

Panecástica mitopoética: jogos de graça

Leandro Gaertner¹

Resumo: Neste artigo dialogamos sobre o antigo gesto de aprender e de ensinar música. Optamos por sublinhar as rodas musicais enquanto encontros maravilhosos, que existem, resistem e se propagam através de sua própria realização. Este simples fato encerra a possibilidade de algo existir sem explicação, ou seja, de existir por causa de sua real ação, de sua realização. Rodas de Choro são encontros de criação artística em grupo, de maneira colaborativa, solidária, um ouvindo o que o outro toca, todos ouvindo todos, de maneira voluntária, com tempo e espaço lúdico para se divertir improvisando entre amigos. Acreditamos que jogos não agônicos, como as rodas musicais livres, têm muito a contribuir na elaboração dos currículos e objetivos da educação musical contemporânea.

Palavras-chave: Panecástica, Roda de Choro, Educação Musical

Title: Mythopoetic panecastic: circle of joy

Abstract: In this article we talk about the ancient gesture of learning and teaching music. We chose to highlight the group musical practice as wonderful meetings which exist, hold on and spread through their own happening. This simple fact ensures the possibility of something existing without explanation, namely something because of its real action, its realization. A *Roda de Choro* is a group meeting for artistic creation, in a collaborative, supportive way, one listening to what the other plays, all willingly listening to everyone, with time and ludic space for having fun by improvising with friends. We believe that non-agonistic games, such as free music practice, have much to contribute for the curricula design and the contemporary music education goals.

Keywords: Panecastic, *Roda de Choro*, Musical Education

Encontros maravilhosos

Quando na *Teogonia* de Hesíodo, as musas propiciam a felicidade,
não se trata do momento de alegria banal e do riso fácil.

Mas de um encontro essencial do homem
com o universo e com os deuses.

*Glória Kirinus*²

Fazer música livre e colaborativamente entre amigos é a mais cristalina vontade de
potência. Encontrar-se em roda para musicar a vida num território comum e

¹ Flautista e educador musical, doutor em Musicologia pela Universidade Paris-Sorbonne (Paris IV). Atuou como docente na Universidade do Vale do Itajaí (Univali) e na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Dentre os principais interesses de pesquisa estão as práticas musicais comunitárias, a roda de choro, a aprendizagem e o ensino de música em contextos educacionais colaborativos, dialogando Música, Educação e Filosofia. Reside em Curitiba. (legaertner@hotmail.com)

² KIRINUS, 2011, p. 96.



aberto às expressões espontâneas, às intuições, à heteronímica, aos múltiplos devires transfigurados pelo ritmo e pelo gesto musical é sem dúvida algo maravilhoso por nos trazer momentos de felicidade coletiva. E a marca mais profunda desta alegria compartilhada verifica-se na *igualdade* entre seus indivíduos, entre aqueles que jogam. Possuímos, cada um de nós, diferentes vontades, que podem ser observadas como razoáveis ou não, mas todos somos iguais na inteligência. Precisamos considerar esta inteligência compartilhada para abrirmos a conversa, o diálogo, enfim, para fazermos música em conjunto. Quando a arte da conversa morre no julgamento do ser superior, iniciam as regras do jogo da guerra, pois cessa a razoabilidade coletiva e individual. As práticas musicais em grupo somente se desenvolvem se existe um clima de solidariedade entre seus jogadores que lá estão para construir algo, para dar continuidade a algo grandioso. O Ser solidário é alguém que reconhece as diferenças do outro e também sua potência criadora, traz essa força para seu lado porque sente que juntos podem mais: uma nova frase, uma nova harmonia, uma nova combinação rítmica, um gesto ainda mais tocante, um encontro sonoro inusitado, uma surpresa que só aquele momento de encontro poderia fazer surgir. Músicos reunidos em roda para jogar preservam a alteridade, aceitam as singularidades de cada amigo, de cada corpo que também emite seu discurso, que divide em grupo sua vivência e suas vontades mais profundas. Jogadores que buscam se divertir livremente na ação de um encontro maravilhoso são pessoas emancipadas, estão conscientes de sua emancipação enquanto seres criativos porque experienciam, em si e nos outros, o verdadeiro poder do espírito humano. Uma vez percebida a felicidade de jogar, não



são necessárias explicações adicionais, pois o círculo da emancipação e da graça já começou.

Quando nos divertimos em grupo, jogando, brincando, sentimos que estamos entre iguais, isto é, todos são muito importantes, não existe hierarquia. Ficamos tristes se alguém precisa sair e deixar o grupo, sentimos que aquela voz faz falta. Acredito que a maioria de nós já viveu o fim de algum jogo, de alguma alegria que gostaria de fazer durar “pra sempre”... Todos nós já presenciamos o choro sincero de uma criança quando tem que ir embora e parar de brincar. Os jogos de graça que experienciamos desde nossa infância nos ensinam a partilhar momentos felizes e seu encanto consiste em ritornelar a própria vida. Pessoas reunidas para fazer música com liberdade e solidariedade, como ocorre em rodas de Choro, de Jazz, em rodas para batucar, para dançar ou para cantar, são modos de ação perfeitamente razoáveis, pois nestes encontros sempre existe a possibilidade da réplica, da nova pergunta e da nova resposta. Verificamos entre os chorões sempre a expectativa do encantamento, do prazer de Ser e de Estar em ação criativa, divertida, recreativa, apaixonada: chorões, jazzistas, cirandeiros, mestres do tambor e das cantorias estão sempre prontos para jogar e significar.

