boa aprendizagem era a atividade dos alunos, esperava contar com biblioteca de classe, laboratório, material didático rico e variado. Com essa formação e armado de bons propósitos, o professor dirigia-se à classe que lhe fora destinada. O que encontrava? À frente de sua mesa, a sala superlotada de alunos; atrás, um quadro-negro e... giz, se tivesse sorte. Mas... e a biblioteca de classe, o laboratório, o material didático? Descobriu que isso tudo não passava de luxo reservado a raríssimas escolas. Eis, pois, o primeiro ato de seu drama: sua cabeça era escolanovista, mas as condições em que teria de atuar eram as da escola tradicional. Isso significa que ele deveria ser o centro do processo de aprendizagem; que deveria dominar com segurança os conteúdos fundamentais que constituem o acervo cultural da humanidade e transmiti-los de modo que garantisse que seus alunos os assimilassem. Em suma: ele não podia relacionar-se pessoalmente com os alunos, mas cabia-lhe fazer com que aprendessem. Na verdade, as coisas estariam menos complicadas se ele fosse um professor tradicional. Mas ele não fora preparado para essa situação. Estava confuso. Não compreendia bem o que se passava. Então ele se revoltava, desanimava. Mas, enfim, havia um calendário a ser cumprido, era preciso dar as aulas, desincumbir-se de algum modo da tarefa que lhe fora atribuída. Para contornar os problemas, buscava apoio nos colegas que já lecionavam na mesma escola antes que ele chegasse, acomodava-se, adaptava-se (Saviani, 2011, p.446-447).

A expectativa de uma quantidade pequena de estudantes por sala não se faz mais tão presente assim, mas o discurso de relação entre docente e discente ainda existe de maneira acentuada, com abordagens que esperam um constante ajuste de quem leciona a partir das necessidades diversas, além de preparar a turma para uma sociedade em alteração contínua. São metodologias que dizem encorajar o protagonismo estudantil, como as nomeadas ativas, de aprendizagem baseada em projetos e ensino híbrido. Há uma alteração do nome professor (a/e) para facilitador (a/e), mentor (a/e), mediador (a/e) e até colaborador (a/e), em uma tentativa de mascarar a pressão pelo uso de recursos tecnológicos e a promoção do pensamento crítico.

Todos esses pontos poderiam ser incríveis e benéficos, mas são trazidos como alguns dos elementos que se somam para a sobrecarga docente. Para começar, se nos anos 1970 a escassez de infraestrutura se mostrava em laboratórios e bibliotecas, hoje em dia ela vem por meio dos recursos tecnológicos (como internet, computadores ou plataformas de ensino) exigidos, que nem sempre estão disponíveis ou funcionando. As falhas e erros no sistema podem aumentar a demanda de tempo e conhecimento específico das pessoas em sala.

Outro exemplo vem de um período um pouco depois, com a influência da pedagogia tecnicista:

Entretanto, o drama do professor não terminava aí. O segundo ato começou quando despencaram sobre ele as exigências da pedagogia oficial. Ele devia ser eficiente e produtivo. Para isso, deveria atingir o máximo de resultados com o mínimo de dispêndio. Logo, deveria racionalizar, planejar suas atividades. Para isso havia a semana de planejamento, em que deveria preencher certo número de formulários, indicando coisas como objetivos educacionais, objetivos instrucionais, estratégias, conteúdos, procedimentos didáticos, avaliação somativa... Sua disciplina era um módulo que fazia parte de um "pacote" que era um subsistema (aberto, de preferência). Se operacionalizasse os objetivos e executasse cada passo de acordo com as regras

preestabelecidas, o resultado previsto seria atingido automaticamente. O professor não sabia, mas ele intuía, sentia na pele que tudo isso não passava de uma tentativa, ainda que abortada, de "taylorizar" o ensino. Com isso ele era deslocado do eixo do processo educativo. Seu trabalho tendia a ser objetivado. Já não era mais o processo do trabalho pedagógico que se ajustaria a seu ritmo, mas era ele que se deveria ajustar ao ritmo do processo pedagógico. A tal ponto que ele poderia ser substituído indiferentemente, sem prejuízo do processo, por qualquer outro professor, ou até mesmo pela máquina: a máquina de ensinar. O professor demonstrava boa vontade, ensaiava enquadrar-se no esquema, mas... como podia identificar-se com algo que parecia nada ter a ver com ele, que era tão impessoal? Então ele relutava, esquivava-se, resistia e contornava: atendia formalmente às exigências e agia à sua moda (Saviani, 2011, p.447).

A busca pela eficiência e pelo planejamento detalhado que o trecho apresenta também podem ser encontrados atualmente. Além disso, a tentativa de controle de resultados da época é, na maioria das vezes, menos declarada hoje em dia, mas seria incorreto afirmar que deixou de existir por completo. Com métodos e propósitos distintos, os dias atuais ainda difundem ambientes de alta burocratização, com uma grande carga de exigências administrativas, como formulários, relatórios, planos de aula a partir de currículos engessados, avaliação por metas de desempenho padronizadas. Podemos, inclusive, questionar a autonomia docente nos dois períodos se entendermos que o distanciamento do foco pedagógico é uma limitação da autonomia.

Tal distanciamento foi perceptível em outras décadas, como a de 1990, quando houve uma crescente dominação do ideário neoconservador. A partir dele, ainda se pedia que o corpo docente fosse

eficiente e produtivo, mas agora ele não necessita seguir um planejamento rígido [...] Mas o exercício dessas competências não se limitaria à atividade docente propriamente dita. Pede-se aos professores que, no espírito da "qualidade total", não apenas ministrem suas aulas, mas também participem da elaboração do projeto pedagógico das escolas; da vida da comunidade, animando-a e respondendo às suas demandas; da gestão da escola; e do acompanhamento dos estudos dos alunos, orientando-os e suprimindo suas dificuldades específicas. Grande parte dos professores também não ficou imune ao canto de sereia das novas pedagogias nomeadas com o prefixo "neo". [...] Com isso a escola foi sendo esvaziada de sua função específica ligada ao domínio dos conhecimentos sistematizados. [...] Estabelece-se, assim, uma "cultura escolar", para usar uma expressão que também se encontra em alta, de desprestígio dos professores e dos alunos que querem trabalhar seriamente e de desvalorização da cultura elaborada. Nesse tipo de "cultura escolar", o utilitarismo e o imediatismo da cotidianidade prevalecem sobre o trabalho paciente e demorado de apropriação do patrimônio cultural da humanidade. [...] Eis aí o drama atual do professor. Na verdade ele também é vítima da inclusão excludente. No espírito da concepção neoprodutivista, os dirigentes esperam que o professor exerça todo um conjunto de funções com o máximo de produtividade e o mínimo de dispêndio, isto é, com modestos salários. Claro que, se o professor fosse bem remunerado no âmbito de uma carreira docente que lhe garantisse jornada integral numa única escola, ele poderia exercer, sem maiores problemas, as mencionadas funções. Mas, trabalhando em várias escolas de comunidades diferentes, como pode ele, além de ministrar grande número de aulas para garantir uma remuneração minimamente satisfatória, participar da elaboração do projeto pedagógico dessas várias escolas, de sua gestão e, além disso, da vida dessas diferentes comunidades? (Saviani, 2011, p.448-450).

A ampliação das funções docentes mencionada no trecho acima tem sido um ponto constante na linha do tempo da realidade pedagógica no Brasil. Seja na parte de gestão escolar, orientação, engajamento com a comunidade, elaboração de projetos escolares ou outras demandas, é inegável que existia e existe uma demanda extra-pedagógica. Além disso, também é possível perceber que o que deveria ser um processo autêntico de desenvolvimento humano a partir da própria vida, das experiências genuinamente culturais, tornou-se mercadoria, permeada pela busca pela obtenção de títulos, confundidos com o processo de aprender, medidos por quantificações, recortados em currículos alheios à vida em que pessoas, ao invés de realizarem trocas de saberes alicerçados por suas diferenças, suas diversidades que constituem os seres humanos, são separados por graus, classes, carteiras, nucas e intermináveis períodos de certificação (Illich, 2007). Com tal contexto, a defesa por alteridade e hospitalidade pode parecer distante e inconveniente.

O distanciamento da vida vivida dos processos educativos em arte abrange não somente a educação básica, de uma forma geral, mas, também, a educação superior, no que diz respeito à formação de professores. Principalmente quando há o interesse em atuar em artes performáticas, ainda mais na interface entre música e teatro e, essa formação tem implicações sobre o processo educativo na educação básica, já que é nesse espaço que professores se constituem para o ato de educar.

Nesse sentido, Jussara Fernandino apontou a desconexão no direcionamento dos profissionais, propondo um delineamento da musicalidade no teatro:

Mesmo em gêneros onde a integração dessas duas manifestações artísticas possui maior evidência, como no caso dos Musicais e da Música cênica, a atuação de músicos e atores sempre é direcionada de maneira desconexa: preparação musical e preparação cênica. Na realidade, considerando o contexto brasileiro, a fragmentação da experiência ocorre desde a formação básica, tanto do músico como do ator, pois, mesmo quando há um trabalho ou disciplinas específicas para tal fim, estas ficam distanciadas da prática e das especificidades do campo artístico em questão (Fernandino, 2008, p.11).

Assim, encontros e experimentações performáticas na educação não são habitualmente propostos pensando em possíveis interfaces entre teatro e música. Outros pesquisadores, como Ernani Maletta (2005), Fábio Cintra (2006), Jacyan Oliveira (2008), Raquel Souza (2013), Carlos Eduardo Witter (2013), Marcos Chaves (2016), Cristiane Werlang (2016), entre outros, estudam a musicalidade de quem atua.

Ernani Maletta (2005) pesquisou a formação múltipla de quem atua. O autor defende que para o fazer cênico é necessário incorporar vozes que provêm de outros campos, mas fazem parte da expressão dos múltiplos discursos do ato teatral, como a voz vinda da música, do corpo,

da cenografia, da iluminação e de todos os demais elementos criadores do espetáculo. Assim, a pessoa em cena materializa uma variedade e simultaneidade de vozes em contraponto¹⁶, construindo um fazer polifônico¹⁷. Ao fazer isso, o pesquisador salientou princípios práticos que além de proporcionarem a atuação incorporada dessa polifonia também incentivam a consciência daquilo que se faz.

Fábio Cintra (2006) propôs a compreensão da cena como um evento regido e estruturado sobre bases musicais, já que a noção e a percepção de tempo para a música e para o teatro são similares. Para isso, o autor defende que quem atua se torne alguém que ordena a temporalidade cênica por meio da consciência e do uso do corpo como centro da ação musical. Com tal fim, ele elabora um modelo de formação musical para o teatro que busca contemplar as demandas específicas da cena e facilitar a autonomia de criação e construção de conhecimento nesse campo a partir da improvisação e do jogo de forma simultânea.

Jacyan Castilho de Oliveira (2008) evidenciou elementos como noções de musicalidade, dinamismo e plasticidade do espetáculo teatral a fim de se debruçar sobre os aspectos de ritmo e dinâmica como elementos que permeiam a feitura do ato teatral. De acordo com a autora, são pontos frequentemente tidos como de menor importância ou como aspectos ornamentais do fenômeno teatral, mesmo que sejam, na realidade, parte estruturante e fundamental. Para a pesquisadora, esses dois elementos musicais (ritmo e dinâmica) são ferramentas de produção de sentido.

César Lignelli (2011) partiu da inquietação sobre a apreensão e a produção de sentido dos sons por parte das pessoas para investigar tais fenômenos, bem como suas possibilidades de registro. Tendo a relação com o corpo e as cenas sempre presente, o autor partiu de princípios da Teoria Crítica e do pensamento pós-moderno, juntamente com a cartografia, para demonstrar as possibilidades de adentrar no universo sonoro e da constituição de signos corporais. Para isso, passou pela conceituação de performance, rizoma¹⁸, literatura menor, platôs, forma, classificação dos sons pela origem gerativa (sons naturais, sons humanos, sons e sociedade, sons mecânicos, sons indicadores), assim como outros tipos de classificação dos sons, parâmetros do som (como silêncio, ruído, intensidade, frequência, timbre, ritmo, contorno,

¹⁶ Dentro do discurso musical, contraponto é a sobreposição de duas ou mais vozes que conversam harmônica e melodicamente com qualidades intervalares determinadas. Elas podem se complementar ou contrastar à medida que a sobreposição se desenvolve.

¹⁷ A polifonia está relacionada à pluralidade de vozes presentes em um discurso, seja literário, musical ou de outra natureza. Existe uma preservação das diferentes perspectivas trazidas por cada uma, resultando em uma pluralidade que acolhe as diferenças.

¹⁸ Imagem potente para sustentar caminhos múltiplos e não-lineares, rizoma apresenta algumas ramificações na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

direcionalidade e reverberação), dimensão acústica (voz, palavra, respiração, sussurro, grito, letra, mapa acústico, entorno acústico, desenho acústico, etc). Além disso, compartilhou práticas com diferentes focos na escuta.

Raquel Castro de Souza (2013) destacou os princípios de composição e discriminou procedimentos criativos relativos ao jogo com a música no teatro de Vsévolod Meierhold. Além de identificar a música como cerne da renovação artística meierholdiana, a autora evidenciou as práticas pedagógicas e os princípios musicais presentes na biomecânica, bem como na *Leitura Musical do Drama*.

Carlos Eduardo Souza Brocanella Witter (2013) dissertou sobre a musicalidade do corpo de quem atua. Baseado em Vsévolod Meyerhold¹⁹, Murray Schaffer e Emile Jacques-Dalcroze, o autor busca traçar princípios pedagógicos e fundamentos artísticos a fim de contribuir com o trabalho teatral. Em seu processo, incorpora a multiplicidade das linguagens artísticas de forma vinculada.

Marcos Chaves (2016) apresentou um modelo experimental de preparação musical para atores. A fim de facilitar a ação e a criticidade a respeito da musicalidade cênica, o pesquisador compartilhou proposições, vivências e análises do estudo sonoro voltado à cena.

Cristiane Werlang (2016) analisou elementos musicais que sustentam a prática de quem atua com uma característica musical. Dentre as descobertas da pesquisa, estão a presença da musicalidade na pedagogia da atuação, como tal abordagem favorece a imaginação, as diversas formas de leitura por parte de quem assiste aos espetáculos, diferentes procedimentos de improvisação e registro, assim como novas regras e convenções.

As pesquisas encontradas e aqui compartilhadas são alguns de muitos exemplos de como pensar uma prática educativa que exercite o fazer cênico-musical, o que requer a quebra de paradigmas de modelos educativos engessados e fragmentados. Quando a interface entre música e teatro é desconsiderada como uma proporção de forças, nega-se as formas culturais dos profissionais que atuam desta maneira.

Consequentemente, tal postura se torna antidialógica, como uma forma de opressão. É necessário, então, a existência de práticas educadoras reflexivas e dialógicas que levem ao rompimento dessa situação, visando sua transformação, para possibilidades de vivências educativas que cuidem não da aproximação em dois campos de atuação, mas de exercícios de

¹⁹ O ator, diretor e teórico de teatro russo Vsévolod Meyerhold tem seu sobrenome transliterado de duas formas reconhecidas no Brasil: Meyerhold e Meierhold. No presente trabalho, o autor aparece como fonte secundária a partir das pesquisas nacionais que entram como referência. Assim, ambas as escritas, Meyerhold e Meierhold, aparecem de acordo com a forma como foram utilizadas nas pesquisas de origem.

um devir²⁰ que produzirá a criação do novo na música e no teatro, em diferentes níveis de educação. E, nessas combinações, fazer com que a própria relação seja um dos focos processuais.

É plausível considerar que “é impossível separar os processos econômicos, políticos e sociais dos processos de subjetivação que ocorrem dentro deles” (Lazzarato, 2014, p.8, tradução da autora)²¹ ou, ainda, que “antes do ser, há a política” (Deleuze; Guattari, 2012a, p.85), que o capitalismo não poderia

ultrapassar os próprios limites do capital e a universalidade do mercado. E que se o mercado produz riqueza e miséria, todos os Estados ditos democráticos estão comprometidos com a produção de miséria humana. O capitalismo como problema, o Estado como problema [...]. Pensar a política a partir da produção de problemas que não estão nos aguardando e que precisam ser traçados. Eis uma permanente “preocupação” do pensamento político: a vontade de poder das majorias, que não é questão de número mas de seguir um modelo e de negar a singularidade (Kohan, 2002, p.125).

Assim, faz sentido que exista uma prática antidialógica nos currículos que se dizem educativos. Afinal, a existência de devires minoritários sem modelos é dificultada, bem como a de linhas de fuga em um contexto que busca o controle contínuo ou a da diferença em meio à resistência. Em uma sociedade onde os meios de manipulação são constantemente atualizados, assim como nossas tecnologias de vigilância, o ambiente educativo pode acabar incentivando o individualismo e o moralismo vigentes.

Como uma forma de negar a vida singular, o acontecimento, a potência (Kohan, 2002), ela pode obstruir os acontecimentos em nome de uma determinada disciplina. Podemos procurar outras possibilidades, como faz Gilcilene Costa:

Recriar/reinventar o currículo por outros modos de fruição artística implica fazer dançar o corpo/conhecimento historicamente enrijecido, por meio de movimentos descontínuos e desordenados, acrobacias e piruetas que desconhecem os limites do que pode o corpo/pensamento e por isso são capazes de romper com a gravidade disciplinar que comanda a marcha (fúnebre) dos saberes instituídos e amortizados, liberando corpos e mentes para a arte do jogo e a leveza da dança como caminhos da criação artística em educação (Costa, 2013, p.148).

A autora aponta o corpo, sem separá-lo da mente, como elemento fundamental para encontrar caminhos menos enrijecidos na educação. O fazer artístico parece, de fato, apresentar alternativas diversas para o processo de aprendizagem, abrindo espaço para as diferenças.

²⁰ A ideia de devir é um conceito-chave que emerge em fluxo nesta pesquisa. Assim, é revelada aos poucos, e recomenda-se um olhar curioso pelas deambulações, mesmo que haja uma insinuação de suas vozes múltiplas na presente deambulação.

²¹ No original “*It is impossible to separate economic, political, and social processes from the processes of subjectivation occurring within them*” (Lazzarato, 2014, p.8).

Com relação a presença do outro nos processos educativos, Miranda (2016), ao apresentar alguns dos desafios lançados pelo pensamento ético de alteridade ao campo da educação, aponta outro modo de pensar a presença da diferença, sinalizando a construção de um novo caminho educativo, na convivência plural com o outro e uma real atitude de acolhimento e hospitalidade, a qual

[...] exige mudanças na forma de relacionamento com o outro, além de indicar novas formas de relação entre saber e poder, como também a invenção de novos modos de ensinar e aprender, além de uma sensível atenção à palavra do outro e aos diferentes modos de narrar e dizer a sua história (Miranda, 2016, p. 418).

Dar mais atenção às formas de relacionamento, tanto entre pessoas quanto entre saber e poder, além de ensinar e aprender, parece, então, um caminho possível para a construção de novas possibilidades de encontro entre a arte e a educação. Em meio a tal vislumbre, surgem diversas questões: como produzir devires-musicatuantes com outros sentidos para as práticas artísticas e educativas institucionalizadas? Como criar uma linha de fuga com a música e o teatro na educação? Como experimentar devires-musicatuantes nas práticas educativas com o outro?

Assim, parece essencial que qualquer organização curricular tenha por base o diálogo existente entre as pessoas participantes desse processo, as situações que se apresentam como problemática em determinado instante da vida e as experiências que cada um traz para resolvê-las. Deste modo, o fator experiência, em suas possibilidades individuais, sociais, históricas e comunitárias, se faz imprescindível na organização de qualquer processo educativo de seres em relação que, juntos, têm a possibilidade de transformar o mundo.

Com o retorno progressivo de atividades presenciais no decorrer de a uma pandemia global²² a qual materializa o que Paola Zordan chama de “confinamento progressivo de corpos restritos ao espaço privado” (Zordan, 2019, p.55), pensar um fazer coletivo chegou a soar inseguro. Entretanto, mesmo transitando por ondas de isolamento social mais ou menos severo, nossa vivacidade cultural coletiva e social não cessou.

Com tentativas plurais de manter alguma continuidade em nosso funcionamento social, criamos estratégias que alteram nossa relação com o mundo de tal forma que é possível entender um aceleração em nossa transição de uma sociedade disciplinar (Foucault, 1987)²³ para uma

²² Em 11 de março de 2020, a OMS declarou a doença infecciosa causada pelo coronavírus SARS-CoV-2 como uma pandemia. Seu fim foi declarado em cinco de maio de 2023, após mais de 700 mil mortes no Brasil e milhões no mundo.

²³ A noção de sociedade disciplinar foi elaborada por Michel Foucault para descrever “técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas [...] o que é próprio das disciplinas, é que elas tentam definir em relação às multiplicidades uma tática de poder que responde a três critérios: tornar o exercício do poder o menos custoso

sociedade de controle²⁴. É interessante ter em mente que, para a segunda, Gilles Deleuze (1992) comenta que não haverá necessidade para os meios de enclausuramento (prisões, escolas, oficinas, hospitais, etc).

Pesquisas como a de Elmara de Souza (2020), Wanessa Almeida et al (2020), Inácio Crochemore-Silva et al (2020) e tantas outras, se propõem a estudar os efeitos dessas adaptações pandêmicas em diversas áreas, então não focaremos no tema, embora reconheçamos sua relevância e influência nas práticas atuais, bem como no delineamento das futuras.

O interesse aqui, na presente pesquisa, é encontrar caminhos diferentes dessa forma fragmentada, de domínio, vigilância e controle dos corpos no contexto da educação e das artes. Nesse sentido, a proposta é mergulhar em encontros e transformações ocorridas a partir de experimentações cênico-musicais na educação.

Assim a tese deambula por um não saber da pesquisa e uma (im)possibilidade de **experimental e capturar devires-musicatuantes²⁵ em espaços educativos**.

Deste modo, surgem algumas perguntas: o que pode um corpo musicatuate em suas relações mais diversas com a educação? Em seus devires-musicatuantes com outros corpos, áreas, formas, objetos, natureza? Que devires são colocados em cena por musicatuantes? Ou, ainda, que agenciamentos levam a esses devires? Como o conceito de devir conversa com o conceito de musicatuate? Como pensar a formação musicatuate a partir da filosofia da

possível [...]; fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, nem lacuna; ligar enfim esse crescimento “econômico” do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce” (Foucault, 1987, p.178). De maneira geral, é um sistema que enlaça o pertencimento às instituições (hospital, quartel, prisão, escola, fábrica, entre outros) e categorias sociais fixas, que funcionam como dispositivos de confinamento que moldam e controlam as pessoas de acordo com padrões. Ou seja, para além da repressão direta, o poder é aplicado por meio de técnicas menos ostensivas de controle, vigilância e normalização para produzir corpos dóceis e controlar o tempo e o espaço. Tais dispositivos estimulam a interiorização das normas e, assim, começam a se autovigiar e autorregular, ajustando suas condutas de acordo com as expectativas sociais impostas.

²⁴ Desenvolvido por Gilles Deleuze (1992), o conceito de sociedade de controle descentraliza as instituições fixas (prisões, oficinas, casernas, hospitais, escolas, etc) por meio de controle contínuo e comunicação instantânea, disseminando as tecnologias de vigilância e regulação. Nas palavras do filósofo francês, “As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo” (Deleuze, 1992, p.223). Com o constante fluxo de informações e exigências, as pessoas precisam se adaptar continuamente a diferentes situações e contextos. Além disso, a lógica de redes e fluxos faz com que o pertencimento e a validação social passem também pela reconstrução de conexões e relações efêmeras e transitórias. Assim, tal sistema atua por meio de modulação contínua, com formato mais fluido e disperso.

²⁵ Neste trabalho, o conceito de devir-musicatuate é um dos pontos de originalidade do trabalho e não se apresenta de uma vez. É retomado como um ritornelo, com diferenças e repetições, A medida em que vai se compondo ao longo de diferentes deambulações. Em diferentes paisagens, ele se mostra como uma potência de criação que emerge no entre da música e do teatro, afirmando-se como proposta nova em diálogo com a filosofia da diferença. Os conceitos de devir e de musicatuate são explanados ainda nesta deambulação.

diferença? Como pensar a produção de devires-musicatuantes na experiência educativa com performatividades cênico-musicais?

Todas as questões e conceitos acima perpassam a presente pesquisa. Em relação à última, sobre os devires na experiência educativa, é interessante notar que se o ensino disponível para artistas é territorializado e fragmentado, a de educadores em artes não é diferente. Tal informação é relevante porque além de afetar a percepção identitária de musicatuantes, concerne aos mais diferentes níveis de escolarização, visto que docentes perpetuam a falta de espaço para devires-musicatuantes de suas formações no momento de suas práticas.

