

Deleuze e a música: modos de criar no curso de Bacharelado em Música Popular da UFPel

Marcelo Barros de Borba

Formado bacharel em música (UFSM) tem mestrado (UFSM) e doutorado (UFPel) em educação. Atualmente atua como docente nos cursos de música da Universidade Federal de Pelotas-RS. Reside em Pelotas e colabora como professor e pesquisador no Núcleo de Música Popular (NUMP).
Contato: (53)999112033, borbapercussao@gmail.com

Deleuze and music: ways to create at the Bachelor's course in Popular Music at UFPel

Resumo: O presente trabalho problematiza os modos de pensar a criação no curso de bacharelado em música popular da Universidade Federal de Pelotas-RS. Operando a partir da perspectiva da filosofia da diferença (DELEUZE, 2010; 1999; 2009), a música e a filosofia deleuziana ocupam um lugar de pensamento e ativação artística. São propostas alianças com filósofos e compositores como Tom Zé para abordar a prática de conjunto e a constituição de bandas.

Palavras-chave: Filosofia da diferença; Criação musical; Bacharelado em música popular.

Abstract: *The present investigation discusses ways of thinking about creation in the Bachelor's course in Popular Music at the Federal University of Pelotas-RS, Brazil. Operating from the perspective of the philosophy of difference (DELEUZE, 2010; 1999; 2009), music and Deleuzian philosophy occupy a place of reflection and artistic activation. Alliances are proposed with philosophers and composers like Tom Zé to address ensemble practice and the constitution of bands.*

Keywords: *Philosophy of difference; Music creation; Bachelor's degree in popular music.*

Encontros

Tive um encontro com Tom Zé na adolescência por meio de um LP, trazido pelo meu irmão mais velho. Era empréstimo do amigo do amigo dele. Pedi permissão para escutar o disco *Estudando o Samba* (1975). A licença veio junto de muita recomendação. Extremo cuidado e cautela para não arranhar o “bolachão”. Nem pensar em forçar o braço ou agulha da vitrola. Aproveitei que estava sozinho em casa à noite e aponte para a faixa 3 - *TOC*. Ouvi por alguns minutos aquela repetição louca de violão de aço que ia e voltava sem evoluir muito. Naipes de sopros atacavam vez ou outra. Vozes roucas e agudas surgiam. Gritavam ensandecidamente. Desliguei rápido pensando que havia algo de errado. Talvez tivesse arranhado sem perceber. Ou se tratava de um espírito maligno com vozes estranhas. Afinal, já era tarde da noite. Definitivamente, não era nada do que esperava encontrar. Alguns anos depois compreendi melhor que Tom Zé estava me confundindo pra esclarecer. Um encontro acontece onde há matérias expressivas, quando duas ou mais coisas fazem passar algo diferente, onde me coloco a pensar. O encontro pode ser com pessoas. O encontro pode ser com as coisas das pessoas. Com o LP do Tom Zé, com aquelas vozes malucas. Com as coisas do bolachão. No deslocamento de pensamento produzido por *TOC*.

O presente trabalho problematiza a criação musical no curso de bacharelado em música popular da Universidade Federal de Pelotas-RS. Operando a partir da perspectiva da filosofia da diferença (DELEUZE, 2010; 1999; 2009) são propostas alianças com filósofos e compositores como Tom Zé para abordar a prática de conjunto, a constituição de bandas segundo a noção de devir desenvolvida por Deleuze e Guattari (1995). Propõe-se pensar a música não mais como produto das noções dualistas de forma e conteúdo, mas da relação expressiva entre as forças e as matérias. Sendo assim, este estudo

torna-se pertinente pela possibilidade de se compreender algumas singularidades que permeiam a prática musical em grupo no ensino superior de música. Lócus de trabalho do pesquisador.