Para Jacques Rancière podemos “sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas” (RANCIÈRE, 2013, p. 104). Pessoas emancipadas são pessoas libertas da *comparação*, a matéria prima da *agonia* e da *desigualdade*. Acreditamos que a música feita em grupo de modo colaborativo, entre *iguais* que não desejam competir e vencer, mas sim fruir na aura do instante criativo, onde todos vencem na alegria, é duradoura no tempo e têm sementes por múltiplas culturas de nossa terra sonora: esta música simplesmente segue se transformando,



se renomeando a cada nova percepção, em contínua metamorfose de si no jogo de ritornelos, como ocorre no Choro, no Jazz ou em qualquer outro jogo musical livre, que inclusive pode estar renascendo neste exato momento em algum lugar.

Os jogadores da música livre se reúnem para criar, multiplicar, sentir o raro e efêmero fogo da vida em profunda alteridade e conexão. Por outro lado, indivíduos que se unem a outros através da *comparação* certamente estão em busca de alguma Verdade Superior, algo Ideal, Total, algo que comprove a Desigualdade. Indivíduos ligados a outros pela *comparação*, “reproduzem esta desrazão, esse embrutecimento que as instituições codificam e que os explicadores solidificam nos cérebros... Essa produção da desrazão é um trabalho no qual os indivíduos empregam tanta arte e tanta inteligência quanto o fariam para a comunicação razoável das obras de seu espírito” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Mas, na era da reprodutibilidade espetaculista, da fetichização do devir máquina pela propaganda totalitária, a comunicação razoável entre indivíduos resiste: o chorão de domingo ou o sorridente sambista no fundo de seu quintal, o músico de fim de semana ou o artista profissional mergulhado em sua arte diariamente, estão todos interessados no algo mais que a música pode nos dar, estão interessados no maravilhamento. Na música compartilhada livremente em conjunto não há hierarquias entre seus jogadores, afinal não existe voz dominante se estamos entre amigos e voluntários com vontade de brincar.

Ao jogador agônico, aquele que se interessa em competir, excluir a participação do outro e vencer, a vontade foi pervertida e este “não cessa de empregar a inteligência, mas sobre a base de uma *distração* fundamental” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Ao jogador que insiste em recusar “a aura de ideias irradiantes”, que se

recusa a adivinhar ou ser adivinhado, ao jogador dogmatizado que não observa nossa capacidade de criar improvisando, este competidor “habitua a inteligência a só ver o que concorre para a preponderância, o que serve para anular outra inteligência” (RANCIÈRE, 2013, p. 118). Uma vontade razoável sempre preza por falar a seus semelhantes e a não distrair-se na desigualdade. Músicos livres ao modo de chorões nos apontam por onde trilham os emancipados, aqueles que sabem seguir fora do “sistema de explicações aperfeiçoadas” (RANCIÈRE, 2013, p. 179) das instituições. O repertório do Choro aumenta e transforma-se ao longo de tantos anos porque sua tradição popular, que pertence às comunidades e sua gente, não prevê nenhum tipo de “exame aperfeiçoado”, como qualquer outra prática musical coletiva viva, não prevê uma “representação exemplar da onisciência do mestre e da incapacidade do aluno em jamais igualar-se a ele” (RANCIÈRE, 2013, p. 179). Quando presenciamos uma roda musical feita de pessoas animadas e entusiasmadas logo entendemos que trata-se de uma brincadeira, um jogo aberto a quem desejar participar, explicitamente alegre e solidário.

Rancière traz aos nossos dias o sonho revolucionário de Joseph Jacotot (1770-1840), o sonho de viver a filosofia panecástica, a igualdade entre homens e mulheres que não julgam a moralidade dos discursos e não esperam nenhum tipo de verdade a ser revelada pela força das palavras ou por qualquer jogo de linguagem. “Sabemos o que isso significava: em *cada* manifestação intelectual humana há o todo da inteligência humana” (RANCIÈRE, 2013, p. 186). Este é o encontro entre iguais, sem hierarquia entre seus oradores em sensível relação de alteridade, “pois a verdade se sente, não se diz” (RANCIÈRE, 2013, p. 186). Ao



panecástico importa a intenção de comunicar, ele reconhece o outro “como sujeito intelectual capaz de compreender o que outro sujeito intelectual quer lhe dizer” (RANCIÈRE, 2013, p. 187). Uma roda de Choro, uma roda tambores ou uma roda de dançarinos de Hip-Hop são exemplos de encontros panecásticos, reuniões de pessoas para jogarem com as Musas e serem felizes em si mesmos, independentes da sorte (RANCIÈRE, 2013, p. 105).