Tal carência cria uma demanda de experimentação solo, ou pelo menos fora da organização escolar, para quem se interessa pela interface cênico-musical. A fim de exemplificar uma das possíveis manifestações dessa busca, cabe trazer uma fala de Thibault Delor (em entrevista com Marta Pederiva) a respeito do estado de presença como possível instigador de conexões, aprendizado e artisticidade:

Então, quando eu estudava saxofone, eu sentia a vibração da boquilha nos dentes: dá uma sensação, eu a registro. Eu acho que a maioria das pessoas ignora isso. Vibra, vibra, beleza. Vibra, beleza. “Não, mas, vibra e o que você sente? Não, ah, sei lá”. Eu fico muito aberto a todas essas sensações assim. (...) E, isso, eu acho que me despertou uma sensibilidade a mais para o instrumento. E, aí, me permite, quando eu trabalho, conseguir satisfazer vários âmbitos do que a gente procura quando trabalha coisas. Eu vou investigar no sonoro, no vibratório, que inclui a afinação, vou investir na articulação, que é aspecto mais expressivo da execução instrumental, mas eu vou instigar também no prazer de ouvir cada nota, cada som, cada frase, eu vou curtir o prazer de ouvir uma frase linda. Eu, até hoje, curto demais o prazer de passar de uma nota para outra, ou seja, como se fosse um passo que eu tenho a oportunidade de fazer em música. Pra mim, isso tem muito valor. E é por isso que eu gosto de tocar música. Porque nenhum intervalo é pobre. E eu vejo muita gente deixando muita coisa de lado, desconsiderando isso e só vendo “como o que aquilo que eu tô fazendo vai me valorizar” (Pederiva, 2020, p. 75).

Ao discorrer sobre sua relação com elementos físicos do fazer musical (a vibração da boquilha do saxofone nos dentes, a percepção da afinação, a sensação causada pela audição de cada nota), além do aspecto expressivo (presente na articulação), o artista demonstra uma relação ao mesmo tempo material e subjetiva da prática. A percepção e valorização dos agenciamentos e devires presentes na ação performativa nem sempre está evidenciada no processo educativo, mesmo tratando de elementos fundamentais para a materialização da arte em questão.

A vibração que Thibault descreve, assim como a relação corporal e mental com tal acontecimento é pertinente ao estudo musicatuante, ao mesmo tempo em que conversa com o conceito de devir e as problemáticas educativas. Ao pensarmos na relação de performatividades

musicatuantes do corpo-instrumento-artista combinado ao corpo-instrumento-musical, nos deparamos com outras questões, como: de que maneira se tece o movimento técnico-criativo? Qual é o espaço que a experimentação cênico-musical possui dentro da prática artística? Como a materialidade da arte conversa com sua estruturação teórica?

Outras entrevistas realizadas por Marta Pederiva (2020) expressaram o estado de presença e o vínculo pessoa-instrumento sobre o qual Delor comenta, junto com a realidade atual de que os brasileiros que se interessam e atuam na intersecção entre teatro e música vão, de alguma forma, construindo a junção em um caminho de muitas associações e ajuda, mas essencialmente solitário na formação. Não foi em um curso, escola ou oficina que as pessoas entrevistadas praticaram, reconheceram ou entenderam tais devires.

Buscar processos educativos polifônicos com uma verdadeira intersecção cênico-musical que não gere o apagamento da diferença ou a neutralização da alteridade na educação parece substancial, visto que artistas e educadores que têm sua formação oficial em cursos de teatro, ou de música, acabam por buscar a complementaridade de suas formações, em termos da liberdade de experimentação da interface músico-cênica, em outros espaços, para além do currículo formal.

Entretanto, em algum momento, todas as pessoas entrevistadas na pesquisa referenciada relataram se aproximarem de uma ou mais expressões de cultura tradicional, como o cavalo-marinho, o maracatu, o circo, o teatro musical ou a performance. Foi a partir dessas vivências que elas puderam vislumbrar caminhos possíveis de expressão artística mais próximos de suas necessidades alicerçadas nos devires que se apresentaram e foram cultivados a partir de mais encontros e experimentações cênico-musicais.

Se existem pessoas que não se sentem contempladas por essa formação fragmentada, então por que ela tem sido assim? Por que música e teatro foram separados enquanto atividades educativas? Tendo em vista que muitas expressões da cultura popular e das tradições são expressas por meio dessas duas artes em contínua relação, o que poderíamos aprender com elas? Como artistas se constituem, em termos de suas formações, nesses espaços? E ao situarmos os devires-musicatuantes geograficamente nos territórios da cultura amazônica, como eles podem potencializar a construção de uma experiência artístico-educacional das pessoas que os vivenciam?

São muitas as perguntas que surgem nas reflexões aqui colocadas, já que é um campo fecundo de investigação. A presente jornada não pretende responder todas as questões levantadas, centrando-se em buscar entender o devir como um exercício cênico-musical, de

devires-musicatuantes, na educação, que é a ideia força da tese e o ponto que traça o percurso e a originalidade do trabalho.

Anunciada a tese, é necessário, ainda, discutir outros pontos capilares que fazem parte do universo da presente investigação, como, por exemplo, a problematização a respeito de filosofias que tratam corpo e mente dicotomicamente, que permanecem neste cenário. Leandro Neves Cardim (2009) e Jéssica Hencke (Projeto Mosaico UFPA, 2022) apontam como esse efeito de bipolarização não está mais tão presente nas diferentes perspectivas que abordam o corpo na nossa atualidade. Entretanto, dentro da escola, tal percepção ainda se faz presente e é até mesmo reforçada, junto da problemática da dicotomia inteligível e sensível, além de racionalismo e empirismo. O fato de termos duas palavras diferentes para corpo e mente já demonstra que não os entendemos como a relação constante entre essas diversas percepções que se agenciam em nossa existência carnal.

Campos como a psicologia, filosofia, linguística e outros se aprofundam sobre a concretização da existência de algo a partir da nomeação. A falta de um termo em português para designar artistas que atuam na interface entre teatro e música em um campo que pesquisadores internacionais como Jeremy Harrison (2016), por exemplo, chamam de *actor-musicianship*, assim como a variedade na autodeclaração²⁶ de artistas que atuam na interface, levou Marta Pederiva (2020) a propor o termo musicatuante. Tais pessoas frequentemente lidam com a sensação de não pertencimento apenas a um campo, entre música e teatro, e podem ter dificuldade para traduzir verbalmente suas atividades performáticas, que se refere a uma dimensão do subjetivo, uma vez que se envolvem com música e teatro de modos variados.

Sobre processos de subjetivação, Deleuze reforça a noção de serem coletivos, inclusive quando nos atentamos para a individuação em um sujeito. Ele afirma que esses processos não são circunscritos ao privado, “[...], mas designam a operação pela qual os indivíduos ou as comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, que passam a dar lugar a novos saberes e novos poderes” (Deleuze, 1991, p. 26). Dessa forma, os elementos intra e interpessoais fazem parte da subjetivação.

Assim, as experiências performativas musicatuantes individuais e coletivas são construídas de forma inter-relacionada, a partir de devires que surgem com os mais diferentes encontros. Talvez a música não possa se dissociar do teatro como o individual não é separado

²⁶ Ao longo de entrevistas semi-estruturadas durante a pesquisa de mestrado, surgiram termos como “ator pato” (Eduardo Rios), “excêntrico musical” (Thibault Delor), “artista multilinguagem” (Cella Azevedo), “compositor” (Loro Bardot), “ator-músico-cantor-dançarino” (Beto Lemos), artista, ator, musicator, ator-músico, etc (PEDERIVA, 2020).

do coletivo, nem o corpo da mente. Ao mesmo tempo, verificamos uma divisão fragmentada desses elementos no processo de formação.

No universo musical, existem acordos que devem ser respeitados e demandam competência técnica própria (afinação, dinâmica, articulação, arcada etc.). Além disso, existe um caráter individual do trabalho, como repetição de escalas e arpejos, sem contar de peças específicas, que somam ao arcabouço físico, a partir do contato do corpo humano com o corpo do instrumento; motor, pela especificidade de produção sonora (tocar um fá em um contrabaixo aciona músculos diferentes da mesma nota em um trombone, por exemplo); e de diferentes propriedades.

Equitativamente, o universo cênico reivindica especialidades. Mesmo quando consideramos a ação teatral como eminentemente polifônica, como propõe Maletta (2016), outros elementos entram em foco para o processo de quem atua, como questões corporais distintas, composição de palco ou câmera, falas e suas intencionalidades, figurino, maquiagem e mais. Lembro do delicado trabalho de ser uma Nina menos apática durante o estudo de “A Gaivota”, peça de Anton Tchekhov, na graduação. Quanto mais afável eu me sentia, mais o público me lia como fechada, fria e distante. Sem entrar nos pormenores das diversas camadas de subjetividade e significado, é importante reconhecer esse exemplo como parte do exercício cênico, que pode também ser parte do exercício cênico-musical se trabalharmos elementos sonoros, como intensidade, altura, timbre ou até mesmo uma partitura melódica na fala da personagem.

Identifica-se, então, que o desenvolvimento dessas habilidades exclusivas não satisfaz tudo o que necessitamos para a prática artística, mesmo que almejemos construir carreira em somente uma das áreas específicas. Exemplificando, é comum que músicos se centrem no trabalho motor, na coordenação entre corpo e instrumento, além do som, mas é raro que em suas aulas aprendam a focar na composição de cena, na luz, no posicionamento de palco como subtexto e outras variantes, como o preparo psicológico, que compõem a sua atividade tanto quanto a parte sonora. Seja dito em passagem que até mesmo tal referência é incompleta, visto que nas faculdades de artes brasileiras, em geral, deve-se optar pelo bacharelado ou pela licenciatura e, embora ambos os caminhos compartilhem disciplinas, o primeiro tende a focar nessa prática tecnicista e o segundo, muitas vezes, se aproxima mais da teoria sobre o conteúdo do que a materialização dele.

Além da problemática atingir esses campos específicos separadamente, ele também afeta a realidade de musicatuentes, pois suas vivências educativas também têm sido divididas dentro dos campos específicos de teatro e de música, sem um local onde possam buscar

liberdade de experimentação na área da interface ao longo do processo formativo. Tal questão foi abordada ao longo da pesquisa de mestrado desenvolvida por Pederiva entre os anos 2018 e 2020, denominada “Musicatuante: desafios e possibilidades”. Nela, buscou-se compreender como essa identidade artística tem sido construída, como pessoas que se dedicam ao desenvolvimento de habilidades específicas da interface se sentem e encontram espaços para expressar suas autenticidades.

Como principal resultado da investigação, a pesquisadora identificou, a partir de entrevistas semi-estruturadas, a insatisfação dos artistas que não se sentem pertencentes ao mundo dos círculos específicos do teatro ou da música por se debruçarem no devir-cênico da música e no devir-musical do teatro igualmente. Loro Bardot expressou tal sentimento em sua fala:

Nossa, parece que são várias coisas tentando pegar meu corpo ao mesmo tempo. Sabe quando duas coisas não ocupam o mesmo espaço? É tipo isso, são duas coisas tentando ocupar o mesmo espaço e elas não fazem as pazes. Às vezes elas fazem coisas juntas, mas elas não fazem as pazes de “agora, não, tudo bem” a atuação fala “tudo bem, música, pode ficar com ela”, sabe? As duas estão, o tempo inteiro, brigando por mim. E isso, as vezes, é muito bom, porque eu pego as duas pelo cangote e falo “vamos”, daí eu faço alguma coisa. Só que as vezes eu fico meio perdida, que é o que acontece na maioria das vezes, na verdade. Às vezes eu estou lá tocando e a música fica toda feliz, assim “suave, olha só, ela está tocando” e a encenação fica “não, agora você vai dar uma olhada assim, agora você vai dar um texto, agora você vai declamar um poema” e eu fico (...) “mas precisa misturar as duas coisas? Eu não sei, ai meu Deus, socorro”. E não é uma coisa que é raciocinada muito fácil, mas é uma coisa que acontece (Pederiva, 2020, p. 58).

Assim, a busca por um lugar de pertencimento nessa interface, que pode ser colocada como um não-lugar ou um entre-lugar quando não existe o reconhecimento de possibilidade de atuação na multiplicidade musicatuante, parece acionar variadas aflições, diretamente relacionadas à proposta de experiência por oposição. Como parte dos resultados da pesquisa, então, reconheceu-se que a formação artística atual no Brasil ainda engatinha nas propostas específicas para musicatuantes, os quais requerem outra abordagem. Fundamentada em Jeremy Harrison, diretor do mestrado em *actor-musicianship* da instituição inglesa Rose Bruford; Ernani Maletta, professor associado do curso de graduação em teatro e da pós-graduação em artes da EBA/UFMG e propositor do termo atuação polifônica²⁷; onze entrevistas; e um curso de verão em Rose Bruford, foram apresentadas algumas possibilidades a serem exploradas,

²⁷ Atuação polifônica é um conceito que se refere à multiplicidade de discursos simultâneos que caracteriza a ação teatral, com a pluralidade de vozes, a coexistência de pontos de vista (discurso) e a não hierarquia entre todos os elementos (Maletta, 2016, p.27).

sempre lembrando que a área de interface entre teatro e música exige o desenvolvimento de habilidades específicas por se tratar de uma outra prática que não é o território música ou o território teatro, é o resultado de uma desterritorialização comum e dissimétrica ao mesmo tempo.

Na proposta de pesquisa de doutorado deste Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia, pretende-se continuar, aprofundar, ramificar, desviar e desdobrar tal pesquisa, já que se percebe uma possibilidade de compreensão da ação musicatante relacionada aos devires cênico-musicais a partir de nova perspectiva: filosofia da diferença e multiplicidade.

É fundamental, ainda, destacar o conceito de devir. Pensado filosoficamente por Friedrich Nietzsche, deriva do entendimento de constante alteração da realidade. Para o filósofo,

o devir implica uma equação complexa entre um pensar científico e um pensar artístico. De toda forma, o que virá, que já está em movimento, deve significar o esforço mais belo e forte para ser desejado inúmeras vezes em função de um esbanjamento de força que desejou criar beleza estética (Hardt, 2012, p.211).

Dessa forma, era necessário ir além dos estereótipos relativos à identidade com base em uma forma fixa. De tal maneira, o envolvimento em uma jornada permanente de autoafirmação e autotransformação seria igualmente indispensável.

Gilles Deleuze e Félix Guattari partiram de tal noção para proporem o devir como um fenômeno de dupla captura, de evolução não paralela, que parte das “qualidades ou relações sensíveis apreendidas umas nas outras, tomadas [...] em sua variação, em sua posição instável, em sua ‘fusão mútua’ (como o igual que, sob certos aspectos, é desigual, o grande que se torna pequeno, o pesado que é inseparável do leve...)” (Deleuze, 2003, p. 104), o movimento da composição desterritorializada. É essa a percepção utilizada na presente tese.

A concepção de Deleuze foi além de explorar a qualidade de fluidez e de permanente mutabilidade da realidade. Ela enfatiza a relevância de dois aspectos, criação e experimentação contínua, ao ampliar a noção de devir para múltiplos campos além da filosofia, dentre literatura e arte como exemplos (Deleuze, 2020).

É possível pensar tal conceito não como imitação, uma vez que um devir não se propõe a seguir um modelo nem assimilar: “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (Deleuze; Parnet, 1998, p.10). É um fenômeno de vir a ser, um processo de transformação contínua entre elementos em agenciamento.

Marta Pederiva e Natalia Dantas, ao tratarem das relações entre ambiente físico e performance musical com base na filosofia da diferença, explicam que

É a partir dos agenciamentos construídos na sala de aula que as preferências acústicas podem se remodelar, gerando um fluxo contínuo de transformação no que é considerado ideal. Tal processo de adequação e modificação com base em experiências subjetivas demonstra como o devir pode ser um conceito de muito valor para compreendermos a busca por condições acústicas preferenciais nas salas de música (Pederiva; Dantas, 2023, p.5).

Esses agenciamentos citados pelas autoras, ao se relacionarem, são alterados, assim como todos os outros elementos envolvidos nesses encontros. As pesquisadoras exemplificam que

Se percebemos o corpo de alguém em contato com o corpo de um instrumento, ambos já não são mais os mesmos. O corpo-pessoa altera sua fisicalidade e até mesmo sua funcionalidade. Seus membros não agem para sobrevivência, como em sua função original, mas para o envolvimento na produção de um som organizado. O devir-instrumento do corpo-pessoa existe como um terceiro elemento a partir do encontro entre corpo-pessoa e corpo-instrumento. Da mesma forma, existe um devir-pessoa no corpo-instrumento que surge a partir do mesmo encontro (Pederiva; Dantas, 2023, p.5).

Dito de outra forma, além dos elementos se encontrarem e se alterarem a partir dessa relação, eles geram um terceiro elemento a partir desse encontro, que está relacionado com cada um dos elementos iniciais. O conceito de devir, então, engloba a mudança que ocorre a partir do encontro, bem como o que surge a partir dele.

É interessante mencionar que, além de tratar de devir conceitualmente, Deleuze situa algumas das infinitas possibilidades, como: devir-animal (Deleuze; Parnet, 1998), devir-buraco (Deleuze; Guattari, 2011a), devir-cadela (Deleuze; Parnet, 1998), devir-chagal (Deleuze; Guattari, 2011a), devir-imperceptível (Deleuze; Parnet, 1998), devir-intenso (Deleuze; Guattari, 2011b), devir-inumano (Deleuze; Guattari, 2011a), devir-louco (Deleuze; Parnet, 1998), devir-menor (Deleuze; Guattari, 2011b), devir-molecular (Deleuze; Parnet, 1998), devir-mundo (Deleuze; Guattari, 2011a), devir-não-escritor (Deleuze; Parnet, 1998), devir-orquídea (Deleuze; Guattari, 2011a), devir-presente (Deleuze; Parnet, 1998), devir-vespa (Deleuze; Guattari, 2011a), e tantos outros. Esses diversos exemplos demonstram que o devir não limita sua natureza de interação. Onde é possível haver um movimento de composição desterritorializada, é onde o devir se apresenta.

Acertadamente, faz sentido abarcar a presença permanente da música no teatro e do teatro na música, ao invés de polarizar as experiências artísticas. A partir do conceito de devir, é possível construir um novo percurso de pesquisa e abrir um campo de problematização e estudo na perspectiva dos devires-musicatuantes e suas performatividades polifônicas. Afinal, musicatuantes não estão em uma imitação teatral no fazer musical nem tão pouco em uma imitação musical a partir do teatro.

São artistas que estão em um devir-cênico da música que é preenchido de um devir-musical do teatro, ambos dialogando na formação de um terceiro devir, único, que surge a partir desse encontro significativo para todas as partes, gerando alterações mútuas, mas não necessariamente recíprocas de trocas proporcionalmente equivalentes. Dito de outra forma, não estão em uma imitação de qualquer uma das áreas.

Assim, tal conceito parece tão necessário ao universo musicatuante quanto a atuação polifônica, e Deleuze se mostra como um propício intercessor teórico. Conjuntamente, apresenta-se uma das questões-chave deste doutorado: pensar musicatuantes a partir do devir e suas multiplicidades ao invés de uma identidade ou uma noção de unidade.

Para alguns, tal caminho possa parecer abandonar o que foi revelado anteriormente na investigação do mestrado. Entretanto, pode também ser visto como um aprofundamento acompanhado de redes teóricas as quais permitem a segurança e as possibilidades ainda não exploradas de conceitos potentes que produzem novas aberturas no campo dos estudos entre música, teatro e educação.

Deambular pelo não saber desta tese, como afirmado em outros momentos do texto, é manter viva a pergunta pela (im)possibilidade de experimentar e capturar devires-musicatuantes em espaços educativos, então, pode ser pormenorizada de forma a traçar que **os conceitos de devir e de musicatuante podem conversar e compor devires-musicatuantes, como um conceito que expressa as variadas trocas significativas vivenciadas em performances cênico-musicais. Considera-se que um dos caminhos para produzir tal devir é o de práticas educativas que incentivem a descoberta e aprofundamento da artisticidade na interface música, teatro e educação.**

Para isso, torna-se necessário buscar vivências desterritorializadas, trocas autênticas que dialoguem efetivamente com a pluralidade de expressões. Ou seja, buscar entender como devires-musicatuantes podem ser percebidos em Belém a fim de fornecer pistas para processos educativos em arte que tenham abertura para a multiplicidade das experiências e, a partir de tais constatações, traçar possibilidades de vivências musicatuantes menos fragmentadas e mais criadoras, produtoras de devires e atuações polifônicas nas experimentações vividas com as artes.

Dito de outra forma, o objetivo geral desta pesquisa **é investigar vivências artísticas polifônicas em espaços culturais e educacionais de Belém, bem como colocar em funcionamento campos de atuação a partir de ensaios, oficinas e workshops, a fim de compreender devires-musicatuantes presentes em encontros e experimentações**

performáticas na educação paraense, no contexto da Fundação Cultural do Estado do Pará.

Para isso, foram traçados quatro objetivos específicos que auxiliaram na percepção do caminho percorrido pela investigação.

a) Mapear espaços com abertura ao desenvolvimento para propostas de vivências artísticas musicatuentes em Belém, escolhendo uma instituição para desenvolvimento da pesquisa²⁸;

b) Investigar como devires-musicatuentes ocorrem no espaço educativo escolhido, objetivando identificar vivências, encontros e experimentações artísticas;

c) Organizar e analisar propostas educativas que criem condições de possibilidade para capturar devires-musicatuentes em encontros e experimentações performáticas na educação;

d) Analisar como se dão os processos educativos que perfazem essas experimentações.

²⁸ No caso, a instituição onde a pesquisa se adensou foi a Fundação Cultural do Estado do Pará. Seu território de travessia foi cartografado na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.



Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo

Iniciada com uma movimentação pela noção de deambulação, aqui se compreende o ato criador como forma de expandir caminhos e encontrar novos significados, além de encadear relações entre corpo, território e diferenças culturais. Com esse propósito, revela conceitos relevantes, como linha de fuga, des-re-territorialização, ritornelo e rizoma. Também cuida da relação entre território, cultura e educação, aprofundando um debate acerca de diferentes realidades na Amazônia, apresentada como território de multiplicidades onde os devires-musicatuantes estudados nesta pesquisa se contextualizam.

Enfatiza-se o estranhamento entre práticas culturais e instituições educativas, principalmente em relação a comunidades indígenas, ribeirinhas, quilombolas, afro-religiosos. Isso acontece quando existe invisibilização de suas identidades e diferenças culturais nos processos educativos. Ao mesmo tempo, este texto realça práticas artístico-culturais como potencialidades educativas, sugerindo devires-musicatuantes como possibilidade de desvio para alguns limites fixados.

Francesco Careri, ao comentar sobre o papel do caminhar como forma de antiarte, apresenta o termo deambulação de modo a descrever essa ação acompanhada de um “componente onírico e surreal [...] uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade” (Careri, 2013, p.29). Ou, ainda, de “percorrer o espaço [...] como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte” (Careri, 2013, p.71-74).

Dessa forma, o caminhar se relaciona com o espaço onde acontece de forma a revelar novas informações enquanto a ação está em andamento. O autor, ao analisar o exercício dadaísta de habitação da cidade como ela é ao invés de uma representação da cidade do futuro, destaca a exploração e a percepção dos espaços urbanos a partir de diferentes sentidos corporais (visual, sonoro e tátil).

De forma semelhante, ao tratar do surrealismo, descreve uma viagem como uma “experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (Careri, 2013, p.78). Assim, afirma que o termo deambulação sustenta a essência da desorientação e do abandono no inconsciente, “é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um medium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (Careri, 2013, p.80).

Elder Oliveira explora a relevância dessa noção na música, destacando que “a deambulação proporciona o conhecimento de novos territórios ao longo da caminhada” (Oliveira, 2019, p.99). O pesquisador, inclusive, trata de uma deambulação do pensamento ao discutir experiências acústicas na paisagem sonora escolar rural em um município do Rio Grande do Sul:

[...] apresentamos inquietações sobre os pensamentos já postos sobre paisagem sonora na literatura tradicional. Acreditamos que cada experiência oportunize múltiplos caminhos de encontro com o novo. Na verdade, temos receio de fixar no já posto e ansiamos por deambular sobre outros pensamentos a fim de nos transformarmos ao longo do caminho, deparando com fissuras que, de algum modo, possam dar movimento às reflexões que na paisagem sonora se originam, tornando a experiência acústica um momento de encontro consigo e, principalmente, com novas possibilidades de criação (Oliveira; Henning, 2022, p.3).

