
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Linguagem – Experiência – Memória - Formação

THELÍCIA MENDES CANABARRA

AGENCIAMENTOS SENSÍVEIS EM EDUCAÇÃO: O QUE PODE O MARACATU?

Rio Claro

2016

THELICIA MENDES CANABARRA

AGENCIAMENTOS SENSÍVEIS EM EDUCAÇÃO: O QUE PODE O MARACATU?

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do Campus de Rio Claro da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite

Rio Claro

2016

301.2 Canabarra, Thelícia Mendes
C212a Agenciamentos sensíveis em educação: o que pode o maracatu? / Thelícia Mendes Canabarra. - Rio Claro, 16 74 f. : il., tabs., fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: César Donizetti Pereira Leite

1. Cultura. 2. Produção de subjetividade. 3. Educação sensível. 4. Corporeidade. I. Título.

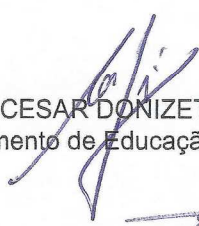
CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: AGENCIAMENTOS SENSÍVEIS EM EDUCAÇÃO: O QUE PODE O MARACATU?

AUTORA: THELÍCIA MENDES CANABARRA

ORIENTADOR: CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em EDUCAÇÃO, pela Comissão Examinadora:


Prof. Dr. CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE
Departamento de Educação / Instituto de Biociências de Rio Claro


Prof. Dr. EDSON OLIVARI DE CASTRO
Departamento de Psicologia / Faculdade de Ciências - UNESP campus Bauru


Profa. Dra. MARIA IGNEZ DE SOUZA CALFA
Departamento de Arte Corporal EEFD / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio Claro, 01 de setembro de 2016

AGRADECIMENTOS

À Bea Leão, pela cabeça que pensa e pelo coração que ama, gratidão imensa.

Ao Prof. Dr. Edson Olivari de Castro, por me ensinar que é possível investir na potência da vida.

À Prof^a Dr^a Maria Ignez de Souza Calfa, pela disponibilidade em trazer a poética para o corpo desse trabalho.

Ao Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite, pela abertura e pela confiança carinhosa.

Aos meus irmãos, Thatianne, Leonardo, Fernando e Ana Carolina, por me ajudarem a manter a pulsação dos afetos, sobretudo à Nanda Canabarra que transpira arte.

Ao meu pai, Fernando Canabarra, que sempre prezou pelos fundamentos da educação, minha eterna admiração.

À minha mãe, Clarice de Oliveira Mendes, que sempre me apoiou na jornada da vida, toda gratidão e afeto carinhoso.

Ao Sebastião Parreira Campos e à Silvana Kamiyama, meus pais de coração.

À Vó Lúcia, eterno carinho (in memorian).

À Vó Clara e à Tia Cláudia, pela compreensão e pelo apoio por toda a vida.

Ao meu companheiro Felipe Vecchini, pela parceria de força com suavidade.

À amiga Natália Puke, por me manter pulsando no ritmo da música.

Ao Maicon Araki, regente de vidas pulsantes.

À família Baque Caipira, malungueria da melhor qualidade!

Ao Baque de Santa que me acolheu em sua roda.

Ao Frank Thousand, que sempre acreditou na potência da invenção.

Ao Orlando Volpato, pelos anos de incentivo amoroso.

Ao Paulo Celso, amigo querido. Tão longe e tão perto.

À Pamella Bulbov, revisora da qualificação e parceira de desafios.

Às amigas Zahira, Sônia e Nice, amigas do peito..

Ao Fábio Pimentel, pelas partilhas ao longo do caminho.

À Sandra Lemos, pela competência e apoio na formatação desse trabalho.

Aos colegas de mestrado, sobretudo à Cláudia do Canto, ao Arthur Janeiro e ao Ivan Rubens, pelas preciosas partilhas e delírios lúcidos.

Mel de Tamarindo
(Siba)

Quem dança rindo
Numa roda de
ciranda
Se debruça na
varanda
Pra ver estrela
caindo

Quem fica ouvindo
Descortina uma
janela
Sem trava e sem
taramela
Com o verso
entrando e saindo

Quem dança rindo
Diz “ciranda é
carrossel
E é como misturar
mel
Num suco de
tamarindo”

Quem fica ouvindo
Diz que o verso
não se engancha
Depois que sai se
desmancha
Porque já tem
outro vindo

Quem está
dançando
Está querendo
imitar

Um rio encontrando o mar
Quando a maré está mudando

Quem fica olhando
Só avista o passarinho
Que deixa o calor do ninho
Bate as asas e sai voando

Quem está dançando
Imita o vento que é
Fazedor de cafuné
Num coqueiral balançando

Quem fica olhando
Vê a coroa de rima
Que eu recebi lá de cima
Pra devolver não sei quando

Quem quer brincar
Forma roda mão com mão
Deixa uma marca no chão
Toda vez que o pé pisar

Quem não dançar
Vai me ouvir cantando em verso
As criações do universo
Do céu, da terra e do mar

Quem quer brincar
Dá a mão ao companheiro
Forma a roda no terreiro
E pode se balançar

Quem não dançar
Procure um canto e se escore
Abra o ouvido e decore
Ou grave no celular

RESUMO

O presente estudo foi realizado a partir de experiências de campo em um grupo percussivo de maracatu na cidade de Piracicaba, estado de São Paulo. Partimos de um referencial de *pesquisa como experiência* para cartografar as conexões entre as potências do corpo e a produção da subjetividade no terreno da arte e da cultura, assim como seus desdobramentos para uma educação sensível. Nessa perspectiva, partimos do princípio de que uma educação que atente para o sensível passa por questões éticas, poéticas e políticas e que tais fluxos criam modos de existência (DELEUZE, 2010). Tais fluxos vibram no corpo-arte dos brincantes de maracatu. A antropofagia característica da cultura brasileira traz elementos simbólicos que nos convidam a pensar em experimentações educativas que possam produzir encontros alegres com o conhecimento.

Palavras-chave: Produção de Subjetividade. Cultura. Maracatu. Educação Sensível. Corporeidade

ABSTRACT

The current study has been carried out in a maracatu percussive group in the city of Piracicaba, state of São Paulo. We work with a research as experience approach to make a cartography of the connections between the potencies of the body and the production of subjectivity in the fields of art and culture, as well as its unfoldings for a sensitive education. In this perspective, we assume that a sensible education goes through ethical, poetical and political issues and that these fluxes create *modes of existence* (DELEUZE, 2010). Such fluxes vibrate into the body-art of the *brincantes* of maracatu. The anthropophagy characteristic of the brazilian culture, bring us symbolic elements that invite us to think on educative experimentations that can produce cheerful encounters with the knowledge.

Keywords: Production of Subjectivity. Culture. Maracatu. Sensitive Education. Corporeity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O que pode o maracatu?	9
CAPÍTULO 1 – UMA EDUCAÇÃO SENSÍVEL NA BRINCADEIRA DO MARACATU	13
1.1 - Fuga da cultura através da cultura	18
CAPÍTULO 2 – A CARTÓGRAFA ENTRA NA CIRANDA CAIPIRA.....	25
2.1 – O processo de transfiguração na história do maracatu	36
CAPÍTULO 3 – MODULAÇÕES DO SENSÍVEL: A EXPERIÊNCIA POÉTICA DO CORPO- BRINCANTE.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
ANEXO A	58
ANEXO B.....	60
ANEXO C	63
ANEXO D	66
ANEXO E.....	67

INTRODUÇÃO – O que pode o maracatu?

Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar.
Chico Science

O objeto de estudo dessa dissertação é a construção de uma cartografia da produção de subjetividade e seus desdobramentos para uma educação sensível no território da manifestação cultural do maracatu. Com Deleuze e Guattari (1995), entendemos a subjetividade, não a partir de uma maneira interiorizada do sujeito, mas como efeitos das máquinas de ver, perceber, sentir, pensar e falar, que operam através das diversas conexões éticas, poéticas e políticas presentes nos agenciamentos coletivos de enunciação.

Essa tarefa possui um desafio particular, pois pretendemos abordar uma educação que atente para o sensível na experiência com a arte e com a cultura ao invés de buscar práticas pedagógicas para tratar da arte e da cultura. Nossa preocupação inicial está em tentar não subsumir a manifestação cultural do maracatu em um modo de fazer em educação. Buscaremos apresentar o maracatu como um dispositivo que nos permita passear por uma paisagem simbólica que possa nos auxiliar a pensar nos processos de aprendizagem sobre a cultura e a arte, tendo em mente que a função dos símbolos é armazenar e difundir conhecimentos para o terreno da cultura através dos ritos da música, da dança e da tradição oral que compõem essa paisagem.

Iniciamos nosso percurso investigando as dinâmicas educativas envolvendo a música e a dança no grupo percussivo Baque Caipira, um grupo de maracatu de baque virado na cidade de Piracicaba, interior do estado de São Paulo. Seguimos cartografando o terreno do maracatu no contexto da cultura brasileira, destacando sua função transformadora no desenvolvimento de novos caminhos de aprendizagem e finalizamos essa travessia, acompanhando a composição de resistência poética do corpo-brincante.

Esse trabalho foi realizado no modo de *pesquisa como experiência* no sentido de “*pensar com*”, nos movimentando pelas dobras de intersecção entre a arte, a cultura e a educação. A pesquisa como experiência ancora-se numa concepção do pensamento como arqueologia: como a construção de um arquivo que pode ser atualizado a qualquer momento. Tal estratégia tem dois aspectos: o enunciável e o visível. Tomamos o próprio pensamento como *audiovisual* tal qual pensado por Deleuze (2010, p.124) e propomos trazer o maracatu como uma paisagem, cena viva de um terreiro *entre* as formas de enunciação e a emergência de visibilidades presentes nesse campo. O instrumento inicial dessa pesquisa foi a

participação da pesquisadora como brincante¹ de maracatu nesse coletivo cultural. Além dos registros de campo, foram utilizados registros de suas práticas educativas e apresentações² contidos no acervo documental do grupo.

Foi nesse contexto que a figura da *cartógrafa-batuqueira* foi tomando forma: a criação de uma personagem, que ao longo desse trabalho irá colaborar na construção da narrativa dessa travessia investigativa, devorando os referenciais teóricos e suas próprias vivências com o maracatu, de modo a aprimorar o trabalho de escuta dos ritmos e modulações da sensibilidade coletiva que possam dar língua aos corpos-brincantes.

Nesse percurso, descobre com Rolnik (2014) que a cartografia – diferentemente do mapa que representa um todo estático – é um desenho que se configura ao mesmo tempo em que acompanha os movimentos de transformação da paisagem. E assim começa a formar uma imagem do maracatu como uma paisagem psicossocial, entendendo que seu olhar precisa acompanhar e ‘se fazer’ ao mesmo tempo em que certos mundos são construídos e desconstruídos. Mundos que são inventados para expressar afetos contemporâneos, nos quais os sentidos potentes na produção dos desejos têm sido atravessados por uma subjetividade produzida pelo *capitalismo cognitivo*, como discute GUATTARI (1996):

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística – tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam – não é apenas uma questão de idéia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade com pólos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo (GUATTARI, 1996, p. 27).

Se a tarefa do cartógrafo é criar uma língua e um corpo para os afetos que surgem (Rolnik, 2014), é preciso que a nossa cartógrafa acompanhe o movimento das intensidades de seu tempo, devorando as linguagens que encontra pelo caminho, na composição das cartografias que se fizerem necessárias. Ainda pensando com GUATTARI (1996):

Uma das características da crise que estamos vivendo, é que ela não se situa apenas a nível das relações sociais explícitas, mas envolve formações do inconsciente, formações religiosas, míticas, estéticas. Trata-se de uma crise dos modos de subjetivação, dos modos de organização e de sociabilidade, das formas de investimento coletivo de formações do inconsciente, que escapam

¹ Brincante é o modo como os artistas populares se autodenominam: ao realizar um espetáculo, eles dizem que vão "brincar". Esse termo tem sido difundido pelo Instituto Brincante, um centro de referência para as práticas educativas que envolvem os ritos da cultura popular, coordenado pelo artista Antônio Nóbrega. Pensamos o maracatu como um *brinquedo*, um organismo vivo formado pelas narrativas orais, textos literários, composições musicais e uma linguagem específica que se tece entre os brincantes.

² Ver Anexos com imagens que compõem o arquivo documental do Baque Caipira, letras das canções, lista das apresentações, assim como fotografias e as questões produzidas para as entrevistas do mini-documentário sobre o grupo.

radicalmente às explicações universitárias tradicionais – sociológicas, marxistas ou outras. Essa crise é mundial, mas ela é apreendida, semiotizada e cartografada de diferentes maneiras, de acordo com o meio (GUATTARI, 1996, p.191).

Seguindo a trilha das culturas para mapear os movimentos aos quais as subjetividades estão expostas, nossa cartógrafa se depara com a antropofagia da cultura brasileira dos anos de 1920 e arquiva a ideia de Oswald de Andrade (1972), precursor do movimento antropofágico da cultura brasileira, que diz não haver necessariamente uma cisão entre a civilização moderna e a industrializada. Ele propõe a combinação entre as culturas primitivas indígena e africana juntamente com a cultura latina formada pela colonização européia, alertando, porém, que é preciso haver uma atenção especial ao absorver aspectos culturais do outro, para que a modernidade não se sobreponha totalmente às culturas primitivas e que haja cuidado também ao deglutir a cultura de outros lugares para que não se absorva o desnecessário, fazendo da cultura brasileira um amontoado de fragmentos de culturas exteriores.

Ao utilizar a antropofagia como estratégia de subjetivação (ROLNIK, 1998), a cartógrafa aprende que a linguagem é criação de mundos. Nessa perspectiva de trabalho, ela prossegue com a descoberta dos movimentos de transfiguração do *corpo-brincante*. Corpo que se move entre territórios de resistência e de clausura na relação da cultura com as atuais políticas de subjetividade. Políticas atravessadas por um capitalismo cognitivo que tende a dominar as produções desejantes em um sistema que subordina a diferença à identidade.

A cartógrafa segue, atenta às linhas de fuga que, insubordinadas à identidade e à representação, apontam para a resistência poética do corpo na criação de diferentes modos de produção da realidade, produzindo linguagens. A experiência com o maracatu a inspirou a investigar possibilidades de criação de redes de atualização ética, poética e política, produções desejantes que pudessem vibrar com esse composto de sensações.

Nessa trama, as redes da ética, conectam sentimentos, posturas e intenções referentes aos modos de “*sustentação da vida em seu movimento de expansão*” (ROLNIK, 2014) e relacionam-se com os graus possíveis de abertura para a experiência.

As redes da política dizem das estratégias de produção de subjetividade, dos modos de existência que possam produzir conexões entre o individual e o social, através de agenciamentos que ampliem o alcance do desejo na criação de mundos possíveis.

Por último, mas não menos importante, as redes da poética que são aquelas que agem na composição do corpo-brincante, como lugar de resistência poética em uma perspectiva da vida como obra de arte.

A poética é a ação que dá sentido às criações humanas. Ação que não reduz o agir ao

fazer e que diferencia o criar do produzir utensílios, exprimindo assim o passar do não-ser ao ser:

A *poiesis* (do verbo grego) *poiein* é o vigorar do poético. Ela é a energia de sentido que torna uma obra poética e não apenas funcional, útil. A obra de arte também é funcional em diferentes níveis, mas vigorando na *poiesis*, não se esgota nele. Uma luminária que for uma obra de arte pode iluminar e ser poética. Porém, nem todo utensílio iluminante é necessariamente obra de arte, caso se restrinja à função de iluminar, não manifestando sentido, verdade e mundo, próprio da obra de arte. Falta-lhe o vigor do poético (CASTRO, p.200, 2014).

Corpo poético como lugar de potência de criação de arte e vida no qual uma educação sensível parece operar suas modulações:

No educar e no dançar é preciso despir-se do significado das coisas para vê-las em sua própria existência, em sua presença, no que aqui denomina-se corporeidade. O criar é recriar-se, o metamorfosear-se do ser, que constrói e desconstrói, aprende e desaprende. Ação que se faz no profundo diálogo, ao compreender o cultivar da experiência do ver, do ser, e do dizer na tessitura poética da dança (CALFA, 2015, p.3).

Iniciamos nosso trabalho dissertativo, destacando o maracatu como um espaço no qual são produzidas subjetividades mestiças. Em seguida, levantamos alguns questionamentos sobre a potência subversiva da “saída da cultura pela cultura” para a composição de modos de existência. Encerramos esse primeiro capítulo apresentando nossa leitura sobre a história do maracatu, trazendo o processo de transfiguração presente nesse percurso e circunscrevendo, assim, nosso campo de pesquisa através da partilha da dinâmica educativa no grupo de maracatu Baque Caipira. No capítulo 2, fazemos uma discussão sobre as modulações do sensível, através dos fluxos que compõe o corpo-brincante dos batuqueiros.