O bacharelado em música popular da UFPel

Com a palavra Arnaldo Antunes

Nós [Titãs] aprendemos a tocar juntos porque queríamos mostrar nossas músicas. Você vê que tinha um potencial ali que teve muito desdobramento posterior. Tinha aquela coisa de aprender a fazer, fazendo. Tudo um pouco mais mundano. Na época do Equipe eu já fazia música com o Paulo, o Marcelo e o Branco tinham um trio com Bellotto que era o Trio Mamão, o Nando tinha uma outra banda chamada Camarões... o Brito já compunha e gostava muito de desenhar. Com o tempo a gente continuou fazendo música. (CANAL CULTURA, 2018)

Em algumas bandas os encontros costumam ser explicados a partir das afinidades entre pessoas. Em um curso de música popular tais histórias precisam ser construídas, forjadas, inventadas. O curso de música popular na Universidade Federal de Pelotas oferece um percurso de especialização e profissionalização do músico. Uma possibilidade específica de formação em música popular, uma parcial dentro da diversidade de ofertas de formação em música existentes nas universidades brasileiras. Através do currículo, do conhecimento das disciplinas e das práticas musicais. Há coletivos em processos de formação. O grupo é variado. Unem-se guitarristas, bateristas, baixistas, DJs, entre uma pluralidade de instrumentistas e cantores que buscam, em grande parte, certa qualificação do fazer artístico.

Pensar a criação musical na universidade, a partir da perspectiva da diferença, requer a necessidade de renunciar a verdades absolutas, de princípios transcendentais e de critérios universais. Deleuze (1999) nos desafia a pensar a vida como acontecimento em vez de realidade

dada de antemão. Dessa forma, o artista, o músico, o compositor são produzidos como efeito da linguagem, são sujeitos produzidos pela linguagem, sujeitos do discurso, dos processos de subjetivação, enfim, dos efeitos de inúmeras instâncias. Ou seja, um conceito nunca é criado do nada, mas, sim acontece de uma multiplicidade de situações. Nesse sentido, sinto-me insatisfeito com a concepção de criação musical como genialidade, dom, leitura essencializada do fazer artístico musical. É possível quebrar com o espontaneísmo já tão naturalizado entre artistas. O artista é criador de afectos e perceptos (DELEUZE, 2010). Abandono o conceito de criação que remete à imagem pronta, senso comum. Não há um grau zero. Como criar aquilo que ainda não existe, ainda não foi visto, o novo? Do nada. Eis a criação sob o pilar criacionista. Eu sou o autor, criador e possuo o que criei, pois, é minha imagem e semelhança. É identitário. Criar o que é esteticamente aceitável. O que compartilha os padrões já estabelecidos de beleza criativa. O belo estético, equilibrado e harmonioso. Por isso, verdadeiro e autêntico. Nesse jogo moral, a banda de música cumpre um papel previamente estabelecido. Alguma torção nas estruturas há de acontecer, alguns filhos pelas costas hão de nascer. Algo novo em relação a criação musical é sempre bem-vindo. Os modelos se impõem, automatizam o processo de criação artística. As plataformas de streaming, TV, redes sociais apresentam demandas aos músicos. Sugerem um fazer musical automatizado, fábrica de montagem em série. Como relacionar-se com isso e ainda traçar linhas virtuais, maquinar uma voz heterogênea de si mesma como quer Deleuze? Se as bandas podem dar vida a novos modos de existência, me incomoda automatizar processos e pensar a arte como linha de montagem fabril.

A forma como vêm sendo estruturados tais cursos no Conservatório de música está ligada ao papel que a música e os

músicos desempenham histórica e socialmente num processo de “racionalização e de especialização do campo musical” (VASCONCELOS, 2002, p.59). Ao longo dos anos, nesse espaço de ensino e de aprendizagem, que enfoca a relação mestre-aprendiz, desenvolve-se a leitura e a composição musical (no que se refere ao registro de obras em partituras), a interpretação (com a atividade física dos instrumentos tornando as obras acessíveis aos ouvidos), a formação do público ouvinte (com a apreensão/recepção dos sons/crítica musical), além do trabalho focado na performance do aluno-instrumentista. As características culturais desse espaço de formação vêm sendo construídas desde a Idade Média com as escolas de música ligadas à Igreja e, a partir do século XVIII, com a expansão dos Conservatórios de Música pela Europa. Já os Cursos de Bacharelado em música com habilitação específica em música popular são recentes no Brasil.