A deambulação do pensamento, então, acolhe a multiplicidade das ideias. Ao não se fixar, abre espaço para um fluxo de constante transformação que abarca o movimento das entradas e saídas do pensamento, não cerceando o que se pensa. Nas palavras de Charles Jacquard, “assim como no livre ato de caminhar, a deambulação do pensamento aparenta ser, então, a condução encadeada das ideias que nos surgem” (Jacquard, 2018, p.27).

Justamente por apresentar uma hospitalidade aos diferentes movimentos do pensamento, a noção de deambulação ressoa e se conecta com a presente pesquisa, com a cartografia e com a filosofia da diferença. Afinal, uma pesquisa que se propõe a deambular, é uma pesquisa que não se segura em noções fixas das possibilidades acadêmicas. É possível dizer que

As linhas desta escrita são linhas de articulação e linhas de fuga, intensidades, velocidades, movimentos que territorializam e desterritorializam o pensamento de Deleuze, a educação, e nosso próprio pensar. É uma escrita que acompanha um pensamento instável, indefinido, inquieto, que vai e volta, que não pára, que busca pensar sempre de novo e, de novo, sempre pensar. A escrita é afim a um pensamento e inseparável de um devir. Esta é uma escrita sem introdução, desenvolvimento e conclusão; é uma escrita entendida como processo inacabado, como movimento constante; esta escrita não sabe onde vai chegar, mas sabe que não pode chegar a parte alguma porque não há onde chegar, porque o mais interessante sempre está no meio, nunca no início ou no fim. De modo que para mover-nos escrevemos e para escrevermos nos movemos (Kohan, 2002, p.124).

Afirmar que esta pesquisa é composta por uma escrita que acompanha um pensamento instável é possibilitar a fuga de uma estrutura rígida de introdução, problemática, metodologia, apresentação dos resultados e conclusão. Dizer que ela vai e volta, que produz diferentes modos

de entradas e saídas, é afirmar a burca de uma escrita inseparável de um devir²⁹, mais do que anunciar que tipo de texto é escrito, acolhe a possibilidade de deambular com a ideia problema da tese ao longo das diferentes deambulações.

É possível que tal proposta incomode quem busca no texto uma sistematização linear das ideias, com todos seus componentes da tese anunciados de modo objetivo e sequencial. Esse incômodo não é julgado aqui. Ele é tido como um estranhamento que faz parte do processo e pode tanto significar preferência quanto novidade. Nem sempre uma mudança ou uma ruptura é recebida de modo acolhedor e com acalento.

Ao falar em ruptura, retomo a noção de linha de fuga brevemente mencionada na citação de Walter Kohan. Examinada por Gilles Deleuze e Félix Guattari com base no entendimento de que a arte cria desvios em sistemas estabelecidos, tal ideia trata da possibilidade de surgimento de algo novo.

Relacionada aos conceitos de des-re-territorialização³⁰, rizoma³¹ e devir, uma linha de fuga diz respeito a uma força ou movimento de ruptura com estruturas fixas, propondo a fluidez de sentido, construindo novas formas de subjetividades que podem expandir convenções previamente delimitadas.

Marta Pederiva e Natalia Dantas (2023) exemplificam a exploração de novas possibilidades sonoras, gestuais e expressivas com base na relação do espaço físico como uma linha de fuga na performance musical. Para as autoras, é possível reconhecer esse conceito quando se identifica “que existe uma insatisfação de professores com as salas existentes e propõe a busca por melhores condições acústicas, assim como alterações no isolamento acústico” a partir da relação da pessoa com seu instrumento musical e a produção sonora (Pederiva; Dantas, 2023, p.6).

É possível, também, analisar o mesmo exemplo a partir dos movimentos que territorializam e desterritorializam os elementos em questão. Afinal, como já foi adiantado, a des-re-territorialização está bem ligada ao entendimento de linha de fuga.

Territorialização é o movimento de estabilização, fixação, organização ou segurança de um agenciamento. Como um contexto original, de maneira conceitual, material ou social, é

²⁹ Devir é um conceito que emerge em fluxo. É possível encontrar mais de sua imagem-movimento na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

³⁰ Os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização compõem uma rede que oscila entre limites e desprendimentos, estabilizações e movimentos que tensionam os contornos. Eles são definidos individualmente nesta deambulação.

³¹ A noção de rizoma entrelaça sentidos e deslocamentos ao sustentar caminhos múltiplos e não-lineares. Daqui a pouco, ainda nesta deambulação, sua imagem será encontrada novamente.

onde a estrutura confere limites e padrões que proporcionam determinada forma ao que é agenciado.

Desterritorialização é o processo de desprendimento desse eixo original. É um movimento de deslocamento, seja em libertação ou perda, ruptura, fluxo, desorganizando e abrindo novas possibilidades para o agenciamento. Ela permite uma fuga das estruturas rígidas e fechadas, de lugares e de sistemas de significação, podendo acontecer em variadas formas e níveis. Sua ponta é a “anomalia [...], o rugoso, a aspereza” (Deleuze, Guattari, 2012b, p.26). Muitas vezes é um termo usado em sincronia com o conceito linha de fuga em *Mil Platôs*³².

Reterritorialização é a mobilização de rearranjo, o encontro de um novo contexto, uma nova significação ou forma de estabilidade. É possível interligar com o processo anterior ao pensarmos que toda desterritorialização envolve uma reterritorialização, ou seja, são movimentos complementares e concomitantes que carregam em si o estado de estabilidade inicial, mas não necessariamente retornam a ele.

Assim, os três eixos tecem uma rede íntima que se relaciona entre si, com os agenciamentos aos quais se referem e os elementos heterogêneos que os compõem e atravessam. Deleuze e Guattari explicitam essa relação de várias formas, como por exemplo, ao comentar sobre a relação entre a orquídea e a vespa:

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen (Deleuze; Guattari, 2011a, p.26).

Quando os filósofos identificam diferentes possibilidades de entendimento sobre a flor e o inseto, estão, na realidade, destacando a fluidez das relações presentes. A orquídea deixa de ser uma flor para ser uma imagem, um decalque, um aparelho reprodutor e tantas outras possibilidades. Assim como a vespa, que deixa de ser um inseto para ser parte de um aparelho reprodutor, elemento transportador de pólen, etc. São algumas de múltiplas modificações que acontecem ao mesmo tempo e com o passar do tempo, em espaços curtos de encontros que

³² Dentre alguns exemplos, é possível mencionar: “Uma fibra de enfiada de bordas constitui uma linha de fuga ou de desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.35), “Onda abstrata, cuja vibração se propaga segundo a linha de fuga ou de desterritorialização” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.38), “Ele comporta, no entanto, e no mais alto ponto, uma linha abstrata de causalidade específica ou criadora, sua linha de fuga, de desterritorialização, que só pode efetuar-se em relação com causalidades gerais ou de uma outra natureza” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.82), “Exatamente por causa do “perigo” próprio a toda linha que escapa, a toda linha de fuga ou de desterritorialização criadora: virar destruição, abolição” (Deleuze; Guattari, 2012b, p.104).

podem ser mais breves que um piscar de olhos, mas nem por isso deixam de acionar uma multiplicidade de elementos, agenciamentos, linhas de fuga, devires, e...

Outra passagem que pode ser citada a fim de exemplificar a intrínseca relação entre des-re-territorialização é de quando os autores versam sobre o lugar do ritornelo³³ na música:

A música submete o ritornelo a esse tratamento muito especial da diagonal ou da transversal, ela o arranca de sua territorialidade. A música é a operação ativa, criadora, que consiste em desterritorializar o ritornelo. Enquanto que o ritornelo é essencialmente territorial, territorializante ou reterritorializante, a música faz dele um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante (Deleuze; Guattari, 2012b, p.106).

Por trazer a repetição de um padrão conhecido, seja sonoro, emocional ou espacial, o ritornelo tende a criar estabilidade. Afinal, gera uma referência, uma territorialidade delimitada. Já a música, por mais que constantemente remeta a trechos familiares, também depende de variações, movimentando de maneira criadora e dinâmica as marcações estabilizadoras.

Consequentemente, a música desterritorializa o ritornelo por transformar seu padrão fixo e abri-lo para outras possibilidades. Seja por meio de alterações harmônicas, rítmicas, melódicas ou de outra natureza, as camadas expressivas são ampliadas.

É interessante comentar que Deleuze e Guattari não escreveram um livro específico sobre música, como fizeram com outras formas de expressão artística. Mesmo assim, ao compartilharem inúmeras referências artísticas provindas de diferentes fontes em sua escrita, possuem um vocabulário com diversas marcas musicais. Silvio Ferraz nota essa particularidade:

A filosofia de Deleuze e de Guattari traz diversas marcas do som. As palavras ritornelo, território, rizoma, rotação, territorializar-desterritorializar-reterritorializar; todas essas sonoridades fazem blocos com códigos, com significados, com cadeias de conceitos, com fragmentos de conceitos. E nesses blocos conceito-som, este último deixa seu território firme, histórico, e abre-se para conexões inusitadas. É assim que Boulez se liga a Proust e ao tempo (Boulez, Proust e le temps), que Shakespeare se liga a Kant (“Sobre quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia de Kant”). Talvez seja nesse ponto que a filosofia de Deleuze mais se aproxime da música. E talvez seja por essa mesma proximidade que ele não dedicou um livro específico à música, tampouco à poesia. A música e a vertente sonora da poesia – a poesia que dispersou as palavras em partículas sonoras – de fato estão na escritura de Deleuze. São seu campo de invenção filosófica” (Ferraz, 2010, p.74).

Essa curiosidade destaca o lugar das artes no discurso dos autores e as várias relações que podem ser estabelecidas a partir dos mais diversos pontos. No que diz respeito ao campo da Educação, por exemplo, o ritornelo pode ser associado àquilo que se repete, que é fixado ou

³³ Conceito originalmente vindo da música, *ritornello* descreve a repetição de uma frase musical, um padrão melódico e rítmico delimitado.

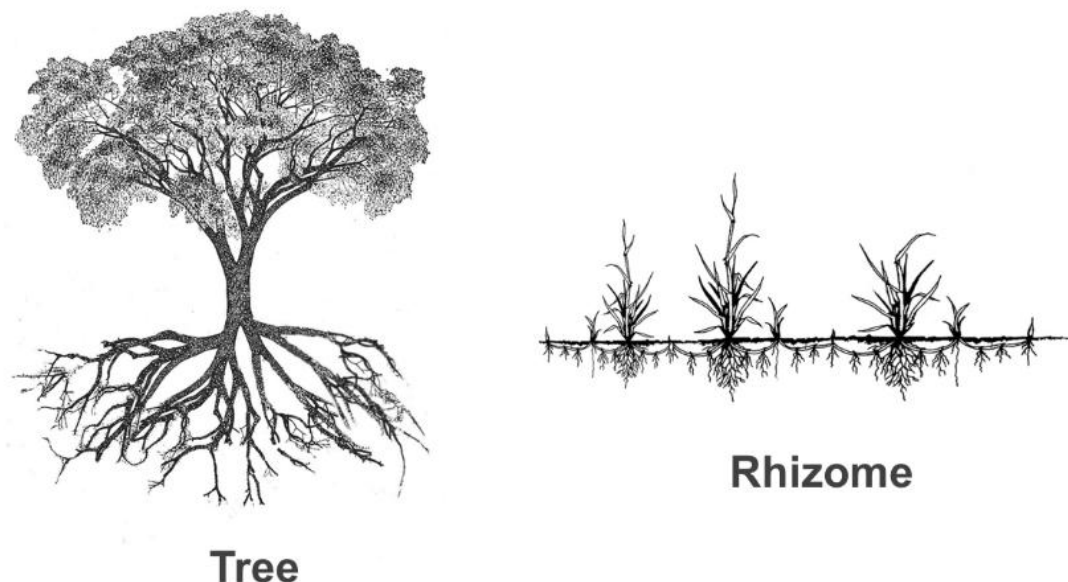
territorializado. Seja como conteúdo, discurso metodológico, rotina ou práticas pedagógicas que busquem a criação de segurança e familiaridade, os exemplos são numerosos. Práticas pedagógicas que rompem com rituais rígidos funcionam como a música da citação: valorizando a experimentação, a desterritorialização, a abertura de novos caminhos e o processo contínuo de aprendizado, onde estudantes são reconhecidos como seres criadores com agenciamentos, linhas de fuga e devires.

A noção de devir é primordial para esta pesquisa. Abordada com mais profundidade na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*, é possível adiantar que substitui uma noção de essência e de identidades estáticas, fixas ou imutáveis por um reconhecimento da realidade como multiplicidade e mutação constante (Deleuze, 2020).

Falar dessa ampla gama de conexões remete, também, ao rizoma. Como um sistema horizontalizado, descentralizado, não linear nem hierárquico, permite diferentes formas de desdobramento e expressão.

Em um rizoma, os elementos são heterogêneos e não se busca uniformidade entre as partes. Ligados por múltiplas linhas de fuga, os caminhos podem se expandir infinitamente, criando conexões com outros rizomas e ampliando as possibilidades de movimentos de transformação.

Ilustração 1 - Árvore e Rizoma.



Um modelo arborescente trabalha com conexões verticais e lineares, enquanto um rizoma trabalha com conexões planares e transespécies. (Ilustração: [Kevin Murray e Katerina Gloushenkova](#))

Fonte: Captura de tela feita por Marta Pederiva (2023), retirada do artigo *Como fugir do senso comum para inovar? Rizomas podem ajudar*, de Lilia Porto.

Um bom exemplo provindo da natureza é o gengibre. Com caules subterrâneos crescem horizontalmente abaixo da superfície do solo e ajudam a planta a se expandir e se regenerar, o gengibre é formado por tubérculos rugosos e prensados uns nos outros. Não existe um corpo central para onde tudo de volta, como existe nas árvores.

Imagem 1 – Gengibre.



Fonte: Fotografia retirada do artigo *How to grow tropical ginger for at-home spice*, de Brittney Haag.

A jaçanã é outro exemplo comum de planta rizomatosa. Submersa na água, os rizomas ajudam a ancorar a planta, que possui as grandes folhas que flutuam na superfície, e fornecer suporte nutricional. De formato cilíndrico, grosso, rugoso e alongado, por atingir vários metros de comprimento e gerar novos brotos ao longo do rizoma. Dessa forma, não depende de sementes para reprodução.

Imagem 2 – Rizoma de jaçanã.



Fonte: Fotografia de Etonde Tongo, disponível no site Pixabay.

A partir dessa contextualização e deambulação do pensamento por alguns conceitos que movimentam a tese, é extremamente necessário convidar quem lê a se aproximar da realidade que atravessa a pesquisa, as instituições e os seres que participam dessa jornada. Por conseguinte, a seguir é possível encontrar questões relativas a Belém e à Amazônia paraense. Um dos objetivos de tal descrição e aprofundamento é o de desmistificar essa região, mostrando uma das muitas amazônias existentes na América do Sul.

É oportuno lembrar que o programa de pós-graduação deste doutorado foi criado em rede com nove universidades de diferentes regiões amazônicas no Brasil. Assim, existem particularidades que precisam ser levadas em conta ao tratarmos de pesquisas provenientes das localizações distintas.

Desterritorialização territorializada em Belém: uma de muitas Amazônias

Considerando a variedade e riqueza cultural do Norte brasileiro, assim como os hiatos e incertezas trazidos pela pandemia de Covid-19³⁴, a qual trouxe adaptações, pausas e interrupções de processos artísticos e educativos, inicialmente pareceu precipitado delimitar onde mapear devires-musicatuantes. Foi no desenvolvimento do doutorado, a partir do contato virtual com artistas, pesquisadores e educadores performáticos, assim como da retomada de encontros presenciais em determinados espaços culturais que começou o delineamento dos contextos em que a pesquisa aconteceria.

A proposta de investigação sobre processos educativos plurais que se desenvolvem em diferentes práticas culturais “é pertinente, pois possibilita a desconstrução de um imaginário de que na Amazônia se vive apenas uma Amazônia, com o seu passado imobilizado, mantido pelo mito do Eldorado” (Baena, 2013 p. 13). Percebe-se a diversidade na proposta e no perfil de artistas que buscam práticas na Fundação Cultural do Estado do Pará (pelas oficinas, palestras e workshops).

A Amazônia tem sido pauta de diversas discussões econômicas e políticas, no cenário nacional e internacional, nos mais variados contextos. Temos visto debates acalorados sobre, por exemplo, o desmatamento nesse bioma e a regularidade dos regimes pluviais em outras regiões (Fontes, 2021).

³⁴ Em 11 de março de 2020, a OMS declarou a doença infecciosa causada pelo coronavírus SARS-CoV-2 como uma pandemia. Seu fim foi declarado em cinco de maio de 2023, após mais de 700 mil mortes no Brasil e milhões no mundo.

Entretanto, ao mesmo tempo em que muito se fala sobre a Amazônia, pouco se conhece sobre ela ou se dialoga efetivamente com ela. Alguns pesquisadores, como Edna Castro e Índio Campos (2015), Fábio Silva e Nirvia Ravena (2015), Samuel Benchimol (2009), Luis Eduardo Aragón (2018) e outros estudiosos do tema, têm buscado esse diálogo e aprofundamento do que é e o que representa essa região para o Brasil e o para o mundo.

De uma forma geral, discorrem sobre a noção equivocada de homogeneidade em termos de Amazônia, tratando tanto da dimensão nacional quanto de seu compartilhamento por nove países (Brasil, Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname, e Guiana Francesa). Levantam, a partir de diferentes perspectivas, a necessidade de aliança governamental para lidar com questões como biopirataria, contrabando, tráfico de armas e de pessoas; uso inteligente dos recursos naturais; vínculos de dominação social e política que perduram nas instituições da região; transporte fluvial e mobilidade transfronteiriça; a influência direta que ações nacionais exercem em consequências vivenciadas por países vizinhos; e um resgate da memória histórica e cultural da Amazônia, evidenciando sua cultura, riquezas, economia, tradições e suas formas legítimas no território.

Parece importante trazer tais questões para uma tese que se constrói dentro de um Programa de Pós-graduação em Educação na Amazônia. Inclusive porque em âmbito global tem sido reservada considerável atenção ao papel da região nas mudanças climáticas e sua exploração de recursos naturais, bem como o reconhecimento da importância da região amazônica para alcançar os 17 Objetivos do Desenvolvimento Sustentável definidos pela ONU em setembro de 2015.

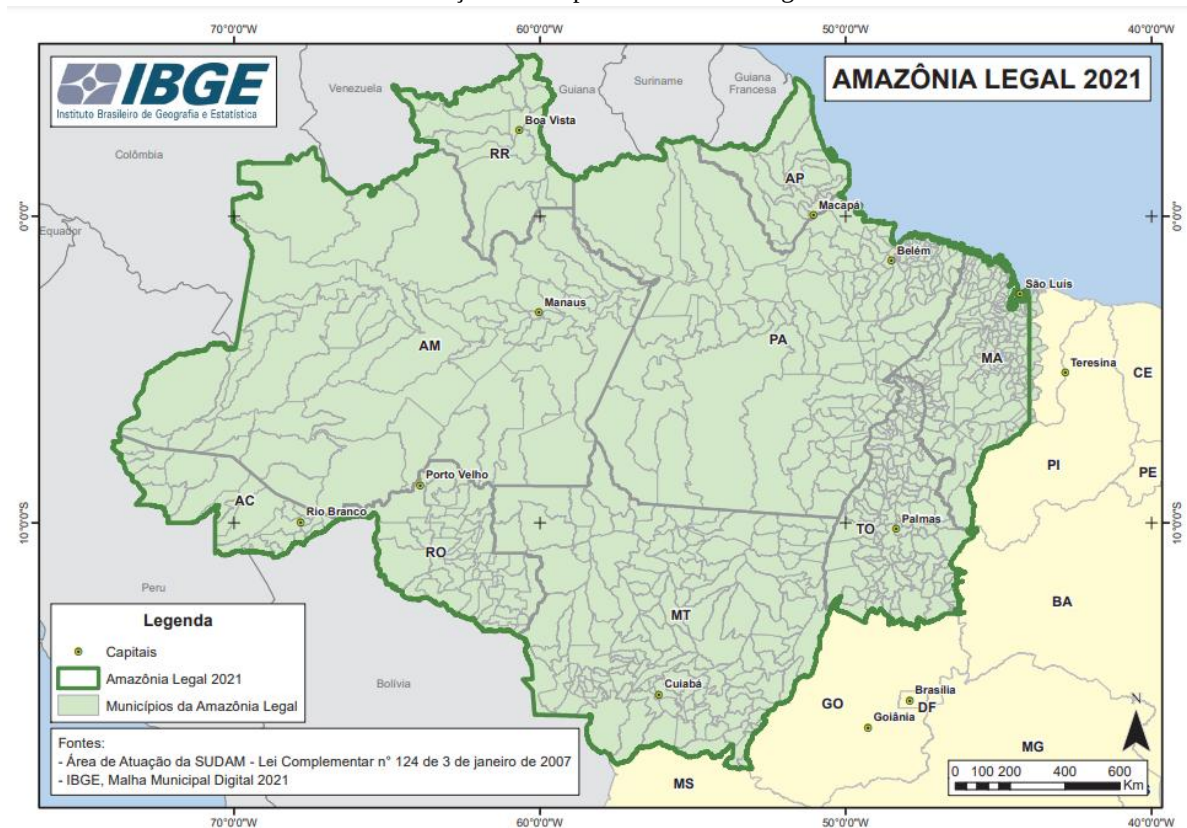
Existe um conceito criado pelo governo brasileiro para tratar dos limites territoriais usados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2021a) de forma sociopolítica: Amazônia Legal. O caráter geográfico do bioma Amazônia, então, distingue-se da Amazônia Legal retratada pela Ilustração 2. Com uma superfície de aproximadamente 5.015.067,75 km², a região compõe cerca de 58,9% do território brasileiro, e é constituída por 772 municípios distribuídos nos estados do Acre (22), Amapá (16), Amazonas (62), Pará (144), Maranhão (181, sendo 21 parcialmente integrados na Amazônia Legal), Mato Grosso (141), Rondônia (52), Roraima (15) e Tocantins (139).

Ao observarmos o mapa e os dados compartilhados pelo IBGE, podemos notar a grande extensão territorial da Amazônia Legal. Entretanto, “a região tem apenas 21.056.532 habitantes, ou seja, 12,4% da população nacional e a menor densidade demográfica do país (cerca de 4 habitantes por km²)” (O que é a Amazônia Legal, 2014). É importante lembrar que a região,

em caráter geográfico, abrange o bioma Amazônia brasileiro, mas também 20% do bioma Cerrado e parte do Pantanal mato-grossense.

Reconhecendo a diversidade social, cultural, ambiental, histórica, econômica e governamental, entre tantas outras, com que nos deparamos ao debruçar sobre a Amazônia brasileira, podemos começar a situar possíveis desafios encontrados na realidade local. Entretanto, parece necessário cuidar com mais especificidade daquilo que se foca. Assim, os próximos parágrafos se voltam para a Amazônia paraense.

Ilustração 2 – Mapa da Amazônia Legal



Fonte: IBGE (2021a)

Com uma área territorial de 1.245.870,700 km², o Pará é o segundo maior estado do Brasil, menor apenas que o Amazonas. Entretanto, sua população estimada é de 8.777.124 pessoas, o que coloca a região em 9º lugar federal e em 1º na Amazônia. Assim, sua densidade demográfica é de 6,07 habitantes/km², fazendo o Pará 21º no ranking dos 27 estados brasileiros, contando o Distrito Federal (IBGE, 2021b).

Tais informações são relevantes para começarmos a entender elementos que atravessam a sua cultura e a sua educação, como recursos hídricos, mineração, agricultura, expansão urbana e arranjos socioespaciais. Ao analisarmos que o 2º maior estado brasileiro é o 21º em hab/km², podemos ter noção de alguns desafios proporcionados por essa realidade e elencados por

pesquisadores como Salomão Hage (2005), Elza Braz e Maria de Nazaré Costa (2015), entre outros.

Um obstáculo trazido pela discrepância habitacional no território paraense, somado à quantidade de instituições educativas na região, por exemplo, é que longas distâncias precisam ser percorridas por estudantes e professores para chegar à escola. Os trajetos “podem durar até oito horas diárias, caminhando por ramais e vicinais pouco pavimentadas, utilizando montaria, bicicleta, motocicleta, casco, rabeta, barco, caminhão, ônibus, etc., muitas vezes antigos, sem manutenção, superlotados” (Hage, 2005, p.8).

Braz e Costa (2015) apontam a questão das distâncias e sua relação com transporte, mencionada por Hage (2005), como responsável por um alto índice de faltas dos educandos na escola e a segunda maior causa de evasão entre mulheres na educação de jovens e adultos (EJA), atrás apenas de casamento e/ou gravidez. Tal problema pode ser enfrentado de duas formas: a construção de mais instituições para atender a um número menor de pessoas, mas facilitar o acesso; ou a oferta de fato eficaz de transporte público de qualidade para quem estiver envolvido no universo escolar.