Nossa hipótese é a de que os "corpos-brincantes" dos batuqueiros se compõem através dos *affectos* de uma transformação subjetiva, uma transfiguração de resistência e vida que opera no coletivo, através de uma partilha do sensível que: *"se funda numa partilha de espaços, tempo e atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha"* (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Ao longo do texto, trazemos trechos das músicas compostas no grupo, depoimentos dos batuqueiros e outros materiais que sirvam para dar visibilidade aos *affectos* que compõem a produção artística e existencial nessa comunidade.

CAPÍTULO 1 – UMA EDUCAÇÃO SENSÍVEL NA BRINCADEIRA DO MARACATU

Da natureza tira suas
forças
É o trovão do interior
Pisa forte batuqueiro
Baque Caipira
O trabalho começou
Faz tremer...

Maicon Araki

Entramos no *terreiro* da brincadeira popular do maracatu com o olhar voltado para a potência deste lugar de intersecção entre arte, cultura e educação como “*locus potente de produção de sentidos e subjetividades*” (LEITE, 2011a).

Se, como nos diz Agamben (2013, p.27), a terminologia é o momento poético do pensamento, é preciso nos lançar ao exercício de articular alguns conceitos fundamentais para nos aproximarmos da singularidade da experiência nas relações educativas aqui dispostas e suas conexões com a produção de subjetividade no terreiro do maracatu.

Nossa cartógrafa inicia essa caminhada, utilizando-se do conceito de *agenciamento* ou *dispositivo*³, tal qual trazido por Baremblytt (1996), para investigar agenciamentos que possam estar sendo produzidos como intercessores no processo de uma educação sensível nesse campo.

A primeira questão se coloca: sensibilidade se educa? Buscando elaborar essa questão, ela pensa que embora a sensibilidade seja uma condição humana, o desenvolvimento dessa potência nem sempre é compulsória. Na verdade, a submissão à cultura capitalística (GUATTARI, 1996) muitas vezes embota a realização da potência da sensibilidade, inclusive nas relações educativas, experiências em que se produz conhecimento, conforme discutiremos no final desse capítulo.

A cartógrafa percebe que o campo das brincadeiras populares, mais especificamente a brincadeira do maracatu, pode ser um bom lugar pra iniciar essa investigação. Afinal, assim como a sensibilidade é uma condição humana que se manifesta no sentir, no afetar-se, no perceber, integrando senso e sensibilidade em uma composição cognitiva mais harmoniosa, a brincadeira também é parte importante do desenvolvimento humano e tem potencial para

³ Para o autor, agenciamento ou dispositivo é uma montagem ou um artifício produtor de inovações que gera acontecimentos, atualiza virtualidades e inventa o Novo Radical. Em um dispositivo, a meta a alcançar e o processo que a gera são imanentes entre si. Um dispositivo compõe uma máquina semiótica e uma pragmática e se integra conectando elementos e forças (multiplicidades, singularidades, intensidades) heterogêneos que ignoram os limites formalmente constituídos das entidades molares (estratos, territórios, Instituídos, etc). Os dispositivos, geradores da Diferença Absoluta, produzem realidades alternativas e revolucionárias que transformam o horizonte do considerado Real (BAREMBLYTT, 1996, p.151).

expandir qualquer forma de aprendizagem.

O brincar é uma expressão inerente ao ser humano e está presente nas diversas fases da vida. É através do brincar que o humano começa a se construir como ser. Brincar é alegria, afirmação da vida, na liberdade de poder expressá-la. Tal como a aprendizagem, o brincar acontece por toda a vida do ser humano e, embora tenhamos o costume de atribuir a brincadeira especialmente às crianças, a brincadeira pode estar presente em qualquer idade cronológica. A idade que importa nesse processo *involutivo* é a idade *sensível*, ou seja, o grau de abertura para a experiência com a diferença, a disponibilidade para apreender o novo que cada um pode suportar.

Na brincadeira, diferentemente do que acontece no jogo, há uma maior disponibilidade para a experiência intempestiva, sem roteiros produtivos que orientem a relação com o tempo e com o outro. A brincadeira, assim como a experiência, está no processo. A ação do brincar nos lança em um tempo-criança, tempo-menor, do imprevisto, da surpresa, do devir. Um tempo que busca intensidades. Um tempo-infância.

A cartógrafa resolve investigar o conceito de tempo que atravessa o *corpo-brincante* e aprende que para os gregos antigos existem três diferentes concepções de tempo. O tempo *chrónos* refere-se ao tempo quantitativo e sucessivo; *kairós* se refere ao momento crítico, à oportunidade, ao momento indeterminado do tempo em que algo acontece. Uma terceira imagem desse pensamento é *aíon*, que designa a intensidade da vida humana, uma temporalidade que não é numerável, nem sucessiva: “[...] *marcado por outra relação - intensiva - com o movimento. [...] não há sucessão nem consecutividade, mas a intensidade da duração*” (KOHAN, 2007, p.87), tempo do acontecimento.

Chrónos, kairós e aíon, podem nos ajudar a pensar a questão acerca da educação na perspectiva da infância como experiência, como acontecimento, como movimento de resistência política e criação subjetiva, independentemente da idade cronológica. “*É a infância como intensidade, um situar-se intensivo no mundo; um sair sempre do 'seu' lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados* (KOHAN, 2004)⁴”. Infância que não se reduz a um período cronológico do desenvolvimento, mas que se apresenta como uma condição da experiência humana.

No maracatu, assim como em outros rituais da cultura conhecida como popular, são os artistas amadores, os brincantes, que fazem a brincadeira acontecer. Nesse aspecto, há um

⁴ Ver KOHAN, WALTER. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: Lugares da infância: filosofia. DP&A, 2004. Disponível em <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0184.html>>. Sem paginação. Acesso em: 12/03/2016.

redirecionamento da atenção, que se desloca das formas estabilizadas para o movimento que as retira dessa condição. Opera-se um deslocamento daquilo que é transformado para aquilo que é o próprio movimento da transformação. A atenção está no processo de criação do não-ser ou ser, na presentificação, no tempo e no lugar da travessia.

A cartógrafa decide que a cartografia da produção desejante e sensível da “brincância” será o seu pólo de agenciamento ou dispositivo de investigação, pois acredita que é na construção coletiva do sensível que se produz conhecimento.

Masschelein (2008) nos leva a pensar a educação a partir de uma proposta de “educação do olhar” para a experiência. Trata-se de um novo olhar, um olhar que nos impulsiona a caminhar em um caminho diferente, subvertendo os sentidos comuns que temos atribuído à educação.

Assim, educar o olhar não seria melhorar a visão, esclarecer-se ou mesmo melhor compreender, mas construir uma liberdade na caminhada do processo educativo, naquilo que o caminho apresenta (MASSCHELEIN, 2008, p. 35 - 48). Ao invés de *educare* (ensinar), *educere* (conduzir para fora, libertar). Esse conduzir para fora se refere à produção de um estado mental que se abra para uma possível autotransformação, para que possamos chegar a ver, a sermos afetados pelo caminho. Essa noção de educação depende de uma *pedagogia menor*, uma pedagogia popular, ou seja, de práticas éticas, poéticas e sobretudo políticas, que nos levem a fazer a travessia de abertura para a experiência educativa.

É a partir desse *estado de atenção* que é possível pensar em uma educação que atente para a dimensão da sensibilidade nas mais diversas experiências educativas - formais, não-formais ou informais - dentro ou fora dos muros da escola. Para Masschelein, educar o olhar de um modo sensível não significa nos tornarmos conscientes ou despertos, mas nos tornarmos atentos.

A cartógrafa entra no campo do sensível. Ao invés de teorias e explicações, o olhar. Um olhar que não busca uma perspectiva, não oferece tradição nem representação. É um “*olhar que traça uma fenda, uma linha de fuga, uma abertura que é atração para o olhar*” (MASSCHELEIN, 2008, p.44). Seguir esse caminho não prescinde de um destino que lhe aponte um sentido ou um fim, o caminho é abrir-se para a experiência, para a presença do olhar.

O olhar da cartógrafa, agora mais presentificado, volta-se para o terreiro do maracatu, para o chão, para a terra que sustenta os corpos que ali se movimentam. A atenção se move para os pés que batem na terra, os baques do corpo ressoam nos tambores, afetando os corpos dos batuqueiros em seus movimentos de criação coletiva.

O corpo vai ao encontro da verdade em meio ao que, fazendo-se oculto, silencioso, esquecido na história que lhe é tocada, permanece em memória, manifesto, vivo, não destruído pelo ser, não sucumbido no nada e, assim, percebido nas dimensões sutis. Nos atravessamentos do próprio corpo como questão fundadora. Ao colocar-se no limite, como limite, o corpo se lança, se funda e afunda no não limite e, assim, é sempre experiência, corpo *sentido* (CALFA, p.47, 2014).

Nascido no terreiro sagrado dos terreiros e inspirado pela experiência trágica e plural da opressão colonizadora, o maracatu sai às ruas profanando suas origens religiosas seguindo um caminho que ora dá visibilidade aos seus aprisionamentos ou atravessamentos⁵ enquanto manifestação cultural, ora apresenta sua potência de resistência ou de agenciamento do desejo em relação à *subjetividade capitalística*, conforme (GUATTARI, 1996):

A garantia de uma micropolítica processual só pode – e deve – ser encontrada a cada passo, a partir dos agenciamentos que a constituem, na invenção de modos de referência, de modos de práxis. Invenção que permita, ao mesmo tempo, elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo, tanto em seu interior como em suas relações com o exterior (GUATTARI, 1996, p. 30).

Trazendo ainda a questão da profanação como uma saída possível para escapar das capturas políticas às quais as subjetividades estão expostas, a cartógrafa traz o pensamento de Agamben (2009), buscando compreender o processo de subjetivação na contemporaneidade como algo que se dá de forma diferente do que acontecia com os dispositivos tradicionais (a confissão, a prisão, as escolas, etc), nos quais o sujeito se constituía a partir da negação de um velho. Para o autor, nos dispositivos contemporâneos - a internet, os telefones celulares, a televisão, as câmeras de monitoramento urbano, por exemplo - não é mais possível constatar a produção de um sujeito real, mas há uma recíproca indiferenciação entre subjetivação e desubjetivação, da qual não surge senão um sujeito espectral. Dessa forma, a política se torna uma forma que gira no vazio (um mecanismo oikonomico de autorreprodução) que por contar com sujeitos reais que não se apresentam, encaminha-se à catástrofe. Para o enfrentamento desse destino trágico, Agamben (2009) propõe a *profanação* dos dispositivos de governo e assunção de um ingovernável, como ponto de fuga e início de uma nova política, trazendo a irreverência como instrumento subversivo nas reflexões e práticas dos processos inventivos dos sujeitos contemporâneos.

⁵ A rede social do Instituído-Organizado-Estabelecido, cuja função prevalente é a reprodução do sistema, atua em conjunto. Cada uma destas entidades opera na outra, pela outra, para a outra desde a outra. Este entrelaçamento, interpenetração e articulação, de orientação conservadora, serve à exploração, dominação e mistificação, apresentando-as como necessárias e benéficas (BAREMBLIT, 1996, p.156).

Essa ideia aponta para a possibilidade de uma maior flexibilidade na superação de alguns atravessamentos da educação, a saber, a rigidez e a burocratização dos processos pedagógicos que acometem as instituições de ensino formais e não-formais, operando na construção de dispositivos que possam contribuir para o desenvolvimento do protagonismo de educandos e educadores na gestão do processo de aprendizagem. Uma travessia que aconteça nos encontros que expandem as possibilidades de criação de realidades alternativas numa perspectiva fundamentalmente artística, pois “*o artista não quer instruir o espectador*” (Rancière, 2010), e sim produzir uma forma de consciência, uma afetação, uma intensidade de sentimento que produza uma energia para a ação.

Considerando ainda que os modos de subjetivação são produzidos a partir de um corpo que procura saídas em meio a saberes e poderes⁶, voltamos nosso olhar para alguns pontos de aprisionamento que afetam as subjetividades no contexto político em que nossa pesquisa se insere.

No Brasil, desde os anos de 1980, tem sido criadas propostas educacionais na área da educação não-formal. Essas propostas tem se expandido para diferentes públicos, buscando atuar nos diferentes campos do saber, sobretudo voltados para a educação social: educação para a diversidade de etnia e de gênero, para a cidadania, para o desenvolvimento da consciência ambiental, para o fortalecimento de vínculos familiares e comunitários, entre outras.

Essas iniciativas não-formais da educação têm ocorrido nos espaços das instituições sociais, como por exemplo: ONGs, OSCs, escolas do MST, programas sócio-educativos, grupos de arte e cultura. Por se tratar de uma abordagem educacional que se encontra em constante processo de constituição das suas práticas e instrumentais utilizados para essa construção e transmissão de saberes, e por estar nos primórdios de sua história, essa prática nos instiga a produzir novos olhares para a educação.

Segundo Von Simson (*et al*, 2001), a educação não-formal é definida por um conjunto de práticas de transmissão de conhecimentos em que o compromisso com determinadas questões são consideradas mais importantes para o grupo do que qualquer outro conteúdo preestabelecido por pessoas ou instituições. Essa transmissão dos saberes busca possibilitar a transformação social dando condições aos sujeitos de interferirem na história por meio de reflexão e de transformação. No entanto, entendemos que a cultura capitalística opera de maneira a naturalizar certos códigos e territórios, estabelecendo-os como referência universal

⁶ Cf. FOUCAULT, 2002.

(GUATTARI,1996), portanto a captura se atualiza também nos espaços de educação não-formal, fechando-se no que já se sabe. Nesse contexto, Brasil (2008) nos chama a refletir sobre os atravessamentos biopolíticos que produzem as subjetividades numa sociedade do terror do risco e da insegurança:

No âmbito do Estado liberal, a insegurança é menos o que deve ser enfrentado, combatido, do que o que deve ser regulado. Trata-se, como quer Jacques Rancière, de um modo de gestão da vida coletiva. Diante do aumento do risco e da insegurança, cresce também a demanda pelo controle, a cobrança populista por um estado de segurança. Tornados retórica e modo de gestão, risco e insegurança nos fariam então reduzir a política a ações de polícia. Como nos diz ainda Rancière, uma sociedade que tem no risco e na instabilidade o princípio de seu funcionamento não faz mais do que reproduzir as condições de sua própria manutenção (apud LEITE, 2011b).

Atualmente, no universo escolar, sobretudo nas escolas públicas, casos de indisciplina se tornam facilmente casos de polícia, assim como as diferenças se tornam patologias passíveis de exclusão social. Em uma sociedade na qual o terror é mecanismo de manutenção de *status quo*, o sentido maquínico do desejo, como máquina de produção desejante é visivelmente enfraquecido pelo medo do outro, do diferente. Temendo o outro, nos fechamos para as experiências.

E uma nova questão se apresenta para a nossa cartógrafa: se a educação é uma experiência efetivamente coletiva, como tecer relações sensíveis que trabalhem pela potência da vida quando o andamento da roda-viva do mundo contemporâneo segue o compasso da pressa, da finalidade, da reprodução, quando não do terror e da exclusão?

1.1 - Fuga da cultura através da cultura

Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada.

Gilles Deleuze

Para pensar a relação da cultura com uma educação que contemple a sensibilidade, tomando-a como um processo formativo que produz subjetividades, buscamos fugir da cultura, atravessando-a, em um movimento de transfiguração.

Para Guattari (1996), no campo da cultura, as atividades culturais tendem a ser padronizadas para o modo de semiotização dominante de maneiras muito sutis por conta de um modo de controle de subjetivação que não se reduz ao campo de mais-valia econômica, mas que é tomado sobretudo por um poder de subjetividade.

A partir desse pensamento, nossa proposta é discutir a cultura como sendo um campo que se constitui de maneira enviesada, com a missão de constantemente redefinir os objetos e os fins do seu próprio exercício, tarefa que se dá na desistência da representação. Essa abordagem propõe uma subversão do pensamento, na qual a cultura aparece como algo opressor do qual é necessário sair.

Essa perspectiva pressupõe tanto uma ideia negativa da cultura, quanto uma problematização positiva da mesma, pois é na crítica que acontece a criação. Pensa-se sempre contra a cultura, mas sempre sobre a cultura, num movimento entre as dobras de territorialização e desterritorialização.

Portanto, para cartografar esse território, pulsamos com o *corpo-vibrátil*⁷, nos movimentando pelas bordas dos fluxos que escapam do plano de organização dos territórios e das representações que canalizam as intensidades, dando-lhes sentido.

Ao longo dessa travessia, mantemos nossa atenção à espreita de linhas de fuga que cultivem as singularidades dos encontros e que nos permitam escapar à nossa compulsão pela representação. Por hora, nos deteremos em criar uma “saída da cultura pela cultura”, uma vez que estamos imersos no campo do discurso científico e portanto faz-se necessário discutir os prospectos nos quais o corpo é aprisionado pelas políticas de subjetivação atuais, tanto quanto discutir os pontos em que o corpo resiste à tais políticas, produzindo encontros que tenham a potência de gerar a vibratibilidade das produções desejantes, contemplando assim a sensibilidade. Nessa perspectiva de fuga da cultura, repudia-se qualquer “saber de reserva” em prol de um trabalho de atualização, no qual a atenção às dobras⁸ é essencial.