O panecástico se interessa por todos os discursos, por todas as manifestações intelectuais, com um só objetivo: verificar se eles põem em ação a mesma inteligência; verificar, traduzindo-os uns nos outros, a igualdade das inteligências. (RANCIÈRE, 2013, p. 187)

Em rodas musicais colaborativas, sejam jogos explicitamente tradicionais ou não, verificamos a igualdade. Amigos reunidos para fazer música assumem e atribuem grande importância a cada voz presente, os músicos ao redor de uma mesa abrem os braços a cada novo chorão que aparece... A razoabilidade deste encontro de pessoas consiste na ação criativa coletiva ética, solidária e não excludente. Encontros musicais livres celebram o gênio humano: “aprender, repetir, imitar, traduzir, decompor, recompor” (RANCIÈRE, 2013, p. 101), é a lição dos poetas, “em resumo, toda essa *improvisação* não é muito mais eloquente do que os poemas?” (RANCIÈRE, 2013, p. 100), nos pergunta Rancière. A possibilidade de improvisar durante uma prática musical coletiva é o grande segredo que une os jogadores, todos podem arriscar, vagar, tentar, jogar também sua voz dentro do jogo de expressões, todos podem improvisar no jogo de ritornelos, aí está a *igualdade*.

Ao modo de uma conversação, a música em roda também faz-se através do improviso. Ora, não precisamos antecipar com exatidão palavra a palavra, vírgula a vírgula, tudo o que iremos falar quando conversamos normalmente. Na música em

roda, também não precisamos saber de antemão tudo o que irá acontecer no discurso musical. Mesmo no Choro ou no Jazz, e seus tradicionais códigos de jogo, nós também improvisamos: a arte de chorões e jazzistas também imita a variedade da vida. “Num certo sentido, toda arte é improvisação” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19) e “a improvisação é a forma mais natural e mais difundida de fazer música. Até o século passado, era parte essencial da tradição musical do Ocidente” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19), escreveu Stephen Nachmanovitch: “Leonardo da Vinci foi um dos pioneiros em improvisações na *viola da braccio*. Com seus amigos, compôs óperas inteiras em que tanto a poesia quanto a música eram criadas na hora” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). A improvisação, a arte da conversa, sempre aqueceu os encontros humanos. Seja na música dos renascentistas, no baixo cifrado dos barrocos ou nas sequências de acordes do Choro e do Jazz, as Musas sempre foram extremamente generosas. “Algumas improvisações são apresentadas no momento em que nascem, inteiras e de repente; outras são ‘improvisações estudadas’, revisadas e reestruturadas durante certo tempo antes que o público possa desfrutá-las” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). O compositor solitário em seu processo de escrita criativa depura lentamente sua improvisação, nas palavras de Arnold Schoenberg: “...compor é ralentar a improvisação; muitas vezes não se consegue escrever tão rápido quanto a corrente das ideias” (SCHOENBERG, 1950, p. 98)³. Os compositores sempre beberam a água fresca da tradição popular na hora de criar, na hora de recontar o mundo. A música espontânea tradicional desta ou daquela comunidade, desta ou daquela cidade, deste ou daquele povo, ou como Schoenberg denominou, a “*natural folk music*” ou a

³ Tradução nossa. Original: “...composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up with the stream of ideas.”

“*real folk music*” é sempre perfeita, nascida da improvisação, como um “relâmpago de inspiração” (SCHOENBERG, 1950, p. 199)⁴. E, esta arte do povo que alicerça todas as criações artísticas, só pode existir, ou sobreviver *in natura*, “espontaneamente, como uma inspirada improvisação” (SCHOENBERG, 1950, p. 202)⁵.

Artistas que venceram a distância dos tempos e se tornaram clássicos como Bach, Mozart ou Beethoven eram, antes de tudo, grandes improvisadores, que conseguiram imprimir à tinta a mesma destreza que tinham nos instrumentos musicais. “Quando chegou a Viena, Beethoven se tornou conhecido como um surpreendente improvisador ao piano, só mais tarde como compositor” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 19). Mozart foi um dos maiores improvisadores na pena e no papel, “escrevia sem interrupção imaculadas partituras, inventando a música na velocidade que conseguia imprimir à pena, praticamente sem rasurar uma só linha” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). De um jeito diferente, as composições de Beethoven passavam por “um laborioso e vigoroso processo de esboço, correção, reescrita e redefinição” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). Os caminhos da música em sua mente podem ser acompanhados passo a passo através de seus cadernos e anotações, à primeira vista, um *corpus* caótico, mas que foi desnudado numa *opera* sem precedentes. Estes grandes músicos de outras eras nos deixaram, através da escrita, sua tremenda energia vital, sua vontade de criar, de improvisar no jogo das Musas.

⁴ Tradução nossa. Original: “Natural folk music is always perfect, because it stems from improvisation—that is, from a lightning flash of inspiration.”

⁵ Tradução nossa. Original: “Real folk music could not exist, or survive, were it not produced similarly: spontaneously, as an inspired improvisation.”