Segundo Caldas (1992), o surgimento do Conservatório de música de Pelotas tem uma relação de proximidade com o canto lírico, num movimento político de interiorização da cultura artística do Rio Grande do Sul. Em 1925, com o aumento na procura por vagas de ensino musical, acontece a ampliação da estrutura física do Conservatório. No livro *História do Conservatório de Música*, Caldas (1992) nos conta que a Semana da Arte Moderna de 1922 produziu demandas de jovens interessados em pintura e desenho na cidade de Pelotas que leva à transformação do Conservatório de Música em Instituto de Belas-Artes. Algum tempo depois, por dificuldades financeiras, a Instituição retorna apenas como Conservatório de música. Em 1961, o Conservatório de Música de Pelotas recebe autorização do MEC para o funcionamento do Curso de Música através do decreto Federal nº 50.948. A comunidade e políticos da cidade buscavam federalizá-lo ao criar a Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e com o tombamento do Theatro Sete de

Abril, os . Os estatutos da UFPel foram aprovados pelo Decreto Federal nº 65.881, de 15 de dezembro de 1969, e apresentavam o Conservatório de Música de Pelotas como unidade agregada. O primeiro reitor da UFPel, o prof. Delfim Mendes da Silveira, confirmou na direção do estabelecimento a professora Lourdes Nascimento (CALDAS, 1992). Grandes musicistas foram formados nessa época. Em virtude da proximidade com o Porto de Rio Grande, espetáculos importantes passaram por Pelotas. A cidade de Rio Grande era parte do caminho de montagens artísticas com destino às capitais do Uruguai (Montevidéu) e Argentina (Buenos Aires).

As disciplinas de práticas de conjunto, no curso de bacharelado em música popular da UFPel, evidenciam tipos de funcionamentos artísticos. Tal formação específica, proposta a partir de práticas em conjunto, agencia referências de dentro e de fora da universidade, absorve modelos e também rechaça tendências do seu tempo. Nesse sentido, considero importante problematizar os processos de criação e prática musical em grupo no bacharelado em música popular da UFPel; me alio a intercessores para problematizar as potências do ato de criação nas disciplinas de prática de conjunto.

O conceito de música neste trabalho pula para um campo imanente, de vitalidade (DELEUZE, 2009). Não há como conceituar algo sem colocar nele o mundo que pertencemos. Trata-se de retirar o conceito de música do mundo dos ideais platônicos e transcendentais, ou seja, de um campo puramente reflexivo. E música popular é o contrário de alguma coisa? O avesso? Funciona apenas dentro de uma tensão com a música erudita? Música popular, neste trabalho é a música feita por artistas como Tom Zé, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção. No Brasil, a música popular envolve uma infinidade de gêneros e manifestações incluindo grupos de choro, trovadores, repentistas, conjuntos instrumentais, escolas de samba, blocos,

nações, congados, rodas, compositores e compositoras. Em vez de reivindicar uma identidade musical brasileira, tenta-se dizer que a música popular brasileira cria uma ideia música, uma ideia de Brasil. A música popular não fixa um Brasil, mas sim diz sobre aquilo que tem sido possível criar em determinado território.

Intercessores

Os artistas intercessores podem colocar-se em posição mais ou menos conservatorial, em maior ou menor proximidade com a gramática musical acadêmica, não importa. Por gramática entendo como conjunto de regras e normas estabelecidas dentro de uma determinada língua. Embora não seja o erudito, aproxima-se do erudito. É influenciada pelo culto. Assim, por exemplo, a literatura clássica é utilizada como uma forma de fundamentar a gramática. Na música, o chamado repertório historicamente orientado é uma espécie de parâmetro para fundamentar o que chamo de gramática musical. Pela gramática, as normas definem as leis do bom uso, do uso correto. Do que é consonante e dissonante; para além do bem e do mal (DELEUZE, 2018). A gramática classifica, cataloga. É morosa na atualização. Absorver leva tempo para a gramática. Há um desejo de se libertar de uma gramática que determina a priori, na música, na pesquisa, na vida. Em vez de uma gramática com as regras de dissonâncias e consonâncias, me coloco a pensar sobre as possibilidades de produzir outros modos de pensar (DELEUZE; PARNET, 1996). Nesse sentido, o processo de profissionalização do músico está mais para a maquinação de um corpo. Fazer variar os modos de produção da máquina. Quebrar com as automatizações. Máquinas que funcionam na produção de modelos não me servem. Os ritornelos do bacharelado em música da UFPel podem produzir alianças entre música popular e filosofia. Música e filosofia podem trazer novas relações poéticas.