Nessa topologia de dobras, bordas e superfícies, vislumbramos a interioridade de uma cultura e o *fora* dos encontros. Afinal, é na experiência que apreendemos a superioridade intensiva dos *afectos*, a intensidade do encontro com o heterogêneo, com o fora pelo qual toda a afetividade se transforma.

Trata-se de subverter, profanar a cultura maior, o estabelecido, a história, em favor da

⁷ Em *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, Sueli Rolnik (2014) fala de dois tipos de olhares que se distinguem de acordo com suas posições em relação às políticas subjetivas nas quais estão inseridos. O olhar-do-visível está restrito às percepções fisiológicas que buscam formar sentidos, apreendendo o mundo em sua formalidade e projetando sobre essas formas as representações de que dispomos. O olhar-do-invisível é não apenas um olho, mas um *corpo vibrátil*, que permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças que nos afetam e estão presentes em nosso corpo em forma de sensações. Nessa perspectiva, as figuras de sujeito e objeto se dissolvem, desterritorializando o corpo, abrindo-o para o mundo, integrando o outro à nossa textura sensível e, antropofagicamente, tornando o outro parte de nós mesmos.

⁸ O conceito de dobras em Deleuze, refere-se ao processo de criação de determinados modos de existência em uma formação histórica específica. Exprime a invenção de diferentes formas de relação consigo e com o mundo ao longo do tempo.

vida - de uma cultura menor, das linhas de fuga e dos devires: “*O menor pode ter um corpo próprio (corpus), mas nunca uma organização intrínseca (organon). Não se reconhece o menor na cultura, no Estado, na História; pensa-se como divergência fundamental (corpus sine organon)*” (PELLEJERO, 2008, p.4)

Para Deleuze (2006), esse processo de minoração se dá através das linhas de desterritorialização absoluta que se opõem à cultura e fazem fluir os elementos significantes por uma linha de fuga constituída de singularidades a-significantes, menores, contra-culturais; pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento a partir dos quais é possível agenciar dispositivos de resistência e divergência em relação ao instituído. Por outro lado, há uma consideração insuperável da cultura, na qual o pensamento se propõe, a construção de alternativas possíveis sobre o plano da expressão, conforme discute Pellejero:

(...) no contexto da análise da cultura como actividade formadora fundamental, o problema coloca-se em torno da necessidade e da possibilidade de uma passagem do homem reactivo ao homem activo, isto é, de uma cultura da negação, fechada sobre as suas instituições, que confundiu os seus conteúdos com os seus fins, a uma cultura da afirmação, aberta à criação do novo, onde a vida, e a acção, e a liberdade, voltem a ter mais importância que a conservação e a reprodução do instituído (PELLEJERO, 2008, p.9).

São muitos os significados atribuídos ao termo cultura desde seu uso habitual, significados tais como conhecimento, instrução, elegância; significados que remetem a saberes que pertencem aos domínios dos campos da ciência, do pensamento e da estética. Essas áreas do saber assumem um estatuto valorativo e de poder, que nas sociedades estratificadas em classes como a nossa, passam a ser reproduzidos e implementados socialmente entre as diferentes camadas sociais, como se fossem os modos corretos de pensar e agir.

Segundo Guattari (1996, p.15), “*o conceito de cultura é profundamente reaccionário*”. Para o autor, esse poder de subjetividade implica em um sistema de submissão inconsciente que toma a forma de uma grande máquina capitalística e produz nossas fantasias, nosso afetos, nosso pensamento. Contra essa máquina produtora de subjetividades, encontramos os processos de singularização como movimento de resistência a tais modos de captura, para que outros modos de relação com o outro, outros modos de sensibilidade, possam permitir a construção de uma subjetividade singular:

Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI, 1996, p.17).

A ideia de cultura discutida por Guattari, nos alerta que esse maquinário capitalista está disposto a tolerar inclusive as margens da cultura ou os setores da cultura minoritária para que possamos nos identificar com algum território de pertença:

Não existe, ao meu ver, cultura popular e cultura erudita. Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica. (...) Não há coisa mais horripilante do que fazer a apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá o que desta natureza. Há processos de singularização em práticas determinadas, e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos (GUATTARI, 1996, p.23).

Entendemos que a divisão entre cultura popular e cultura erudita pressupõe fundamentalmente um pensamento binário, uma relação de antagonismo e exclusão. No entanto, não podemos deixar de notar alguns importantes atravessamentos que operam no terreno da cultura e configuram zonas de aprisionamentos dos ritos populares da cultura, conforme nos fala Rolnik (2014):

A elite fundadora, diferentemente de outros países da América, como é fundamentalmente o caso dos Estados Unidos, tem seus interesses marcados pela persistência de sua condição de européia e, por isso, tal elite não investe na construção de um “em casa” em terras brasileiras. O corpo é como que separado da experiência, anestesiado aos efeitos do convívio de heterogêneos e, portanto, surdo à exigência de criação de sentido para os problemas singulares que se delineiam nesta exposição. A tendência que se mantém hegemônica desde então é a de consumir cultura européia, cartografias de sentido que, além de terem sido produzidas no contexto de uma experiência de não mistura, são desencarnadas da experiência sensível, porque forjadas sob a égide do racionalismo. Ora, em seu transplante para o Brasil, tais cartografias culturais são consumidas acriticamente sem levar em conta as necessidades de sentido que se colocam no novo contexto, o que as torna duplamente desencarnadas. Puros jogos arrogantes de erudição e inteligência resultando em repetições estéreis e num “em casa” deselegante, porque vazio de sentido e desvitalizado. É o tal “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” com seu “tédio especulativo”, de que nos fala Oswald de Andrade – uma espécie de superego bacharelesco agindo contra o pensamento” (ROLNIK, 1998, p.3).

Em que pese que a cultura popular é um conceito fundamental para uma leitura historiográfica da cultura, nosso problema de investigação demanda que nosso olhar se volte para os acontecimentos, para a produção de corpos desejantes que possam criar linhas de fuga da cultura, portanto não aprofundaremos a discussão entre cultura popular e cultura erudita. Ao invés disso, vislumbramos uma cultura nômade e antropofágica.

Passando pelo terreno da cultura dita popular e mantendo o foco na característica antropofágica da cultura brasileira, é possível pensar em uma cultura nômade, viva e perecível, tal qual uma linha de fuga do pensamento que nos retira de um campo no qual a

cultura se constitui como um latifúndio cultural, para nos lançar no terreiro da potência dos encontros e do agenciamento do novo.

A cartógrafa continua seu trabalho, descobrindo que o movimento da cultura viva acontece no encontro entre as singularidades. Em Piracicaba, uma cidade do interior paulista, por exemplo, na qual grande parte da população descende de trabalhadores rurais e migrantes de outros estados brasileiros, diversos modos de vida coexistem. É possível notar a presença da cultura com sotaque sertanejo ou caipira nos hábitos sociais dos cidadãos nativos ou migrantes rurais que sentam em frente às suas casas para prostrar no final de tarde, falando sobre o rio, as congadas do Divino, as modas de viola, as brincadeiras dançantes de outrora e/ou sobre os tempos em que o trabalho nos sítios, nas plantações de cana e nas usinas de açúcar moviam os moinhos da cidade. A essa cena, superpõem-se os personagens mais urbanos como os trabalhadores da indústria e do comércio, os desempregados ou os estudantes universitários de fora da cidade que também trazem seus próprios “sotaques” e hábitos culturais regionais; assim como tantos outros personagens que compõem a paisagem cultural da cidade. São diferentes crenças, diversos modos de relacionamento e distintas visões de mundo.

No entanto, quando pensamos e teorizamos sobre a cultura, costumamos “pasteurizar” toda essa heterogeneidade na tentativa de criar identidades que sirvam de referência para nosso *olhar-do-visível*, nosso macro-olho. Essa tendência da cultura, na sua dimensão macropolítica, que busca criar uma ilusão de homogeneidade sobre um corpo social - que na realidade é diferenciado, matizado, diversificado, mestiço - reflete a dinâmica que opera no plano da cultura capitalística.

Voltando sua lente objetiva para a cultura brasileira, a cartógrafa encontra a antropofagia como movimento cultural, agitada por Oswald de Andrade (1972), buscando deglutir a cultura do outro⁹ numa perspectiva metafórica. Oswald propunha a devoração cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, para ele o próprio primitivismo seria um sinal de devoração crítica do outro.

A *estratégia antropofágica* que utilizamos para pensar as subjetividades, depende de uma disponibilidade para a alteridade, como nos esclarece Rolnik (1998, p.2),:

A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualizava-se assim uma certa relação com a alteridade:

⁹ Esse outro é tomado como um duplo: o outro externo e o outro interno. O outro externo referindo-se às culturas internacionais como a norte-americana e a européia e o outro interno como a cultura nativa brasileira representada pelos ameríndios, pelos afrodescendentes, pelos eurodescendentes e pelos descendentes de orientais.

selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento.

Ver e acolher a singularidade do outro com coragem para se afetar, para se contaminar, pois é nessa contaminação que o corpo se expande. Essa mistura antropofágica da cultura brasileira presente nos ritos da cultura conhecida como popular, permite uma relação de alteridade que produz no corpo uma alegria, fazendo vibrar os fluxos do desejo: “*Este tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria – “a prova dos nove”, segundo afirma duas vezes o Manifesto Antropófago, prova da pulsação de uma vitalidade*” (ROLNIK, 1998, p.8).

Continuando a caminhar pelo movimento da cultura brasileira, agora já utilizando a antropofagia como ferramenta para cartografar o fluxo das produções desejantes, a cartógrafa agora se aproxima do movimento tropicalista.

Entre os anos de 1967 e 1968, surge o tropicalismo, um movimento de ruptura com a barreira da dicotomia cultural que vigorava na época: cultura erudita *versus* cultura popular, cultura pop *versus* folclore, tradição *versus* vanguarda. Seus efeitos ainda ressoam nas produções desejantes de muitos artistas da nossa época, como nos fala José Miguel Wisnik em seu artigo *Herdeiros Musicais*¹⁰:

O meu trabalho ensaístico elabora critérios dados pela experiência tropicalista e seus desdobramentos. Mas na música, a própria canção tinha se tornado, depois dos tropicalistas, um acontecimento de dimensões tão múltiplas que a simples assimilação desse fato em mim demandou o tempo correspondente (e, nesse caso, vinte anos é o mínimo para um receptivo lento como eu, que presta uma atenção extrema e talvez demasiada em tudo). Não reconheço “elementos” da estética tropicalista no meu trabalho, reconheço uma afinidade de fundo que é permanente. Talvez porque eu seja um paulista do mar, de classe média trabalhadora, polaco democrático no litoral, pianista chopiniano formado numa província onde também havia música de vanguarda, e goste de conviver com contrapontos, as correspondências e as diferenças.

No início dos anos de 1990, o movimento mangubeat¹¹, emerge sobretudo através do grupo musical *Chico Science e Nação Zumbi*. De uma maneira também antropofágica, tipicamente característica da cultura brasileira, fundem-se o punk rock, funk, hip hop, baião,

¹⁰ Ver site: <http://www.tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais>. Acesso em 06 de junho de 2015 às 1:03h.

¹¹ Movimento artístico-cultural, criado por jovens músicos, jornalistas e artistas da periferia local na cidade de Recife- PE. Intencionavam denunciar a alienação cultural na qual a cidade estava submersa e trazer à tona os problemas sociais sofridos pela população. O mangubeat rompe com a tradição musical através de fusões rítmicas nas fronteiras entre o tradicional e o contemporâneo. Ver Manifesto “Caranguejos com Cérebro”, anexo 1.

côco e maracatu, para citar alguns dos ritmos. Multiplicidade e irreverência, a composição de uma noção estética da mistura entre o feio e o belo, o riso e a dor, a brincadeira e a seriedade. O *Maracatu Atômico*¹² tal qual criado na tropicália por Nélon Jacobina e Jorge Mautner, agora toma outras proporções.

Os traços de outras manifestações culturais se entrelaçam no maracatu, são as tessituras da linguagem criando suas redes de conexões na cultura. Pensar a cultura numa perspectiva de potência poética é tratar do que aqui se cultua e se cultiva como expressão, como linguagem.

Nessa perspectiva antropofágica-tropicalista-manguebeat, a cartógrafa pensa que a experiência com o maracatu produz uma “virada”, uma sincopada nas políticas massificantes do tempo. No intervalo intensivo do baque virado do maracatu, produz-se um efeito-alegria, não aquela alegria representada por “vacas pastando, abanando o rabinho, na tarefa de engordar”, mas uma alegria que se aproxima da experiência trágica de Nietzsche, composta por um misto de afetos alegres que convivem com dores, dissabores e desassossegos.

¹² Canção composta por Nélon Jacobina e Jorge Mautner.

CAPÍTULO 2 – A CARTÓGRAFA ENTRA NA CIRANDA CAIPIRA

Maracatu é um estado de espírito!
Maicon Araki

Procurando elaborar a questão que se apresentou no capítulo anterior, a cartógrafa vê que a tal roda-viva dos nossos tempos – embora muito mais roda do que viva – ainda mantém sua circularidade e sente que essa pode ser outra boa pista para pensar a construção das subjetividades no campo da sensibilidade.

Ajustando seu *corpo vibrátil*¹³ à potência da invenção, a cartógrafa consegue ver a roda-viva se transformar em ciranda, pois sabe que ciranda é a roda que permite o encontro entre o tempo e o espaço, numa circularidade composta por corpos que trazem a potência da multiplicidade e da diferença. Diferença que se produz na ciranda dos corpos rodantes, fazendo a roda-viva girar num outro *ritmo*¹⁴.

Assim como na síncope¹⁵, característica dos batuques brasileiros que - a partir da inserção de uma quebra no tempo, preenche o tempo faltante com a marcação corporal – a cartógrafa põe seu corpo a vibrar no ritmo do maracatu, sentindo a vida sem deixar de nela reinscrever a morte. Muniz Sodré (2015, s.p.) escreve sobre o sincopado do samba:

Na técnica dessa forma musical o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão) tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e da elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo.

Nesse movimento de composição do corpo-vibrátil da cartógrafa, ela se pergunta qual seriam os efeitos da quebra do tempo forte na cena na ciranda do capitalismo cognitivo: seria possível pensar o tempo forte como o tempo da produção em série? Seria esse o tempo da produção das identificações, da conformação com a média no pacto com a mediocridade? E o tempo fraco, seria o tempo minoritário que na sua prolongação invade o tempo forte, produzindo uma ruptura com a constância?

¹³ Ver nota 9.

¹⁴ Para Muniz Sodré (2015, s.p.), trata-se da arte de combinar as durações do tempo segundo convenções determinadas.

¹⁵ A síncope ou sincopa é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento de um tempo fraco, repercutindo num tempo forte, uma descontinuação da sequência rítmica que produz uma quebra no ritmo, rompendo com a constância. Característica dos ritmos brasileiros como o samba e o maracatu. Ver: SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. 2ed. Rio de Janeiro, Mauad, 2015.

Quando a cartógrafa entrou no terreiro do maracatu ela foi tomada por um estranhamento. Uma sensação de estranheira que em sua estranheza, a fez notar que havia algo diferente acontecendo em seu corpo. Aquele baque causou uma sensação de rompimento. Ela recordou-se que por muitos anos havia habitado um terreno subjetivo no qual a paisagem cultural tinha sido composta por ritmos e imagens estrangeiras, fundamentalmente de origem européia ou norte-americana. Em um período de intensos conflitos familiares e profissionais, a cartógrafa havia mudado do Brasil para a Inglaterra, como tantos outros jovens da sua época, em busca de novos sentidos para sua vida.

Após um tempo estudando e trabalhando na Inglaterra, o jazz, o rock, o hip hop, a música eletrônica e a Língua Inglesa haviam se tornado o seu território. Embora fosse brasileira, em muitas ocasiões sentia-se como “uma estranha no ninho” em chão brasileiro. Quando os colegas estrangeiros perguntavam sobre o carnaval, dizia que não sabia muito sobre isso, pois não gostava de carnaval. Sentia mesmo que o carnaval que ela conhecia tinha um quê de grotesco, sobretudo quando os gringos, encantados pela sensualidade das mulatas das escolas de samba cariocas, demonstravam uma lascívia em relação à figura da mulher brasileira - o que só reforçava a resistência da cartógrafa em identificar-se com a paisagem tupiniquim.

Um dia a cartógrafa precisou voltar às terras brasileiras. Seu visto de permanência em terras estrangeiras havia expirado. Mas mesmo depois de regressar ao Brasil, ainda sentia-se habitando tanto a língua quanto a paisagem cultural estrangeira. As rádios tocavam *axé music* e o *funk carioca* tomava a cena entre a maior parte dos jovens brasileiros.

De volta à cena em que ouviu pela primeira vez um grupo percussivo de maracatu ao vivo, momento em que sentiu estar entrando num território novo, ela percebeu que aquela sensação de estranhamento coexistia com uma estranha familiaridade. Aquele batuque diferente do que seus ouvidos estavam acostumados parecia pertencer-lhe desde sempre. Algo estava acontecendo ali.