No século XIX, o surgimento da sala formal de concertos pôs fim à improvisação. A Era Industrial trouxe consigo uma valorização excessiva da especialização e do profissionalismo em todos os campos de atividade. Os músicos, em sua maioria, viram-se restringidos a executar nota por nota as partituras escritas por um grupo de compositores que de alguma forma tinham acesso ao divino e misterioso processo de criação. A composição e a execução foram se separando gradualmente, em prejuízo de ambas. Formas clássicas e populares também foram se afastando cada vez mais, novamente em prejuízo de ambas. O novo e o velho perderam contato e continuidade. Entramos num período em que os frequentadores de concertos passaram a acreditar que os bons compositores estavam mortos. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20).

Nachmanovitch observa também que no século XX a improvisação volta à cena com o Jazz, com a música indiana e outras tradições que “devolveram ao músico o prazer da criação espontânea” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). Em outras formas de expressão artística, como no teatro *augusto* ou *branco*, na dança ou na pintura⁶, a improvisação igualmente ressurgiu em nossos dias como *modus operandi*, “não apenas como técnica capaz de produzir um novo trabalho dentro do estúdio, mas na forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 20). A arte musical dos dançarinos Marquese Scott e Poppin John⁷, por exemplo, atualizam múltiplas possibilidades de performance sem uma coreografia pré-estabelecida. São artistas capazes de fazer sua arte em qualquer lugar, conseguem brincar no jogo de gestos em criações espontâneas *solo* ou em grupo; arte que pode ser verificada em diversos vídeos disponíveis online. O flautista Greg Patillo também ensina o jogo polifônico das

⁶ Nachmanovitch cita a série de pinturas *Improvisações*, de Wassily Kandinsky (1866 - 1944), onde o pintor “traça estados de espírito e transformações na forma como lhe ocorriam.” (p. 21).

⁷ Cito aqui dois dançarinos contemporâneos, Marquese Scott e John Wesley Austin “Poppin John”, artistas que alcançam atualmente marcas históricas, com centenas de milhares de visualizações no Youtube, através de uma arte inovadora a cada segundo, que congrega diversos gestos corporais, que aqui chamarei de *tópicas da dança*, como o *robô* ou o *homem máquina*, o *desenho animado*, a *onda*, a *bola de energia*, o *cubo*, o *moonwalk*, a *bicicleta*, o *boneco*... Este conjunto de movimentos de dança, associado à música essencialmente eletrônica e minimalista (de narrativa bastante linear e episódica, mas sem abrir mão totalmente dos refrões) é conhecido hoje, de uma maneira genérica, como *Dubstep* ou mais especificamente como *Poppin*.



musas, ao demonstrar em seus vídeos online, como realiza a arte de tocar a flauta melódica, ao mesmo tempo que *'busca a batida perfeita'* através do *beat-box*: além de improvisar sobre músicas conhecidas, de certa maneira canônicas na percepção de um vasto público contemporâneo, emancipado emancipador, Patillo também se lança em jogo criativo no instante, na pura invenção musical compartilhada entre milhões de internautas mundo afora.

“Muitos músicos são extraordinariamente habilidosos na execução das notas impressas numa partitura, mas não sabem como essas notas foram parar lá e se sentem inseguros de tocar sem lê-las” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21). Quanto a isso, Nachmanovitch diz que a teoria musical não pode ajudar em nada, pois “ela apenas ensina as regras da gramática, mas não o que dizer... Como é que alguém aprende a improvisar? A única resposta possível é uma outra pergunta: O que nos impede?” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21). Todos nós somos improvisadores porque falamos. É fato que improvisamos quando conversamos ou quando escrevemos; ou então, dificilmente não experimentamos uma situação de improviso quando saímos do conforto de casa e viajamos. Numa roda musical livre entre chorões, jazzistas, cantores ou cirandeiros, caminhamos sempre por cidades desconhecidas, como os viajantes por intuição, que descubrem recantos secretos, mais gratificantes que a excursão metodicamente planejada, testada e aprovada. A música espontânea, como um trajeto intuitivo e não agônico, também lembra a pintura a nanquim ou a caligrafia oriental: o deslizar do pincel cheio de tinta negra sobre os poros do papel branco não permite que nenhum traço seja apagado ou refeito, cada movimento é único, é a marca do pintor-caligrafista no espaço e no tempo. “O impulso individual que nasce do ventre e se comunica para o ombro, e



daí para a mão, para o pincel e para o papel, deixa seu traço definitivo, um momento único congelado para sempre no papel” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 33).

A possibilidade de improvisar livremente, a salvo de qualquer comparação distraída é a liberdade alcançada pelo gênio emancipado. Michelangelo se referia ao *intellecto*, como uma inteligência imaginativa que, como sabemos, era capaz de “remover superfícies aparentes para revelar ou libertar a estátua que está contida na pedra desde o início dos tempos” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39). O artista como um tipo de arqueólogo que com seu olhar atento, sensível, consegue penetrar camadas do tempo, do espaço e da matéria, de um jeito cada vez mais profundo, recuperando e libertando “não apenas antigas civilizações, mas algo que ainda está por nascer, algo nunca visto nem ouvido antes, a não ser pelo olho interior, pelo ouvido interior” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39). O músico, aquele que brinca com o tempo, aquele que tem diante de si “um bloco de tempo ainda não esculpido” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 39), sente o *intellecto*, a imensidão de pensamentos transformantes que nos compõem. Nas palavras de Nachmanovitch, “é a corrente da consciência, um rio de lembranças, fragmentos de melodias, emoções, fragrâncias, anseios, antigos amores, fantasias” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 40). São os devires, as diferenças, as variações que podemos tocar livremente no jogo de ritornelos, na música, na escultura, na pintura, na dança, no teatro, na gravura, no cinema, nas rodas de leitura literária ou em qualquer roda aberta de conversação.