Os intercessores funcionam na filosofia na criação de conceitos, eles podem vir da própria filosofia como também da ciência, mas principalmente das artes. Os intercessores podem ser “Fictícios ou reais, animados ou inanimados” (DELEUZE, 2008, p. 156), no entanto, “é preciso fabricar seus próprios intercessores.” (ibidem). Por isso, cabe fabricar intercessores na criação de conceitos e, com isso, “O que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’ em ‘flagrante delito de fabular’.” (DELEUZE, 2008, p. 157). Para perturbar as verdades universalizantes proponho uma prática musical que vase referenciais de escuta. A música que circula pelos livros de história não dará conta da criação de algo novo. Tão pouco as ditas vanguardas artísticas e literárias. Não se trata de negá-las, mas tentar entender o que se passa entre as categorias. O que se passa entre o repertório acadêmico já estabelecido na universidade e a música popular consagrada. Dar corpo a novas formas de criar. Que faça com que o músico se desdobre em outras formas de pensar. Trata-se de buscar outras posições de experimentação, criação e prática musical.

Criar é ... Criar ou... Criar e...

Criar música não é um campo binário, 0 ou 1; mas uma proporção, a elaboração de procedimentos, tentativa de fazer algo, um alcance. É mais sobre o que funciona para você? E aquilo que não serve nesse momento, amanhã, depois quem sabe? Uma ideia adequada em música pode ser aquela que convém, que faz dar liga entre seção rítmica e harmônica, que por sua força retorna a cada seção, que favorece os elementos musicais. A ideia inadequada, aquela que não faz passar nada, não colabora para que o motivo musical siga proliferando suas afecções. O que pode uma ideia: podem afirmar e negar coisas, podem aproximar e afastar coisas. Assim como a filosofia ou a ciência, não se faz arte da noite para o dia, e muito menos num ato de inspiração. Para longe os romantismos e o espontaneísmo. É

preciso trabalho, transpiração, criação, insistência para que se chegue na consistência. Deleuze e Guattari (2010) entendem que a arte é uma maneira de enfrentarmos o hábito, de resistir à besteira e ao já dado. Portanto, criar é resistir; e resistir pela criação de sensações.

Os materiais expressivos estão por aí, no mundo. Ao organizar, crio uma maneira de dizer. Criar não é a partir do zero, mas sim a partir de materiais, damos novas formas a partir de arquivos, de uma possibilidade de organização (ZORDAN, 2010). A criação é torção e vazamento de tudo aquilo que habita meu corpo e que deseja expressar. Expressar por meio da música. Crio sempre a partir de algo. Crio a partir de arquivos.

Enquanto potência capaz de variar padrões artísticos, o que pode a criação? Pode pôr a variar os modelos de produção automatizada tão habitual à indústria musical. Transvaloração dos valores. Enquanto proposta de resistência a modelos estéticos, culturais, estruturas de aprendizagem. Criar é variar padrões.

Criar enquanto necessidade de dizer, de mostrar, de afetar o outro. Criar é compor matérias de expressão. A vida como vontade criadora. A criação é vontade de potência (NIETZSCHE, 2011). Um corpo que cria a partir da escrita e da leitura, atravessado por perceptos e afectos. Criação é um conceito implicado com a vida. Criar por necessidade.

A criação se desenvolve dentro de um processo de inventariar, relacionar matérias musicais e não-musicais, produzir agenciamentos. Agenciar é reunir as coisas que me afetam. Comporta componentes heterogêneos, tanto da ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária. Tem elemento tensor entre pelo menos duas matérias. Agenciamento para que se passe alguma coisa. Por isso não é fácil, não é espontaneísmo, essencialismo (o Dom musical) e exige prudência. Criar através dos ritmos que inventa; das harmonias

que desenvolve. Criar por agenciamentos.