Aos poucos aquelas batidas foram contagiando o seu corpo, fazendo-o pulsar diferente. Tambores, chocalhos, corpos dançantes. Uma paisagem que a fazia pensar em uma tribo. Pelo fato da cartógrafa ser brasileira, talvez você possa pensar que se esse episódio possa expressar um "retorno às raízes" ou um "resgate dos laços familiares", mas tenhamos calma.

Se olharmos com atenção, a cartógrafa estava bem familiarizada e confortável com aquela paisagem internacional que (a) habitava, alguma coisa nova estava sendo criada, uma outra relação com a terra. Algo despertou seu desejo naquela noite de carnaval em que presenciou o arrasto de maracatu mover seu corpo de um jeito diferente.

Despertar o desejo tem a ver com o despertar de uma intensidade, dessa força de atração que nos move em direção a certos universos e nos afasta de outros sem que saibamos o porquê. Modos de expressão que inventamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade.

De alguma forma ela havia se desconectado de um mundo possível, nesse caso a própria cultura brasileira. Um regime fascista de produção do desejo, um tipo de microfascismo havia bloqueado ouvidos, olhos, língua, pele - seu corpo sensível - para outras paisagens subjetivas. Ao identificar-se com a cultura estrangeira para poder se apropriar da linguagem e sobreviver naquele território, ela havia exilado as paisagens brasileiras para bem longe do seu circuito afetivo. E, interrompendo seu circuito afetivo, havia dessensibilizado a vibratibilidade de seu corpo, permitindo que seu desejo fosse colonizado. Foi o baque do maracatu de baque virado que trouxe uma nova pulsação para o movimento de criação do seu corpo. Virado que desde então tem alimentado esse corpo-vibrátil. Esse encontro com o maracatu permitiu que a alegria fosse experimentada como possibilidade de ampliação dos movimentos do corpo, impelindo-o a dançar para além de si mesmo.

Em 2013, nossa cartógrafa começou a frequentar os ensaios abertos do grupo percussivo Baque Caipira¹⁶. Como as aulas-ensaio não seguiam um processo formal de aprendizagem, passou a pesquisar sobre o maracatu. Através de vídeos da internet e outras referências partilhadas pelos parceiros do grupo, iniciou o trabalho de mapeamento desse imenso território, entrando em contato com os "personagens rítmicos", com os múltiplos "sotaques" e "citações" presentes nas composições de cada grupo percussivo e com as diferentes nações de maracatu de baque virado.

Embora não tivesse uma base técnica que a permitisse dançar e tocar os instrumentos, logo começou a fazê-lo, tendo como base a escuta e a vibração do seu corpo sensível:

*Quem já ouviu
O balanço do Baque caipira?
Ele vem do barranco do rio
Causando arrepio
No povo que está (2x)
O meu baque é feito aroeira
Brincadeira pra gente sambar
Tem a força da cachoeira
Oxum mãe guerreira*

¹⁶ O grupo foi fundado em outubro de 2013, na cidade de Piracicaba, através de uma série de oficinas de maracatu ministradas pelo músico, pesquisador e professor na área de percussão regional e bateria brasileira, Maicon Araki. Após o término do projeto das oficinas, o grupo passou a se reunir regularmente, em uma espécie de ateliê permanente, com o intuito de aprofundar a vivência do maracatu de baque virado.

*Te peço licença (4x)*¹⁷

Para além da prática particular com os instrumentos musicais na aprendizagem dos toques e dos movimentos, havia também a vivência coletiva naquele grupo e toda a linguagem do batuque que, aos poucos se desvelava à sua frente. A maior parte dos batuqueiros não era músico ou artista profissional, portanto a novidade de compor um grupo musical, tocando seu instrumento, assustava a cartógrafa e muitos de seus companheiros.

O maracatu se assemelhava a um grande mar que assustava tanto quanto seduzia. De acordo com as conversas que teve com seus companheiros e que registrou nos diários de campo, pode notar que mesmo para aqueles que tinham um conhecimento musical mais avançado, tal experiência apresentava um encanto e um desafio muito peculiares, sobretudo, em relação à intensidade dos afetos mobilizados naquela vivência coletiva.

Após alguns meses de ensaio, a cartógrafa-batuqueira começou a tomar parte nas brincadeiras públicas. Foram inúmeros encontros-apresentação e oficinas vivenciadas em eventos culturais e em escolas. Experiências que nossa cartógrafa irá partilhar através das suas impressões e das expressões de seus colegas batuqueiros relatadas ao longo dessa travessia investigativa.

Após o estágio de iniciação na participação desse coletivo, a cartógrafa e seus parceiros de batuque foram se tornando "companheiros do mesmo barco", *malungos* descobrindo juntos como levar a sério essa brincadeira, dedicando-se aos ensaios e a outros compromissos junto ao grupo.

Durante toda a sua jornada, o grupo tem mantido o caráter de que suas atividades não teriam fins lucrativos. As apresentações e oficinas não costumam ser remuneradas, salvo em casos de grandes projetos culturais, geralmente financiados com verba pública. Nesse caso, o valor financeiro recebido é repassado para a manutenção dos instrumentos ou para ajuda de custo das atividades do grupo, tais como transporte e alimentação.

Em um determinado momento da jornada desse coletivo, outros grupos de maracatu da região demonstraram um estranhamento em relação à sonoridade produzida pelo grupo. Isso se deveu ao fato de que o Baque Caipira misturar outros ritmos e alguns “sotaques” caipiras ao maracatu tradicional nordestino:

*Eu sou da terra do cururu
Sou do lugar onde o peixe para
Sou baque virado
Eu sou do tambú
Caipira sou, Piracicaba!
Eu represento o meu país
Quando toco o cururu*

¹⁷ Todas as loas citadas ao longo desse texto foram compostas por Maicon Araki para o grupo Baque Caipira.

*Eu represento o meu país
 Quando toco meu tambú
 Eu represento o meu país
 Batucando o maracatu (4x)
 A minha terra é terra do divino
 Terra de Nhô Quim
 Do samba de lenço
 Baque virado é o meu hino
 Que faz de mim
 Tudo que eu penso*

Na letra da loa acima, são citadas algumas das referências culturais que influenciam a composição criativa desse coletivo tais como: *o cururu*, *o tambú* e *o samba de lenço*. O *cururu* é um ritmo musical típico da música caipira, um dos “sotaques” que influenciam o maracatu do Baque Caipira. Cururu é o repente, um combate poético, um desafio em trovas ao som de violas caipiras. Essa manifestação cultural é fundada na tradição da literatura oral européia, mas possui a característica tipicamente brasileira, que, a exemplo do cordel brasileiro, soube transformar a tradição introduzida pelos colonizadores ao modo de vida do caboclo.

O *tambú*, também conhecido como *batuque de umbigada*, é um ritmo e uma dança de origem africana trazida ao Brasil pelos negros escravizados de origem bantu que vieram nos navios negreiros no período da colonização e instalaram-se no entorno de Piracicaba, Tietê e Capivari, região em que se reúnem ainda hoje os últimos grupos de batuqueiros sexagenários para tocar, cantar e dançar: “*O batuque é uma manifestação em que, junto à batucada, há uma dança na qual um homem e uma mulher encostam seus umbigos como parte da coreografia*”, diz Vanderlei Bastos, representante dessa tradição cultural.

Dentro da cultura banto existe a visão de que o umbigo é a nossa primeira boca e o ventre materno a primeira casa, a umbigada celebra o momento único em que eles se tocam, um agradecimento ao dom da concepção, uma ação mítica, materializada através da dança. As modas, canções do batuque, consistem em uma crônica cantada sobre a história passada e recente da comunidade e seus valores. Criadas no repente ou buscadas nas tradições, elas tecem comentários acerca de pessoas e fatos conhecidos pelo grupo, servindo-se de uma linguagem rica em metáforas:

*Um dia desse passado eu passei em Piracicaba,
 tinha nego reclamando faz treis noite que eu num durmo.
 Agora vai endireitar, agora vai endireitar,
 Tietê tem quarterão, Capivari guarda noturno.¹⁸*

¹⁸ Moda de Dona Anecide Toledo de Capivari.

O *samba de lenço*, é um ritmo e uma dança presentes no sudeste brasileiro, que assim como o tambu, também tem suas raízes na África, embora, assim como o maracatu, seja uma manifestação tipicamente brasileira. É uma das manifestações do samba, mais especificamente do *samba de bumbo*. Caracteriza-se pelo lenço usado como enfeite por homens e mulheres, na devoção a São Benedito. Na dança, os homens enfileiram-se de um lado, as mulheres de outro, usando o movimento do lenço para escolher seu par. O enredo das músicas baseia-se em pequenas crônicas de eventos do cotidiano. Os instrumentos de percussão utilizados são artesanais, na maioria, como o pandeiro, caixas, bumbo e zabumba, além do chocalho (ganzá). Em Piracicaba, o movimento da tradição do samba de lenço é agitado pela arte-educadora Ediana Maria de Arruda Raetano, neta do mestre de samba de lenço Antônio Carlos Ferraz, que faleceu aos 100 anos de idade em novembro de 2014:

Quando pequena sempre prestando atenção (2x)
Em que dizia meu avô da tradição (2x)
Sempre aos mais novos devemos ensinar (2x)
Pra nossa cultura não se acabar (2x)
O Samba Lenço é tradição
Por isso canto com muita emoção(2).¹⁹

Assim como toda manifestação artística, o maracatu desenvolve um papel na sociedade. No sudeste do Brasil, ele se desenvolve de uma maneira particular, incorporando toda uma gama de influências musicais regionais. Mas o que se destaca na criação poética da manifestação cultural que chamamos de maracatu é a celebração da heterogênesse no corpo dessa expressão artística, compondo a biodiversidade que caracteriza essa paisagem simbólica.

Maicon Araki, músico multi-instrumentista, diretor e fundador do Baque Caipira, destaca que o maracatu, diferentemente do samba, tem sua pulsação rítmica com outro sentido, fazendo a subdivisão das notas de uma maneira diferente de todas as centenas de ritmos do Brasil.

Entendemos que a cadência, a melodia e a vibração de cada sequência rítmica do maracatu, são frutos da diversidade e da antropofagia características da cultura brasileira:

Aqui em Piracicaba tem uma cultura muito rica, artística e musical, aqui a gente tem o samba de lenço, o batuque de umbigada (o tambu), a gente tem a congada do divino... E com certeza esses movimentos culturais aqui da cidade influenciam o nosso baque também!²⁰

¹⁹ Moda composta por Ediana Maria de Arruda Raetano.

²⁰ Depoimento de Maicon Araki no documentário: *TUM MARACA! O Baque Caipira*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_5JLnvn6QY. Acesso em 02 de agosto de 2016.

Essa singularidade tem servido como referência para diversas áreas do saber, no sentido de dar visibilidade a uma cultura viva que incorpora as diferenças no cerne de seu processo criativo. Como manifestação da cultura brasileira, o batuque do maracatu descende de religiões afro-brasileiras, embora hoje seja considerada uma manifestação profana e um folguedo carnavalesco.

Desse modo, as influências africanas, indígenas e européias características do maracatu e a própria discussão em relação às origens desse folguedo popular, traz dispositivos de todas as tradições e lutas que compõem esse movimento artístico em meio a uma tendência de massificação do Capital Mundial Integrado (GUATTARI, 1996).

O grupo Baque Caipira tem desenvolvido uma linguagem própria em relação às composições rítmicas, arranjos musicais e letras das loas que destacam elementos culturais da região de Piracicaba/SP:

Lá em cima, a galera fala do litoral, fala do mar, de Iemanjá, aqui a gente fala das nossas coisas. A gente fala do rio. A gente “cita” nas nossas loas - dependendo da condição rítmica dos “baques” que a gente toca – a gente cita os ritmos que a gente tem aqui, em Piracicaba.²¹

Os modos de transmissão da tradição estão constantemente se modificando e o que a mantém viva é a possibilidade de que sua prática esteja em movimento, atualizando as linguagens tradicionais ou mesmo transfigurando-as através de narrativas que atuam na articulação simbólica dos elementos culturais em circulação. São as mudanças que mantêm esse *corpo-brincante* em movimento.

Pensar a *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005) e suas relações com as dinâmicas educativas a partir de uma perspectiva de experiência nos remete à constituição do sujeito da experiência como sujeito que padece e que está exposto ao seu próprio tempo.

O maracatu-nação de hoje, segundo o depoimento do diretor de bateria da Nação Estrela Brilhante do Recife, conhecido como Pitoco, conserva sua dimensão sagrada no respeito à simbologia tradicional e na hierarquia do cortejo²², assim como nas obrigações religiosas que envolvem os participantes do cortejo no período do desfile de carnaval. No entanto, o maracatu é considerado pelo candomblé como uma manifestação profana em

²¹ Idem Ibidem.

²² O cortejo é composto por uma bandeira ou estandarte abrindo as alas. Logo atrás, segue a dama de paço, que carrega a mística boneca negra calunga, representando todas as entidades espirituais do grupo. Atrás dela, seguem as baianas e, pouco depois, a corte e o rei e a rainha dos maracatus. Mantendo o ritmo do desfile, seguem os batuqueiros. Os instrumentos são diversos: alfaias (que são tambores tocados com baquetas) caixas de guerra ou taróis, ganzás (chocalhos de metal), timbais (tambores tocados com as mãos) e agbés (chocalhos de cabaça e miçanga). A seleção dos instrumentos costuma depender da convenção característica de cada maracatu-nação ou grupo percussivo.

relação ao afoxé²³ e muitos dos brincantes de maracatu adotam outras práticas religiosas no seu cotidiano.

O sino da catedral já bateu (2x)
Bateu
Amanheceu
E o meu Baque apareceu
Bateu
Amanheceu
E o maraca
Aconteceu
Bateu
Amanheceu
E o meu Baque apareceu
Bateu
Amanheceu
E o maracatu
Cresceu

O movimento do maracatu tece laços sociais que permitem a partilha de lembranças e emoções, através de uma não mortificação do corpo coletivo que compõe a ciranda das tradições. O corpo poético do brincante de maracatu se tece nessa partilha do sensível, criando-se na potência da coletividade artística e cultural que o agencia.

Em sua obra *O Espectador Emancipado*, Rancière (2010, p.11) diz que, comunidade é justamente a maneira de ocupar um lugar e um tempo com o corpo, em ato oposto ao simples aparato das leis, como “*um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas*”. Sobre o poder comum de uma comunidade estética, expressa nas manifestações artísticas contemporâneas, ele diz:

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio. O que nossas performances comprovam - quer se trate de ensinar ou de brincar, de falar, de escrever, de fazer arte ou de contemplá-la - não é nossa participação num poder encarnado na comunidade. E a capacidade dos anônimos, a capacidade que torna cada um igual a qualquer outro. Essa capacidade é exercida através de distâncias irreduzíveis, é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações (RANCIÈRE, 2010, p.20).

Para Agamben (2009, p.41): “*sujeito (é) o que resulta da relação e, por assim dizer,*

²³ De origem iorubá, a palavra “afoxé” poderia ser traduzida como “a fala que faz”. Para alguns pesquisadores seria uma forma diversa do maracatu. As melodias entoadas nos cortejos dos afoxés são praticamente as mesmas cantigas entoadas nos terreiros afro-brasileiros que seguem a linha jexá. O afoxé é uma manifestação cultural e um ritmo musical que tem profunda vinculação com as manifestações religiosas dos terreiros de candomblé.

do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos”. Portanto, discutir sobre as formas do “corpo a corpo” que se dá entre as dimensões micro e macropolíticas na educação, nos aproxima da experiência da travessia empreendida por essa *comunidade malungueira*.

Por comunidade malungueira, nos referimos aos compostos de sensações ou aos blocos de afectos que vibram nos corpos-brincantes e são partilhados na paisagem psicossocial do batuque do maracatu.

Robert W. Slenes, no texto *"Malungu, n'goma vem!": África coberta e descoberta do Brasil*, discute as representações contidas nos retratos de africanos no Brasil de 1828 a 1829, através da análise do trabalho do artista-etnólogo bávaro Johan Moritz Rugendas.

Segundo Slenes (1991/1992) há pelo menos três traduções possíveis para a palavra *n'goma*. A primeira refere-se ao som produzido pelo ranger do tambor, a segunda pode ser entendida como o tambor, propriamente dito e a terceira é tomada como sinal de alarme. Nos jongsos²⁴ cantados em partes do interior do sudeste do Brasil, *angoma* significa dança. Os negros escravizados utilizavam a expressão *n'goma vem* para avisar os parceiros que o feitor estava chegando, ao mesmo tempo em que diziam que era chegada a hora de mexer o corpo, era chegada a hora de dançar!

Interessa especialmente ao nosso propósito de investigação, a discussão sobre a raiz que deu origem à palavra "malungo". Tal discussão ilustra como os negros da África bantu podiam encontrar-se através das palavras, *“não apenas no mesmo 'barco' semântico, mas no mesmo mar ontológico”* (SLENES, 1991/1992, p.51).