Artistas emancipados, habituados aos encontros maravilhosos, compartilham a vontade de felicidade, um sentimento coletivo e solidário. O jogo, o rito e a festa, é

o *impulso em direção à vida* que tem sua expressão em diversas línguas: *axé* no candomblé afro-brasileiro, *baraka* para os sufis no Oriente Médio, *kundalini* e *prana* na Índia, *mana* na Polinésia ou *élan vital* em Paris, é o desejo de alegria para si e para o outro. É, em poucas palavras, a crença num presente bem vivido, em intensidade e em real comunhão com a existência, é a certeza que estamos aí para adivinhar algo maravilhoso.

Destinação feliz

Jogadores reunidos na panecástica mitopoética experimentam a fruição do tempo compartilhado, desfrutam a partilha de momentos felizes. Sejam músicos improvisando mil devires e mil arquétipos, sejam os encontros de pessoas abertas à heteronímica da leitura literária, estes são seres poéticos, ou como poetiza a escritora Glória Kirinus, trata-se do ser “mitopoético”, do ser “integrador e integrado com e na sua ambiência... capaz de aceitar com naturalidade a *con-fusão* dos contrários e de criar o novo a partir do caos *con-fusional*” (KIRINUS, 2008, p. 74). Este é o ser pluralista que resiste e que, “apesar dos degraus entre tantas outras sinalizações impostas pela sociedade pós-industrial, sabe integrar-se na invisível corrente semiológica do universo, conjugando-se com ele” (KIRINUS, 2008, p. 74). É o ser que imagina novos mundos, multiversos possíveis, é o ser que ainda sonha perante uma noite estrelada e transita no jogo das simetrias possíveis: “jogar um poema ao cosmos é brincar de cosmólogo, inundando uma nova criação, uma outra maneira de dizer ao mundo: amanheceu de novo, a noite passou” (KIRINUS, 2011, p. 105). No fundo, é a vontade imaginativa que permeia todas as invenções e descobertas. Uma roda de leitura literária seguida de conversação livre entre indivíduos voluntários é, ao modo de uma roda de Choro, um encontro panecástico mitopoético. “A panecástica não dizia a verdade, nem pregava qualquer moral. Além disto, era simples e fácil como o relato que cada qual faz de suas aventuras intelectuais” (RANCIÈRE, 2013 p. 187-188). Nestes encontros artísticos contemporâneos, ritornelamos ancestrais jogos rituais ao redor do *Mithos*, isto é, daquilo que pode ser relatado (KIRINUS, 2008, p. 26), daquilo que



serve de matéria prima para os nossos jogos de linguagem. Re-citamos o repertório do Choro, do Jazz, do Samba, das cirandas folclóricas e de tantos outros repertórios comuns, e pelo jogo ritual nos religamos ao mito latente.

A felicidade dos indivíduos e também de suas comunidades depende da nutrição de sua memória, depende do espaço e do tempo destinados à imaginação, “não é por acaso que os ritos sociais tornam-se não apenas necessários, mas até urgentes. Um exemplo destes ritos sociais é o carnaval. Este ritual universal exige da massa humana, ano a ano, seu grito e coreografia milenar” (KIRINUS, 2008, p. 88). Artistas do improviso recitam e religam-se ao mito que carregam e através desta tradição da ação poética tudo é variado; os fazedores de arte e poesia, como a criança, “respondem bem a esse jogo de surpresas com a linguagem” (KIRINUS, 2011, p. 26). Kirinus discorda “da cunhada frase ‘a poesia não serve para nada’...

É verdade que a utilidade que resulta de ler, escrever ou compreender a poesia não tem medida em graus, quilômetros, horas ou notas avaliativas. E nem precisamos procurar uma oferta de palavras no supermercado mais próximo, porque elas já estão disponíveis para nós. Mas podemos constatar, na leitura e na criação de poesia, um estado natural, como diz sabiamente Bachelard⁸, de uma *amplidão feliz*. Mesmo que o poema trate da morte mais cruel ou do drama mais tenso e insuportável, o reconforto pertence à índole da estética e da criação. E também pertence ao outro, nosso semelhante que nos oferta com a palavra vivida e sobrevivida. (KIRINUS, 2011, p. 95)

Falar de música é obviamente falar de poesia. Falar ou escrever sobre música e seus tantos segredos é mais fácil quando adentramos no território dos jogos de linguagem mitopoéticos, quando deixamos os pensamentos mais afrouxados e sensíveis ao instante fecundo, quando jogamos também no verbo poético. Aos descrentes do *impossível verossímil*⁹, o poeta Manoel de Barros nos escreveu logo na porta de Entrada de seu livro “Poesia Completa”, quatro “desenhos verbais”:

- 1) É nos loucos que grassam luarais;
- 2) Eu queria crescer pra passarinho;
- 3) Sapo é um pedaço de chão que pula;
- 4) Poesia é a infância da língua;

⁸ Kirinus referencia no livro “Synthomas de poesia na infância”, as seguintes obras de Gaston Bachelard: *A terra e os devaneios da vontade* (1991), *A terra e os devaneios do repouso* (1990), *A poética do espaço* (1989), *A poética do devaneio* (1988), publicados em São Paulo pela editora Martins Fontes e *O direito de sonhar* (1986), publicado em São Paulo pela editora Difel.