Mesmo a capital do estado, Belém, conhecida como Cidade das Águas, com suas 13 bacias hidrográficas, seus rios, bahias, igarapés, e outras fontes de acesso à água, comporta inúmeros conflitos por falta, escassez, uso e oferta a esse recurso, cujo acesso foi reconhecido em 2010 como direito fundamental na Assembleia Geral da ONU em 2010. Shirley Tozi (2020) destaca que as desigualdades sociais são originadas pela relação entre sociedade, natureza e cultura, que produz o território e o lugar. De acordo com a autora, diferentes práticas de gestão de território e recursos podem exacerbar o conflito de interesses e dificultar o acesso a direitos básicos.

Outra questão de conflito na realidade paraense é a relação de poder existente na negação das diferentes identidades e expressões culturais. Existem várias iniciativas coletivas e individuais para cuidar das necessidades específicas de povos indígenas, populações ribeirinhas, quilombolas, migrantes, e tantos outros grupos historicamente marginalizados. Entretanto, mesmo com algumas conquistas, há muito o que avançar.

José Valdinei Miranda e Neusiane Melo (2020), por exemplo, ao tratarem do corpo afrorreligioso e suas relações sociais, demonstraram a gama de saberes socioeducativos, culturais e religiosos que raramente fazem parte da realidade escolar. Os autores afirmam que “o candomblé, assim como outras religiões afro-brasileiras, está na escola através de seus praticantes, mas que são silenciadas pelo preconceito e pelas atitudes de intolerância religiosa” (p.105).

Já Tania Brasileiro e Terezinha Pereira (2016) discorrem sobre políticas públicas educacionais e escolarização indígena. As autoras evidenciam que

[...] o processo escolar indígena é complexo e foi posto em prática tardiamente, remontando a uma lamentável parte a história de dizimação e invisibilidade. Foram marcas traumáticas do período colonial, quando suas culturas foram ocultadas e lhes impuseram uma educação como se eles não possuíssem nenhuma. Houve uma ocultação dos conhecimentos de seus ancestrais. (Brasileiro; Pereira, 2016, p.234).

Embora ambos os temas tenham em comum o preconceito, a invisibilidade cultural e a marginalização, suas vivências, crenças, experiências e necessidades são particulares. Damião Rocha destaca a necessidade de contextualizar os sujeitos sociais envolvidos em pesquisas a fim de reconhecer suas singularidades. De acordo com o autor,

Ao nomear cada uma das minorias sociais amazônidas, estamos nos implicando com comunidades e povos tradicionais identitários. Acreditamos que essa nossa “inflexão implicacional” produzirá *describibilidades*, *inteligibilidades* e *analisisibilidades* até então invisibilizadas por uma pesquisa de sujeitos sociais generalizados, que conforme a acepção bourdieuana das “constantes ocultas” dos atores sociais suficientemente distanciados, para dar respostas à objetivação. (Rocha, 2019, p.6).

Partindo do entendimento de que cada grupo social já deveria ter seu reconhecimento, é de suma importância legitimar as demandas de todos os grupos historicamente marginalizados e garantir seus direitos individuais e coletivos. Um dos passos para tal é, como aponta Rocha, nomeá-los. Outro, tão importante quanto o anterior, é garantir que as variadas expressões culturais, nesse contexto, estejam realmente presentes na escola, pois “a riqueza das diferenças está não apenas no reconhecimento, mas na convivência e interação de uma com a outra” (Miranda; Melo, 2020, p.107)

Pensando, então, nas experiências artísticas dentro do ambiente escolar, nos deparamos com práticas socialmente instrumentalizadas, distanciando-se de sua expressão enquanto atividade humana autêntica na cultura, servindo como “meio de alcançar algum fim”. Elas poderiam ser organizadas a partir de sentidos legítimos em termos de seus enraizamentos culturais genuínos e pensadas a partir da hospitalidade incondicional ao outro, como afirma Miranda (2016). Entretanto, muitas vezes, quando buscamos quebrar os muros das instituições escolares, tentando dialogar com a diversidade cultural a partir do acolhimento, acabamos, na verdade, instrumentalizando as vivências educativas a fim de uma homogeneização que respeite padrões socialmente aceitos e reforçados.

Desconstruir o imaginário de uma Amazônia paraense homogênea passa por dialogar com o Çairé, o Boi-Bumbá, o Círio de Nazaré, o Círio Noturno de Santo Antônio, a Marujada,

o Festival das Tribos Indígenas de Juruti, os Cordões, os Pássaros Juninos e tantas outras expressões cênico-culturais no território da escola. As expressões culturais que apresentam alguma interface entre teatro e música revelam a riqueza de uma musicalidade em que, para Raimundo Oliveira:

[...] há uma riqueza musical significativa criada, difundida e socializada pela população ao longo da história local. Gêneros musicais se mesclaram a partir do diálogo entre as culturas formadoras do povo brasileiro, criando, assim, a identidade musical brasileira como o samba e sua estilização através da bossa nova, o frevo, o forró, o carimbó, a modinha, a canção brejeira e, atualmente releituras rítmicas que se tornaram populares como o sertanejo universitário, o funk, o hip hop etc. Porém, conforme afirma Martinez e Pederiva (2013, p. 12), “essa musicalidade não é tão perceptível no interior dos muros escolares da educação básica brasileira”.

Diante disso, se a linguagem musical está há tanto tempo na vivência humana, em rituais, danças, canto etc., além de ter sido elementaríssimo para que, juntamente com a palavra articulada na métrica dos versos tenha contribuído para o surgimento dos primeiros estilos de poesia e da canção popular, servindo também de elo para o fortalecimento do imaginário humano, pode-se então concluir que a música participa, há bastantes séculos, da educação humana (Oliveira, 2019, p. 15).

A partir da reflexão do autor, cabe perguntar: como organizar processos educativos sem que esses permaneçam restritos, apenas, aos aspectos musicais, sem considerar as possibilidades cênicas que envolvem tais expressões? Como pensar encontros e experimentações performáticas na educação que dialoguem com a singularidade humana em suas multiplicidades, em termos expressivos, com devires-musicatuantes? Como criar condições de possibilidade para a abertura de diálogos com quem vive essas expressões artísticas e culturais de modo abrangente e contextual sem fragmentações de caráter escolarizado?

Com esse alinhamento de noções a respeito da Amazônia, é possível se aproximar mais da realidade que será apresentada e analisada nos relatos de vivências em aulas, ensaios, reuniões que ocorreram por meio da FCP. Eles podem indicar novos caminhos em termos de processos educativos que afirmem a multiplicidade, já que propõem encontros e experimentações performáticas variados, e os motivos de tal afirmação estão na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*. Nesses contextos, é possível observar devires-musicatuantes e renovar os processos educativos e formativos, para que sua mentalidade se expanda além de muros institucionais, criando agenciamentos e linhas de fuga nas práticas educativas.

Imagem 3 – Fotos das cinco oficinas de teclado



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023 e 2024.



Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa

Em geral, teses de doutorado possuem um capítulo específico de resultado e análise de discussão, que são redigidos a partir de um formato convencional. Tal proposta não cabe aqui, onde a experimentação de um lugar científico e artístico teve abertura para explorar possibilidades estruturais do texto desde o início.

Posto isso, a presente deambulação objetiva aproximar a proposta de escrita alternativa de quem busca outras jornadas acadêmicas. Assim, aqui é apresentada a tríade Pipoca-Marta-Pederiva que aparece na *Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes*. Com isso, manifesta-se o conceito de corpo sem órgãos, bem como pontos estruturais que compõem a tese: elementos heterogêneos - componentes maquínicos ou componentes expressivos -, agenciamentos, des-re-territorialização³⁵ e cartografia.

Uma maneira de compreender e materializar o caminho encontrado para o texto é trazer algumas palavras de Gilles Deleuze e Félix Guattari na introdução do primeiro volume do livro *Mil Platôs*:

Escrevemos o *anti-Édipo* a dois. **Como cada um de nós era vários, já era muita gente.** Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. **Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular.** Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas **o que nos faz agir, experimentar ou pensar.** E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. **Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU.** Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. [...] Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. [...] **Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.** (Deleuze; Guattari, 2011a, pp.17-18, negrito da autora).

É neste caminho de reconhecimento das multiplicidades, tanto para a escrita quanto de quem nela se envolve, considerando que cada ser humano é uma gama de seres humanos, que surgem nomes diferentes para se referir às pessoas diversas que são aquela que redige o texto. Assim, surge Pipoca como uma das personagens principais na narrativa das experiências que Marta buscou organizar enquanto professora de oficinas de caráter musicatunte, apesar de serem originalmente e oficialmente denominadas como de teatro ou de música. Pederiva é uma das acadêmicas referenciadas e vem para o texto com suas ideias já publicadas em outros meios.

³⁵ Para saber mais sobre os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização individualmente, consulte a *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

Pipoca surgiu como um apelido de família para a menina Marta Martins Pederiva. Em um pequeno apartamento no centro de Porto Alegre, com seus cachos quase brancos, ela corria e pulava de um lado para o outro enquanto encenava, cantava, dançava, desfilava, tocava o primeiro instrumento que lhe disponibilizassem e posava para fotos imaginárias com seus fãs fictícios. A criança desejava crescer para se tornar atriz-cantora-dançarina-modelo-instrumentista-artista-de-tudo-num-só e, não, não era como a Madonna. Ela não sabia explicar exatamente como isso funcionaria quando os adultos riam de tal ideia, mas tinha certeza de que não era como algo que já tinha visto. Ela fazia do corredor seu palco, com câmeras fantasiosas prontas para todos os ângulos possíveis e imagináveis. A mesa de almoço, de repente, era um musical com diálogos inteiros entre os talheres. O caminho até a escola virava seu programa de rádio. Todo e qualquer lugar por onde passava apresentava possibilidades infinitas de expressão. Inclusive a escola, juntando mesas para fazer sua performance sobre esse grande palco improvisado. Pipoca não parava quieta e é esse olhar de curiosidade pelo mundo junto com a vontade de conhecer novos universos que traz tal personagem para a tese, na dimensão fantástica da narrativa.

Marta é a professora que vivencia e racionaliza cientificamente as experiências descritas na pesquisa. cursou licenciatura em Educação Artística com habilitação em Música, terminou o mestrado em Artes da Cena, chegou até metade do bacharelado em teatro e foi para os Estados Unidos estudar atuação para cinema e teatro musical. Ela criou calos e bolhas repetindo os exercícios de todos os instrumentos ao qual se dedicou e sofreu quando começou a lecionar, porque queria educar diferentemente do que havia sido ensinada. Entendeu-se musicatuate durante o mestrado, principalmente diante da identificação de pessoas que se sentiam angustiadas como ela por se perceberem muito da música para ser do teatro e muito do teatro para ser da música.

Pederiva, pesquisadora com artigos, capítulos de livro, anais em congresso e outros trabalhos publicados, é a que dialoga com vocabulário mais aproximado daquilo que se entende como saber acadêmico de forma mais estrita. Ela é Pipoca, assim como Pipoca é Marta e ambas são Pederiva.

Entretanto, as três são divididas na escrita por uma liberdade poética que enfrenta o engessamento em textos da pós-graduação. Se Deleuze afirma, na citação anterior, o movimento de “tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar” (Deleuze; Guattari, 2011a, p.17), aqui isso é declarado, principalmente nos relatos em formato narrativo da busca pela captura de devires-musicatuantes nos encontros e

experimentações performáticas durante as sete oficinas oferecidas pela Fundação Cultural do Estado do Pará.

Como corpo-território que se inscreve por uma escrita cartográfica a partir de um corpo-vivo que interage com diversas teorias e traz essas relações para a escrita, devires³⁶ como o de Marta-Pipoca-Pederiva se entrelaçam na narrativa como linhas de uma tapeçaria gigantesca e entrelaçada. Como na versão de livro que Deleuze e Guattari entendem, segundo a qual

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. [...] Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade — mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo. Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um corpo sem órgãos, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. Qual é o corpo sem órgãos de um livro? Há vários, segundo a natureza das linhas consideradas, segundo seu teor ou sua densidade própria, segundo sua possibilidade de convergência sobre "um plano de consistência" que lhe assegura a seleção. Aí, como em qualquer lugar, o essencial são as unidades de medida: "quantificar a escrita". Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma máquina abstrata que as arrasta. Fomos criticados por invocar muito freqüentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. Kleist é uma louca máquina de guerra, Kafka é uma máquina burocrática inaudita... (e se nos tornássemos animal ou vegetal por literatura, o que não quer certamente dizer literariamente? Não seria primeiramente pela voz que alguém se torna animal?) A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia.

Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso. Os Estratômetros, os deleômetros, as unidades CsO [corpo sem órgãos] de densidade, as unidades CsO de convergência não formam somente uma quantificação da escrita, mas a definem como sendo sempre a medida de outra coisa. Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (Deleuze; Guattari, 2011a, pp.18-19).

³⁶ É possível encontrar uma dobre reflexiva sobre o conceito de devir na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

As palavras de Deleuze e Guattari chegam quase como um estandarte na defesa de outras formas de materializar o percurso investigativo presente no registro desta tese. Um dos conceitos importantes que aparecem na citação é o de corpo sem órgãos.

Proposto por Antonin Artaud, é uma noção que busca expandir o repertório corporal, rompendo com convenções normatizadas no teatro e dilatando as possibilidades daquilo que se entende para o corpo. O autor defende que, ao ultrapassar suas funções orgânicas, o corpo se materializa, para além de suas estruturas, como um campo de energia e intensidade.

Deleuze e Guattari compõem em harmonia com tal proposta, enunciando elementos como desejos e fluxos para constituir nas multiplicidades que fazem um CsO algo além de um armazém de órgãos com funções restritas inseridas em uma estrutura organizada e hierarquizada. Para os pesquisadores,

Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquínicas operando sobre um corpo sem órgãos (Deleuze; Guattari, 2012a, p.32).

Compreender o corpo para além de um repositório material de órgãos com funções limitadas e determinadas é entendê-lo como um conjunto de fluxos e intensidade em constante movimento ao invés de uma unidade fixa e acabada. De outro modo, “é campo de potencialidades, intensidades e fluxos de desejo, capaz de manifestar a mais vasta gama de forças, energias e processos” (Pederiva; Dantas, 2023).

Consequentemente, é um conceito que se refere a um sistema filosófica aberto para expressar um campo de forças e intensidades que desarranja estruturas rígidas e se desdobra em um fluxo de forças, desejos e experimentações. Devires-musicatuantes dependem dessa zona de potencialidades para fluírem e virem a ser.

A investigação desta pesquisa nasce da necessidade de captura desses elementos, os devires-musicatuantes. Para isso, quatro pontos maleavelmente atravessam e compõem as experiências onde os devires-musicatuantes se desenrolam, como fluido vital que se faz essencial para a existência: 1) elementos heterogêneos em jogo para que aconteçam os 2) agenciamentos que ao se relacionarem compõem 3) devires, sendo que todos são acompanhados pela 4) cartografia, que se faz nutriente da terra, percurso e parceira durante todo o processo investigativo.

A fim de evitar a noção de grau de importância, é necessário anunciar que a numeração colocada serve como destaque dos quatro pontos interligados rizomaticamente. De igual forma, é elementar compreender cada um deles.

Os elementos heterogêneos são partes essenciais de realidades, modos de existência e práticas sociais. Podem ser humanos ou não humanos, como, por exemplo, ideias, objetos, afetos ou instituições (Deleuze; Guattari, 2011a, 2011b, 2012a, 2012b).

Quando dizem respeito a aspectos físicos, com uma corporeidade material, tangibilidade, concretude, podem ser chamados de componentes maquínicos. Neste caso, é possível citar espaços físicos, construções, corpos humanos, tecnologias, objetos cênicos, instrumentos musicais, figurinos, entre outros.

Aqueles que se referem aos aspectos imateriais, que tratam da parte simbólica ou discursiva, são nomeados componentes expressivos ou coletivos de enunciação. Como exemplos, existem ideias, signos, linguagem, normas, afetos, representações, significados, entre outros. Ou seja, são questões da comunicação, interpretação e subjetividade que moldam a forma como o entendimento e a interpretação acontecem.

É com esses elementos entrelaçados e se influenciando mutuamente que acontece um agenciamento. Como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari, que desenvolveram o conceito, ele é “precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze; Guattari, 2011a, p.17).

De forma extremamente simplificada, como sugerem Marta Pederiva e Natalia Dantas (2023), é possível entendê-lo como um encontro. Afinal, é a partir das conexões e suas múltiplas maneiras de expressão e repercussão em movimento que o agenciamento ocorre, intrincando a redução inicial de encontro.

Assim como os elementos heterogêneos, que compõem os agenciamentos, possuem dimensões maquínicas ou expressivas, os agenciamentos são atravessados por esses diferentes componentes e, consequentemente, podem ser nomeados a partir deles. Essas diversas e complexas interações entre elementos humanos e não-humanos podem dispor de aspectos específicos em seus fluxos de constante mudança.

Tais relações podem ser de embate ou de colaboração e são intrínsecas à noção de des-re-territorialização, que, na verdade, está acionando três eixos em um³⁷. São processos que

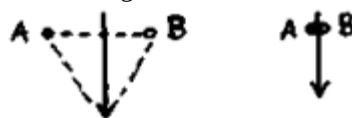
³⁷ Os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização foram, eixos de uma rede que evoca a fluidez e a multiplicidade, são contornados individualmente na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

tratam da des-re-estabilização de um agenciamento. Entre muitas outras coisas, evidenciam que os agenciamentos estão em constante alteração, movimentação, transformação, adaptação a novas formas, interações, condições e contextos.

Esses conceitos são centrais em algumas das obras de Deleuze e Guattari, como *Mil Platôs*, e nunca estão fixados em absoluto. Na realidade, conforme seus componentes se movimentam e se rearranjam, eles também se organizam.

É nestes e com estes atravessamentos que os devires³⁸ se localizam. É possível situar o devir como uma linha que “não se define nem por pontos que ela liga nem por pontos que a compõem: ao contrário, ela passa *entre* os pontos, ela só cresce pelo meio, e corre numa direção perpendicular aos pontos que distinguimos primeiro, transversal à relação localizável entre os pontos contíguos ou distantes”, assim como mostra a figura a seguir:

Figura 1 – Linha de devir, em relação à ligação localizável de A e B (distância), ou em relação à sua contiguidade



Fonte: Deleuze; Guattari (2012b, p.96).

É com essas diferentes noções que se busca responder às questões desta proposta investigativa. E, para isto, é preciso fazer-se e desfazer-se educadora e artista nos processos performáticos propostos, constituindo experimentações que são vivenciadas conjuntamente ao invés de relatadas com alguma busca de afastamento entre sujeito e objeto ou objeto e processo. A cartografia, então, é o procedimento e caminho metodológico proposto para dialogar com diferentes espaços culturais e educacionais de Belém, acessados a partir das oficinas da Fundação Cultural do Pará, procurando mapear o acontecimento da relação cênico-musical nesses contextos educativos e os devires-musicatuantes que ali surgem.

Envolvida nos processos investigativos, a cartografia extrapola seu significado original, contido na geografia e na criação de mapas. Demarcando conceitualmente e historicamente certos processos, ela interliga aspectos distintos da pesquisa, auxiliando no delineamento do caminho, vinculando a traçar o caminho do projeto, conectando ações e reações e ressaltando concepções singulares (Lemos; Oliveira, 2017).

Capturar determinados momentos na escrita passa por um texto-trajeto o qual se forma com sons, imagens, circuitos de referências, descobertas e reflexões carregadas de

³⁸ Como imagem-movimento, a noção de devir se insinua na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

subjetividades declaradas. A aventura do ato de cartografar vem impulsionada pelo desejo em movimento, assim como aponta Getúlio Araújo (2012), ao discorrer sobre o olhar cartográfico e a criação de procedimentos de acordo com a demanda criada pela relação entre o processo e a subjetivação dos registros.

Ao gravar, fotografar, transcrever, desenhar, narrar e analisar alguns dos caminhos encontrados como propositora de oficinas, vivências e experimentações performáticas em três espaços da capital paraense (Curro Velho, Casa da Linguagem e Usina da Paz), busca-se acompanhar experiências, transformar em memória viva os afetos que pedem passagem. Afinal, “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (Rolnik, p.23, 2011) que se nutre de todas as forças que o circundam.

Como algo que “não é uma metodologia ou só metodologia, mas é uma estratégia de apreensão de mundo e produção de conhecimento decorrente da viagem investigativa” (Silva; Baptista, 2022, p.53), a cartografia se dá “nos (des)fazimentos de mundos, acompanhando estes processos rizomáticos que são multiplicidades de movimentos. Um desenho de mapas que vão se transformando, como paisagens psicossociais, transformam-se junto com a velocidades dos sujeitos” (Carvalho, 2018).

Escrever de forma cartográfica é desenhar construções que se fazem e desfazem em modos de subjetivação, é incentivar outros modos de registro e produção de “conhecimento a partir da potência caótica do contato, do caminho, da partilha e do conflito” (Vieira; Gorzvevski; Lima, 2021, p.388).

Posto de outra forma, é uma visão que aproxima quem pesquisa daquilo que se propõe a estudar, buscando uma compreensão extensiva e contextualizada da investigação. A pessoa se envolve diretamente com o campo, participando, interagindo e experimentando as situações estudadas. É, então, um processo de coautoria com foco na criação de mapas e diagramas que representem as múltiplas perspectivas e relações que aparecem no campo de pesquisa.

Os registros cartográficos podem comunicar fluxos de ideias e subjetividades (Lemos; Oliveira, 2017), representações culturais com mensagens políticas (Harley, 2001), particularidades das relações de determinado contexto, além de seus efeitos (Martinelli, 2010). Ao acompanharem o fluxo de transformações processuais, é multiplanar e pode estar presente nas mais diversas áreas.

Luciano da Costa (2020) defende que a cartografia excede a noção de metodologia. Para o autor, ela funciona mais como uma ética e uma política, já que não pretende sustentar um lugar de chegada. O pesquisador afirma que a cartografia é situada como um local de partida.

Cássio Lemos e Andréia Oliveira (2017) concordam com tal entendimento, já que ela não apresenta etapas ou fases rigidamente estabelecidas. Assim, aquilo que é registrado pode ser ferramenta para a reflexão, análise e diálogo com diferentes pesquisadores e participantes do estudo ao invés de representações finais e estáticas da realidade.

Leonardo Charréu argumenta que não se recolhe os dados de uma metodologia artística na pesquisa. Segundo o autor, eles são produzidos de forma material ou imaterial. Ademais, essa obra artística “não está ontologicamente separado do artista/performer” (Charréu, 2019, p.88).

Desse jeito, a cartografia se mostra como uma perspectiva ética, política e metodológica adequada para a tentativa de compreensão e diálogo com as relações entre saberes, linguagens e educação presentes na cultura paraense e seu papel educativo enquanto exercício cênico-musical. Afinal, “os registros escolhidos podem ser entendidos como indutores reflexivos, analíticos e dialógicos com outras pessoas e elementos envolvidos na pesquisa ao invés de representações finais e estáticas da realidade” (Pederiva, 2024, p.238).

Assim, de forma cartográfica, a personagem Pipoca é capaz de transitar pelos três espaços onde aconteceram as sete oficinas ministradas por Marta. Essa jornada é narrada na *Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes*.

Logo no início do processo de pesquisa, antes de entender onde poderia vivenciar e capturar devires-musicatuantes, Pipoca queria se aproximar de expressões da cultura popular nortista que atuassem polifonicamente. Uma sábia professora percebeu que a moça estava ávida para abraçar o mundo e mergulhar de cabeça em rios onde apenas tinha molhado os pés. Assim, sugeriu que ela buscasse alguma escola de teatro, música ou dança para interagir inicialmente. Depois, ela iria transitar por espaços não escolares onde atividades culturais e educacionais de cunho artístico são desenvolvidas.

Pipoca identificou dois sentimentos conflitantes se agitarem em seu peito. O primeiro era a resistência de conhecer e interagir com espaços denominados escolas a partir do medo de se deparar com práticas restritivas, quando tudo o que ela mais queria era a liberdade de experimentações performáticas no processo educativo. O segundo expandia em potência e conforto, pois muito de sua trajetória, em todas as cidades onde já tinha morado, foi atravessada por escolas de artes, então seria como revisitar estruturas familiares em contextos novos.

De fato, uma escola de artes parecia ser um ambiente que interage processos de formação e compartilhamento cultural simultaneamente. Assim, ela percebia possibilidades para que devires-musicatuantes pudessem ser sentidos, experimentados e, mais

especificamente, esses devires e a relação do corpo na produção da diferença, ao mesmo tempo em que poderia sentir como a educação era tratada ali.