Em 1880, no Brasil, "malungo" queria dizer *“companheiro, patricio da mesma região, que veio no mesmo comboio”*, ou ainda, *“parceiro da mesma laia, camarada, parente”* (SLENES, 1991/1992, p.52). Slenes (1991/1992) destaca ainda que para muitos negros escravizados, que eram originários da África Central, a palavra "malungo" teria tido significados cosmológicos que escapavam totalmente à compreensão dos senhores brasileiros, apesar deles conhecerem muito bem o sentido metonímico da palavra.

É possível que *nlungu* (em kikongo) e *ulungu* (em kimbundu) sejam derivados da mesma raiz que *kalunga* (...) para escravos falantes desses três idiomas, ou para povos que compartilhavam sua cultura, 'malungo' não teria significado apenas (...) 'camarada da mesma embarcação', mas forçosamente também 'companheiro na travessia da kalunga' (SLENES, 1991/1992, p.53).

A cartógrafa ouviu contar que na mitologia iorubá, *kalunga* significa a linha divisória ou a superfície que separa o mundo dos vivos daquele dos mortos. Portanto, atravessar a

²⁴ O jongo é um batuque de origem africana associado ao canto e à dança. Também conhecido como caxambu ou bambelô, é classificado por alguns autores como o “avô do samba”.

kalunga (simbolicamente representada pelas águas do rio ou do mar) significa "morrer", se a pessoa estiver viva, ou "renascer" se a pessoa estiver morta (SLENES, 1991/1992, p.53).

Calunga também é o nome que se dá à boneca que vem à frente dos cortejos de maracatu. Para os negros escravizados que tinham suas origens em Angola ou no Congo, kalunga é uma palavra ligada ao mundo dos ancestrais. A palavra é originária da Língua Kimbundu, falada no sul de Angola e na capital Luanda.

Tais povos acreditavam que era preciso cultuar seus ancestrais. Pois era deles que vinha sua força. De acordo com essa narrativa o mundo era representado de forma circular, como uma grande roda cortada ao meio, sendo que em cada metade havia uma grande montanha. Em uma das metades o pico da montanha ficava virado para cima e na outra a montanha estava de cabeça para baixo. A montanha de cima fazia referência ao mundo dos vivos e a montanha invertida representava o mundo dos mortos, a terra dos ancestrais. Entre as duas montanhas havia um grande rio, nomeada por eles de kalunga. De acordo com essa mitologia, a kalunga representa um lugar de passagem, na qual o homem pode entrar em contato com a força dos seus ancestrais.

Para nós, a morada dos mortos é sinônimo de cemitério, lugar onde enterramos nossos antepassados, mantendo-os à distância do mundo dos vivos. Percebemos que a maneira como os africanos associavam a palavra kalunga à morte difere muito da relação que estabelecemos atualmente com o mundo dos mortos.

Para os antigos povos africanos, a kalunga era o que tornava uma pessoa ilustre e importante, porque mostrava que ela tinha incorporado em sua vida a força de seus antepassados. Nessa época, os governantes só eram reconhecidos como tal se pudessem manter o povo unido em torno da força comum dos antepassados. Por isso:

(...) no cortejo dos reis e rainhas dos maracatus, sempre foi obrigatória a presença da boneca que chamam calunga. Ela é um símbolo da realeza africana e do poder dos ancestrais. Muitos foram aprisionados e trazidos para o Brasil como escravos, atravessando um grande rio, calunga grande, o mar oceano. Então, para eles, a morte passou a ter outro sentido. A morte era um sentimento. O sentimento que os escravos traziam na alma, depois de terem perdido sua liberdade.²⁵

Segundo Gonzaga (2015), as culturas enraizadas nas tradições orais não operam com uma visão dicotomizada do corpo. Diferentemente da tradição de conhecimento ocidental que

²⁵ Post de Cristina Carnaça e Gisele Almeida em: <http://www.educacaoquilombolaediversidade.blogspot.com.br/2010/03/mas-por-que-eles-se-chamam-kalunga.html> . Acesso em 21/06/2016 às 00:42h.

costuma separar corpo e mente, nas tradições orais de produção e transmissão de conhecimento mantidas pelo povos africanos, o homem é geralmente concebido em uma relação integral com o universo: “*Seus corpos não são individualizados nem repartidos* (GONZAGA, 2015, p.2)”.

Mesmo na travessia da kalunga, nos mortíferos navios negreiros, a tradição oral resistiu ao processo colonizador, pois manteve o corpo como produtor de sentido e conhecimento:

Na assombrosa era do tráfico de escravizados para o Novo Mundo, os corpos negros inseridos em culturas orais resistiam bravamente ao exercício diário de violência por parte das tripulações (...). Seja no convés superior, quando as tripulações forçavam os escravizados a dançarem e cantarem para exercitarem seus corpos ou no convés inferior, em que afluíam importantes laços de identidade nos cantos de lamentação e conspirações contra capitães e marujos impiedosos, o corpo tinha um papel importantíssimo como instrumento de resistência (GONZAGA, 2015, p.2)

Os tradicionais maracatu-nação sempre trazem a imagem da calunga à frente dos cortejos, simbolizando o lugar de passagem da vida para a morte e da morte para o renascimento, em um ritmo no qual o final é também o começo de um novo ciclo, incorporando o ciclo do nascer-morrer-nascer da mitologia iorubá na expressão do maracatu.

Essa compreensão semiótica nos permite pensar na força de transfiguração que tem sido transmitida pela tradição do maracatu, na singularidade das suas múltiplas formas de expressão.

Caminhando pelo interior das tradições, a cartógrafa descobre que nas culturas orais, nas quais a palavra, a dança, a música e a visualidade utilizam-se do corpo como suporte de comunicação para suas expressões e transformações, o fazer coletivo e a simbologia presente na cosmologia africana, tem um papel fundamental na constituição da subjetividade, como podemos perceber no relato do diário de campo da cartógrafa-batuqueira sobre o movimento dos corpos- brincantes pela cidade:

No dia 10 de novembro de 2015, estudantes das escolas públicas do Estado de São Paulo iniciaram um movimento de ocupação das suas escolas para impedir a implementação da Proposta de Reorganização Escolar do governo estadual. A proposta planejava afetar aproximadamente 311 mil estudantes e suas respectivas famílias, e 74 mil professores. A "proposta" havia sido anunciada pela Secretaria de Educação de São Paulo em setembro, mas sem a publicização dos dados do estudo para reorganização e, sobretudo, sem a discussão pública sobre o impacto social das mudanças propostas. A idéia central estava na separação dos três diferentes níveis de ensino: Fundamental I, Fundamental II e Ensino Médio em prédios diferentes, de forma a reduzir

a complexidade da gestão escolar. No dia 25 de outubro a secretaria anunciou o fechamento de 94 escolas e a disponibilização seus prédios para escolas técnicas ou para a rede municipal de ensino. A partir daí, os estudantes iniciaram o movimento de ocupação das escolas. Durante os dias de ocupação várias atividades culturais e aulas públicas foram realizadas na frente das escolas. Mensagens com as reivindicações dos jovens e divulgação das atividades de limpeza e de organização dos espaços escolares foram veiculadas pelas redes sociais e pela imprensa, o que infelizmente não evitou episódios de violência policial, especialmente nas escolas da periferia. Nesse período, o grupo Baque Caipira esteve presente em duas escolas ocupadas na cidade de Piracicaba, levando oficinas de maracatu e dialogando com os jovens. Na Escola Estadual Barão do Rio Branco, é composta mais uma loa:

*Barão, Barão!
Barão foi ocupado
O governador lá em cima
Com certeza tava errado!*

No dia 19 de dezembro de 2015, foi organizada a 4ª edição do evento “Ocupe o Largo” (uma organização popular de ativismo político localizada na cidade de Piracicaba), sob o tema “Primavera Secundarista”. Houve a participação dos representantes das escolas que foram ocupadas na cidade realizando debates, acompanhados de apresentações musicais, de teatro e intervenções de arte. Alunos representantes das quatro unidades ocupadas, a Pedro Morais Cavalcanti, a Barão do Rio Branco, a Professor Antonio de Mello Cotrim e a Jethro Vaz de Toledo, apresentaram relatos da experiência. Compondo a programação musical, juntamente com a batalha de MC's, o grupo Baque Caipira tocou um cortejo de maracatu desde o Parque da Rua do Porto, até o Largo dos Pescadores, onde se concentrou o evento. Ao longo da Avenida Beira Rio, o arrasto de maracatu foi cruzando as ruas na contramão da avenida, chamando a atenção das gentes ao longo do caminho. À esquerda, havia o povo que ocupava as calçadas nas mesinhas dos botecos mais simples ou mesmo acomodadas em um piquenique improvisado com suas caixas de isopor e aparelhos de som. À direita do cortejo, que seguia pulsando na contramão, o povo sentado à mesa dos botecos mais chiques.

O “povo da esquerda” e o “povo da direita”... vislumbre de um olhar restrito ao visível do olho macropolítico.

Fato é que o arrasto ia passando e os corpos seguiam vibrando no ritmo do maracatu, todos juntos - velhos, crianças, pretos, brancos, amarelos. Todos pulsando, cantando, dançando e vibrando juntos na ação do batuque no coletivo, convocando o brincante a tomar parte nessa partilha do sensível. Afinal os tambores não são apenas tocados, mas também nos tocam, a partir dos afectos que fazem nossa pele vibrar.

2.1 – O processo de transfiguração na história do maracatu

Se, como nos diz Walter Benjamin (2009), o fluxo de sentidos da experiência

constitutiva da subjetividade está na comunidade entre vida e palavra, no espírito da narrativa, podemos dizer que a potência da narrativa está em criar o calor de uma experiência a partir das experiências que vão sendo tecidas no corpo do coletivo.

Pensar o processo de subjetivação a partir de uma perspectiva de experiência, nos remete à constituição de uma subjetividade que está exposta a seu próprio tempo. Portanto, para pensar a história do maracatu, utilizamos o conceito de história que pensa a história como um saber que busca reconstruir os acontecimentos do passado, assumindo que o fará a partir dos desejos, interesses e tendências de quem protagoniza o estudo dos elementos históricos. Para Barembliitt (1996, p.174):

A história (...), não é apenas um exercício erudito que estuda o que se repete e caracteriza o que não se repete. Trata-se da reconstrução dos grandes momentos contingentes e imprevistos que se efetuaram em acontecimentos de radical novidade. Por outra parte, não investiga como o passado determina o presente e pode condicionar o futuro, mas como o presente ativa e deflagra virtualidades do passado e como propiciar os acontecimentos no porvir.

O maracatu é uma manifestação que tem suas raízes no terreiro da cultura negra²⁶ e a discussão sobre suas origens é um tema muito controverso. Grande parte dos autores que estudaram o maracatu identifica suas origens nos rituais de celebração de coroação dos reis do Congo que ocorriam em várias partes do Brasil desde o período colonial.

Os coroados como reis e rainhas do Congo eram intermediários entre o poder do Estado Colonial e os homens e mulheres de origem africana, portanto eram lideranças políticas entre os negros. Outro aspecto importante é que essas organizações tinham uma forte ligação com as religiosidades de matrizes africanas como a do Candomblé, da Jurema, da Umbanda e mesmo com o Catolicismo.

Lima (2006), em sua dissertação de mestrado *Maracatus e Maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias - Recife (1930-1945)* trabalha com a ideia de que as primeiras manifestações identificadas como maracatu estão associadas a uma imensa variedade de batuques e festejos - que hoje denominamos brincadeiras populares - organizados pelos negros desde o século XIX:

A busca pela origem de determinadas práticas ou costumes, longe de esclarecer, constitui artifícios que levam à construção de uma homogeneização daquilo que é diverso, múltiplo ou que simplesmente não existiu como foi descrito. Como, por exemplo, exponho o maracatu-nação, primo, irmão e parente próximo de várias manifestações culturais existentes

²⁶ Uma discussão relevante acerca do conceito de cultura negra é realizado no artigo “Maracatu-nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias” de: LIMA, I. M. F. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul/dez. 2014. Editora UFPR.

pelo Nordeste, tais como congos, taieiras, pretinhas do congo, aruendas, cambindas, maracatus de orquestra, dentre outras. Estas manifestações em geral são assemelhadas não por terem uma origem em comum, mas por compartilharem práticas (LIMA, 2006, p.113).

Os maracatus não tinham prestígio no século XIX, pois sendo um folguedo de negros escravizados, costumavam ser populares nas páginas policiais, quando seus integrantes se envolviam em brigas de rua. Além do mais, por conta do estado de analfabetismo em que os negros escravizados se encontravam, não há registros documentais escritos. A preservação da sua tradição deve-se principalmente à história oral.

Destacamos que foi por volta dos anos de 1950 que foi criada a distinção entre os maracatus de baque solto (maracatu rural) e maracatus de baque virado (maracatu-nação) - portanto essa denominação de maracatu de baque virado é uma construção muito recente.

Embora haja uma discussão relevante acerca da historicidade envolvida numa categorização do maracatu, há atualmente uma “convenção” sobre a distinção entre dois tipos de maracatu: nação ou de baque virado, e o de orquestra, ou baque solto. Embora de uma maneira geral, esteja convencionada tal distinção, na prática dos brincantes, elementos culturais de ambos os tipos estão constantemente se interpenetrando.

Como nosso trabalho de pesquisa não tem a pretensão de um trabalho historiográfico ou antropológico e tendo em vista que nosso objetivo não é discutir a origem ou as categorizações do maracatu e sim os seus efeitos na modulação das sensibilidades entre os brincantes de maracatu - e como brincantes entendemos todos os homens e mulheres, velhos e crianças, que de alguma forma participam dessa prática cultural - ficaremos com a distinção entre essas duas categorias para melhor contextualizar nosso campo de investigação.

Durante as décadas de 1960 a 1990, o maracatu de baque virado ficou circunscrito, sobretudo, aos carnavais do nordeste, mas nos anos de 1990, houve uma popularização do maracatu através do movimento mangubeat. A partir daí, o mangubeat, junto ao Movimento Negro Unificado (MNU), à Nação Leão Coroado²⁷ e ao grupo Nação Pernambuco²⁸, deu início a uma mobilização nacional e internacional em torno do maracatu. Essa abertura do maracatu do nordeste para o mundo permitiu que fossem criados grupos percussivos que trabalham a cultura do maracatu em praticamente todos os estados brasileiros e em muitos outros países, nos cinco continentes:

²⁷ Uma das nações mais respeitadas do Recife, fundada em 8 de dezembro de 1863. No dia 8 de dezembro também se comemoram as festas de Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, para os católicos e dia de Iemanjá para o culto nagô. É considerada uma das nações mais antigas de maracatu. Passou a ser considerado ponto de cultura e patrimônio vivo de Pernambuco desde 2005.

²⁸ Que contribuiu para a separação da música e da dança do maracatu de sua dimensão religiosa.

Os maracatuzeiros não construíram os seus maracatus tendo como referência algum modelo estabelecido. Prevaleceu nesse aspecto a resposta para as suas necessidades. Fazer e refazer as heranças do passado, tomar de empréstimo formas e usos de outras manifestações culturais afro-descendentes é um pouco do que ocorre entre os maracatuzeiros e maracatuzeiras no dia a dia (LIMA, 2006, p.25).

Ao longo do século XX, entre antropólogos como Pereira da Costa e Katarina Real, o maracatu era representado como uma manifestação cultural de história linear, associada ao passado e correndo o risco de extinção. As imagens construídas sobre o maracatu entre muitos dos autores da época era de um folgado grotesco, barulhento e melancólico, caracterizado como quase que exclusivamente como um lamento dos escravos:

Os maracatus são, portanto, diante desse consenso, uma manifestação cultural que tem sua origem em história linear, remontando aos escravos africanos e que tem como essência a melancolia, o desejo pela volta a terra natal e saudade. Estes traços, pensados sobremaneira por Pereira da Costa, marcaram o pensamento da maioria dos estudiosos que escreveram e estudaram sobre os maracatus (LIMA, 2006, p.18).

Até o início do século XX o maracatu ainda mantinha uma forte ligação com a tradição religiosa do Candomblé e do Xangô Pernambucano. No processo histórico ocorrido entre as coroações dos reis do Congo e os maracatus contemporâneos, os maracatus foram sofrendo um processo de profanação e de transfiguração, sendo afetados por uma ampla variedade de ritmos musicais, representações alegóricas, contextos políticos e interlocuções com o mundo, através das incorporações e cisões operadas pelos maracatuzeiros no seu cotidiano.

Contudo, se até o início de século XX, o maracatu representava lamento e melancolia, como nos dias de hoje é possível que o percebamos como um ritual festivo e alegre?

É possível dizer que o maracatu não se reduz a um lamento nostálgico, mas é difícil não perceber que, assim como em tantas outras formas de arte, ele traz as marcas da tristeza no ressoar da pele dos seus tambores. Sobre a tristeza canta Caetano Veloso²⁹:

*A tristeza é senhora
Desde que o samba é samba é assim(...)
Mas alguma coisa acontece
De quando agora em mim
Cantando eu mando a tristeza embora(...)
O samba ainda vai nascer, o samba ainda não chegou
O samba não vai morrer veja o dia ainda não raiou
O samba é pai do prazer, o samba é filho da dor
O grande poder transforma... dor*

²⁹ Desde que o samba é samba, canção de Caetano Veloso.