⁹ De acordo com Manoel de Barros, o *impossível verossímil* remonta aos tempos do “mestre Aristóteles”. (BARROS, 2013, p. 7).



Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades. (BARROS, 2013, p. 7)

“Se a palavra é uma garça ou uma graça que ganhamos de graça, por mais afundado que esteja o barco, a poesia é uma receita gratuita de felicidade” (KIRINUS, 2011, p. 95): na poesia, venha ela de onde vier, simplesmente podemos ser mais. A poesia carrega nossa potência, nela experimentamos criar, recriar, improvisar... Jogadores musicais experimentam a liberdade poética, a liberdade de expressão no jogo de ritornelos, a salvo dos bloqueios da comparação desigualitária. As práticas musicais coletivas seguem bem vivas em diversos contextos do mundo contemporâneo porque conjugam, em sua antiga ação lúdica, duas coisas fundamentais: poesia e alegria. A poetisa Glória Kirinus nos propõe em sua “Unidade de Poesia Intensiva” uma dose de arte que pode nos contaminar de felicidade. No mundo de chorões, de crianças, de poetas e de outros artistas que já emanciparam seus pensamentos para além do *mundo da Lua*, os sintomas de poesia são latentes e verificados, por exemplo, na vontade de rimar ou de delirar no verbo. Kirinus observa também entre os poetas uma inevitável tendência ao estado contemplativo, sempre se perdendo e se achando em profundos devaneios crônicos. Existe entre os artistas uma forte vontade de viver e relacionar tudo intensamente, ora num fabuloso isolamento, ora num acesso de perguntas, em pleno surto de genial ingenuidade. Indivíduos jogando livremente, entre amigos, são visivelmente tomados pelos sintomas poéticos: nestas rodas solidárias e divertidas abundam o riso e a invenção natural, sem contraindicação porque são todos sintomas de saúde, de vitalidade poética.



Ao modo das muitas faces de Fernando Pessoa, podemos deixar que a heteronímica, que nos habita e nos constitui ganhe vazão na voz artística, precisamos destes encontros maravilhosos, com nossas próprias *personas* e com a multiplicidade dos outros. “A música é essencialmente a arte do sonho... O poeta sonhador, porque sonhador, é até certo ponto músico. E para comunicar o seu sonho precisa de se valer *das cousas que comunicam o sonho*. A música é uma delas” (PESSOA, 1992, p. 178). Estamos falando aqui de viver bem, viver com prazer, sobre a potência criadora de arte que existe dentro de cada um e que pode ampliar-se no jogo coletivo. Verificamos entre chorões, jazzistas e entre outros poetas do improviso a vontade de felicidade, a vontade de compartilhar um tempo virtuoso, “como um processo de aprendizado e um exercício de sabedoria alicerçada na experiência poética de cada um, voltada ao reconhecimento de uma destinação feliz. Porque imagino que ninguém está neste mundo para almejar uma destinação infeliz” (KIRINUS, 2011, p. 107). São as palavras de Glória Kirinus que nos tocam, ao lado de tantos outros poetas, pensadores, seres da linguagem que seguem, também seres da contingência, os rumos da alegria de viver em criação. Acreditamos que desde sempre os chorões souberam que “a alegria é a marca de que a vida triunfou em seu ímpeto e alcançou o seu destino: sua própria superação” (GOMES, 2013, p. 64)¹⁰.

Onde nascem as Musas?

“O ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala” (PAZ, 1996, p. 11), nos escreveu

¹⁰ Original: “Segundo Bergson, a alegria é a marca de que a vida triunfou em seu ímpeto e alcançou o seu destino: sua própria superação.”

Octavio Paz. Nascemos cercados pelo ritmo, somos ele, encarnamos ele em nosso próprio corpo, nas nossas ações e movimentos; vemos o ritmo na Natureza que nos surge diante dos sentidos e à qual também nos percebemos inseridos. O balanço das ondas do mar é ritmo. Bem antes de existir a métrica, a sensação rítmica já se fazia em nós imagem e sentido. “Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto... O metro nasce do ritmo e a ele retorna” (PAZ, 1996, p. 13). A princípio, ritmo e métrica se confundem, não sabemos bem onde estão suas fronteiras, inclusive se confundem em nossa fala; mas é o ritmo que anima e dá vida ao metro cristalizado em formas fixas. “O metro é medida que tende a separar-se da linguagem; o ritmo jamais se separa da fala porque é a própria fala. O metro é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta” (PAZ, 1996, p. 14). As Musas nascem animadas pelo ritmo poético, deste movimento surgido como um impulso vital, na vontade de significar afetivamente o gesto que sai espontâneo. O ritmo é o instrumento dos afetos e a métrica é o território comum. Os músicos reunidos em roda se divertem com as possibilidades da métrica no interior de um fecundo ritmo compartilhado, e ali brincam na linguagem. “Os metros são históricos, enquanto que o ritmo se confunde com a própria linguagem” (PAZ, 1996, p. 15). Em amplo sentido, a métrica surge e desenvolve-se na cultura, enquanto o ritmo é a condição do jogo. Poderíamos sugerir uma redução ainda maior dizendo simplesmente que: ritmo é o jogo e métrica não pode ser mais que uma de suas regras.

Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; estão ainda próximos da pancada do

tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão. O acento é dança e rito. Graças ao acento, o metro se põe em pé e em unidade dançante... Os acentos, as pausas, as aliteraões, os choques ou uniões inesperadas de um som com outro, constituem a parte concreta e permanente do metro... Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo. (PAZ, 1996, p. 16)

A escritora poetisa Glória Kirinus ultrapassa a barreira do som e nos pergunta:

“Como compreender que o ritmo, regente maior de todos os reinos da natureza, obedece não apenas aos sinais do som, mas também aos sinais do silêncio?”

(KIRINUS, 1999, p. 20). Todo um “arsenal de elementos sonoros nutre e familiariza o *infans*, desde seus primeiros meses de vida, com todo um jogo de sons, pertinentes ao campo do poético...” (KIRINUS, 2008, p. 29), nos fala Kirinus. Nasce entre a mãe e o *infans* o espaço potencial para o jogo sonoro, por onde fluem as “palavras postas em música” (KIRINUS, 2008, p. 31). Os contornos da voz, o timbre, o pulso da respiração, as singularidades e nuances da mãe são sentidas pelo bebê que, dia a dia, assimila o que lhe chega. É o nosso primeiro território mitopoético, onde cada movimento fala cantando dentro de nós e lá cria sua fonte de vida.

Ela, a poesia, é invenção, criação e harmonização. Os deuses inventados para aclamar ou acalmar as manifestações da natureza estão aí, poeticamente situados. As danças da chuva, os ritos de passagem, a escuta do canto dos rios e do barulho do vento, do código sonoro dos pássaros, são as primeiras escutas em estado de poesia. (KIRINUS, 2011, p. 25)

Músicos em roda, ao modo dos chorões, por exemplo, estão acostumados a falar no ritmo do coração. Faço minhas as palavras de François Delalande: “...eu acho que as pessoas sensíveis à música, aquelas às quais a música fala, são aquelas capazes de decifrar por trás dos sons este jogo de gestos e de movimentos, precisamente porque são eles que carregam o caráter expressivo da música” (DELALANDE,



1984, p. 41). Chorões e outros jogadores da música em grupo conversam diretamente nessa língua criada no jogo de ritornelos, “esta relação entre o som e o gesto que aprimoramos o simbolismo do movimento” (DELALANDE, 1984, p. 54). É no ritmo que reencontramos o mais antigo e profundo espaço-tempo lúdico que podemos conceber, é no jogo de gestos que sentimos a presença de nossa própria mãe poética e conseguimos nos expressar com liberdade e amor.

Concertos a céu aberto

O sonho panecástico de Jacotot é a emancipação intelectual do indivíduo que torna-se razoável numa comunidade igualitária e, se este sonho humanista continua vivo em nossos dias, certamente vive no constante movimento de recriação das rodas musicais livres e colaborativas. É no jogo musical livre, como nos animados encontros de chorões, ou numa performance de um quarteto de Haydn ou numa singela cantiga de roda a céu aberto que as musas respiram a existência. Kirinus abre a roda fraterna, “metáfora solidária”, em sua tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; a autora dá meia volta – volta e meia ao redor de encontros alegres e solidários, e nos fala de suas vontades na “sala de aula, que bem poderia ser mímese da cantiga de roda, a simples disposição dos alunos em círculo, seria uma possibilidade restauradora da igualdade entre os alunos e por que não, da igualdade, também em relação ao professor” (KIRINUS, 1999, p. 248).

O bom senso e o senso comum de poetas educadores percebem uma única categoria: todos humanos, todos mortais, todos circulando saberes. Idealizando, assim, uma insólita *pedagogia da admiração*... Na sala de aula, os alunos dispostos em círculo, têm direito à mesma distância e ao mesmo foco de visão; de alguma maneira, a estrutura do círculo ameniza, pelo foco do centro, a competição. A roda fraterna quebra a individualidade, o

compartimento e os mais variados enfileiramentos que normalmente ocorrem na sala de aula. (KIRINUS, 1999, p. 248-249)

