

Atenção conjunta e transversalidade no toque do maracatu de baque virado

Joint attention and transversality in the *maracatu de baque virado*

Mariana Avillez; Virgínia Kastrup

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO:

O maracatu de baque virado é uma manifestação cultural afro-indígena brasileira que tem sido estudada pela musicologia e pelas ciências humanas e sociais. O presente artigo tem como objetivo analisar algumas práticas de atenção produzidas nos cortejos de maracatu e sua relação com a construção de um comum no espaço público. As relações atencionais são analisadas em uma rede heterogênea composta pelo batuque, a dança, os instrumentos e o entorno. Tomamos como referência a abordagem da ecologia da atenção de Citton, bem como as ideias de Guattari e Simondon. Utilizando a cartografia como método de pesquisa-intervenção, destacamos uma qualidade de atenção conjunta a qual denominamos “pressão”, dedicada ao manejo metaestável de “sustentação do baque”, responsável por “não o deixar arriar” e por “fazer vadiar com gosto”. Concluímos sugerindo que os cortejos de maracatu de baque virado nas ruas podem suscitar uma ecologia de práticas promotoras de saúde no espaço público.

Palavras-chave: Maracatu de Baque Virado; Atenção Conjunta; Transversalidade.

ABSTRACT:

Maracatu de baque virado is a Brazilian afro-indigenous cultural manifestation that has been studied by musicology and by human and social sciences. The present article aims to analyze some attention practices produced in the maracatu parades and their relation to the construction of a common in the public space. The attentional relations are analyzed in a heterogeneous network composed of the drumming, dancing, instruments, and surroundings. We take as reference Citton's ecology of attention approach, as well as the ideas of Guattari and Simondon. Using cartography as a research-intervention method, we highlight a quality of joint attention named as *pressão*, dedicated to the metastable handling of *sustentação do baque*, responsible for *não o deixar arriar* and for making it *vadiar com gosto*. We conclude by suggesting that the maracatu de baque virado parades in the streets can give rise to an ecology of health-promoting practices in the public spaces.

Key-words: Maracatu de Baque Virado; Joint Attention; Transversality.

DOI:10.12957/mnemosine.2023.76207

O maracatu de baque virado é uma manifestação cultural urbana, afro-indígena brasileira, fortemente presente na região metropolitana do Recife. Ao longo do século XX passou por muitas transformações se espalhando pelo Brasil e pelo mundo, assumindo

diferentes formas. Essa manifestação é realizada por meio de um cortejo composto por um conjunto musical percussivo, denominado de batuque, e por uma corte real formada por diferentes personagens, tais como: rainha, rei, catirinas, baianas ricas, damas-do-paço carregando as calungas (ou bonecas), entre outros, todos dançando o maracatu. O batuque é comandado por um mestre ou mestra de apito, sendo composto por alguns instrumentos: os tambores, presentes em diferentes tamanhos, chamados de bombos (ou alfaias), as caixas e taróis, o gonguê, os mineiros (ou ganzás) e alguns grupos utilizam também os *agbês* (ou xequerês) e os timbaus.

Os maracatus surgem quando culturas africanas em diáspora confluem, como expressa Antônio Bispo dos Santos (2015), em solo brasileiro junto a culturas indígenas unidas sob as relações de opressão e exploração produzidas pelo empreendimento colonial europeu. Neste contexto colonialista, os maracatus envolvem-se em inúmeras negociações para seguirem existindo, assim como as demais expressões das culturas negras e indígenas nas Américas. Dentre as vinculações institucionais e históricas presentes nos maracatus, estão as associações feitas com as coroações dos reis do congo e as irmandades negras católicas. Há também fortes vinculações com as religiões de terreiro e de orixás como os candomblés (ou xangôs, como são conhecidos em Recife), assim como as encantarias, juremas, umbandas e outras configurações religiosas. Interessa-nos situar os maracatus de baque virado enquanto manifestações complexas, fruto de traduções, invenções, negociações, mistérios e confluências variadas produzidas neste solo diaspórico.