A tristeza está na tradição do samba e para o olhar da nossa cartógrafa-batuqueira, ela parece estar também na tradição do maracatu. É a tristeza transfigurada em alegria. A tradição vai muito além da manutenção das velhas formas e costumes, ela permanece como necessidade de expressão através dos tempos.

Atualmente, se, por um lado, percebemos um imperativo de mudança nas produções subjetivas no terreno da cultura, por outro há um discurso recorrente de “retorno às tradições” que pode facilmente nos fazer acreditar que os elementos e arranjos culturais possuam uma posição fixa e inalterável.

Se entendermos que essa rede é construída na tessitura do pensar e do habitar poético de cada corpo, a tradição pode ser entendida como o que ainda permanece como necessidade de expressão e não como mera reprodução de códigos ou costumes, porque o corpo que vibra está em constante mudança, produzindo ressonâncias e diferenças.

Essa questão sobre as tradições está presente, por exemplo, no desafio atual do manejo das diferenças entre os *maracatu-nação* e os *grupos percussivos* de macaratu.

Na maior parte dos grupos de maracatu-nação, aqueles que apresentam os grandes espetáculos carnavalescos, prevalecem as relações comunitárias, de modo que a cobrança de taxas de participação ou a existência de fantasias e instrumentos musicais privados se constituiu uma exceção, embora entre as nações haja sempre um “presidente - dono” do maracatu.

Segundo Lima (2014), os maracatu-nação não são blocos homogêneos, dispostos sob um modelo possível de ser identificado. A maioria dos integrantes dos maracatus-nação reside na comunidade na qual o maracatu está sediado. Há uma tendência ao fazer coletivo, ou seja, não há um estilista para fazer o figurino, um coreógrafo que dite a forma de dançar ou a influência determinante de alguma especialidade mercadológica. Embora estejam, como qualquer coletivo cultural, imersos na especularização da cultura, o que parece prevalecer é a produção comunitária, mais do que a produção para o consumo.

Os grupos percussivos também não possuem um modelo de constituição. Tais grupos são geralmente formados por jovens brancos, que possuem seus próprios instrumentos musicais. Em geral, são pessoas que moram em diferentes partes da cidade e reúnem-se geralmente nos finais de semana. Em alguns grupos há a cobrança de mensalidade, em outros os “donos” dos grupos realizam também a venda dos instrumentos que serão utilizados pelos integrantes. A maior parte dos grupos resume-se à formação da bateria, em raros casos há a presença das figuras da corte real, embora o campo das visualidades esteja crescendo muito

entre os grupos percussivos. Cada vez mais os grupos tem criado uma paisagem visual que busque expressar a singularidade de sua coletividade.

A partir da investigação das dinâmicas dos maracatu-nação e dos grupos percussivos, podemos perceber aspectos de *resistência* aos modos de aprisionamentos da cultura capitalística como a construção do fazer coletivo e das relações comunitárias que se tecem no dia-a-dia dos batuqueiros.

A cartógrafa-batuqueira tomou nota que no grupo Baque Caipira, por exemplo, há alguns elementos de *resistência* aos modos de aprisionamento capitalísticos. A manutenção dos instrumentos, a criação dos figurinos e dos adereços é realizada artesanalmente pelos próprios batuqueiros, indicando um fazer coletivo que faz resistência contra a ação meramente reprodutora da cultura capitalística.

Esse fazer coletivo está presente no cotidiano da composição da paisagem psicossocial do maracatu e remete às cenas observadas pela cartógrafa na convivência com essa comunidade:

O professor de Sociologia afina seu tambor com a ajuda de outra batuqueira que, há anos atrás fora sua aluna no ensino médio. A secretária aposentada borda a rede de miçangas que irá recobrir seu instrumento. A vendedora do comércio ensina os passos de dança do afoxé para a professora de Filosofia. Um batuqueiro de oito anos de idade ensina os toques do timbal para a psicóloga.³⁰

A partilha do sensível que acontece semanalmente nesse coletivo cultural, proporciona o reencontro de cada batuqueiro com sua própria produção artesanal. São pessoas que, por conta da rotina maquinal do trabalho assalariado ou da dinâmica coercitiva das instituições escolares, se veem muitas vezes clivadas de si mesmas. Através da participação na composição de um coletivo cultural, essas pessoas se encontram para partilhar o potencial criador que cada um traz consigo. Essa criação de um espaço para um fazer artesanal apresenta uma possibilidade de resistência contra a ação meramente reprodutora da indústria de massa, ensinada pela educação tradicional e reproduzida em postos de trabalho pelo mundo.

A experiência psicossocial desse coletivo produz um encontro com o fazer artesanal. Um fazer que produz um tipo de conhecimento sensível que a educação tradicional e o trabalho ordinário não puderam proporcionar. Essa partilha acontece na produção cultural coletiva, contribuindo para a produção de uma subjetividade que traz a potência inventiva de novos modos de ouvir, sentir e viver o mundo.

No cotidiano, toda essa potência de resistência convive também com elementos de

³⁰ Trecho do diário de campo.

aprisionamento por conta da mentalidade que ainda vigora em alguns meios e mesmo entre alguns dos integrantes do grupo de que a tradição deve permanecer imutável, como já mencionamos anteriormente. Essa concepção acerca do conceito de tradição ameaça o movimento de criação da paisagem psicossocial do maracatu, limitando-o a reproduzir o que já existe.

Um outro aspecto cartografado nesse terreiro diz respeito ainda à possibilidade de *captura* da produção desse coletivo pelos apelos sedutores da indústria do entretenimento, que oferece cachês em troca de apresentações artísticas em eventos de entretenimento financiados pelo mercado ou mesmo por iniciativas do poder público com supostos fins eleitorais.

No Baque Capira, cada vez que se faz necessário decidir sobre a atuação do grupo seja nos ensaios ou nas apresentações públicas, alguns princípios costumam ser discutidos pelo coletivo, entre eles o princípio de que o maracatu é uma manifestação cultural que precisa circular pelas ruas, pelos espaços públicos, pois é na rua que a tradição se mantém viva na missão de transmitir arte e vida.

A investigação da dinâmica de grupos percussivos como o Baque Caipira nos permite perceber a particularidade da experiência no nosso campo de estudo nos seus aspectos de resistência e captura pela cultura capitalística, pois são nesses espaços coletivos que a cultura nômade vai se compondo através de processos de singularização que tragam a potência da produção de linhas de fuga como antídoto contra uma tendência à manutenção da cultura capitalística.

Percebemos que tanto na configuração de um maracatu-nação quanto na composição de um grupo percussivo, há algo que os une simbolicamente. A própria questão acerca da origem do maracatu que nos remete à cultura negra, pode ser vivida entre os brincantes de maracatu como uma busca pela partilha de um lugar comum.

A relação das formas expressivas com o sistema religioso é comum às culturas tradicionais africanas, de modo que a forma musical nesse universo apresenta uma função integradora, uma linguagem na qual o sentido é produzido nas conexões com outros sistemas semióticos – gestos, palavras, crenças e mitos. Segundo Sodré (2015), “ (...) *o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico*” (SODRÉ, 2015, s.p.). Essa cosmologia nos remete à concepção de uma existência na perspectiva da imanência³¹.

³¹ Para alguns filósofos este termo designa a interioridade de um ser ao outro. Opõe-se à transcendência. Para o Institucionalismo expressa a não-separação entre os processos econômicos, políticos, culturais (sociais em

A cartógrafa então se pergunta se a própria ação dessa busca pelas origens não se constitui em um “encontro” com as origens, uma vez que a potência da criação de vida está contida na atualização da possibilidade de potência contida na presentificação da experiência sensível. Giorgio Agamben escreve em *A comunidade que vem* (1993, p.38): “*Há, de fato, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: é o simples fato da sua própria existência como possibilidade ou potência*”.

O maracatu é alegre porque no seu batuque brincante faz vibrar a transfiguração da tristeza em alegria, mobilizando o corpo para além da sua função fisiológica e trazendo, assim como no samba, a herança de uma “*resistência ao imperativo social de redução do corpo negro a uma máquina produtiva*” (SODRÉ, 2015).

Podemos considerar que essa aliança com a cultura negra nos permite conjugar o corpo negro como um modo de resistência do corpo como máquina produtiva, pois em certa medida somos todos negros. Ou não?

Os baques do corpo ressoam no sincopado dos tambores, fazendo vibrar paixões alegres. Uma alegria que brota da tristeza que “*tem sempre uma esperança de um dia não ser mais triste não*”³².

sentido amplo), os naturais e os desejantes. Todos eles são coextensivos, intrínsecos e só separáveis com finalidades semânticas ou pedagógicas (BAREMBLITT, 1996, p. 176).

³² *Samba da Benção*, canção composta por Baden Powel e Vinícius de Moraes.

CAPÍTULO 3 – MODULAÇÕES DO SENSÍVEL: A EXPERIÊNCIA POÉTICA DO CORPO-BRINCANTE

O mais profundo é a própria pele.
Paul Valéry

Em nosso trabalho de pesquisa, o corpo se apresenta como uma questão e como um ponto de encontro das conexões afetivas que produzem modos de ser e de existir. Na arte, como na vida, a experiência estética acontece entre o senso e o sensível, pensamento e afeto, racionalidade e sentimento, significação e sentido.

Na medida em que a questão do humano vem a ser no corpo, a fundação deste humano implica um habitar. O corpo é a morada do ser: o lugar em que vigora a ação, o agir do ser, como um pensar-sentir: linguagem. Como tal morada, o corpo é plenamente linguagem: força e caminho de realização, de manifestação, de singularização, para além de um meio de expressão, de representação, de simbologia, de comunicação (CALFA, pgs 47-48, 2014).

Assim, o pensar e o fazer artístico e poético gera o que aprendemos enquanto objetividade e subjetividade, através das mais diversas experiências educativas, de modo que na arte da educação e transmissão de conhecimentos, é preciso estarmos sensíveis para os movimentos de criação e transfiguração, aprendendo e desaprendendo.

Em sua Ética, Espinosa (2007) levanta a questão sobre o desconhecimento acerca da potência do corpo. Para o autor, não sabemos o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo, considerado apenas segundo as leis da natureza, pode fazer. Então, o que pode o corpo experimentar?

Experimentar com o corpo significa estar disponível para ser afetado, tomado, estar entregue ao presente. Estar disponível para a potência dos encontros. Deleuze (2009) aponta que a potência está nas relações, pois um corpo *“deve ser definido pelo conjunto de relações que o compõem”*.

Para a Filosofia, antes de Espinosa, as questões acerca do corpo passavam por linhas de indagação que tomavam o corpo a partir de suas funções fisiológicas até os questionamentos que tomavam o corpo como instrumento da alma (ORLANDI, 2004). A partir do problema levantado por Espinosa acerca da potência do corpo, o corpo se torna uma questão que se impõe ao pensamento, ou seja, ele se apresenta como questão que se impõe às variações de todo e qualquer modo de pensar.

Mas o que pode o corpo no encontro da arte com a educação? O que pode o corpo sensível nas conexões com o maracatu?

Na maioria das vezes, a pessoa que nunca ouviu aquilo pergunta: 'O que é que é isso aí? Que negócio é esse que move diferente aqui dentro?'. Quando você vê grupos assim com instrumentos de percussão, você já remete diretamente ao samba, que é um outro ritmo maravilhoso que a gente tem. Só que o maracatu

tem uma “pulsção” diferente, a condição rítmica dele é diferente. Então o que acontece? Acontece que move o nosso corpo diferente. Poxa, nosso corpo é água, é sangue é carne. Então quando você leva a “pancada” da percussão, que é diferente da do samba (faz o ritmo do samba e do maracatu com o boca), isso move o seu corpo diferente, isso move o coração diferente...³³

Nietzsche fala sobre a função terapêutica da música, porém não como um sedativo, mas como um tônico. A arte da música é afirmação da vida. À semelhança da tragédia, na qual o herói trágico é aniquilado para nos convencer de eterno prazer de existir - uma vez que com a morte do herói fica restaurada a vida eterna da vontade - assim também a potência da música é algo cheio de perigo, capaz de destruir o indivíduo, pois o coloca à beira do caos. Para Nietzsche (DIAS, 1994), enquanto a experiência estética dionisíaca joga com a embriaguez, a experiência estética apolínea transfigura os impulsos de natureza dionisíaca, através de um plano de lucidez traçado sobre o caos que os transforma em arte.

A música é o efeito desses dois impulsos artísticos. Música que toca o corpo do ouvinte e do músico e o tonifica, provocando o estado criador da arte, o estado da alegria: a embriaguez que o incita a criar, a inventar novos planos e possibilidades de vida. Nas manifestações artísticas de caráter dionisíaco, como na música, tudo volta a seu ponto de origem, à unidade primeira. Há uma aniquilação das individualidades, o homem se reconcilia com a natureza. O canto e a dança do artista dão voz e movimento à natureza:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares (...). O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte. De seus gestos fala o encantamento (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche pensa a arte na perspectiva da vida. Nesse contexto, a pergunta “o que é arte?”, coincide com a questão existencial “qual o sentido da vida?”. “*A vida como propósito da arte, a arte como necessária proteção da vida, a vida só se justificando como fenômeno estético*” (DIAS, 1994, p. 18).

O processo de aprendizagem do grupo percussivo Baque Caipira é fundamentado em uma abordagem brincante³⁴, portanto, além de trazer em suas raízes, a cosmovisão, os mitos e os ritos da cultura negra, ele parte de uma dinâmica de ensino não sistematizada nas relações educativas que se estabelecem, característica marcante dos ritos populares da cultura. A experimentação com os instrumentos de percussão acontece através de jogos rítmicos e

³³ Depoimento de Maikon Araki extraído do Mini-documentário: TUM MARACA!

³⁴ Na opinião do folclorista, poeta e teatrólogo Oswald Barroso, o verdadeiro brincante: “é um ator que incorpora uma entidade e que vive a dimensão da arte que não representa. Ele é um ator, que se apresenta. Ele não está ali interpretando, ele tá ali (sic), vivendo uma dimensão diferente, a dimensão da arte, uma dimensão do sagrado. Ele tá (sic) desencantando um Deus que tinha dentro dele...” (GOMES, 2016).

cantados, aliados às técnicas de percussão tradicionais. Durante esses jogos cada batuqueiro ressoa seu instrumento conforme a pulsação da música que é entoada: “*Os seres da música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição (...).*” (DELEUZE, 1992, p. 245).

Nos ensaios do grupo, que acontecem publicamente em um parque da cidade, o estudo da percepção rítmica circula de acordo com os diferentes graus de familiaridade de cada batuqueiro com as letras e com as músicas, embora todos estejam tocando juntos durante todo o tempo dos ensaios e apresentações. Nesse espaço são criados os *afectos* e *perceptos* que compõem a paisagem dessa comunidade:

O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é), (...) enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquele a alteridade empenhada numa matéria de expressão (DELEUZE, 1992. p. 239).

Para criar-se um batuqueiro brincante é preciso fazer um corpo. Corpo que se produz nas diversas experimentações que vivencia e que, na medida em que se compõe, potencializa a pluralidade dos sons que o habitam. Trata-se de “*uma experiência de devir-outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade*” (KASPER, 2009, p.8).

A criação do corpo do batuqueiro brincante faz conexões com o coletivo do baque, assim como gera ações na sua relação singular com o instrumento, compondo assim inúmeras possibilidades na relação com outros objetos e outros sujeitos.

Nessa dinâmica de jogos e brincadeiras com os ritmos, vão sendo compostos diversos tipos de velocidades e lentidões. Esse movimento tem o potencial de atrapalhar a engrenagem das máquinas (re)produtivas do Capitalismo Mundial Integrado, através das desacelerações intensivas do tempo, se compararmos esse movimento de criação à velocidade exigida pela mídia ou pela informática. Esse tempo brincante age na contramão de um tempo no qual as produções são focadas em manuais que ensinam modos de viver através de uma instrumentalização e de uma industrialização do ritmo, que o esvazia de sua densidade vital.

É possível notar que nessa partilha operam conexões através das quais vibram um constante devir-outro. Nesse movimento, as dissonâncias e ressonâncias entre os ritmos, nos tempos de aprendizado de cada batuqueiro formam um território comum, compondo relações de

contraponto que ocupam uma variedade de frequências, juntando planos, formando compostos de sensações e modulando devires. Pensando com Deleuze: “*Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos*” (DELEUZE, 1992. p.239).

Na composição desses planos que dão forma à prática do grupo e ao corpo-brincante, ora o batuqueiro abre sua escuta para os outros instrumentos e para a acústica polifônica do ambiente, desterritorializando-se, ora se concentra na pulsação de seu próprio instrumento, ocupando seu território particular.

De maneira que, se para Deleuze, em sua teoria das sensações, a visão existe pelo pensamento e “*o olho pensa mais ainda do que escuta*” (DELEUZE, 1992, p. 250), então a audição também existe pelo pensamento e nesse sentido ouvir é pensar. E não apenas isso, mas o tato também existe pelo pensamento, portanto vibrar é pensar.