Criar transforma o desconhecido em conhecido. Dá visibilidade. O que o bacharelado em música popular da Universidade Federal de Pelotas inventa? Talvez formas de torcer a tradição, apropriar-se das molaridades do repertório e tentar produzir variações. Tornar seu. Não ao estilo autoral (ou identitário), mas por campos intensivos, por experimentações em conjunto. Assim, criar é também dar visibilidade.

Bandas e Bandos

Criar como uma banda ou dobrar movimentos até que se faça bandos de música. A sala de aula pode perverter o modo organizador das bandas e produzir movimentos outros, ficar à espreita como animais em bandos? Sem esgotar a noção de banda de música, digo que há uma cena que se repete. Existem desdobramentos afetivos em tocar junto, a partir de um coletivo artístico. Eu vou com você, sou parte do grupo. Estamos juntos? No mesmo tempo? É sobre como desenvolver um espaço comum de ação artística. Em alguns momentos, sou o solista, em outros faço o acompanhamento musical. Eis os desafios da prática musical com bandas na música popular. A unidade, as identidades e o pertencimento envolvido na prática musical. Proponho certa degradação de uma prática de conjunto que aposte na coesão ou construção de um conjunto ou banda enquanto unidade artística.

Entramos em um momento de degradação, ou seria melhor dizer, de mutação de uma prática de conjunto que aposte na coesão ou construção de identidade de grupo. A aposta passa pela intenção de que essa coesão produza uma assinatura que seja percebida pelas versões sonoras que frutifiquem ao tomar ritmos, melodias, harmonias e timbres com material de artesanato. Assim, o que este trabalho toma por identidade é criação musical. Ou seja, o que poderia ser entendido como aquilo que identifica não são aqueles que compõem o grupo,

nem uma possível elaboração que busque fazer parecer do bando um corpo único, mas sim a música que faz soar. Os bandos são animais que vivem em grupos. Bandos, quadrilhas, agrupamentos. Bandos de pássaros, de tigres, de lobos, de cavalos. Bandos em movimento. O que guia um bando? A busca pela sobrevivência. O instinto é determinante para a sobrevivência da matilha. A experiência dos animais mais velhos, a proteção generosa dos mais fortes, o guardião confiável.

Por isso, não vislumbramos unidade artística, pelo menos não aquela unidade que se contenta em ser percebida como uma só. A unidade que aqui buscamos experimentar é aquela que acontece por ser diversa, por ser expressão de muitos que quando juntos produzem um ser, a obra de arte, e no caso deste trabalho, um corpo sonoro. E, por ser arte, a única certeza é que as coisas não sairão como esperadas. Um bando que mesmo ao estar junto será interrompido ao final de quinze ou dezesseis semanas de ensaios. Há o entendimento de que a banda tem início e término para que outros novos bandos possam surgir. Os desdobramentos não cessam. Então fazemos um corte para que novos ciclos possam tomar corpo. O que fica é o corpo sonoro, a obra de arte produzida por aqueles e aquelas que compartilharam, por algum tempo, um espaço, a prática de conjunto, a aula de música na universidade, o território desse bando.

O que pode a banda como um bando? Pode desagregar, pode desestabilizar, pode afastar-se das identidades. Sem a necessidade de constituir um dentro ou interioridades, os integrantes da banda-bando desconfiam da constituição de interioridades – dogmas, verdades últimas, grandes narrativas, ideologias. Sem grandes vínculos. São bandos, uma multidão. Para um bando a criação constitui um território. E esse território é formativo. A prática de conjunto do bando é experimental, interativa, baseada na manipulação e

experimentação de sons. Acredita que a criação seja capaz de tensionar as convenções artísticas. O bando não é rígido, é plástico. Na prática de conjunto é uma possibilidade, um devir. Fazer o bando durar depende mais da capacidade de rumar mais além, estabelecer novas formações, assumir novos objetivos. Da mesma forma criativa que o músico desenvolve seus motivos, variando, produzindo novas condições. Fazendo algo novo daquilo que se desgastou.