Como sua relação com Belém tinha sido até então de férias com a família, tomando banho de mangueira com os primos na casa de vários parentes de sua mãe, ela nem sabia por onde começar. A Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP) lhe foi apresentada por meio do Núcleo de Oficinas Curro Velho (CV), um dos cinco imóveis que compõem a Fundação.

Foi na FCP que Marta ministrou oficinas e um workshop que foram o campo da presente pesquisa. Por tal motivo, faz-se necessário adentrar o contexto da Fundação, explicando pormenorizadamente os detalhes que a constituem e que a estruturam em seu papel social.

Fundação Cultural do Estado do Pará

Em um prédio tombado pelo Departamento de Patrimônio do Estado do Pará em 1984, o Núcleo de Oficinas Curro Velho (CV) é um polo que sedia um centro de formação e qualificação em educação não formal. Com um ciclo de oficinas de iniciação em arte e ofício em diferentes expressões artísticas – artes visuais, música, artes cênicas, e cursos de capacitação no Núcleo de Práticas de Ofício e Produção, possibilita qualificar jovens e adultos para oportunidades de emprego e renda.

Além disso, uma diversificada programação cultural mediante a realização de espetáculos cênicos e musicais, exposições, palestras, rodas de conversa e debates, compõe um calendário com atividades de culminância a cada final de módulo e, em especial, em três grandes momentos de diálogo mais intensivo com a comunidade em geral, quais sejam os referentes aos ciclos do Carnaval, das Festividades Juninas e do Natal.

Voltado prioritariamente para um público de estudantes de escola pública, populações de baixa renda e comunidades tradicionais – quilombolas, indígenas, e ribeirinhas, alcança um atendimento médio de 12.500 pessoas por ano, dispondo de vários espaços, tais como: a Biblioteca “Carmen Souza”, a Praça da Beira, um teatro de arena e uma lojinha de produtos oriundos das oficinas.

O CV foi anexado em 2015 à FCP, assim como outras instituições. Ligada à Secretaria de Estado de Cultura, a FCP é um órgão estruturado em 2015 a partir de uma reforma administrativa que fundiu três instituições distintas: a Fundação Curro Velho (FCV), o Instituto de Artes do Pará (IAP) e a Fundação Cultural Tancredo Neves (Centur) (Reis, 2017).

Ilustração 1 – Prédios da FCP



Essa união gerou desafios e controvérsias que perduram até hoje, pois por mais que todas as instituições agissem no campo cultural, suas atuações eram distintas, com programas independentes que tinham seus próprios convênios e agentes culturais, atentos a demandas sociais específicas. Armando Sobral discorre sobre o desconforto gerado com a perda de autonomia, uma gestão centralizada e hierarquizada, além da redução de recursos humanos especializados:

A perda da autonomia trouxe a supressão da autocrítica, o sono profundo do alheamento; levou a um modelo de gestão extremamente hierarquizado e deficiente do ponto de vista educacional. A máquina ficou maior, porém mais lenta e menos acessível – tudo, hoje, deve tramitar antes no poder central. Ao conversar com alguns técnicos concursados que trabalham nesses órgãos, fica evidente o retrocesso, a especialização e o desgaste de profissionais altamente qualificados que deveriam dar suas contribuições, mas que encontram-se alijados das decisões, ou setorializados, por uma gestão centralizadora e reativa a qualquer forma de divergência. Extinguiram junto, o ambiente de debate que foi o grande celeiro de ideias que propiciou transformações sociais e culturais profundas em Belém (Sobral, 2017).

Tais desafios ainda impactam o funcionamento e a qualidade das atividades oferecidas pela FCP, como foi constatado no evento Diálogos sobre Oficinas de Arte: Propostas e Desdobramentos, ocorrido de 14 a 18 de março de 2022. Nele, Pipoca descobriu que o funcionamento da FCP é parecido com o da FCV, mas a estrutura física e de gestão foi alterada.

Ao ministrar sete oficinas pela FCP em locais distintos, Marta, a professora, se deparou com a falta dos técnicos, contratados para dar suporte às ações da Fundação. A instituição agendou as aulas em horários quando os técnicos estavam em outros espaços e eventos da fundação. Funcionários de outras especialidades, então, fizeram o melhor para suprir as necessidades estruturais, como encontrar chaves de sala, procurar cabos de som e conectar aparelhos que seriam usados durante os encontros. Sua experiência, então, condiz com algumas das críticas de Armando Sobral, citadas anteriormente.

A proposta de oficina da professora estava alinhada às que eram realizadas na FCP antes da junção com a FCV. Além de propostas herdadas da FCV, IAP e Centur, foram mantidos também os cinco imóveis onde estão instaladas as funções administrativas e operacionais do fluxograma da FCP.

É interessante mencionar que todos os cinco são tombados como patrimônio histórico e, por meio de seus artefatos culturais, participam ativamente das atividades da fundação, canalizando a missão da instituição por meio de seus principais articuladores, que são as pessoas que a compõem e movem em todas as suas atividades (Reis, 2017).

A escolha de permanecer em cinco edificações tombadas pode ser entendida como um indicativo primário do esforço da Fundação em valorizar a democratização de acesso a bens paraenses, visto que todos os imóveis podem ser visitados gratuitamente. De reconhecido valor histórico, esses eles concretizam diferentes correntes arquitetônicas e a diversidade de atuação da FCP, como demonstra o Quadro 2:

Ilustração 2 – Os cinco prédios da FCP

Unidade	Descrição	Endereço
Sede	abriga a Biblioteca Pública Arthur Vianna, o Centro de Eventos Ismael Nery, o Teatro Margarida Schivasappa, o Cine-Teatro Líbero Luxardo, a Galeria Theodoro Braga, a Fonoteca Pública Satyro de Mello, além de halls e duas praças internas destinadas a grandes eventos;	Av. Gentil Bittencourt 650, Nazaré - Belém/Pará, (91) 3202-4300, CEP: 66.035-340
Núcleo de Oficinas Curro Velho	salas, teatro, anfiteatro, biblioteca e o Núcleo de Práticas de Ofício e Produção para a realização de oficinas, cursos, espetáculos e programações diversas;	Rua Prof. Nelson Ribeiro 287, Telégrafo - Belém/Pará, (91) 3323-0049, CEP: 66.113-070
Casa da Linguagem	biblioteca, auditório/cinema, galeria e instalações voltadas para cursos, oficinas e programações centradas em ações de linguagem verbal;	Av. Nazaré 31, Nazaré - Belém/Pará, (91) 3323-0300, CEP: 66.035-170.
Casa das Artes	sedia cursos, oficinas, mostras, espetáculos com a temática da qualificação em arte e ofício, sobretudo na vertente da economia criativa e do fomento ao audiovisual, dispondo de auditório/cinema, galeria, biblioteca, sala de dança, entre outros;	Praça Justo Chermont 236, Nazaré - Belém/Pará, (91) 4006-2924 CEP: 66.035-140.
Teatro Experimental Waldemar Henrique	destinado à realização de espetáculos de teatro, dança e música.	Av. Presidente Vargas 645, Campina - Belém/Pará, (91) 3110-8650/8651, CEP: 66.017-000.

Fonte: Fundação Cultural do Estado do Pará / FCP (2022).

As cinco unidades da FCP sediam as ações da fundação e também representam uma parte significativa da identidade cultural e da história do Pará, contribuindo para a valorização do patrimônio histórico e artístico do estado. Como locais de encontro, expressão e difusão da cultura, incentivam a preservação das tradições e a formação de talentos locais, buscando alcançar todos os 144 municípios do Pará a partir de um amplo prisma de ações educativas e culturais.

Esses espaços são um símbolo da riqueza cultural e artística do estado. Sua incumbência de participar da democratização do acesso à cultura e educação é palpável. Assim, a missão da FCP parece se materializar: “fomentar, preservar e difundir os bens culturais, assegurando o

acesso às formas de linguagem de arte e ofício e o desenvolvimento das artes em geral mediante atividades nas áreas de ensino, extensão, experimentação e pesquisa, de forma a promover o homem como agente de sua própria cultura” (FCP, 2022).

As oficinas e cursos oferecidos pela FCP são acessíveis a diversos públicos, incluindo alunos de escolas públicas, crianças menores de 12 anos, pessoas com deficiência, idosos a partir de 60 anos e outros grupos. Existe um cuidado que se revela já no custo das atividades: gratuito para os grupos listados e com uma taxa de R\$20 para universitários, alunos de escolas particulares e demais pessoas. Além disso, a instituição promove ações culturais em parceria com outras entidades, buscando integrar-se à comunidade local e atender a diferentes demandas.

Com sede em Belém, as ações da FCP podem ser organizadas em quatro vertentes: formação, a partir de cursos e oficinas de iniciação e aprofundamento em arte e ofício; leitura e informação, por meio de cursos e programações voltados à universalização do acesso à leitura, as bibliotecas e aos suportes de registro da informação; incentivo à cultura mediante editais, prêmios, leis de incentivo e linhas de financiamento para as diversas esferas de pesquisa, prática e produção da arte e do ofício; programações e eventos, com uma variada programação artístico-cultural desenvolvida nos prédios e espaços – teatros, cinemas, galerias, auditórios e praças internas (FCP, 2022).

As oficinas de iniciação em arte e ofício, nas mais variadas expressões artísticas, são ofertadas regularmente durante todo o ano pela FCP. Tal regularidade já acontecia na FCV, que atuava como centro de formação e qualificação em educação não formal desde a sua criação, em 1990. Não existe um número exato da grande quantidade de pessoas capacitadas pela fundação em artes visuais, música, artes cênicas e audiovisual.

Em realidade, diversos jovens e adultos foram qualificados para oportunidades de emprego e renda ao longo de décadas. O desempenho da FCV na formação de gerações de profissionais é tão notável que diversos artistas reconhecidos são chamados de “crias do curro”. A instituição cuida da formação de artistas e educadores, pois também absorve participantes das oficinas para o aprendizado da função de instrutor de novas atividades.

Esses instrutores atuam tanto internamente nos prédios da FCP como também viajam para atuar em outras localidades, geralmente regiões com alto índice de vulnerabilidade e comunidades distantes. A fomentação da produção artística, aprimoramento do fazer artístico e a troca cultural também chega a aldeias, comunidades quilombolas e ribeirinhas (Reis, 2017).

Quando o deslocamento de instrutores é necessário, ele é planejado a partir da combinação entre o interesse por curso demonstrado pelo líder da comunidade e a disponibilidade para prestação de serviço do instrutor, indicada ao realizar o credenciamento na FCP. Existem doze regiões, ilustradas pela Figura 2, que cada credenciado deve apontar onde pode atuar, dentre Baixo Amazonas, Tapajós, Xingu, Marajó, Tocantins, Guajará, Guamá, Rio Caeté, Rio Capim, Lago do Tucuruí, Carajás e Araguaia:

Ilustração 3 – Mapa das Regiões de Integração do Estado do Pará



Fonte: FCP (2022).

Essa fundação se mostrou um espaço tão pulsante em agenciamentos preciosos para Pipoca que acabou levando Marta Pederiva, Amanda Matta e Alice Pederiva a escreverem um artigo sobre arte e emancipação a partir de experiências educativas na FCP. À luz da psicologia da libertação, teoria da identidade social, e teoria do reconhecimento moral, as três pesquisadoras discutem educação, acesso à cultura e vulnerabilidade social no contexto da Amazônia Paraense (Pederiva; Matta; Pederiva, 2022).

Como situado na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*, existe um desafio no Pará relacionado a transporte, principalmente em regiões mais distantes do estado. Assim, as atividades da FCP são atravessadas pelo deslocamento, tanto de instrutores quanto de participantes. A fundação procura analisar onde as pessoas moram antes de chamar alguém para ministrar uma atividade.

Tal preocupação está relacionada a valorização de profissionais locais e a minimização de custos de deslocamento e estadia.

Atualmente, a realidade é que a maioria de pessoas credenciadas para ministrar oficinas reside na região de Belém. E existe uma norma que determina um processo de justificativa e análise para incluir os valores de deslocamento e diária(s) à remuneração bruta pela atividade. Como nem sempre a justificativa é aceita, muitas vezes as pessoas que viajam em nome da FCP precisam bancar seus trajetos, que frequentemente levam horas em estradas ou rios que nem sempre possuem boa estrutura.

Um exemplo é da situação ocorrida com um instrutor de cerâmica em Colares, um município que fica no litoral da baía do Marajó, na região Guamá. Por mais que na Figura 2 apareça que é uma área adjacente à da capital, é necessário atravessar um rio, levando duas horas e meia de carro e uma balsa. Essa questão também se aplica a um instrutor de artes cênicas, que fez uma viagem de quinze horas para chegar até Portel, município localizado na divisa entre a Baía do Portel e o Rio Camaraipi. Na região Marajó, ela também é anexa a Belém. Assim, é essencial levar em consideração que os gastos de locomoção no estado podem incluir, e muitas vezes é necessário que o faça, mais de um meio de transporte.

Conforme mencionado anteriormente, existe uma diversidade de perfil das pessoas que participam das atividades da FCP. É igualmente ampla a variedade de motivação e objetivos de participantes. Enquanto existe uma parte que busca desenvolver habilidades artísticas para fins profissionais, outra está à procura de atualização, troca com outros profissionais, o lado terapêutico daquilo que é proposto ou até mesmo ocupação de tempo livre. Existe também quem está ali por medida socioeducativa.

Com essa multiplicidade, a FCP atua como um ponto de articulação com diferentes instituições, como o Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS), o Instituto Francisco Perez - com o complexo Abrigo Especial Calabriano e Unidade de Referência Especializada em Reabilitação Infantil (URE-REI) - , a Fundação de Atendimento Socioeducativo do Pará (FASEPA), a Fundação Papa João XXIII (FUNPAPA), o Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e o Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS), dentre outras.

Nós temos pessoas também que vem do CAPS, que é o Centro de Atendimento Psicossocial. Atendemos ao abrigo Calabriano desde 2011, são crianças e jovens com deficiências que foram abandonados pelas famílias, e que foram abrigados por essa instituição; eles são trazidos para cá pela instituição, não vem autonomamente, eles não vem por conta própria, o objetivo com eles é de buscar a reinserção, enfim, de dar

oportunidades diferentes à todos. Então você vê, que os interesses que fazem as pessoas virem pra cá são os mais diversos: sendo pessoais ou institucionais. Porque nós temos por exemplo, a FASEPA que nos procura pra fazer a inclusão dos meninos que estão em semiliberdade, a FUNPAPA, idem. Tem ainda a delegacia da mulher, por exemplo, as vezes uma mulher foi violentada ou sofreu algum tipo de violência pelo esposo e está tutelada pelo estado em medida protetiva, aí a instituição já nos procura pra poder oferecer, nesse período, a ela algum curso, entende? Têm os Conselhos tutelares um, dois e três, que fazem encaminhamentos pra cá, as vezes, o CRAS o CREAS, enfim. Então há também uma busca de instituições que buscam também o seu serviço articular numa rede, isso funciona na ida e na volta, porque paralelamente eu também consigo de acordo com a necessidade fazer um encaminhamento também pra esta rede. Então isso é interessante porque é uma via de mão dupla, então o interesse aqui não é só do indivíduo, mas também das instituições que tem o interesse de buscar o contato aqui com a instituição (Reis, 2017, p.119).

Ao colaborar com várias instituições, como abrigos, delegacias e conselhos tutelares, a FCP visa atender a uma variedade de interesses e necessidades. Ao fornecer oportunidades de aprendizado e expressão artística para uma variedade de públicos, como crianças e jovens com deficiência, pessoas em medidas socioeducativas, mulheres em situação de proteção e outros, essas colaborações refletem o objetivo de promover a inclusão social e o desenvolvimento cultural.

Essa abordagem oferece uma visão ampla e inclusiva sobre acesso à educação e cultura, buscando criar uma rede de colaboração com instituições para alcançar um maior número de pessoas e comunidades, independentemente de seus desafios socioeconômicos ou geográficos. Assim, a FCP novamente reforça como a diversidade é um de seus componentes basilares, tanto no que diz respeito ao público atendido quanto às formas genuínas de expressão e produção artística.

A fundação valoriza as singularidades de cada participantes e busca criar um ambiente acolhedor e democrático, onde diferentes identidades culturais e experiências podem ser compartilhadas e valorizadas. É importante marcar que isso de forma alguma diminui a necessidade de continuarmos lutando para democratizar o acesso à cultura e ao conhecimento, valorizando a diversidade e singularidade das múltiplas expressões culturais da Amazônia. Na verdade, é um indicador de possíveis parceiros, por atuarem nesse lugar e com essas questões.

Examinar as ações da Fundação pode propiciar a abertura de novas possibilidades para tratar da pluralidade humana em contextos educacionais e culturais, fortalecendo práticas que considerem suas singularidades, principalmente no que tange ao seu enraizamento enquanto identidade amazônica. Essa contextualização pode aparecer tanto ao longo das aulas, com falas, corporeidades, sonoridades, referências trazidas por participantes quanto em determinados compartilhamentos do processo, em uma apresentação, exposição ou outro elemento.

Francisco Aires Neto (2016) destaca uma experiência durante um desfile das Crias do Curro Velho, onde assiste a um espetáculo festivo e cultural de uma perspectiva única:

[...] uma grande brincadeira infantil, onde a criança vivencia em sua fantasia a realidade a que pertence de uma outra forma, pois a piracema, o defeso, os diversos peixes das fantasias, o ambiente ribeirinho retratado nos carros alegóricos, no samba enredo e fantasias, eram parte integrante de seus cotidianos. Muitos tinham pescadores na família, além de conviverem com as histórias do rio num amálgama com as da cidade, apropriando-se e reconstruindo seu meio social, seu cotidiano e sua cultura (Neto, 2016).

Este desfile surge da matéria artística do universo amazônico, com elementos do ambiente social, a vida cotidiana e a cultura local das crianças. São personagens, sonoridades, estilos musicais, imaginário cultural, não de forma a representá-los, mas como elementos que potencializam uma criação não caricaturada. São potência de criação em territórios amazônicos existenciais e culturais potencializadores de devires artísticos. Em suma, é uma experimentação da realidade a partir da potência de criação infantil. É uma experiência na qual as crianças se apropriam e reconstróem parte integrante de seus cotidianos.

Imagem 1 – Desfile das Crias do Curro Velho



Fonte: Fotografia retirada do artigo *Crias do Curro seleciona brincantes para desfile*, de Luciana Medeiros.

Pesquisas como as de Francisco Neto (2016), Ricardo Reis (2017), Armando Sobral (2017) e outros mostram como as atividades da FCP de fato criam uma relação com a vida das pessoas, proporcionando acesso à cultura, ajudando a desenvolver suas habilidades artísticas e promovendo a inclusão social. A fundação está envolvida a partir de várias frentes no

movimento de democratização da cultura amazônica e na formação de novos artistas no estado do Pará.

Essa descrição detalhada da FCP fornece uma visão geral de suas atividades e desafios, bem como da sua maneira de trabalhar para ampliar o acesso à cultura e à educação, com o objetivo de atender às diversas necessidades e realidades da região.

SAVANA SURROUND



Deambulação no igarapé: capturando devires-musicatuantes

Nesta deambulação, apresentamos devir-musicatuate como território de experimentação coletiva, que se manifesta em cada participante em diferentes momentos das oficinas, tanto nas atividades quanto nas rodas de conversa. Assim como afirmou Valdinei Miranda³⁹, o foco é a possibilidade de experimentação e não um pretense método, fórmula ou roteiro previamente construído.

Ou seja, não é necessário que haja uma oficina musicatuate ou mesmo uma aula de teatro ou de música para que o devir-musicatuate ocorra. Isto porque ele se faz presente como um acontecimento dos agenciamentos entre os elementos heterogêneos vigentes em um contexto.

Desta forma, sua captura depende tão e somente da identificação das linhas de des-territorialização⁴⁰ que tecem a experiência. Sua manifestação em um campo de multiplicidade não permite um único formato de existência ou captura. O que podemos buscar é uma aproximação determinada dessas diferentes formas de expressão artísticas e educacionais.

É importante destacar que todas as experiências trazidas possuem caráter artístico e polifônico, além de serem realizadas em espaços culturais e educacionais de Belém relacionadas à Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP). Nesses encontros formativos, mobilizados pela artisticidade, colocou-se em funcionamento práticas que partiam de propostas cênicas ou musicais, e foram compostas por experimentações performáticas conectadas aos devires-musicatuantes na educação paraense.

Os encontros e as experimentações performáticas que aqui serão narrados possuem Pipoca como personagem que busca capturar alguns dos devires-musicatuantes que se destacaram nas oficinas lecionadas por Marta. Como transeunte que possui acesso a portas de entrada para outras dimensões, a menina percorre livremente pelo rizoma⁴¹ que se formou a partir das linhas de agenciamento entre essas oficinas.

Ao mesmo tempo em que busca dialogar com vozes, ideias, noções da filosofia da diferença, que ecoam em sua caminhada, ela realiza deambulações do pensamento, constituindo

³⁹ Reunião de orientação sobre a tese, 17 de Março de 2023, na cidade de Belém.

⁴⁰ Os deslocamentos e atravessamentos dos conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização são evocados, individualmente, na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

⁴¹ O conceito de rizoma, com suas entranhas subterrâneas e conexões abertas, é imagetivamente acompanhado na *Deambulação do pensamento: linhas de articulação e linhas de fuga de um processo investigativo*.

novos devires⁴². No decorrer do processo de pesquisa, ela adentrou diversos espaços e caminhos educativos que demonstraram indícios da presença de devires-musicatuantes.

Como todo processo investigativo, foi necessário delimitar o território das experiências vivenciadas e os acontecimentos capturados durante as oficinas ministradas para análise mais detalhada. Por uma escolha de recorte, optou-se por aprofundar três experimentações, que serão narradas e analisadas nesta deambulação. Isso não invalida as outras experiências que não entraram na narrativa, que podem servir como fonte para escritas futuras.

Com esta contextualização, convida-se quem lê a mergulhar no igarapé junto com Pipoca.

Pipoca está à beira de um igarapé, acompanhada por uma atenção cartográfica⁴³, que se faz nutriente da terra, percurso e parceira durante todo o processo investigativo. Enquanto possibilita o registro do caminho que se apresenta, ela vislumbra teias de possíveis conexões sem cercear o plano do vivido e a indeterminação do que vem pela frente.

O vento traz a voz Deleuze e Guattari (2011a) a dizerem que a cartografia interpreta a multiplicidade das relações, consubstancializando processos fluidos, contínuos e abertos. Identificando linhas de fuga, agenciamentos e des-re-territorializações, entre outros movimentos, ela entrelaça vários elementos da investigação. Ela acompanha, mais do que representa, um território existencial e subjetivo (Pederiva, 2024).

A grande rainha-dos-lagos⁴⁴ brilha no meio do igarapé, mergulhada em uma água esverdeada tão densa que reflete até as nuvens no céu. Ela convida Pipoca para se refrescar em meio ao calor que abarca fornos-de-jaçanã, fornos-de-jacaré, e uma imensidão de pratos (rupé). Ao mergulhar de cabeça, é surpreendida pela imensidão de um azul vibrante que lhe lembra: “todo ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação” (Deleuze, 1991, p.37), ou seja,

⁴² Uma aproximação maior do devir é oferecida na *Deambulação do avesso: sobre práticas artísticas na educação*.

⁴³ Caso sinta necessidade, você pode conferir as linhas de força da cartografia na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

⁴⁴ Rainha-dos-lagos é trazida para o texto como um prisma de imagens: rainha humana que comanda terras banhadas por água doce; entidade encantada que habita as águas, como uma sereia, uma ninfa, um espírito, um ser de sabedoria superior; e, ao mesmo tempo, uma das plantas que representa a região amazônica que é geralmente chamada pelo nome que os europeus lhe deram: *victoria amazonica*, depois de um embate científico por conta das nomeações do alemão Eduard Poeppi, *euryale amazonica*, homenageando a região nativa da planta, e do inglês John Lindley, *victoria regia*, agraciando uma rainha chamada Victoria (Prance, 1974). Por existirem diversas formas que não foram importadas para se referir a essa planta nacional, aqui elas reforçam caminhos nossos, ao mesmo tempo em que ajudam a criar imagens diferentes, e com mais de uma camada de sentido, a partir das referências que evocam. As notas de rodapé auxiliam no compartilhamento das possibilidades de leitura pensadas com as múltiplas nomeações, como irupé (guarani), uapé (tupi), aguapé-açu, jaçanã, nampé, forno-de-jaçanã, rainha-dos-lagos, milho-d'água cará-d'água, apé forno, forno-de-jacaré, forno-d'água, iapunaque-uapê, iaupê-jaçanã. oxibata.

existem múltiplas possibilidades de entendimento sobre aquilo que existe. E a forma como nos relacionamos com o que existe também pode mudar.