Nos planos sensíveis, a sensação composta desterritorializa o sistema de opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social (DELEUZE, 1992), tais como as hierarquias de saber e poder que permeiam as relações educativas. Corpo-brincante que apreende o mundo na criação desse movimento de territorialização e desterritorialização que faz o corpo vibrar. Um estado de combate, como nos relata a batuqueira Natália Puke:

Eu sinto muita força, quando eu toco. E a sensação de estar dentro da vibração do Baque é uma potência, como se fosse um estado de combate, um estado de guerra, mas sem confronto, sem violência... puramente de potência. Poucas pessoas se interessam em tocar o gonguê porque ele parece um instrumento muito simples, você tem somente uma baqueta e um ferro, mas ele é quem sustenta o Baque. Sua representação, nada mais é que o Ogum, nosso Orixá ferreiro, ele representa o movimento e a técnica da cultura. Então quando eu tô tocando eu sinto toda essa simbologia de força e de movimento e seu eu cair o Baque também vai cair, então eu levo ele junto e marreto forte mesmo!³⁵

Esse *devir-malungo* que então inclui a agressividade do marretar o ferro e de espancar o couro do tambor, fazendo os corpos tremerem, parece incluir a violência em seu movimento. Contudo, a violência que aparece aqui difere da violência que temos vivenciado na atualidade, pois aqui ela funciona como força necessária para a afetação dos corpos e não dá mortificação dos mesmos. Através do tremor causado pelo baque, ressoa uma violência molecular, veloz, potencializadora, que propicia os movimentos de territorialização e desterritorialização. Uma sensação de estar em casa que convive com a sensação de ser lançado para fora dela.

³⁵ Depoimento de Natália Puke em: *TUM MARACA!*

Essa partilha do sensível produz estratégias de apreensão da realidade e muitos deslocamentos. Deslocamentos em relação à percepção dos sons, à postura corporal, aos modos de sentir e agir. Uma aprendizagem também no sentido de criar outras conexões entre cada batuqueiro e tudo que está a sua volta, fazendo do corpo uma potência que não se reduz à sua fisiologia.

Nessas conexões inventivas são produzidos os mais diversos modos de sentir, pensar e agir através das maneiras em que cada batuqueiro se apropria dos sons de seu instrumento, saindo dos seus automatismos físicos e inventando novos modos de existência.

Algumas cenas se destacam nas observações do campo de pesquisa como a fala recorrente entre os brincantes de que a experiência partilhada pelos batuqueiros do maracatu é contagiante. Mas o que torna essa paisagem contagiante?

Segundo Deleuze e Guattari (1992b, p.218), a relação de afetação entre o artista e o espectador acontece quando duas sensações ressoam uma na outra. Esse corpo a corpo é algo que se dá no 'entre'. Para nos aproximar dessa ressonância que é produzida pelos corpos-brincantes, trazemos a atenção para esses *afectos* modulados pelo ritmo percussivo, caracterizado como modal:

Nos rituais que constituem as práticas de música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não cosmos (...). Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar repetição e diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo (WISNIK, 1989. p.27).

Segundo Murray Schafer (2011), mestre no ensino da música, definir música como “sons” teria sido impensável há poucos anos atrás mas que as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes e diferentes atividades que estão sendo criadas pelos próprios músicos. Segundo Schafer, com a expansão dos instrumentos de percussão em nossas orquestras “*muitos dos quais produzem sons arrítmicos e sem altura definida*” e com a introdução de procedimentos aleatórios em que todas as tentativas de organizar racionalmente os sons de uma composição se rendem às leis mais altas da entropia, podemos dizer que hoje todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades dentro do território musical. O autor destaca que nesse contexto, toda a teoria e prática do ensino musical terá que ser reconsiderada: “*E os novos músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! Isso tem um corolário arrasador para todos os educadores musicais. Pois os educadores musicais são os guardiões da teoria e da prática da música*” (SCHAFFER, 2011, p.109).

E aqui uma outra questão se coloca para nossa cartógrafa: essa profecia sobre a autonomia inventiva na educação musical não poderia ser transposta para a educação de uma maneira geral, inclusive nas escolas?

A música é a linguagem que organiza som e silêncio. Segundo Wisnik (1989), há dois modos de experiência da onda complexa que faz o som: as frequências regulares dos sons afinados e as frequências irregulares que produzem barulhos, ruídos. *“No nível rítmico, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa.”* (WISNIK, 1989. p.27). As culturas trabalham com as diferenças e dissonâncias, na faixa em que som e ruído se opõem e misturam. Essa pulsação nos remete para além do tempo linear:

Tocar... o que é tocar? O que é essa influência da música, da arte? A música pra mim, ela existe como uma extensão do meu corpo, pra fazer caber a minha alma. Eu tento influenciar as pessoas dentro do grupo a ter a valorização dessa condição... de tocar. O que você sente quando você toca? Muita gente sente liberdade, muita gente sente alegria, muita gente chora, muita gente sente saudade e muita gente sente um monte de sentimento que ainda não é nomeado.³⁶

A experiência do corpo mental, físico, psicológico e sensível na música do maracatu, nos lança a um tempo espiral e informe, um tempo não cronológico, um tempo dionisíaco e aiônico que remete a um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente.

Através da linguagem artística que afeta e mobiliza os pontos de ligação do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo, são modulados os corpos sensíveis. Essa experiência com um tempo não-linear faz conexão com uma diferente concepção de tempo. Um tempo *aión*, tempo da intensidade, tempo que brinca e pulsa em um lugar marcado por uma intensiva relação com o movimento, com o devir.

Assim como na história do conhecimento humano, o corpo do homem contemporâneo traz a marca da busca pelas raízes no seu próprio movimento de criação. No maracatu encontramos o corpo-arte, corpo-brincante, antropofagicamente pulsando com a arte e com a cultura e fazendo conexões com suas raízes rizomáticas.

A sensação que remete ao seu material. A vibração da pele do tambor. A firmeza da madeira. A força do metal. O timbre das vozes. O ritmo do baque. Bater os pés no chão para sentir os pés na terra. Soar os tambores para fazer ressoar a presença do corpo.

³⁶ Depoimento de Maikon Araki em: *TUM MARACA!*

Afinal, o corpo individual e coletivo precisa “ter pé pra sambar”, mesmo em seus movimentos de desterritorialização. De modo que possa manter-se em pé sozinho, tal qual um composto de sensações que se conserva em si mesmo e se torna arte. Tais conexões vibráteis, nos lançam em direção aos devires que operam nesse terreiro de intersecções:

Que estranhos devires desencadeiam a música através de suas 'paisagens melódicas' e seus 'personagens rítmicos' (...); compondo num mesmo ser de sensação, o molecular e o cósmico, as estrelas, os átomos e os pássaros? (Deleuze, 1992, p.220)

Costumamos pensar de maneira dicotômica por conta dos condicionamentos a que nossa sensibilidade tem sido submetida - certo e errado, emoção e razão, objetividade e subjetividade, corpo e alma. Precisamos destacar o corpo sem visões dicotomizadas, lugar de dobras e não de duplos, trazendo nessas conexões a linguagem como a grande teia que se tece em cada corpo:

É produzindo-se permanentemente (é sendo permanente poiésis) que o corpo se faz Poética: travessia dinâmica, força e vigor de presença. Poeticamente, o corpo permite que pensemos o humano não como algo dado, estratificado, datado dentro de um tempo cronológico a determinar sua história, mas sim numa dimensão ontológica, a tensão de mundo e terra que se consuma quando deixa o corpo ser o lugar da criação: o originário (...) Pensar à luz da poética é compreender o corpo como devir, neste movimento-mergulho no mistério do originário como um habitar. Originário é o corpo em seu nascer-morrer-nascer constante, no seu recolhimento e expansão, que o sustém e o vela e o faz mover no mais oculto, no nada que, afinal, é a plenitude (repouso) do movimento (CALFA, 2014, p.48).

Corpo que pulsa na “*rítmica sincopada do ilimitado movimento de mortes e ressurreições relâmpago que o desejo maquina, quando consegue estar vivo*” (ROLNIK, 2014), fazendo vibrar a ciranda da vida em seu movimento de conexão entre o singular e o plural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos esse trabalho buscando realizar uma travessia que pudesse dar visibilidade a algumas linhas de aprisionamento e de resistência pelas quais a sensibilidade tem sido submetida no campo da educação.

Nessa travessia encontramos muitos questionamentos. Partindo do maracatu, estabelecemos conexões entre a antropofagia característica da cultura brasileira e os ritos das culturas consideradas como eruditas e populares. Nesse campo, a questão da dicotomia entre as culturas populares e eruditas se apresentou como um falso-problema na medida em que o que costumava ser considerado erudito na cultura ocidental, globalizada e hegemônica tem demonstrado sinais de colapso a partir da dominação exercida pelo capitalismo cognitivo. Entendemos que a tendência à hegemonia, característica do capitalismo cognitivo, dificulta a atualização da potência sensível como condição humana - sobretudo na área da educação, seja ela formal ou não-formal. Trata-se de:

(...) uma produção de subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco enquanto sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos” (GUATTARI, 1996, p. 16).

A utilização dos termos popular e erudito no entendimento dos *ritos das culturas* (NOBREGA, 2016), não dão a dimensão que tais ritos tem no processo da sensibilidade humana. Nesse sentido nos perguntamos: quais os valores que podem ser potencializados em direção a uma educação sensível?

Os valores acentuados, sobretudo no campo da educação formal, tem privilegiado a disciplina e o ensino técnico, por vezes acentuando a mortificação do corpo em detrimento das vivências que contemplam a atenção à constituição da sensibilidade. Geralmente, a arte tem sido submetida às grades curriculares, fato que dificulta o trabalho teórico-poético de apreensão simbólica nas práticas educativas.

No caso da aprendizagem das culturas tradicionais, o desafio dos educadores tem sido estabelecer a criação de espaço e de tempo adequados para a proposição de vivências que possam permitir aos aprendizes ouvir, ver e sentir a paisagem que lhes é apresentada, de modo que cada um possa se perguntar e pensar sobre o quê aquele universo simbólico quer dizer.

Mas em que medida as manifestações artísticas dos ritos das culturas populares transbordam para o universo da educação? E como o ritmo, a dança e as visualidades presentes

na paisagem do maracatu podem colaborar para o ensino da arte, da cultura, da música e da dança?

Nos ambientes de ensino informal e não-formal, o trabalho de educação não opera com abordagens de ensino mais sistematizadas por ainda não possuir uma linguagem codificada de transmissão. Essa dinâmica descentrada da técnica permite a resistência de uma abordagem educativa na qual a aprendizagem vem da experiência sensível com a cultura e com a arte, ao invés de partir de práticas pedagógicas para o ensino da arte e da cultura.

Nas brincadeiras populares como a do maracatu, os “brincadores” aprendem a se expressar, a jogar, a tocar, atuando com os elementos simbólicos que compõem a paisagem sensível que é partilhada coletivamente pelos símbolos ali dispostos. Nesse sentido, a tessitura lúdica que compõe essa paisagem, permite a ampliação do conhecimento que está sendo trabalhado. A construção desse ambiente educativo se dá a partir da restituição do espírito da brincadeira.

Através da investigação da antropofagia como estratégia de subjetivação, vislumbramos um terreiro de ativismo artístico, descobrindo que são muitas as formas de aprisionamento produzidas nas relações que estabelecemos uns com os outros. Tais formas partem de um modelo de sociedade produzido por um capitalismo subjetivo, no qual as coisas tem um valor por aquilo que podem vender, por aquilo que pode gerar lucro. Nesse aspecto, a dimensão do fazer coletivo do maracatu e sua contribuição para a composição do corpo-brincante como um habitar poético do corpo, surgem como indicativos de resistência ao capitalismo cognitivo:

As sociedades ‘arcaicas’, que ainda não incorporaram o processo capitalístico, as crianças ainda não integradas ao sistema, ou as pessoas que estão nos hospitais psiquiátricos e que não conseguem (ou não querem) entrar no sistema de significação dominante têm uma percepção do mundo inteiramente diferente da dos esquemas dominantes – o que não quer dizer que a natureza da sua percepção dos valores e das relações sociais seja caótica. São outros modos de representação do mundo, sem dúvida muito importantes para as pessoas que deles se servem para poder viver, mas não só para elas: sua importância poderá se estender a outros setores da vida social, numa sociedade de outro tipo (GUATARRI, 1996, p. 27).

Em nosso percurso investigativo encontramos muitos brincantes que atuam como arte-educadores, mesmo sem uma qualificação formal. Esses brincantes atuam transmitindo um saber não-formal aprendido através de suas vivências com a manifestação cultural do maracatu.

A paisagem psicossocial que aqui se delineia, nos remete a uma estratégia coletiva de produção de subjetividade. Vislumbramos um possível processo educativo que contempla

uma perspectiva de educação sensível através das diversas conexões com a música, com a dança e com as visualidades.

O corpo-brincante que ginga no ritmo do batuque e (re)quebra na síncopa dos tambores, produz quebras no ritmo dos sistemas geradores de opinião. Essas rupturas na produção de subjetividade convocam o corpo a criar possibilidades de resistência poética contra o esgotamento e a fragmentação subjetiva que atravessam o corpo na sua dimensão sensível.

Entendemos que a singularidade é a ação do sujeito no coletivo, de maneira que a singularidade da composição artística do corpo-brincante, como lugar de resistência poética e transfiguração de universos psicossociais, pode nos ajudar a produzir encontros potentes e alegres no território da educação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó - SC: Argos, 2009.

_____. **A comunidade que vem**. Lisboa: Editorial Presenca, 1993.

_____. **Infância e História**, Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ANDRADE, Oswald de. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1972, v.6.

BARBOSA, Ana Mae. “**Arte, Educação e Cultura**”. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista7-mat5.pdf>>. Acesso em: 08 de julho de 2015.

BAREMBLITT, Gregorio. F. **Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1).

BRASIL, André. **Modulação/Montagem: Ensaio sobre biopolítica experiência estética**. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

CALFA, Maria Ignez de Souza. “**O desafio de um educar poético na dança**”. Artigo apresentado no IISIFPE na UFJF. Outubro de 2015.

CALFA, Maria Ignez de Souza. “Corpo”. In: **Convite ao pensar**. Coordenação e organização Manuel Antônio de Castro... [et. al.]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CASTRO, Manuel Antônio de. “Poética”. In: **Convite ao pensar**. Coordenação e organização Manuel Antônio de Castro... [et. al.]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia?** São Paulo. Brasiliense. 2006

COUCEIRO, Sylvia C. **Maracatus-nação**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 26 de Janeiro de 2016.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes, 1978 – 1981). Fortaleza: EdUECE, 2009.

_____. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.

_____. **Os processos de criação e os movimentos de subjetivação**. Texto didático. UNESP. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2002.

GARCIA, Valéria A. **Um sobrevôo: o conceito de educação não formal**. Campinas, SP; UNICAMP/CMU; Holambra, SP: Editora Setembro, 2005. p. 19-43

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Zahar. Rio de Janeiro, 1973.

GOMES, Virgílio. **Calunga**. [Blog internet]. Disponível em: <<http://www.virgiliogomes.com/index.php/cronicas/621-calunga>>. Acesso em: 26 de Janeiro de 2016.

GONZAGA, Rafael. “O Corpo Africano, ‘Gramática do Cosmos’”. *Revista Afreaka*. <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-africano-gramatica-cosmos>. Acesso em 15 de novembro de 2015.

GUATTARI, Felix. e ROLNIK Sueli. **Micropolítica Cartografias do Desejo**. Editora Vozes. 4ª edição. Petrópolis, 1996.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In: SOVIK, L. (org.). **Da Diáspora - Identidades e Mediações Culturais**. Ed. UFMG. Belo Horizonte. 2011.

KASPER, Katia. M. “Experimental, devir, contagiar: o que pode um corpo?” *Revista Pro-Posições*, Campinas, v. 20, n.3, p.199-213, set./dez. 2009.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. “O devir-criança e a cognição contemporânea”. *Revista Psicologia: Reflexão e Crítica*. 13 (3), pp. 373-382: UFRGS. Porto Alegre, 2000.

KOHAN, Walter O. **Infância, estrangeiridade e ignorância**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: **Lugares da infância: filosofia**. DP&A, 2004. Disponível em < <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/educacao/0184.html>>. Sem paginação. Acesso em: 12/03/2016.

LAROSSA, Jorge B. “Notas sobre a experiência e o saber em experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19. Jan/Fev/Mar/Abr. 2002.

LEITE, César D. P. **Infância, experiência e tempo**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011a.

_____. “**Infâncias, Olhares e Montagens: experiências e pesquisas com crianças e educação**”. Texto apresentação de trabalho em Leuven. 2011b.

LIMA, Ivaldo M. de F. **Maracatu e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo**

afayas e fazendo histórias. Recife, 1930-1945. Dissertação de mestrado- UFP. CHCH. História - Recife: O Autor, 2006.

_____. “Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e Histórias” de: LIMA, I. M. F. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul/dez. Editora UFPR. 2014.