Os bandos não se estruturam numa lógica cartesiana. Eles seguem para todos os lados, num esquema rizomático. Compondo uma rede de conexões. Algumas próximas, outras distantes, mas todas relacionadas. Constelação de novas conexões. Um som que se liga a outro e outro. Rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Quando perdem a flexibilidade tornam-se dogmas, servem mais a gramáticas do que ao bando.

O bando não pretende superar nada, tão pouco o conceito de banda. Se assim fosse, o termo mais apropriado seria pós-banda. Porém vive como gregária, a partir dos desejos que circulam dentro das bandas. Habita a banda. O bando é como carrapato (DELEUZE; GUATTARI, 2017b), agregado da máquina de aprender por repetições. Sequer pretende independência. Ali está e disso se nutre.

Os bandos não formam oposição à instituição universitária. Mas imprimem novos ritmos e tensionam os limites do seu território. Mostram que pode passar mais do que já se passa. Animalidade é o que coloca o músico a compor em bandos, a conquistar espaços. Não estabelecemos mais as mesmas relações com os elementos costumeiros de nossa existência: o hábito é quebrado quando o todo é repetido de outro modo.

Se uma das marcas do pensamento dogmático é a repetição do mesmo, já que entrega aquilo que é esperado, pois cria desejo e entrega mais desejo, para um bando não existe um fora absoluto. Fora

do capitalismo, fora da estrutura. O fora só existe na tensão, precário. Pode perder a tensão a qualquer momento, como a pele de tambor que precisa ser afinada antes e depois da performance.

No bando, criar não é exclusividade dos gênios, criar é explorar os meios por trajetos dinâmicos. O ato de criação está intimamente ligado aos limites das condições impostas pelo real da vida. O bando atua por ciclos de tempo, adapta-se aos calendários, às agendas e outras molaridades institucionais. Bando, antes de qualquer coisa, é um modo de expressar-se artisticamente. É colocar-se à disposição das formas de expressão artística que pedem passagem através do corpo.

O bando tenta escapar dos aparelhos de captura, do capitalismo; mas essa fuga é ofensiva, afirmativa. Foge se organizando em contra-poderes. Foge desenvolvendo resistências. Foge no mesmo lugar, nômade (DELEUZE; GUATTARI, 2017c). O bando vai te fazer pensar sobre as imagens nas quais nós nos reconhecemos como músicos. E quais dessas imagens dogmáticas estamos dispostos a desconstruir?

Um bando é um coletivo de artistas que se colocam à espreita. Estão curiosos e capazes de ir além da realidade ordinária, utilitarista. Criação e intuição acionam um campo de ressonâncias, ocupam um lugar de pensamento e ativação artística. Tal campo é constituído por intensidades. Uma banda que se torna contra-banda(o). Faz passar algo. Rouba e leva adiante. Roubar (DELEUZE, 1999) também é levar adiante algo ou alguma coisa. De um campo do saber se leva a outro. Como um bando de piratas que contrabandeiam riquezas. Tudo começa por um ataque, saque, tentativa de esgotamento. Para que isso aconteça é preciso estratégia. Onde estão transitando os melhores navios?

Nem todo grupo é um coletivo. Onde há acasos, há caos. Um agrupamento é a turma reunida, um grupo de pessoas que aguardam

a primeira aula do semestre. Um bando é a correria desse grupo em movimento. Em busca de repertório, dos timbres mais adequados, da voz ainda não ouvida. Quais forças constituem um grupo? As linhas caóticas, fora de ordem, aleatórias. O acontecimento, aquilo que passa e produz singularidades, talvez não aconteça ali onde esperamos. Mas também, em um contrabando dos afetos. Refluxo das relações. Todo encontro, mesmo que um novo encontro, é também uma volta a todos os encontros que já tivemos. A cada nova banda preciso me reapresentar ao outro?