Ilustração 1 – Igarapé.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Dos “tachos rasos usados para torrar a farinha de mandioca” (Bailone, 2007, p.14), onde uma criança pode se deitar, as cutículas delgadas e brilhantes protegem os encontros e experimentações performáticas na educação, processo investigativo vivido por Pipoca e revisitado tantas vezes quanto ela mergulhou nesse igarapé. Esses encontros correm pela rede de nervuras que sustentam oficinas da Fundação Cultural do Estado do Pará, como lacunas aeríferas que são valiosas para a flutuação e resistência de apés.

As raízes brilham, envolvendo vontade, curiosidade e necessidade de entender devires-musicatuantes nos processos educativos que se farão presentes. O primeiro feixe de luz materializa sons de teclado. Ao observar mais de perto, Pipoca percebe que, na verdade, são tons distintos que se mesclam com o movimento da água.

Cada tom traz melodias e memórias de uma oficina diferente, que giram em torno de três de Iniciação ao teclado, uma de Cifras para Tecladistas e uma Introdução aos Acordes no Teclado. Nota, então, que existem outros feixes vibrantes, vocalizando duas oficinas de Iniciação ao Teatro. Logo decide que não descreverá cada uma delas isoladamente. As capturas de devir-musicatuantes é que são o centro de sua jornada cartográfica, então as experiências se misturaram aqui como uma aquarela.

Em meio ao festival de cores, Pipoca mantém essa composição diversa, em uma “perspectiva rizomática que considere a música um processo de continuidade e fluidez, sempre em mudança e em relação com outros elementos” (Pederiva e Dantas, 2023, p.2). E assim também com o teatro, a educação e todos os campos que atravessam as experiências presentes.

Deleuze e Guattari lembram a importância do conceito de rizoma, que cuida das fissuras e das linhas moleculares maleáveis “ao invés dos grandes movimentos e dos grandes cortes determinados pela transcendência de uma árvore” (Deleuze; Guattari, 2012a, p.78). Com ele, é possível seguir diferentes segmentaridades.

Pipoca pode transitar pelo rizoma e acessar todas as oficinas que já aconteceram. Cada vez que revisita as experiências, vai acompanhada de um não saber da pesquisa e da (im) possibilidade de capturar devires-musicatuantes.

Em uma dessas viagens, percorre um caminho que lhe leva a um círculo rítmico realizado na oficina de Iniciação ao Teatro na Casa da Linguagem. Ali se encontravam, em roda, uma média de vinte pessoas, sendo dezenove participantes (de vinte e um a setenta e cinco anos) e a professora.

Pipoca estava atenta às ações da professora e de cada estudante, com foco na captura dos devires-musicatuantes. Ao chegar, soube que a turma já havia andado pela sala explorando relações com seus corpos, outras pessoas e o espaço.

Marta, a professora responsável pela oficina, solicitou que o grupo formasse um círculo e andasse para frente e para trás, sem definir com qual pé começar, ou seja, cada pessoa poderia escolher e sempre alternar. Se o inicial fosse o direito, a movimentação seria pé direito à frente, pé esquerdo à frente, pé direito atrás, pé esquerdo atrás. Caso fosse o esquerdo, seria pé

esquerdo à frente, pé direito à frente, pé esquerdo atrás, pé direito atrás. O grupo compartilhava um andamento quaternário, assim como propõe *O Passo*⁴⁵.

Depois de algumas repetições, o primeiro passo deveria ser acentuado junto com uma palma. Esse primeiro tempo deveria ser sentido como um impulso para os três seguintes, como em fenômenos ondulatórios corporais que ressoam em fluidez. Ao mesmo tempo em que existia uma liberdade, assim como um incentivo para explorar e entrar em contato com a sensação do movimento, a proposta não era dançar, estritamente falando. Isto posto, o deslocamento acontecia em uníssono enquanto os corpos traziam um elemento polifônico.

Ao longo das repetições, variadas orientações de Marta, em seu papel de educadora organizadora daquele espaço, traçaram a jornada da turma. Ao examinar conexões entre pequenas partes do corpo durante o movimento (como cotovelo e punho, pescoço e coluna vertebral, por exemplo), perceber como o ritmo individual se relacionava com o coletivo ou como o tempo de outra pessoa era recebido e afetava a coletividade, a busca de uma pessoa que interrompia sua movimentação sem perder a sensação física do pulso enquanto o grupo seguia. Assim a turma se revezava na atividade e suas variações, como quando uma pessoa entrava no centro da roda com liberdade para improvisar sua movimentação, até o momento de materializar sonoramente a polifonia que antes era uma possibilidade expressiva do corpo sem preocupação com vocalidade ou som.

Pipoca via naquele espaço educativo, que tinha como objetivo a formação teatral, uma pulsão na atividade, uma intencionalidade da organização realizada pela professora Marta, uma energia, uma força que materializava o devir-musicatuante. A intencionalidade da professora estava voltada explicitamente para uma experiência musicatuante, já que buscava trazer elementos musicais para a vivência cênica.

É na experimentação desse círculo rítmico onde o agir é musicatuante, e não de uma pessoa que quer ser atuante e quer ter uma ação musical. Sua qualidade de presença no momento está na interface entre teatro e música. A pessoa não age como musicatuante, ela entra em devir musicatuante naquele momento. Isso, como um princípio, é um dos pontos que demonstra a tese proposta, posto que a espacialidade onde o devir se desenvolve não o aprisiona. Ou seja, ele pode acontecer em diferentes espaços e com diferentes combinações.

⁴⁵ O Passo é um método de educação musical criado em 1996 pelo músico e professor Lucas Ciavatta (Ciavatta, 2009). Marta não utiliza o método em suas aulas. Esta é uma referência de prática similar.

Imagem 1 – Participantes da Oficina na Casa da Linguagem em ação



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2022.

Alice Dalmaso e Fernanda Rigue (2021) comentam sobre a conexão simbiótica que os seres humanos possuem desde a infância com todo e qualquer elemento humano ou não-humano:

Talvez, se pudéssemos agir um pouco como artistas - cativos na arte de produzir conexões rizomáticas, ao fazer ver (e anarquizar entre si) os infinitos modos de existências – poderíamos nos perder na fruição em que uma criança pequena experimenta, por exemplo, quando é afetada por uma pedra: sentada, ela pode permanecer ali por um tempo, não curto, explorando a pedrinha em suas mãos. Explora a sensação do toque ao material: mãos, ouvidos, olhos acoplam-se ao gesto e à pele que descobre, ainda que de modo não consciente, como seu corpo conhece intensamente uma pedra (mas que se trata apenas de um encontro entre heterogêneos); ela extrai, claramente de modo não intencional, alguma coisa desse encontro, no próprio experimento sensorial-corporal, de descoberta da pedra e do que pode esse próprio corpo que toca, que sente as texturas, temperaturas, propriedades do material: uma experimentação da sua plasticidade em se transformar e se “conectar simbioticamente com o ar, a terra, o cosmos” (GIL, 2009: 20). Podemos dizer que essa é a especificidade do habitar o mundo de uma criança pequena, animado por uma força muito própria e singular, legítimo e potente de ‘ser’ que ‘está’, no movimento, estendendo linhas de seu corpo com o tecido, a textura das coisas do mundo (Dalmaso, Rigue, 2021, p.272).

As autoras destacam a inseparabilidade molecular dos elementos que se relacionam. Ao explorarem o fluxo entre criança e pedra, evidenciam as múltiplas possibilidades de entrada e desenvolvimento dos agenciamentos presentes. A potência dessas linhas que se conectam é tanta que isso poderia acontecer em qualquer espaço. No caso da oficina, não se trata mais de uma oficina de teatro ou uma oficina de música, mas de um acontecimento, um devir-musicatuante que aflora nesse espaço educativo.

Pederiva (2020) percebe que mesmo para quem se interessa apenas por uma das dimensões do trabalho, seja ela cênica ou musical, existem diversos campos de aproximação para atividades artísticas. Nesse caso, podemos identificar que do campo específico da música, além da percepção da pulsação, trabalha-se também a noção de notação em dois âmbitos: corporal, pela definição de cada passo dado, e oral, por meio da contagem quaternária verbal.

Conectando esses elementos à percepção física, o primeiro tempo acentuado funciona como um impulso para os outros três, não acentuados, como se a palma continuasse a ressoar no corpo criando um senso de fluidez no movimento. Existe uma atenção na conexão entre movimentação corporal e respiração, para que a fluidez e a liberdade continuem presentes ao invés de serem tomadas por uma noção rígida de coreografia.

Além disso, há uma sensação de coletividade a partir das conexões estabelecidas por essa experiência compartilhada que nutre o trabalho em conjunto, como em um coro ou uma

companhia. Quando alguém entra no meio da roda para improvisar, percebemos alterações na relação coletiva, mesmo que tal pessoa possa ser entendida como protagonista ou solista naquele momento. O ritmo coletivo pode ser um estímulo a ser desafiado, contrariado, em um diálogo de tensões que materializam ideias.

Tal noção de interação pode ser levada para o estudo e desenvolvimento de personagens em cena, encontrando a essência de cada um e trabalhando seus vínculos musicalmente além de verbalmente. Assim, adentra o campo específico do teatro sem se desvincular do campo da música.

A segunda oficina ocorreu na Usina da Paz Icuí-Guajará e foi semelhante à primeira. Entretanto, nela Pipoca percebeu mais elementos da cultura paraense. Ali os elementos das inscrições culturais e marcações identitárias amazônicas apareceram de forma espontânea e permearam algumas trocas, da mesma forma em que foram trazidos intencionalmente. Por exemplo, quando a professora produziu e levou cartões com desenhos de comidas, animais e lugares locais, pedindo para que a turma improvisasse a partir da imagem.

Imagem 2 – Participante da Oficina na Usina da Paz Icuí-Guajará com imagem de vaso marajoara



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2022.

No devir-amazônico dos encontros, os elementos da cultura paraense deixaram de ser exclusivamente representações estáticas ilustrativas e entraram em um processo de relação, de

troca, de experimentação coletiva. Como indutores para experimentações performáticas, os cartões acionaram agenciamentos com comidas, animais e lugares. Só que não como imitação. Como linhas de fuga, produzem sentidos, relações e intensidade novas.

Manifesta como algo que se transforma no encontro, os elementos amazônicos criam novas formas de vivência e reinvenção em um processo de abertura a sensibilidades e percepções. Funcionam não para reforçar a ideia de uma única representação da identidade amazônica, e sim para multiplicar os sentidos e as vivências da turma na sua relação com a arte e a cultura abrindo um canal para a produção de devires-musicatuantes na educação.

O grupo, que começou com uma variação de idade entre 16 e 33 anos, foi crescendo com o passar das aulas, terminando com dezessete participantes que tinham até setenta e dois anos. Tal variedade se apresentou como uma riqueza na troca de experiências ao longo dos encontros. Isso ampliou as possibilidades de devires-musicatuantes provinda dessa diversidade etária e experiências culturais.

Afinal, a fluidez da transformação contínua do devir não se fixa em características estáticas de cada indivíduo. Na verdade, o que se destaca é a forma como corpos e intensidades se relacionam em um campo de experimentação com possibilidade de trocas heterogêneas.

Dessa forma, cada pessoa é um ponto de criação e ressonância, podendo alcançar e ser alcançada por outras. É possível perceber tal troca em outras atividades que permearam o processo. Zip Zap Boing, descrito em Pederiva et al (2022, tradução nossa), é um jogo teatral tradicionalmente usado com o objetivo de aquecimento coletivo, interação do grupo, foco e energia.

Pode ter diversas variações de regra. A utilizada pela professora na oficina envolvia todos em roda de pé e um jogador olhava para outro a fim de passar o foco por meio de uma das ações: Zip (junto com o olhar, o jogador bate palma para uma das duas pessoas ao seu lado direito ou esquerdo), Zap (junto com o olhar, o jogador bate palma para qualquer pessoa que não esteja ao seu lado) ou Boing (a pessoa sacode o corpo inteiro na intenção de devolver o foco para quem mandou). Em outro momento, ele é jogado sem verbalização. O foco aqui é o ritmo como transmissor de significado, à medida que se estabelece comunicação entre quem joga.

Esse elemento musical, o ritmo, permeava toda a atividade cênica. Foi percebido e capturado, então, por Pipoca como um devir-musicatuante. Ele fortalecia o exercício cênico, agora pela linha de fuga que a dimensão musical de duração trazia como elemento organizador da atividade.

Imagem 3 – Participantes da Oficina na Usina da Paz Icuí-Guajará em ação



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2022.

Pipoca percebeu que outras atividades propostas nesta e na oficina anterior ativavam a produção de devires-musicatuantes. Permeadas por exercícios musicais que adentravam a experiência cênica, entre eles: escravos de jó; andar pelo espaço com música (sentir o corpo, explorar outras formas de andar); andar pelo espaço com música (sentir o corpo, relação com o espaço e outros corpos no espaço); andar pelo espaço com música (conversar com outros corpos – imitar ou fazer o oposto); andar pelo espaço, explorar andamentos musicais (*grave*, *adagio*, *moderato*, *allegro* etc) e estabelecer conexões, com o ritmo como condutor para experiência coletiva, como percepção da polifonia corporal, como o ritmo nos toca tanto quanto tocamos o ritmo; apresentar falas teatrais com intenções, gestos e vocalizações diferentes; experimentar corporeidades diferentes com músicas variadas; criar vozes diversas de acordo com corporeidades encontradas; descobrir quem é o maestro, ou seja, quem inicia e comanda o grupo com determinado som ou movimento, que todos fazem ao mesmo tempo; entre outras atividades de dimensão musical que acentuavam a experiência da musicalidade na cena.

Com sua percepção cartográfica, Pipoca captura variadas expressões do devir-musicatuante, já que percebe a música e o teatro se influenciando mutuamente, em uma mesma experimentação que altera cada elemento inicial e cria um novo devir entre núpcias da música com o teatro. Segue, então, por outro caminho do rizoma, a fim de percorrer caminhos indefinidos e encontrar outras possibilidades de capturas. Percebe-se, transportada para o Núcleo de Oficinas Curro Velho (CV), onde ocorreram as cinco oficinas musicais.

Em uma sala ampla, Pipoca identificou uma média de doze participantes, além da professora Marta e de adultos que às vezes acompanhavam as crianças, com uma faixa de sete a doze anos, por quem eram responsáveis.

Os discentes estavam aprendendo a música *O leãozinho*⁴⁶, pois tocavam lentamente e tentavam ajustar a precisão dos dedos nas teclas. Todos possuíam uma partitura, transcrita a seguir, com os signos musicais registrados em papel, com a qual também se relacionavam.

Essa partitura fazia parte da experiência, sendo um elemento a mais que compunha a multiplicidade de agenciamentos presentes. Além da coordenação entre dedos, existia uma demanda de articulação visual relacionada à identificação dos signos musicais e de sua interpretação.

As paradas frequentes de quem tocava para corrigir erros ou pensar na nota seguinte junto com a repetição de trechos era outro indício da complexidade do processo educativo. A

⁴⁶ Link do Spotify para ouvir *O Leãozinho*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0SieRhHp1mnsVN8DbGTTuA?si=56dcac4ad1984956>

professora andava pela sala e parava junto a cada participante para auxiliar no que se mostrava necessário. Em determinados momentos, também se dirigia à turma como um todo.

Figura 1 – Partitura de *O Leãozinho* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao Teclado

O Leãozinho

Caetano Veloso

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The chords are indicated above the treble staff. The lyrics are written below the bass staff.

System 1: Chords: G, C, C, Am, Am. Lyrics: Gos-to mui-to de te ver, - le-ão-zi-nho, ca-mi-nhan-do sob o sol - Pa-ra de-sen-tris-te-cer, le-ão-zi-nho, o meu co-ra-ção tão só -

System 2: Chords: F, F, C, Am, C⁵⁺. Lyrics: Gos-to mui-to de vo-cê - le-ão-zi-nho. Um fi-lho-te de le-ão - ,ra io da mã-nha, bas-ta.eu en-con-trar vo-cê - no ca-mi-nho. O meu co-ra-ção é.o sol - pai de to-da cor-

System 3: Chords: C, F^{#dim} F, C, Dm, G, C. Lyrics: Ar - ras-tan-do seu o-lhar co-mo.um i-mã - Gos-to de te ver ao sol,- Quan-do.e-le lhe dou-ra.a pe - le ao lé-u - Gos-to de fi-car ao sol,

System 4: Chords: C, Am, Am, F, F, C. Lyrics: - le-ão-zi-nho, de te ver en-trar no mar - Tu - a pe-le, tu - a luz, - tu - a ju-ba. le-ão-zi-nho, de mo-lhar mi-nha ju-ba - ,de.es-tar per-tó de vo-cê - e.en-trar nu-ma.

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Pipoca percebeu que muitas das pessoas estavam apresentando variações na duração das notas, principalmente segurando por mais tempo do que o andamento demandava em determinado trecho, do final do compasso 4⁴⁷ (onde se canta “sob o sol” durante a primeira repetição) ao início do compasso 6 (lugar em que se canta “gosto muito” pela segunda vez durante a primeira repetição).

Foi quando Marta, a professora, convidou o grupo a cantar a música novamente. Contudo, desta vez, realizando um exercício de imaginação: o sol estaria quente demais, então

⁴⁷ Conferir Figura 1 com a partitura de *O Leãozinho* usada pela turma de Iniciação ao Teclado.

quando o leãozinho estivesse caminhando sob o sol, não poderia ter pisadas muito longas, se não queimaria suas patas.

Os dedos de quem tocava seriam as patas do leãozinho. Pipoca percebeu na proposta mais do que um simples exercício de uma imagem mental para auxiliar as pessoas em sua auto-organização corpóreo-musical. Tratava-se de um devir-musicatuante que buscava integrar o aspecto cênico ao desenvolvimento da musicalidade.

Nesse devir-pata, os dedos eram um CsO⁴⁸, em contato com o devir-chão-quente das teclas do instrumento musical, que se configurava como outro CsO. Aí parecia haver um novo tipo de compreensão atravessada pela sensorialidade imagética que reorganizava a musicalidade e que explicitamente demonstrava a captura de um devir-musicatuante, como um ato de criação.

Existia, assim, uma rede de devires entrelaçados rizomaticamente cuja as diversas ramificações demonstravam não uma representação de um leão ou uma tentativa de imitação das patas. Um novo ser habitava aquele espaço, onde os elementos que revelavam o sol e a quentura no chão se faziam presentes pela sonoridade expressada por cada teclado.

Pipoca lembrou de Deleuze e Guattari, que percebem a imaginação como um ato de criação, já que abarcam conjuntamente o sentir e o pensar, de forma móvel (Deleuze; Guattari, 1992). Os autores franceses⁴⁹ elucidam que:

Não se trata mais de instaurar uma organização serial do imaginário, mas uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Não se trata mais de graduar semelhanças, e de chegar em última instância a uma identificação do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de ordenar as diferenças para chegar a uma correspondência das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados (Deleuze, Guattari, 2012b, p.16).

Aqui os autores apontam para as diversas possibilidades combinatórias no seio da criação, que abarcam diferentes elementos que se relacionam de forma não-hierárquica ao assumirem uma nova existência simbólica e estrutural. O mesmo pode ser aplicado ao exercício imagético-criador que se configurou e foi capturado como devir-musicatuante.

⁴⁸ As vibrações do Corpo sem órgãos pulsam como uma textura que se opõe à organização previsível e escapam na *Deambulação do mergulho: princípios que alicerçam a narrativa*.

⁴⁹ Na citação, os estudiosos estavam tratando do totemismo, mas é possível aplicar o raciocínio ao presente momento de análise desta pesquisa.

Imagem 4 – Participantes da Oficina de Iniciação ao Teclado em sala



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023

Outros elementos fizeram parte das oficinas de música, e expressaram a presença ou indícios de um devir-musicatuante na experiência educativa. Pipoca recordou momentos como: prática da percepção acústica individual em relação ao grupo e ao espaço, bem como a interferência da disposição dos instrumentos e outros materiais nessa produção sonora; a importância dada pela professora para a realização de movimentos corporais como elemento cênico da música, como por exemplo movimentar o corpo sem o instrumento musical como forma de expressar a sonoridade percebida; na apresentação, além de agenciamentos destacados durante as aulas, como corpo-instrumento, também foram evidenciadas outras relações, como corpo-audiência, posicionamento de palco, iluminação, vestimenta, entre outros, demonstrando aspectos de novas composições, arranjos e agenciamentos de devires-musicatuantes na educação.

Tudo isso evidencia a necessidade da consciência do trabalho de interface no espaço de educação musical. Propostas e experiências musicatuantes são extremamente importantes para a completude da vivência musical, já que no cotidiano de suas experimentações trazem o corpo como elemento primordial para as experiências artísticas na educação.

Entretanto, o que geralmente acontece no campo da educação musical nas escolas é o apagamento da corporeidade, dos sentidos, dos afetos, das diferentes relações, em prol de uma priorização da dimensão cognitiva e vivência intelectual dos signos musicais, do trabalho motor repetitivo, da técnica, sem uma consciência de outros elementos que fazem parte da complexidade que abrange o trabalho artístico. Ou seja, é preciso evidenciar, no processo educativo, outras dimensões para o jogo musical.

Marta Pederiva e Natalia Dantas (2023), enfatizam essa ideia, afirmando que:

Se a performance musical está mais arraigada em práticas tradicionais, fixas, é possível notar a territorialização. Se está disponível para novas possibilidades e influências, ou seja, mais fluida e menos fixa, desterritorialização. A des-reterritorialização do agenciamento não propõe um julgamento de valor, qualificando o que é positivo ou negativo. Ela pode auxiliar no entendimento de como a performance musical se modifica.

Nesse sentido, a performance musical pode ser vista como um agenciamento entre quem toca, o instrumento musical tocado, as pessoas que assistem, a peça performada, o espaço físico onde a performance acontece, os materiais de revestimento acústico, entre outros fatores. Na pesquisa de Carboni (2012), que analisa parâmetros acústicos preferenciais na opinião de professores de música, é possível perceber agenciamentos complexos, nos quais acontecem movimentos constantes de interferências e ajustes, formados pelas interações entre os professores de música, as salas e os instrumentos. É a partir dos instrumentos lecionados, das interações com pares e das características físicas da sala onde lecionam que as preferências acústicas de quem dá aula se moldam. Todos os elementos se relacionam e se influenciam mutuamente, gerando um conjunto funcional de interação complexa e multidirecional de transformação contínua (Pederiva; Dantas, 2023, p.4).

Esses elementos musicais destacados pelas autoras podem parecer algo simples para algumas pessoas, ou completamente desnecessário para outras. A realidade é que questões pontuais, como o figurino, a postura de palco, a relação com outras pessoas e materiais, a iluminação, entre outros, estruturam e compõem toda e qualquer vivência artística, e precisam ser experienciadas nos processos educativos.

É importante afirmar isso por perceber que tal ponto tem sido, muitas vezes, negligenciado ou até motivo de embate no encontro entre quem se volta para a música e quem se volta para a cena. Como se tais elementos fossem opostos e engessados em apenas uma das atividades. Como se pudessem existir de maneira fragmentada. Por isso, é preciso flexibilizar e ampliar as vivências artísticas em suas possibilidades de encontro, nutrindo a potência de devires-musicatuantes.

A descrição das atividades realizadas e seus acontecimentos fez parte das capturas de Pipoca sobre devires-musicatuantes, que perpassam o movimento das experiências nos encontros possíveis. Em momento algum foi proposto que elas acontecessem de forma restrita, sequencial, hierárquica ou como molde para o que se buscava capturar.

Foram caminhos possíveis nesta cartografia, vivenciada na proximidade da música, teatro e educação, e que traçaram linhas de um mapa sempre em construção, que exemplificaram e demonstraram a tese proposta, de que os conceitos de devir e de musicatuate podem conversar possibilitando a composição e produção do conceito de devires-musicatuantes, para expressar as variadas trocas significativas vivenciadas em performances cênico-musicais e que um dos caminhos para experimentar tal devir é o de práticas educativas que incentivem a criação, a descoberta e o aprofundamento da artisticidade na interface.

A tese, então, foi demonstrada por meio do percurso cartográfico que se teceu não por fragmentação ou binarismos. O conceito de devir-musicatuate possibilita essa experiência não-fragmentada, o **entre**, a relação, o **com** dos campos música, teatro e educação. É uma perspectiva de fazer o intermezzo que se conecta, é o relacional desses campos pensados de modo rizomático.