Um gesto simples e concreto: o de posicionar-se em roda, ao modo de uma conversação onde todos conseguem ver e ouvir, serem vistos e ouvidos, como uma roda de chorões... Deste modo, a poetisa Glória Kirinus lavra em nossos dias o sonho fraterno e igualitário dos panecásticos: “É na roda que a comunicação circula e favorece o diálogo, cria intimidade, cria unidade e concentração” (KIRINUS, 1999, p. 249). É claro que não basta simplesmente organizar pessoas em círculo e esperar o aparecimento do “gesto fraterno”. “É necessário que a ação, voltada à construção em conjunto, coloque-se como desejo de soma, de troca, de relação” (KIRINUS, 1999, p. 249). É necessário que o poeta mediador de saberes, seus e dos outros, contagie e também seja contagiado pelo instante poético compartilhado. Neste espaço-tempo destinado às trocas e aos intercâmbios, a roda docente-discente confunde seus personagens, pois todos se encontram dispostos a dar e a receber com sabedoria, simplicidade e bom senso as “lições de curiosidade, de perplexidade, de indagações, de contemplação, de devaneio, enfim, dessa tensão tão necessária para entrar em sintonia com a vida” (KIRINUS, 1999, p. 250). É do prazer do jogo, do encontro amistoso, que estamos falando, “nada a ver com a pressa que atropela o canto da cigarra, no afã de competir pelo primeiro lugar, nos corredores rígidos da ordem e do progresso” (KIRINUS, 1999, p. 251).

A roda de chorões ou de outros músicos emancipados, que são livres para jogar de modo criativo e espontâneo, enfim, estes jogadores que sentem a sua verdade no fundo de um tambor nos iluminam o caminho enquanto um modo de ação para além de razoável, muito agradável, pulsante de vida e bem estar. Ensinar

e aprender música pode muito bem passar pelos caminhos que vemos sendo trilhados por chorões, jazzistas, sambistas, cirandeiros e outros tantos artistas musicais do quintal hedonista, que ensinam e aprendem sem explicar. Estes mestres da tradição e da inovação nos mostram como a música pode ser maravilhosa, cheia de graça e felicidade compartilhada. No multiverso da *educação musical*, nós temos tudo para fazermos de cada “aula” um divertido encontro panecástico mitopoético. É o “jogo livre” que ouvimos no violino de Nachmanovitch: “A aventura da criatividade é uma aventura de alegria e amor. Vivemos pelo simples prazer de existir, e desse prazer se desdobram milhares de formas de arte e todas as ramificações do aprendizado e da solidariedade” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 151).

“Em relação à leitura dos elementos poéticos na cantiga de roda, encontramos, além da profusão de metáforas, uma autonomia sonora com inúmeros elementos poéticos. Dentre eles, o ritmo, a rima e as repetições. Além dos estribilhos e aliteraões que compõem dentro de uma estrutura gramatical simples, um tecido de elementos sonoros” (KIRINUS, 1999, p. 34-35). Ora, chorões, jazzistas, sambistas, cirandeiros, gaiteiros, violeiros e outros tantos improvisadores da música em grupo se entendem no ritmo, na rima e nas repetições sempre variadas da performance, afinal sabem que *fá* rima com *lá* e que o *sol* fica *menor* em *si bemol*. Aí está o jogo mitopoético que nos encanta. Encontros panecásticos como o Choro duram no tempo, e observamos que a contingência desta duração assume intrincados caminhos rizomáticos. Como escreveu Kirinus:

Nada mais evasivo do que o tempo. Ele vai. Ele se esvai. Certamente, é por isso que não existe nada mais tentador que aprisioná-lo, dominá-lo e compreendê-lo. Nesta tentativa de



compreensão, os filósofos já teceram inúmeras teorias, os físicos inventaram o relógio para medi-lo. E os poetas também... Incansáveis, criaram gaiolas de versos para prendê-lo, e claro, também, para compreendê-lo e, paradoxalmente, libertá-lo. (KIRINUS, 1999, p. 67-68).

As práticas musicais coletivas vivas se fundem nos elementos lúdicos, duram e transformam-se dentro de seus códigos de jogo, estas “gaiolas de versos” onde o tempo pode efetivamente ser capturado, pode variar múltiplas vezes sem se perder de vista. É uma sensação comum partilhada, é o Kairós para além ou aquém de Cronos. Jogos musicais como as rodas de Choro e de Jazz, as cantigas de roda ou outras tantas reuniões de instrumentistas e cantores, ritornelam a infância humana, é quando o indivíduo torna-se artista e, de repente, encontra-se criança. Reencontra o nascedouro das musas que talvez lhe escapava. Jogar colaborativamente fascina porque possibilita a expressão criativa, o riso espontâneo, é algo que sentimos fundo, a presença da fantasia, da alegria, do mistério, a presença do lúdico.

Referências Bibliográficas:

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo LeYa, 2013.

GOMES, Ana Beatriz Antunes. *Bergson e a criação artística*. Tese de Doutorado em Filosofia. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e Université de Toulouse II, 2013.

KIRINUS, Glória. *Meia Volta – Volta e Meia: em torno das cantigas de roda de Cecília Meireles e Gabriela Mistral*. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo USP. São Paulo: 1999.

_____. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas, 2008.

_____. *Synthomas de poesia na infância*. São Paulo: Paulinas, 2011.

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser criativo, o poder da improvisação na vida e na arte*. Tradução de Eliana Rocha, São Paulo: Summus Editorial, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, Fernando. *O Banqueiro anarquista e outras prosas*. Seleção de textos de Massaud Moisés, São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Tradução de Lílían do Valle, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