NIETZSCHE, Friederich. **O Nascimento da tragédia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NÓBREGA, Antônio. **Percursos da Arte na Educação.** Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C_5ycib4ZWE>. Acesso em 02 de agosto de 2016.

ORLANDI, Luiz B. “Corporeidades em mini desfile”. In: FONSECA, T.M.G. & ENGELMAN, S. (orgs.) **Corpo Arte e Clínica.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

PELLEJERO, Eduardo. A idéia da cultura na filosofia de Gilles Deleuze. In: *Dia-crítica*, n.12. Universidade do Minho. Braga, 2008.

PEREIRA, Maria A.. **Educação da sensibilidade.** Brasília: Universidade de Brasília. 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado.** Portugal: Orfeu Negro, 2010.

_____. “A comunidade estética”. In: *Revista Poiésis*, n17, p.169-187. Julho de 2001. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf> . Acesso em 05 de Fevereiro de 2016.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre. Sulina; Editora da UFRGS, 2ª edição, 2014.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Ed. UNESP. 2a edição, 2012.

SERRES, Michel. **O terceiro instruído.** Lisboa. Instituto Piaget, 1997.

SLENES, Robert. W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. In: *Revista USP*, Brasil, n. 12, p. 48-67, fev. 1992. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575>> Acesso em: 21 dezembro de 2016.

SODRÉ, Martin. **Samba o dono do corpo.** 2ed. Ed. Mauad. Rio de Janeiro, 2015.

SPINOZA, Baruch. **Ética.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VON SIMSON, Olga R. M; PARK, M. B; FERNANDES R. S. **Educação não-formal: cenários da criação?.** Campinas. S.P. Editora Unicamp/ Centro de Memória, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro. R.J. Versão Eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, IFCH-UNICAMP. 2004. (Verbetes Agenciamento, p. 8-11).

ANEXO A

Primeiro Manifesto “Caranguejos com Cérebro”

Mangue - O conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown - A cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada, é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente as custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.

Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Mangue - A cena

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paraliza os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html> Acesso em 10 de fevereiro de 2016 às 16:25h.

ANEXO B

Apresentações do Grupo Baque Caipira Ano de 2014

DATA	EVENTO
11/05	1º Pamonha Groove – Serra de São Pedro/SP
13/05	Denominação do CDCPN Eva Iltez Aparecida Luiz – Piracicaba/SP
18/06	1º Forró no Escuro – Brazuca – Campinas/SP
28/06	Encerramento dos Jogos de Inverno da COOPEP - Piracicaba/SP
18/07	Cachaçaria Água Doce – Piracicaba/SP
1º/08	Aniversário de Piracicaba – Rua do Porto - Piracicaba/SP
De 8 a 14/08	Oficina de maracatu baque virado, em Santa Bárbara d'Oeste/SP, com o Pitoco do Ylê, batuqueiro da Nação Estrela Brilhante do Recife
23/08	Um dia na escola de seu filho – E.E. José Romão - Piracicaba/SP
07/09	Desfile de 7 de setembro na cidade de Leme/SP
20/09	2º Forró no Escuro – Brazuca – Campinas/SP
03/10	Encerramento da Semana Tecnológica da FATEC - Piracicaba/SP
30/10	Faculdade Dom Bosco - Piracicaba/SP
31/10	III Fórum de Africanidades – Unimep - Piracicaba/SP
20/11	2º Afropira – Engenho Central - Piracicaba/SP
13/12	Experiências e Vivências na Cultura Negra – Engenho Central - Piracicaba/SP

Ano de 2015

DATA	EVENTO
14/02	Cordão do Mestre Ambrósio – Carnaval- Piracicaba/SP
27/03	Cachaçaria Água Doce – Piracicaba/SP
28/03	Na Rua da Júlia - Piracicaba/SP
17/05	Festa das Nações - Piracicaba/SP
31/05	Virada Cultural Paulista – Santa Bárbara d’Oeste/SP
28/06	Ponte Pênsil Piracicaba - Piracicaba/SP
16/08	Fórum das Tradições Populares - Piracicaba/SP
22/08	Festival Curau – 1º Encontro de Maracatus de Baque Virado e Afoxés - Piracicaba/SP
29/08	I Encontro de Cultura do Baque do Zé Limeira
31/08	Abertura da 14ª Sêrbio – Unimep/Taquaral - Piracicaba/SP
31/08	Intervenção no Arena Galeria – Unimep/Taquaral - Piracicaba/SP
20/09	Aniversário do Samba de Lenço “Mestre Antonio Carlos Ferraz” - Piracicaba/SP
24/09	Terra Mãter - Piracicaba/SP
04/10	2º Pamonha Groove - Piracicaba/SP
23/10	35 anos do Curso de Jornalismo da Unimep - Piracicaba/SP
30/10	Abertura do show da Dona Zaíra no Sesc Piracicaba
07/11	Fentepira – cortejo do Mercadão até a Praça José Bonifácio - Piracicaba/SP
11/11	Senac – Feira Cultural - Piracicaba/SP
20/11	III Afropira - Piracicaba/SP
28/11	Despedida da Dreidy do Baque Caipira (Escola)- Piracicaba/SP
13/12	Village Arte Decor – Monte Alegre - Piracicaba/SP
20/12	Intervenção e vivência – projeto crianças carentes – Nova Odessa/SP

Ano de 2016

DATA	EVENTO
6/2	Recepção do Cordão do Mestre Ambrósio - Piracicaba/SP
5/3	5º Ocupe o Largo – pela vida das Mulheres - Piracicaba/SP
16/4	II Feira da Sustentabilidade – Casa do Marquês – Monte Alegre - Piracicaba/SP
16/4	Okuparti #2 – Escola Mello Cotrim - Piracicaba/SP
17/4	4º Sarau dos Desapaixonados – Americana
30/4	Mosaico de ideias – Piracicaba/SP
1º/5	Oficina de Maracatu com Mestre Hugo Leonardo – Limeira
28/5	Ensaio aberto na Escola Eduir Scarpari – Piracicaba/SP
29/5	Vivência na Festa Junina das PLPs (Promotoras Legais Populares de Piracicaba)
29/5	Dia da África – Engenho Central de Piracicaba - Piracicaba/SP
1º/6	Oficina de Maracatu com o Mestre Gilmar Santana – Santa Bárbara/SP
7/6	Vivência do Maracatu na Escola Mello Cotrim – Piracicaba/SP
18/6	Encerramento da Festa Junina da Escola Jaçanã – Piracicaba/SP
3/7	Encerramento do Encontro de Danças Circulares no Sesc Piracicaba/SP

ANEXO C

LOAS DO BAQUE CAIPIRA

1. BAQUE CAIPIRA

Esse céu lumiado de estrelas
Faz tremer o mineiro
Arre pia o tambor 2x

Baque Capira que chega
Representando o interior 2x

2. EU REPRESENTO O MEU PAÍS

Eu sou da terra do cururu
Sou do lugar onde o Peixe para
Sou Baque virado
Eu sou do tambú
Caipira sou, Piracicaba!

Eu represento o meu país
Quando toco o cururu
Eu represento o meu país
Quando toco meu tambú
Eu represento o meu país
Batucando o maracatu (4x)

A minha terra é terra do divino
Terra de nhô quim
Do samba de lenço
Baque Virado é o meu hino
Que faz de mim
Tudo que eu penso

3. DEIXEI CRESCER

Meu maracatu
Deixei crescer
Deixei viraaaar (ad infinitum)

4. MENINO ÓIA A LUA

Óia a lua oia
Minino óia a lua
Toque o tambor
Balançando o ganzá
Toque o gonguê
Minino óia a lua

5. BATUQUE BRASILEIRO

O meu maraca é batuqueiro brasileiro
Do tempo do cativoiro
Do tempo da escravidão (ad infinitum)

6. RAINHA DO RIO

Minha mãe Oxum
Rainha do rio
Me traz um feitio
Pro povo saudar
Traz a pureza
Das águas doces
Flores bonitas
Pro nosso congar

7. CATEDRAL

O sino da catedral já bateu (2x)
Bateu
Amanheceu
E o meu Baque apareceu
Bateu
Amanheceu
E o maraca
Aconteceu
Bateu
Amanheceu
E o meu Baque apareceu
Bateu
Amanheceu
E o maracatu
Cresceu

8. CADEIA DE MARACATU

Houve grito
Houve chuva
Houve riso na aldeia
Se o maraca fosse crime
Minha casa era cadeia

9. BARRANCO DO RIO

Quem já ouviu
O balanço do Baque caipira?
Ele vem do barranco do rio
Causando arrepio
No povo que está 2x

O meu baque é feito aroeira
Brincadeira pra gente sambar
Tem a força da cachoeira
Oxum mãe guerreira
Te peço licença (4x)

10. CONSAGRAÇÃO

O branco representa a paz
O verde representa a floresta (2x)

Peço licença na tamba
Pro meu Baque pedir a bença (2x)

Quem consagrou o meu baque
Cruzou cor verde e branca

Peço licença na tamba
Pro meu Baque pedir a bença (2x)

11. BATE FORTE BATUQUEIRO

Bate forte batuqueiro
Bate forte em seu tambor (2x)

De dia carrego o batuque no peito
A noite eu sou um tocador (2x)

12. A LUZ QUE ME GUIA

Brilhou, Brilhou
Brilhou a luz que guia
O estrondo que deu lá na mata
Era o meu bumbo que nascia (2x)

Nasceu, nasceu, nasceu
Nasceu o que bate no peito
Vai tremer o coração
O meu baque é de respeito (2x)

13. BAQUE DE PARADA

Não se assuste
Não se assuste
Esse baque é de parada
Misturado com arrasto
Vou trilhando nova estrada

14. OKÊ ARÔ

Nessa mata ninguém entra
Sem pedir a permissão (2x)
Ele vem com seu arco e flecha
pra fazer a proteção (2x)

Repete

Oke Arô, caboclo
caboclo, Okê Arô (4x)

Repete tudo

Nessa mata ninguém entra
Sem pedir a permissão (2x)
Dentro da tamba é Oxóssi
Fora é São Sebastião (2x)

Repete

Oke Arô, caboclo
caboclo, Okê Arô (8x)

15. ARÔ!

Tem zumbido lá na mata, sei!
Tem força(do) a natureza 4x

Arô, arô, Arô, arô
Arô, arô, Arô, arô 2x

Repete

Se no rio hoje tem pedra?
Amanhã é correnteza! 2x

16. IPÊ

Amarelou, amarelou
Amarelou, meu ipê amarelou 2x

Anuncia a primavera
Meu ipê amarelou
Meu ipê quando amarela
Alivia a minha dor

Amarelou, amarelou
Amarelou, meu ipê amarelou 2x

Eu pensei que um dia
Meu amarelo chegasse ao fim
Mas chegou a primavera
Meu ipê amarela pra mim

17. QUEM SUSTENTA O BATUQUE

Quem sustenta o batuque?

Sou eu batuqueiro! 2X

Vou abrindo o caminho

Pro meu estandarte chegar primeiro 2x

18. EU VI PEDRA ROLAR

Eu vi pedra rolar

Quando a chuva chegou 2x

Quem mandou chuva

Foi São Pedro

E o meu rio transbordar 2x

19. ORA YE YE O

Ora ye ye o

Ora ye ye o

Ora ye ye o

Ora ye ye o

Vou me banhar na cachoeira

Pra ver mamãe se aproximar

Vou me banhar nas águas doces

Pra me purificar, axé!

Ora ye ye o

Ora ye ye o

Ora ye ye o

Ora ye ye o

20. MEU PAVILHÃO

A chuva veio para molhar o que tá seco

Se é pra cair que molhe o meu coração

Batuque que é de respeito

Baque Caipira é o meu pavilhão

21. FAZ O CÉU ABRIR

Hoje a chuva não é empecilho

O meu pavilhão faz o céu abrir

Batuque que mexe no peito

Que brinca direito

Com quem tá aqui

22. BAQUE PARADA

Na marcação

Ou no baque parada

Escuta trovão

Segura a rajada 2x

Êêêêê...

Baque Caipira virou tradição

Segura esse baque

Escuta o refrão 2x

23. CLAREAR

Eu quero ver minha alma clarear

Minha alma clarear, minha alma clarear
(4x)

Deixa que venha essa chuva

Com essa água que clareia 4x

24. SEM NOME DEFINIDO (LOA DO RAPHA CAETANO)

Baque Caipira quando chega e manifesta

Expressa algo que seu corpo vai falar

Toca timbal, caixa, alfaia, xequerê

Gonguê, ganzá não pode faltar.

ANEXO D

Questões produzidas por essa pesquisadora que vos fala, para subsidiar as entrevistas realizadas para o mini documentário: “TUM MARACA! O Baque Caipira”.

- 1 - Qual a importância que o maracatu tem na sua vida?
- 2 - Na sua opinião, qual a importância do maracatu para a cultura?
- 3 - Pra você o que é maracatu?
- 4 - O que você sente quando toca?
- 5 - O que você sente que tem aprendido como parte desse coletivo?

ANEXO E

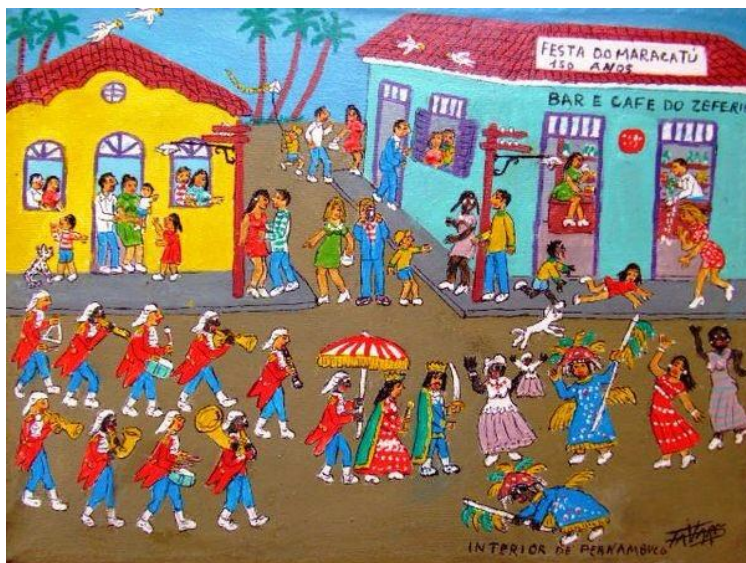
IMAGENS

Figura 1 – Vitor Caetano, batuqueiro integrante do grupo Baque Caipira



Ensaio. Novembro 2014. Arquivo Baque Caipira.

Figura 2 - Maracatu



Arte de Camilo Tavares 2009. <https://ajursp.wordpress.com/2009/12/>. Acesso em fevereiro de 2016.

Figura 3 – 7º Fórum das Tradições Populares de Piracicaba



Foto: Carol Cadiz. Agosto 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 4 - Festival Pamonha Groove - São Pedro/SP



Foto: Antônio Donizetti Raetano. Agosto 2014. Arquivo Baque Caipira.

Figura 5 - Arrasto no Engenho Central - Piracicaba/SP



Foto: Antônio Donizetti Raetano. Junho 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 6 - Oficina de maracatu no projeto comunitário "Abraço amigo" na paróquia de Santa Josefina Bakhita, na cidade de Nova Odessa/SP



Dezembro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 7 – Cortejo de maracatu no 10º Festival Nacional de Teatro de Piracicaba (Fentepira)



Novembro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 8– Recepção do Cordão carnavalesco do Mestre Ambrósio - Piracicaba/SP



Foto: Ju Terra, Carnaval 2016. Arquivo Baque Caipira.

Figura 9 – Oficina de maracatu realizada na ocupação da Escola Estadual Barão do Rio Branco - Piracicaba/SP



Foto: Fábio Luiz Pimentel, Novembro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 10 – Recepção do Cordão Carnavalesco do Mestre Ambrósio - Piracicaba/SP



Foto: Roberto Silva. Fevereiro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 11 – Comemoração dos 35 anos do Curso de Jornalismo da Unimep - Piracicaba/SP



Outubro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 12 – Abertura da 14ª Semana de Reunião da Biologia (Serbio) da Unimep- Piracicaba/SP



Foto: Ju Domingues. Setembro 2015.

Figura 13 – Ensaio na Área de Lazer da Rua do Porto de Piracicaba



Foto: Antônio Donizetti Raetano. Outubro 2014. Arquivo Baque Caipira.

Figura 14 – III Afropira - Engenho Central - Piracicaba/SP



Foto: M. Novembro 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 15 – 1º Encontro de Maracatu e Afoxé no 4º Festival de Culturas Regionais e Artes Urbanas (Curau) – Piracicaba/SP

Foto: Cadu Brito, Agosto 2015. Arquivo Baque Caipira.



Figura 16 – Recepção do Cordão do Mestre Ambrósio - Piracicaba-SP



Foto: Roberto Silva. Carnaval 2015. Arquivo Baque Caipira.

Figura 17 – Ensaio na Área de Lazer da Rua do Porto de Piracicaba



Foto: Antônio Donizetti Raetano. Outubro 2014. Arquivo Baque Caipira.