COMEÇO
AO
VOLTE

COMECE
PELO
FIM

ORDEN
A
MISTURE
O
CAMINH
HO
FOS
COLHA
O
TRAJETO
MONTE

Referências

- ALMEIDA, Wanessa da Silva de et al. Mudanças nas condições socioeconômicas e de saúde dos brasileiros durante a pandemia de COVID-19. **Revista Brasileira de Epidemiologia**, Rio de Janeiro, v. 23, e200105, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbepid/a/w8HSZbzGgKCDFHmZ6w4gyQy>. Acesso em: 16 set. 2024.
- ARAGÓN, Luis Eduardo. **A dimensão internacional da Amazônia**: um aporte para sua interpretação. Revista NERA. Presidente Prudente, v.21, n.42. 2018.
- ARAÚJO, Getúlio Góis de. **Cartografia de um processo de criação em teatro**: o processo criativo do espetáculo Saga no Sertão da Farinha Podre do coletivo Teatro da Margem. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12307?locale=pt_BR. Acesso em 17 nov. 2024.
- BAENA, Talita Cristina Araújo. **Música e tecnointerações na Amazônia paraense**: Retórica e identificações culturais em materialidades do Terruá Pará e da Banda de Thrash Metal Antcorpus. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/4468/1/Dissertacao_MusicaTecnointeracoesAmazonia.pdf. Acesso em 17 nov. 2024.
- BAILONE, André Lacava. A magia das águas e as ninfas que nela habitam... **Revista Brasileira de Horticultura Ornamental**, [S. l.], v. 13, n.1, p. 13-20, 2007. Disponível em: <https://ornamentalhorticulture.com.br/rbho/article/view/201/95>. Acesso em: 11 set. 2024.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia**: formação social e cultural. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.
- BRASILEIRO, Tania Suely Azevedo; PEREIRA, Terezinha do Socorro Lira. **Políticas públicas educacionais e escolarização indígena**. Revista Educação e Emancipação, São Luís, v. 9, n. 3, jul./dez. 2016. Edição Especial.
- BRAZ, Elza Evangelista; COSTA, Maria de Nazaré Braga da. **A educação de jovens e adultos**: o desafio da permanência do educando em sala de aula, a evasão escolar na escola Gedeão Chaves. Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Pedagogia. Universidade Federal Rural da Amazônia, Tomé-Açu. 2015.
- CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CARVALHO, Diego. **Docência e teatro**: Uma cartografia dramatúrgica. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia) - Instituto Federal Sul Rio Grandense campus Pelotas, Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: https://biblioteca.ifsul.edu.br/pergamum/anexos_sql_hom81/00003a/00003a87.pdf. Acesso em: 27 nov. 2024.

CASTRO, Edna Maria Ramos de; CAMPOS, Índio. **Formação socioeconômica da Amazônia** (orgs.). Belém: NAEA/UFPA, 2015.

CHARRÉU, Leonardo Verde. A cartografia e a artografia como métodos vivos de investigação em arte e em educação artística. **Diacrítica**, [S. l.], v. 33, n. 1, p. 83–103, 2019. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5042>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CHAVES, Marcos Machado. **Preparação Musical Para Atores**: Princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000024/00002467.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2024.

CINTRA, Fábio Cardozo de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical do teatro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222601/publico/59771.PDF>. Acesso em: 06 nov. 2024.

COSTA, Gilcilene Dias da. Currículo e Arte: confluências Nietzsche-Deleuze. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p.147-161, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/24333>. Acesso em: 8 nov. 2024.

COSTA, Luciano Bedin da. A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, v. 15, p. 10-35, dezembro 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/paralelo/issue/view/960>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CROCHEMORE-SILVA, Inácio et al. Prática de atividade física em meio à pandemia da COVID-19: estudo de base populacional em cidade do sul do Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 11, p. 4249-4258, nov. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/VgMDpDhJLhhVKGq5CJLqJGR>. Acesso em: 16 set. 2024.

DALMASO, Aline Copetti; RIGUE, Fernanda Monteiro. A criança e um mundo todo vivo: composições de escrita para pensar a educação. **Aceno**: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, v. 8, n. 16, p.261-276, jan- abril 2021.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas, São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e Cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7WKJB4>. Acesso em: 27 nov. 2024.

FERRAZ, Silvio. Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 5, n. 9. p. 67-76, out. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/634/590>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FERREIRA, Maurício dos Santos. **Espetacularização da carreira docente: prêmio professores do Brasil como prática da economia da educação**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

FONTES, Giulia. **Desmatamento deve causar mais secas, e isso aumenta sua conta de luz**. UOL, São Paulo, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2021/06/14/seca-sul-sudeste-conta-de-luz-desmatamento-amazonia.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 27 nov. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FUNDAÇÃO Cultural do Estado do Pará/FCP. **FCP**. 2022. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/>. Acesso em: 23 set. 2022.

HAAG, Brittnay. **How to grow tropical ginger for at-home spice**. College of Agricultural, Consumer & Environmental Sciences, 24 jul. 2023. Disponível em: <https://extension.illinois.edu/news-releases/how-grow-tropical-ginger-home-spice>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HAGE, Salomão Antônio Mufarrej. **Multissérie: Histórias do Grupo GEPUAZ**. Comunica GEPUAZ Ano I. Belém, 2005. Disponível em: <http://gepuaz/ufpa.com.br/20/08/2014>. Acesso em: 14 jun. 2021.

HARDT, Lucia Schneider. Rousseau E Nietzsche: De como a ideia de natureza estabelece o devir. **Cadernos de Ética E Filosofia Política**, São Paulo, v. 21, p.207-218, jul. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/56562/59618>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HARLEY, John Brian. **The new nature of maps: Essays in the History of Cartography**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2001.

HARRISON, Jeremy. **Actor-Musicianship**. Londres: Methuen Drama, 2016.

ILLICH, Ivan. **Sociedade desescolarizada**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE. **Amazônia Legal**. 2021a. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/estruturateritorial/15819-amazonialegal.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 26 set. 2022.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pará**. 2021b. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa.html>. Acesso em: 26 set. 2022.

JACQUARD, Charles Phillippe. **Imaginismo Onírico**: uma cartografia pela paisagem de mundos. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/34838/34838.PDF>. Acesso em: 27 nov. 2024.

KOHAN, Walter Omar. Entre Deleuze e a educação: notas para uma política do pensamento. **Educação e realidade**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 27, n.2, p. 123-130, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25922>. Acesso em: 08 nov. 2024.

LAZZARATO, Maurizio. **Signs and machines**: capitalism and the production of subjectivity. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

LEMOES, Cássio Fernandes; OLIVEIRA, Andréia Machado. Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, v. 1, n. 8, p. 41-52, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13299>. Acesso em: 27 nov. 2024.

LIGNELLI, César. **Sons e cenas**: apreensão e produção do sentido a partir da dimensão acústica. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/10130/3/2011_CesarLignelli.pdf. Acesso em: 27 nov. 2024.

MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/54158>. Acesso em: 08 nov. 2024.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MARTINELLI, Marcello. Um breve apanhado sobre a breve história da cartografia temática. In: **3º Simpósio Iberoamericano de História da Cartografia**. Agendas para a História da Cartografia Iberoamericana, 2010, São Paulo. 3o Simpósio Iberoamericano de História da

Cartografia. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://3siahc.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/04/cartografia-tematica-martinelli.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MEDEIROS, Luciana. **Crias do Curro seleciona brincantes para desfile**. Holofote virtual, 18 jan. 2014. Disponível em: <https://holofotevirtual.blogspot.com/2014/01/>. Acesso em: 14 dez. 2024.

MIRANDA, José Valdinei Albuquerque. Ética da alteridade e o paradoxo da hospitalidade ao outro na educação. **Conjectura: Filosofia e Educação**, Caxias do Sul, v. 21, n. 2, p. 406-419, ago. 2016. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-46122016000200406&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 set. 2024.

MIRANDA, José Valdinei Albuquerque; MELO, Neusiane de Nazaré Coelho de. **Corpo afrorreligioso e resistência: caminhos para uma educação antirracista**. Interfaces da educação, v. 11, n. 33, 2020. Disponível em <https://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/view/4973/3919>. Acesso em: 14 jun. 2021.

NETO, Francisco Aires. **Carnaval das crias do curro velho: espaço educativo de produção de saberes**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém. 2016. Disponível em: https://prospesp.uepa.br/ppged/wp-content/uploads/dissertacoes/10/francisco_aires_netto.pdf. Acesso em: 26 nov. 2024.

O que é a Amazônia Legal. Dicionário Ambiental. **((o))eco**, Rio de Janeiro, nov. 2014. Disponível em: <http://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28783-o-que-e-a-amazonia-legal/>. Acesso: 14 jun. 2021.

OLIVEIRA, Elder. **Registo, composição e vinculação de instalação sonora para um espaço específico através da revisitação**. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Aveiro, 2019. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/427/browse?type=author&order=ASC&rpp=50&value=Oliveira+Junior%2C+Elder+dos+Santos>. Acesso em: 28 nov. 2024.

OLIVEIRA, Elder; HENNING, Paula Corrêa. Experiências acústicas na paisagem sonora escolar rural. **Música Hodie**, Goiânia, v. 22, 2022. Disponível em: <https://audiofilo.com.br/wp-content/uploads/2022/12/artigo-revista-Musica-Hodie-Elder-Oliveira-Paula-Correa-Henning-Experiencias-acusticas-na-paisagem-sonora-escolar-rural.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2024.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9610/1/JacyanPt1.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2024.

OLIVEIRA, Raimundo Nonato Aguiar. **A música no universo infantil: práticas pedagógico-musicais de professores (as) das unidades e escolas municipais de educação infantil de Santarém**. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufopa.edu.br/jspui/handle/123456789/268>. Acesso em: 26 nov. 2024.

PEDERIVA, Marta Martins. **Musicatuante**: desafios e possibilidades. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo. 2020.

PEDERIVA, Marta Martins. Cartografando devires e rotas artísticas: caminhos metodológicos entre linhas de fuga. In: OLIVEIRA JUNIOR, E.; GRAS, G.; ZOMER, A.; VITALE, C.; (Org.). **Novos horizontes musicais**: tecnologia, criatividade e educação, Belém: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2024, p. 232-248. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1vByBifdFu3nfMz_xJmAmwQSXr4e6b7VB/view. Acesso em: 26 nov. 2024.

PEDERIVA, Marta Martins; DANTAS, Natalia Cristina Pinheiro. Relações entre ambiente físico e performance musical com base na filosofia da diferença. In: XXXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), v. 33, 2023, São João del-Rei. **Anais [...]**. São João del-Rei: UFSJ, 2023. p. 1-14. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1899/public/1899-7970-1-PB.pdf. Acesso em: 11 set. 2024.

PEDERIVA, Marta Martins; MATTA, Amanda Aliende da; PEDERIVA, Alice Martins; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. Arte e emancipação: a experiência educativa da Fundação Cultural do Pará. **Olhares**: Revista Do Departamento De Educação Da Unifesp. [S. l.], v. 10, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/14419>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PEDERIVA, Patrícia; OLIVEIRA, Daiane; MIRANDA, José Valdeinei; PEDERIVA, Marta. Os signos artísticos e a educação estética em Vigotski. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 47, e116929, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/twZJmyf4bK8V8vsVg6fY6kc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 set. 2024.

PORTO, Lilia. **Como fugir do senso comum para inovar? Rizomas podem ajudar**. O futuro das coisas, 8 jun. 2023. Disponível em: <https://ofuturodascoisas.com/ampliar-ideia-rizomas-podem-ajudar/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

PROJETO MOSAICO UFPA. **Revelações do corpo**: possibilidades de uma experiência estética, Dnd^a. Jéssica Hencke. YouTube, 07 de junho de 2022. 1 vídeo (70 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qEraSaNrKcY>>. Acesso em: 02 de março de 2023.

REIS, Ricardo Gomes. **Gestão da inclusão pela arte no Curro Velho** – Belém/Pará/Brasil: O caso das oficinas cênicas. Dissertação (Mestrado em Gestão de Empresas) - Escola de Ciências Económicas e das Organizações, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa. 2017. Disponível em: <https://recil.ulusofona.pt/server/api/core/bitstreams/c93f8bb2-2fc2-4de1-932d-a8cbac901584/content>. Acesso em: 27 nov. 2024.

ROCHA, José Damião Trindade. **Pesquisas com/as minorias nortistas amazônidas**: aportes teóricos de um pós-curriculo das diferenças. In: 39ª Reunião Nacional da ANPEd. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Outubro de 2019. Disponível em: https://anais.anped.org.br/sites/default/files/arquivos_22_4. Acesso em: 24 nov. 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. Editora da UFRGS, 2011.

SAVIANI, Dermeval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2011.

SILVA, Fábio Carlos da; RAVENA, Nirvia. **Formação Institucional da Amazônia** (Orgs). Belém: NAEA/UFPA, 2015.

SILVA, Renan Lima da; BAPTISTA, Maria Luiza Cardinale. Esquizografias turísticas e Cartografia dos Saberes: Reflexões epistemológico-teóricas sobre pesquisa e ecossistemas turísticos. Cenário: **Revista Interdisciplinar em Turismo e Território**, [S. l.], v. 10, n. 1, p.45–56, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacenario/article/view/40824>. Acesso em: 26 nov. 2024.

SOBRAL, Armando Sampaio. **Escritos sobre a gravura contemporânea em Belém**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém. 2017. Disponível em: <https://www.repositorio.ufpa.br/handle/2011/9753>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SOUZA, Elmara Pereira de. Educação em tempos de pandemia: desafios e possibilidades. **Cadernos de Ciências Sociais Aplicadas**, [S. l.], v. 17, n. 30, p. 110-118, 2020. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/ccsa/article/view/7127>. Acesso em: 16 set. 2024.

SOUZA, Raquel Castro de. **O jogo musical no teatro de Meierhold**: princípios e procedimentos nos planos da atuação, encenação e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9B7NXQ>. Acesso em: 16 set. 2024.

TONGO, Etonde. **Rizoma de Jaçanã**. Pixabay, 10 abr. 2016. Disponível em: <https://pixabay.com/pt/photos/agua-l%C3%ADrio-ninfaeaceae-rizomatoso-1318234/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

TOZI, Shirley Capela. Conflitos Socioambientais em torno dos recursos hídricos na cidade de Belém, no Estado do Pará (Brasil). Em: **Agua y territorio** = Water and Landscape, Espanha, Nº. 15, 2020, p. 73-78. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7492983>. Acesso: 14 jun. 2021.

VIEIRA, Ana Paula Veras Camurça; GORCZEWSKI, Deisimer; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Texto-trajeto: caminhar entre cenas, tempos e espaços no Poço da Draga (CE). **Indisciplinar**, v. 7, n. 2, p. 386-422, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/issue/view/1796/375>. Acesso em: 26 nov. 2024.

WERLANG, Cristiane. **A musicalidade na dramaturgia de ator**: das vanguardas do séc. XX ao caso do teatro O Bando. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra. 2016. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/31262?locale=pt>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WITTER, Carlos Eduardo Souza Brocanella. **O Ator Musical**: A Musicalidade na composição cênica. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,

São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-06032014-151151/>. Acesso em: 06 nov. 2024.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Ateliê Como Prática De Liberdade. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 50–63, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/14771>. Acesso em: 16 set. 2024.

Anexo A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Prezado/a participante,

Você está sendo convidado/a para participar da pesquisa atualmente intitulada como “DEVIRES-MUSICATUANTES: ENCONTROS E EXPERIMENTAÇÕES PERFORMÁTICAS NA EDUCAÇÃO” de responsabilidade de Marta Martins Pederiva, aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia (PGEDA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação do Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda. O objetivo principal desta pesquisa é investigar vivências artísticas polifônicas em espaços culturais e educacionais de Belém, a fim de compreender devires-musicatuantes presentes em encontros e experimentações performáticas na educação paraense. Para isso, foram estabelecidas algumas premissas: mapear espaços com abertura de desenvolvimento para propostas de vivências artísticas musicatuantes em Belém; investigar como devires-musicatuantes ocorrem nessas vivências, encontros e experimentações artísticas; identificar, a partir de expressões mapeadas por essa pesquisa, propostas que estimulem a possibilidade de devires-musicatuantes em encontros e experimentações performáticas na educação; e dialogar sobre esses processos com apoio no campo da filosofia da diferença. Espera-se com esta pesquisa colaborar com os processos educativos e artísticos musicatuantes.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios. Sua participação na pesquisa não traz nenhum risco, e ocorrerá a partir de sua permissão para os registros e relatos da pesquisadora sobre os processos artísticos vivenciados em conjunto (aulas, oficinas, ensaios, apresentações, reuniões, palestras, workshops e demais propostas coletivas). A equipe de pesquisa garante que os resultados do estudo serão devolvidos aos participantes, com base nos resultados construídos, podendo ser publicados por esta pesquisadora posteriormente na comunidade científica.

Você receberá todos os esclarecimentos necessários antes, durante e após a finalização da pesquisa, e lhe asseguro que não divulgarei nenhuma informação sua sem consentimento. Caso você tenha qualquer dúvida em relação à pesquisa, você pode me contatar através do telefone (11) 95214-1359 ou pelo e-mail marta.pederiva@hotmail.com.

As informações com relação à assinatura do Termo de cessão de direitos autorais, ou os direitos das pessoas da pesquisa podem ser obtidos através do e-mail do educanorteufpa@gmail.com.

Este documento foi elaborado em duas vias, sendo assinada por mim (pesquisadora) e por você. Uma das vias ficará com o(a) pesquisador(a) responsável pela pesquisa e a outra com o/a participante.

_____, _____, _____ de _____ de _____.
(Cidade) (Estado) (dia) (mês) (ano)

Assinatura do(a) participante

Assinatura da pesquisadora

Anexo B - Artigos e capítulos de livro produzidos e publicados com base na tese

Com ideias advindas da tese, as produções evidenciam a relevância científica e social dela.

Primeira Página	Qr code / Link	Relação
 OLHARES REVISTA DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - UNIFESP ART AND EMANCIPATION: the educational experience of Fundação Cultural do Pará ARTE E EMANCIPAÇÃO: a experiência educativa da Fundação Cultural do Pará ARTE Y EMANCIPACIÓN: la experiencia educativa de la Fundación Cultural do Pará Marta Martins Pederiva Universidade Federal do Pará / PGEDA / ANARQHOS marta.pederiva@hotmail.com Amanda Alende da Matta Universitat de Barcelona amanda@damatta.me Alice Martins Pederiva Universidade de Brasília / GEPE / CNPq alicepederiva@hotmail.com Patrícia Lima Martins Pederiva Universidade de Brasília / FE / PPGE/UnB pat.pederiva@gmail.com Abstract: This paper discusses education, access to culture and social vulnerability in the context of the Paraense Amazon, based on the experience of Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), in the light of liberation psychology, social identity theory, and moral recognition theory. It contextualizes both the Amazon in a broader sense as well as Pará's Amazon, in order to present part of Brazil's northern reality, some of the possibilities and challenges faced because of geographic, cultural and social idiosyncrasies of the region. After briefly presenting FCP's history and structure, it shares some educational experiences in arts in non-formal environments. Finally, it dialogues with the mentioned theories to help us think about education and access to culture, especially in a context of social vulnerability, as well as to explore different possibilities for intervening in this reality. To sum up, it brings concepts from the fields of education, art, psychology, law and others to gaze upon a part of education and culture in the Paraense Amazon. Keywords: Fundação Cultural Pará. Moral Recognition. Social Identity Theory. Revista OLHARES, v. 10, n. 1 – Guarulhos, 2022 – ISSN 2317-7553 1	 Disponível em: https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/14419/10387 (p.1-22)	Ao discutir educação, acesso à cultura e vulnerabilidade social no contexto da Amazônia Paraense à luz da psicologia da libertação, da teoria da identidade social e da teoria do reconhecimento moral, o artigo cita parte da experiência de Marta Pederiva como professora na Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP).
SEÇÃO TEMÁTICA: VIGOTSKI HOJE: IMPLICAÇÕES EDUCACIONAIS  Os Signos Artísticos e a Educação Estética em Vigotski Patrícia Pederiva¹ Daiane Oliveira² José Valdeinei Miranda² Marta Pederiva¹ ¹Universidade de Brasília (UnB), Brasília/DF – Brasil ²Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém/PA – Brasil RESUMO – Os Signos Artísticos e a Educação Estética em Vigotski. Este artigo discute, à luz da Teoria Histórico-Cultural, o papel dos signos artísticos na educação estética. Enfatiza o conceito de signo, percepção estética, expressão, criação artística e desenvolvimento humano. Teórico-metodologicamente, dialoga com Vigotski e com duas pesquisadoras das artes: a primeira realizou entrevistas semiestruturadas com artistas profissionais, e a segunda organizou rodas de conversas, na escola, com crianças em idade de alfabetização. A discussão teórico-prática contida no presente artigo permite pensar uma educação estética articulada ao conceito de signo artístico e indica possibilidades de organização das artes na educação, como educação estética, de maneira a potencializar o desenvolvimento humano cultural. Palavras-chave: Educação Estética. Signo Artístico. Emoções. Vigotski. Desenvolvimento Humano. ABSTRACT – Artistic Sign and Aesthetic Education in Vigotski. This paper discusses, in the light of cultural-historical theory, the role of artistic sign in aesthetic education. It emphasizes the concept of sign, aesthetic perception, expression, artistic creation, and human development. Theoretically and methodologically, it dialogues with Vigotski and with two art researchers: the first one carried out semi-structured interviews with professional artists, and the second one organized rounds of conversations, at school, with children of literacy age. The theoretical and practical discussion carried out in this paper allows us to think about elements for aesthetic education in connection with the concept of artistic sign, and indicates possibilities of organizing arts in education, as aesthetic education, in order to potentiate the human cultural development. Keywords: Aesthetic Education. Artistic Sign. Emotions. Vigotski. Human Development. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 47, e116929, 2022. http://dx.doi.org/10.1590/2175-6236116929vs01 1	 Disponível em: https://www.scielo.br/j/edreal/a/twZJmyf4bK8V8vsVg6fY6kc/?lang=pt&format=pdf (p.1-18)	Dentre as críticas presentes no artigo está a da instrumentalização das artes no espaço escolar.

80 DEVIRES-MUSICATUANTES VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS E PERFORMATIVIDADES CÊNICO-MUSICAIS EM ESPAÇOS CULTURAIS E EDUCACIONAIS MARTA MARTINS PEDERIVA JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA SAMUEL PERUZZOLO VIEIRA 1. INTRODUÇÃO Ao nos debruçarmos sobre as diferentes filosofias do e sobre o corpo, como faz Leandro Neves Cardim (2009, p.19-44), é comum que se fale também sobre a mente – muitas vezes entendida como algo conjunto ou separado desse corpo. A professora Jéssica Hencke, convidada pelo Grupo de Pesquisa Arte Sonora (UFPA)¹, para proferir uma palestra nesse grupo, comentou sobre a problemática da dicotomia corpo e mente, inteligível e sensível, racionalismo e empirismo e como esse efeito de bipolarização não está mais tão presente nas diferentes perspectivas que abordam o corpo na nossa atualidade, mas dentro da escola ainda se faz presente e até mesmo é reforçado (PROJETO MOSAICO UFPA, 2022). As práticas artísticas, enquanto atividade educativa, têm sido socialmente instrumentalizadas, distanciando-se de sua essência enquanto atividade humana autêntica na cultura, servindo como “meio de alcançar algum fim”, ao invés de serem organizadas a partir de sentidos legítimos em termos de seus enraizamentos culturais genuínos e pensadas a partir da hospitalidade incondicional ao outro, como afirma Miranda (2016). Muitas vezes, quando buscamos quebrar os muros das instituições escolares, tentando dialogar com a diversidade cultural a partir do acolhimento ao outro, acabamos, na verdade, instrumentalizando as vivências educativas a fim de uma homogeneização que respeite padrões socialmente aceitos e reforçados. ¹ O Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudo dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora é coordenado pelo prof. dr. Elder dos Santos Oliveira Junior e vinculado ao curso de Licenciatura em Música do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Propõe reflexões e estudos sobre diversos temas ligados ao campo musical e das artes de forma ampla, passando pelo teatro, pedagogia, comunicação e outros. Com reuniões em formato remoto para debates teóricos e planejamento de ações de produção, composição, intervenção e experimentação sonora e sonoro-visual, contribui para o desenvolvimento das pesquisas individuais e coletivas. É possível conhecer mais por meio do site http://artesonora.ufpa.br. Acesso 26 mai. 2023.		O capítulo examina a dimensão da experiência em vivências artísticas e performatividades cênico-musicais a partir dos conceitos de devir e de musicatuate. Além disso, compartilha duas experiências docentes de Marta Pederiva.
 Relações entre ambiente físico e performance musical com base na filosofia da diferença MODALIDADE: COMUNICAÇÃO SUBÁREA: Performance Musical Marta Martins Pederiva Universidade Federal do Pará (UFPA) / PGEDA marta.pederiva@hotmail.com Natalia Cristina Pinheiro Dantas nataliacrispine@hotmail.com Resumo. O presente artigo se debruça sobre relações entre ambiente físico e performance musical apoiando-se na filosofia da diferença, com foco em noções de Deleuze e Guattari. A fim de estimular tal discussão, utiliza conceitos como devir, agenciamento, corpo sem órgãos e linhas de fuga para discutir as relações que se tecem entre elementos como pessoas, instrumentos musicais e diferentes salas. Além disso, traz termos relacionados a parâmetros acústicos que influenciam a característica de uma sala, como som direto, reverberação e tempo de reverberação. Tais definições visam a expansão de vocabulário e discussão a respeito de performance musical em espaços físicos distintos. Palavras-chave. Filosofia da diferença. Performance musical. Espaço físico. Acústica. Relationships between environments and musical performance based on Philosophy of difference Abstract. This article deals with relationships between environment and musical performance based on Deleuze and Guattari's philosophy of difference. In order to stimulate such discussion, it uses concepts such as becoming, agency, body without organs and lines of escape to discuss the relationships that are woven between elements such as people, musical instruments and different rooms. In addition, it brings acoustic parameters that influence the characteristic of a room, such as direct sound, reverberation and reverberation time. These definitions aim to expand the vocabulary and discussion of musical performance in different physical spaces. Keywords. Philosophy of difference. Musical performance. Physical space. Acoustics. INTRODUÇÃO Este artigo propõe uma forma de se aproximar das relações entre espaço físico e performance musical a partir da filosofia da diferença. Tal linha teórica é trazida principalmente a partir de conceitos de Deleuze e Guattari, e se mostra uma aliada para abordar padrões estabelecidos com uma postura questionadora, tanto quanto explorar com flexibilidade a 1   Universidade Federal de São João del-Rei		Com o objetivo de analisar as e relações entre ambiente físico e performance musical apoiando-se na filosofia da diferença, o artigo conceitua termos como devir, agenciamento, corpo sem órgãos e linhas de fuga para discutir as relações que se tecem entre elementos como pessoas, instrumentos musicais e diferentes salas.

Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1DlAtlTCjffF4mnbMjeigs4h8pVG-tCA8Q/view>

(p.80-90)

Disponível em:
https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1899/public/1899-7970-1-PB.pdf

(p.1-14)

EDUCAÇÃO ESTÉTICA ARTIGOS https://doi.org/10.1590/CC28775 EDUCAÇÃO ESTÉTICA HISTÓRICO-CULTURAL: VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS EXPRESSIVAS E CRIADORAS CULTURAL-HISTORICAL AESTHETIC EDUCATION: EXPRESSIVE AND CREATIVE ARTISTIC EXPERIENCES Patrícia Lima Martins Pederiva¹  Daiane Aparecida A. de Oliveira¹  Viviane Vieira Alves de Melo¹  Marta Martins Pederiva²  RESUMO: Neste artigo, objetivamos, a partir da Teoria Histórico-Cultural de Vigotski, situar a organização das artes como uma atividade educativa de vivências estéticas, desde seu caráter psicológico, propiciando espaços educativos intencionalmente organizados para este fim e que possibilitem a relação ativa e criadora com diversas expressões artísticas. Para isso, se discute a relação entre pessoa, educação e vivência estética, principalmente na infância. Palavras-chave: Educação Estética. Artes. Criação. Vivência. Infância. ABSTRACT: Based on Vygotsky's Cultural-Historical Theory, the aim of this article is to situate the organization of art as an educational activity of aesthetic experiences, from its psychological character, providing educational spaces intentionally organized for this purpose and which enable an active and creative relationship with varied artistic expressions. In order to do this, the relationship between person, education and aesthetic experience is discussed, especially in childhood. Keywords: Aesthetic Education. Arts. Creation. Experience. Emotion. Childhood. 1. Universidade de Brasília ** – Faculdade de Educação – Brasília (DF), Brasil. E-mail: put.pederiva@gmail.com; daiane.aa@gmail.com; vicaria.vv@gmail.com 2. Universidade Federal do Pará ** – Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia – Belém (PA), Brasil. E-mail: marta.pederiva@hotmail.com Número temático organizado por: Lavinia Lopes Salomão Magalhães , Daniele Nunes Henrique Silva  e Kátia Maheirie   Cad. Cedes, Campinas, v. 44, n. 124, p.328-339, Set.-Dez., 2024 328	 Disponível em: https://www.scielo.br/j/ccedes/a/dZd3tvpVrQzKftZmKBw4Mgw/?format=pdf&lang=pt (p.328-339)	Defendendo a organização das artes como uma atividade educativa de vivências estéticas, o artigo destaca as relações pessoa-meio, pessoa-som, pessoa-arte como aspectos primordiais das expressões artísticas.
 COMPETITIVIDADE EDUCACIONAL: BTS E A CRÍTICA À MECANIZAÇÃO DOCENTE, DESAFIANDO A COMPETIÇÃO ENTRE ALUNOS Kamylo Mello de Miranda <i>Universidade do Estado do Pará – kamylo.mdmiranda@aluno.uepa.br</i> Marta Martins Pederiva <i>Universidade Federal do Pará – marta.pederiva@hotmail.com</i> Resumo: Este artigo analisa a pressão excessiva da sociedade contemporânea pelo sucesso precoce nas carreiras educacionais de jovens e adolescentes, explorando a relação entre as músicas <i>Silver Spoon (Baepsae)</i> (2015) e <i>N.O</i> (2013) do grupo sul-coreano de <i>K-pop</i> <i>BTS</i> e os efeitos da mecanização do ensino na vida de estudantes. O objetivo é refletir criticamente sobre os desafios enfrentados pelos alunos no ambiente escolar, utilizando a música como estímulo para ponderar sobre as práticas pedagógicas e suas consequências na vida dos discentes. A metodologia emprega a análise das letras das músicas e contextualização cultural da Coreia do Sul para compreender as críticas sociais nelas presentes e relacioná-las com ponderações de Gilles Deleuze (1925-1995) sobre as sociedades de controle, bem como de Michel Foucault (1926-1984) sobre sociedade disciplinar. Além disso, realiza-se uma revisão bibliográfica sobre mecanização do ensino, competição educacional e suas implicações no ambiente escolar. A pesquisa visa não apenas compreender as estruturas das músicas, mas também examinar as complexidades do sistema de educação, propondo mudanças que promovam a valorização do pensamento crítico para além da apreciação musical do grupo. Palavras-chave: BTS. Mecanização do ensino. Escola. Sociedade de controle. 1 INTRODUÇÃO Vivemos na transição entre uma sociedade disciplinar e uma sociedade de controle. Na primeira, as pessoas pertencem a instituições (como prisões, oficinas, fábricas, casernas, hospitais ou escolas) e categorias sociais fixas às quais pertencem, as moldam e controlam com padrões, além MIRANDA, Kamylo Mello de; PEDERIVA, Marta Martins. Competitividade educacional: BTS e a crítica à mecanização docente, desafiando a competição entre alunos. Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som, Belém, PA, v.1 - n.1, 2024, p. 85-114.	 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1mcSGU1S9LpeSmUVayFeJkoBLxy6J3Sw/view (p.85-114)	Além de investigar as noções de sociedade de controle e sociedade disciplinar, o artigo faz uma revisão bibliográfica a respeito de mecanização do ensino.

O GESTO CORPORAL NO FAZER MUSICAL Marta Martins Pederiva Universidade Federal do Pará – marta.pederiva@hotmail.com Jônatas da Silva Pereira Universidade Federal do Pará – jonataspec@gmail.com Resumo: Este artigo discute a relação entre gesto corporal e performance musical, realçando o aspecto poético do movimento físico. Para tal, parte de uma crítica ao dualismo cartesiano, e traz um referencial teórico amplo para tratar da interconexão entre mente e corpo. A bibliografia vem de campos como filosofia, teatro e estudos de performance para conceitualizar movimento e gesto, além de sustentar a percepção de essencialidade que o gesto corporal possui na comunicação artística. Tem como objetivo realçar o papel do gesto em diferentes contextos musicais, incluindo execução instrumental, canto e regência. Para tal, foram essenciais os estudos das pesquisas de Michael Berry (2009), Sara Carvalho (2017), Luís Coelho (2018), Rolf Inge Godøy e Marc Leman (2010), Robert Hatten (2004), Rudolf Laban (1978), Bruno Madeira e Fabio Scardueli (2014), Elder Oliveira (2015), Irene Zavala (2012), entre outras, que tratam especificamente da temática. Na conclusão, ressalta a potência do gesto corporal no fazer musical e a necessidade de aprofundamento em seus estudos. Palavras-chave: Gesto corporal. Performance musical. Expressividade poética. Dualismo. Movimento. 1 INTRODUÇÃO Almejando discutir a complexa relação entre o gesto corporal (i.e. movimento interpretável como signo¹) e a performance musical, este artigo apresenta a diversidade de possibilidades que o movimento materializa na música para, em seguida, analisar o dualismo cartesiano e algumas teorias contemporâneas sobre corpo e mente. A partir de uma abordagem metodológica que combina diferentes campos, trazemos referências teóricas e práticas de áreas como ¹ Dedicamos uma parte do artigo para definição de gesto, já que este é um termo polissêmico, ou seja, possui diversos significados. Além disso, é comumente usado nos mais variados contextos, indicando desde um movimento de parte do corpo, como o gesto com a cabeça, a uma forma de proceder, como um gesto bondoso. Neste artigo seguimos a compreensão de Robert Hatten (2004), Rolf Inge Godøy e Marc Leman (2010), como desenvolvemos na parte 3: <i>Conceituando movimento e gesto</i>. PEDERIVA, Marta Martins; PEREIRA, Jônatas da Silva. O gesto corporal no fazer musical. <i>Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som</i>, Belém, PA, v.1 - n.1, 2024, p. 130-146.	Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1mcSGU1S9LpeSmUVayFeJkoBLxy6J3Sw/view (p. 130-146)	O artigo critica o dualismo cartesiano para tratar da interconexão entre mente e corpo, comentando sobre agenciamentos e devires presentes nas múltiplas trocas que ocorrem na prática musical.
CARTOGRAFANDO DEVIRES E ROTAS ARTÍSTICAS: CAMINHOS METODOLÓGICOS ENTRE LINHAS DE FUGA Marta Martins Pederiva Universidade Federal do Pará – marta.pederiva@hotmail.com Resumo: O presente capítulo trata da cartografia como possibilidade metodológica para pesquisas no campo artístico. Com tal propósito, define o termo, apresenta sua importância junto com as funções dos mapas, perpassa brevemente por sua história até a ampliação de seu uso para além da geografia, ajudando a traçar o caminho da pesquisa, conectando ações e reações para criar novos significados. Comenta sobre as contribuições de Deleuze (1991, 2000 e 2003), Guattari (2000), Suely Rolnik (2011), Virginia Kastrup (2015) e Luciano da Costa (2020) para as estratégias metodológicas. Aborda fronteiras fluidas e o conceito de multiartista para compartilhar reflexões a partir de textos escritos com uma proposta de leitura não linear que questiona a lógica de hierarquização imposta pela organização da escrita acadêmica. De forma geral, as experimentações artísticas aqui relatadas demonstram correspondência com a prática da cartografia, revelando caminhos possíveis de expressão em suas linhas de fuga. Palavras-chave: Cartografia. Metodologia. Pesquisa em/sobre arte. Processos artísticos. Performatividade. PEDERIVA, Marta Martins. Cartografando devires e rotas artísticas: caminhos metodológicos entre linhas de fuga. In: OLIVEIRA JUNIOR, E.; GRAS, G.; ZOMER, A.; VITALE, C.; (Org.). <i>Novos horizontes musicais: tecnologia, criatividade e educação</i>. Belém: Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2024, p. 232-248.	Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1vByBifdFu3nfMz_xJmAmwQSXr4e6b7VB/view (p. 232-248)	Apresenta o conceito de multiartista e aborda fronteiras fluidas para contemplar textos que propõem uma leitura não linear. Além disso, o capítulo investiga a cartografia como possibilidade para processos investigativos em artes.

Apêndice A - Partituras de músicas regionais transcritas por Marta Pederiva para as oficinas de teclado

A fim de incentivar a divulgação e o acesso a obras paraenses, com intenção educativa, de pesquisa científica e não comercial, compartilho alguns dos arranjos que fiz para as oficinas de teclado. Incluo, também, links de acesso às músicas regionais escolhidas, quando disponíveis no Spotify.

Figura 1 – Partitura de *Sereia do rio*⁵⁰ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Cifras para tecladistas

Sereia do rio

Iris da Selva

6

11

16

Chords: G, Am, G, Am, G, Am, C, D, G, Am

Lyrics: Vi - - - u-ma se-rei-a no rio. Que - - - nin-guém nun-ca.en-xer-gou - - - Se - - - u seu ca-be-lo.e-ra pre-to - o - - - Ne - - - ne-gra pe-le sua cor A se-rei - a que-ri - a can - ta - a - a - a -

⁵⁰ Link do Spotify para ouvir *Sereia do rio*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/23ctswdGrzYIPkG6kS7AjX?si=3ffab05cb3204a4e>

19 G Am 2

ar mas ca-la-ram su-a voz

21 G Am

A se-rei - a que-ri - a can - ta - a - a - a - a -

23 G Am G

ar mas ca-la-ram su-a voz - - - - - E-la fu-giu tris-te.a cho-

26 Am C/G D/A G/B G

ra - ar, a cho - rar mas um di-a.e-la vai vol-tar E-la fu-giu tris-te.a cho-

30 Am C D G

ra - ar, a cho - rar mas um di-a.e-la vai vol-tar

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 2 – Partitura de *Iniciais BP*⁵¹ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Cifras para tecladistas

Iniciais BP

Arraial Do Pavulagem

Solo (Bass): 4/4, $\text{♩} = 90$. The Solo part begins with a key signature of one flat and a tempo of 90. It features a series of eighth and sixteenth notes, followed by a repeat sign.

Voz (Vocal): The Voz part is written in treble clef. It begins with a key signature of one flat and a tempo of 90. The lyrics are: "Eu ve-nho da for - ta-le - za, co-lhen-do flor no ba-lai - o, Bor-dei no cou-ro.es-se a - no, com li - nha fi - na de pra-ta,".

Teclado (Keyboard): The Teclado part is written in grand staff (treble and bass clefs). It begins with a key signature of one flat and a tempo of 90. The chords are: Am, G, F.

Solo (Bass): The Solo part continues with a key signature of one flat and a tempo of 90. The chords are: C, G, G[°], Am, G, 1. F, G.

Voz (Vocal): The Voz part continues with a key signature of one flat and a tempo of 90. The lyrics are: "vou en-fei-tar o ro-sá - rio pra quan-do for mês de mai-o Dei - xar bo-ni - to meu a.es-tre-la d'al-va.e a lu - a pro as - tro rei luz di - vi - na".

Tec. (Keyboard): The Tec. part continues with a key signature of one flat and a tempo of 90. The chords are: C, G, G[°], Am, G, 1. F, G.

⁵¹ Link do Spotify para ouvir *Iniciais BP*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0apxJiF5mm5vN0Q67PpWXj?si=5a7711433a824b36>

2

System 1:

Solo: Am F G Am F G Am

Voz: boi Fiz um pon-tei - o dou - ra - do Fiz um pon-tei - o dou - ra-do É

Tec.:

System 2:

Solo: G C G C Dm

Voz: d'ou-ro pra-ta e bri-lhan - te, as i-ni-ci - ais B-P, de ru - bis e di - a-man-

Tec.:

System 3:

Solo: C B 1. E 2. E D. S. al Co

Voz: - tes, es-tre - li-nhas tão cin-ti-lan-tes, que é pra to - do mun-do ver! É to - do mun-do ver!

Tec.:

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 3 – Partitura de *Voando pro Pará*⁵² transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao teclado

Voando pro Pará
Chrystian Lima, Isac Maraial, Nilk Oliveira e Valter Serraria

Eu vou to-mar um ta-ca - cá, dan-çar, cur - tir, fi-car de bo-a, pois quan-do.eu che-go no Pa -

rá me sin-to bem, o tem-po vo - a - - - - -

- - - - - Che-gou o mês de fé-rias vou vo - an-do pro Pa-rá Vou di-

re-to.ao Ver-O - Pe-so a - pu - rar meu pa-la-dar. Fi - car bem à von-ta-de e fa - zer o que qui-ser, e ma-

tar min-ha von-ta-de da pu-pun-ha com cá-fé. Eu vou na Es-ta - ção das Do-cas Vou ver o Re - Pa noes-tá-dio vou

sa-ir à noi-te com.os a - mi-gos eu vou me jo-gar - - - - - Eu vou lá no Man - gal das Gar-ças

vou no For-te do Pre-sé-pio e, de- pois do Po-int do.A-ça - í, eu que-ro me di-ver-tir. Eu vou to-mar um ta-ca-

cá, dan-çar, cur - tir, fi - car de bo - a, pois quan-do.eu che - go no Pa -

rá me sin - to bem, o tem-po vo-a. - - - - - bem, o tem-po vo - a! - - - - -

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

⁵² Link do Spotify para ouvir *Voando pro Pará*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0rywmdqLgV4ebmnzPvSqmP?si=0026e97634aa4d61>

Figura 4 – Partitura de *Dança do carimbó*⁵³ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Introdução aos acordes no teclado

Dança do carimbó

Pinduca

♩ = 90

Melodia

Acp.

Solo

Acp.

8

G Am D⁷ G G Am D⁷

Do-na Ma-ri-a que dan-çaé es-sa que a gen-te dan-ça só? Do-na Ma-ri-a que

14

Am Bm G D G

dan-çaé es - sa?É ca-rim-bó, é ca-rim-bó. Bra-ço pra ci-ma, bra-ço pra bai-xo A -

19

C G D⁷ G

go-ra já sei co-mo é que é. Só fal-ta ba ter - a mão! Ba-ten-do tam-bém o pé!

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

⁵³ Link do Spotify para ouvir *Dança do Carimbó*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1zfAEb6tTGGBWZxcTI6jqf?si=645bc8ea20f5408f>

Figura 5 – Partitura de *Sabor açaí*⁵⁴ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Introdução aos acordes no Teclado

Sabor Açaí

Nilson Chaves

The musical score for "Sabor Açaí" is presented in five systems. Each system consists of a Solo line (treble clef) and an Acomp. line (bass clef). The Solo line includes lyrics and chord markings (C/G, G, C/G, G, C/G, G, C/G, G, C/G, G, G/B, G/B, F/A). The Acomp. line provides the harmonic accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe a love story. The score is written for a 4/4 time signature.

⁵⁴ Link do Spotify para ouvir *Sabor Açaí*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7ByE3XSdX5rL7GoqpZWgMD?si=1ff58af82e0b4b85>

The musical score for 'Acende a lanterna' is presented in four systems. Each system includes a Solo part (treble clef) and an Acp. part (piano accompaniment, grand staff). The lyrics are in Portuguese. Chords are indicated above the Solo part.

System 1: Chords: F/A $\flat$, C/G, D/F $\sharp$, C/G. Lyrics: - res e teen-tre-gaao sa-cri-fi - cio, fru-ta san-ta fru-ta már - tir. Tens o dom de se-res mui - to on-de mui-tos não tem na-

System 2: Chords: G, G $\sharp$ $^{\circ}$, Am, F/G, G, C/G. Lyrics: - da. Uns te cha-mam A-ça-i-zei - ro ou-tros te cha-mam Ju-ça - ra. Iê - ê - . Põe ta-pi-o-ca, põe fa-ri-nha d'á-

System 3: Chords: G, C/G, E/G $\sharp$, Am. Lyrics: - gua, põe a - çú - car, não põe na - da ou me be-be co-moum su - co queeu sou mui-to mais queum fru -

System 4: Chords: G, G $\sharp$, Am, F/A, G. Lyrics: - to. Sou sa-bor ma-ra - jo - a - ra. Sou sa-bor ma-ra - jo - a - ra, sou sa-bor.

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figura 6 – Partitura de *Acende a lanterna* transcrita por Marta Pederiva para a turma de Iniciação ao Teclado

Acende a lanterna

Boi Canário

The musical score for 'Acende a lanterna' by Boi Canário is presented in a single staff. The lyrics are in Portuguese. Chords are indicated above the staff.

System 1: Chords: E $\flat$, Gm, B $\flat$, E $\flat$, E $\flat$, B $\flat$, B $\flat$, E $\flat$. Lyrics: A - cen-de-a lan - ter - na que.o boi che - gou, Eu vou no jar - dim a - pa-nhar uma flor

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2023.

Figura 7 – Partitura de *Lua, luar*⁵⁵ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Aprendendo Teclado

Lua, luar

Mestre Lucindo

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line (Voz), piano accompaniment (Piano/Pno.), and a flute line (Fl.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Chords are indicated above the vocal line: Am, E, and Am in the first system; E and Am in the second; E, E, and Am in the third; and E and Am in the fourth. The lyrics are in Portuguese and include fingerings for the instruments.

System 1:

Voz: *A lu - a sai de ma - dru - ga - da - - - no rom - per do sol.*

System 2:

Fl.: *E - la vai a - com - pa - nhan - do os na - mo - ra - dos que an - dam só.*

System 3:

Fl.: *Ó lu - a, lu - a, lu - ar, me le - va con - ti - go pra pas - se - ar!*

System 4:

Fl.: *Ó lu - a, lu - a, lu - ar, me le - va con - ti - go pra pas - se - ar.*

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2025.

⁵⁵ Link do Spotify para ouvir *Lua, luar*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3YNBRfXAgylQV0QfSva5zS?si=cd8e6da909094f0b>

Figura 8 – Partitura de *Amor para recordar*⁵⁶ transcrita por Marta Pederiva para a turma de Aprendendo Teclado

Amor pra Recordar

Gaby Amarantos, Jaloo, Tonny Brasil

System 1 (Measures 1-5): Key signature: B major (F#, C#). Chords: B⁹, F#, G#m, E, B⁹. Lyrics: Tal-vez vo-cê não lem-bra mais de mim-

System 2 (Measures 6-7): Key signature: G# minor (F#, C#, G#). Chords: F#, G#m. Lyrics: - Tal-vez vo - cê não quei - ra mais lem - brar - - Mas sai - ba que eu não te es - que - ci -

System 3 (Measures 8-9): Key signature: E major (F#, C#). Chords: E, B⁹. Lyrics: - Pre - fi - ro ter a - mor pra re - cor - dar - - De tu - do. a - qui - lo qu. a gen - te vi - veu -

System 4 (Measures 10-11): Key signature: G# minor (F#, C#, G#). Chords: F#, G#m. Lyrics: - De tu - do. a - qui - lo que vo - cê me deu Eu sei foi o des - ti - no que não quis

⁵⁶ Link do Spotify para ouvir *Amor para recordar*: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2olfjOvAFAlaQ8mJp1TFo0?si=00caa73e61474937>

The musical score is written for a song in E major, featuring a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The score is divided into five systems, each with four measures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1 (Measures 12-15):

- Measures 12-13:** Chord E. Lyrics: "E a-pe-sar de tu-do.a gen-te foi fe -".
- Measure 14:** Chord B⁹. Lyrics: "liz Bem de le -".
- Measure 15:** Chord F#. Lyrics: "ve no meu pei -".

System 2 (Measures 16-19):

- Measures 16-17:** Chord E. Lyrics: "a nos-sa can-ção vai to-car".
- Measure 18:** Chord B⁹. Lyrics: "São a - mo -".
- Measure 19:** Chord F#. Lyrics: "res não tem jei -".

System 3 (Measures 20-23):

- Measures 20-21:** Chord G#m. Lyrics: "- to - o".
- Measure 22:** Chord E. Lyrics: "Sim, a gen-te vai se.en-con-trar".
- Measure 23:** Chord B⁹. Lyrics: "U - u - u - u U - u - u -".

System 4 (Measures 24-27):

- Measures 24-25:** Chord G#m. Lyrics: "- u".
- Measure 26:** Chord E. Lyrics: "A nos-sa can-ção vai to - car".
- Measure 27:** Chord B⁹. Lyrics: "U - u - u - u U - u - u -".

System 5 (Measures 28-31):

- Measures 28-29:** Chord E. Lyrics: "Sim, a gen - te vai se.en-con-trar".
- Measure 30:** Chord B⁹. Lyrics: "Tal-vez vo - cê não lem - bra mais de mim".
- Measure 31:** Chord G#m. (No lyrics shown).

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2025.

A ORDEM
E A JUSTIÇA

O PROJETO MONTE

PELO
FIM
DO

O CAMINHO
DO FLORES

DO
COMEÇO
DO FIM