Os modos de fazer de um grupo de música no contexto de um espaço acadêmico podem estar atrelados a entendimentos maiores (DELEUZE; GUATTARI, 1997). No caso deste trabalho, três são os traços de maioridades, ou seja:

1. O ensino de música numa universidade pública federal com reconhecimento social de grande alcance;
2. O ensino de música num curso de bacharelado todo estruturado a partir dos entendimentos maiores sobre educação como organização curricular, modos de ingressos, organizações didáticas e avaliação;
3. A tradição musical tonal, principal foco do curso de bacharelado em música popular.

Por que isso e não aquilo? Por que um acorde e não outro? Nos ensaios ou encontros, novas melodias saltam. No fazer musical, criam motivos. O motivo, um índice do movimento. Desse modo, os procedimentos se colocam no caminho de encontrar e mesmo de inventar brechas com aquilo que se pretende um curso de formação. Sendo assim, o que significa criar procedimentos tomando como alimento as assinaturas musicais dos compositores aqui apresentados? Um caminho possível para tal questionamento

é tomar as experimentações sonoras como provocação, não só para as músicas de um bando do curso de bacharelado em música, mas também para os outros aspectos, não sonoros, mas que também compõem a música que se cria em espaços similares.

Sendo assim, no lugar de uma docência afinada em 440 hertz – ou seja, lá universal –, uma docência desafinada? Ou uma docência que não tenha uma nota referência, assim como é de costume para a execução de músicas tradicionais, sejam elas populares ou eruditas. Uma docência sem afinação prévia é uma docência que só sabe o que vai acontecer quando junto daqueles que vai compartilhar sobre o que pretendem que aconteça (PACHECO, 2011). Essa desafinação faz, por exemplo, com que a partitura perca a condição de exercer autoritarismos, passando a ser mais um elemento da artesanaria musical. Sem a bússola – a nota lá –, outro aspecto do mundo educacional também passa a ser desafinado. Os planejamentos não acontecem mais de modo antecipado ao encontro. O que passa a acontecer é a preparação daqueles envolvidos, que sem a imposição da afinação previamente determinada, necessitam criar seus rumos a partir do encontro e das escolhas colocados no jogo que se faz necessário para que a música possa soar.

Na perspectiva apresentada neste trabalho a criação se afasta dos binarismos. A urgência do que vai ser dito é anterior ao fazer (FERRAZ 2005). Que na prática de conjunto possamos dar espaço a devires Tom Zé. Que experimentam novos sons, extirpam das máquinas os defeitos de fabricação. Dão ênfase aos estudos, a procuratividade e a des-canção. Que nos bandos os devires Tom Zé criem gradações sonoras ainda sem categorias. Que experimentam novos sons, estudos, des-cancionando a música popular. Em busca de forças sonoras ainda sem nome.

REFERÊNCIAS

- CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas**. Pelotas: Semeador, 1992.
- CANAL CULTURA. Com a Palavra, Arnaldo Antunes. Documentário. Diretor: Marcelo Machado. Elenco: Arnaldo Antunes. Duração: 80 min. São Paulo, 2018.
- FERRAZ, Silvío. **Livro das sonoridades**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed 34, 1999.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2018.
- _____. **Espinosa: Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2009.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- _____. **O ato de criação**. Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999.
- _____.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. vol. 3. 2ª edição. 2ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2017a.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. vol. 4. 2ª edição. 1ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2017b.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. vol. 5. 2ª edição. 1ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2017c.
- _____. **Mil platôs: entre capitalismo e esquizofrenia 2**. vol. 2. 1ª edição. 1ª reimpressão. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____.; PARNET, Claire. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo, para fins didáticos. Entrevistas realizadas entre 1988 e 1989. Disponível em: <http://www.escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf> NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. 2011.
- PACHECO, Eduardo Guedes. **Por uma (des) educação musical**. 2011.
- VASCONCELOS, António Ângelo. **O conservatório de música: professores, organização e políticas**. Lisboa: Ed. Instituto de Inovação Educacional, 2002.
- ZORDAN, Paola. Criação na perspectiva da diferença. **Revista Digital do LAV**, v.5, n. 5, p. 62-74, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2135>