A partir do estudo sistemático feito pelo maestro César Guerra Peixe, publicado em 1955 em obra intitulada *Maracatus do Recife*, foram estabelecidas nomenclaturas que são utilizadas até hoje para diferenciar as singularidades de uma série de manifestações que eram pejorativamente e indistintamente chamadas de maracatu (GUILLEN, 2007). A partir de então, surgem as expressões maracatu de baque virado e maracatu-nação para designar este maracatu ao qual se atribui conexão às coroações dos reis do congo, que são tocados com esses instrumentos e ritmos nas áreas urbanas e metropolitanas de Recife, com caráter comunitário e vinculações religiosas. A partir do final da década de 1990 os maracatus-nação ficaram conhecidos mundialmente através do grupo Maracatu Nação Pernambuco – fruto do Movimento Armorial e do Balé Popular do Recife –, assim como pelo movimento *manguebeat* tendo em Chico Science e Nação Zumbi seus maiores expoentes (MIRA, 2014). A partir de então, tem início um “momento favorável” para os maracatus, como diz Ivaldo Lima (2005). Muitas nações que estavam extintas voltam a

se estabelecer, outras novas são criadas e muitos grupos percussivos surgem, compostos geralmente por jovens de classe média, em sua maioria brancos, que se espalham por vários centros urbanos do país e do mundo (LIMA, 2005; MIRA, 2014, 2009). Atualmente é bastante corrente identificar os maracatus-nação como aqueles organizados nos territórios periféricos de Recife, com práticas comunitárias e religiosas, sendo considerados no meio maracatuzeiro como os maracatus tradicionais. Já os grupos percussivos não necessariamente possuem vinculações religiosas, seus integrantes em geral residem em lugares distintos, se encontrando com certa frequência para tocar e dançar o maracatu (IPHAN, 2012). Trabalharemos aqui utilizando a terminologia “maracatu de baque virado” como uma expressão ampla que engloba tanto os maracatus nação quanto os grupos percussivos e “maracatu nação” para fazer referência somente aos grupos mais antigos e precursores dessa manifestação cultural.

No presente artigo, temos como objetivo analisar as práticas de atenção produzidas nos cortejos e blocos de maracatu de baque virado e sua relação com a construção de um comum no espaço público. Abordamos as relações atencionais considerando uma rede heterogênea composta pelo batuque, a dança, os instrumentos, os transeuntes, em uma ecologia de práticas, saberes e materialidades. Analisamos, em especial, uma qualidade de atenção conjunta produzida pela experiência do maracatu na rua a qual chamamos pressão.

Trabalhamos com as noções de atenção conjunta e políticas do fundo a partir da abordagem de uma ecologia da atenção, considerando os fenômenos de reciprocidade, sintonização afetiva e improvisação em estado de co-atenção presencial (CITTON, 2014; 2018). Compomos um sentido de produção de um plano comum a partir da experiência do tocar (KASTRUP; PASSOS, 2014) em aliança às noções de transversalidade (GUATTARI, 1985; 1990; 2012) e metaestabilidade (SIMONDON, 2020; TEDESCO; RODRIGUES, 2012). No que concerne à produção de conhecimento dos maracatus, trabalhamos com as noções de “sustentação do baque” e de “não o deixar arriar”, como expressa a letra cantada na loa do Maracatu Nação Encanto da Alegria (SUSTENTA, 2005); assim como “vadear com gosto” cantado pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife (ESTRELA, 2012).

O maracatu emerge como interesse de pesquisa a partir de encontros estabelecidos entre uma das pesquisadoras com este saber-fazer desde 2003, entre Rio de Janeiro e Recife. Em nosso estudo, utilizamos o método da cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015; PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014) como ferramenta de

pesquisa-intervenção, nos auxiliando na habitação do território maracatuzeiro na condição de pesquisadora-batuqueira. A pesquisa de campo abarcou nossa participação em grupos percussivos de maracatu na cidade do Rio de Janeiro entre 2019 e 2020, sendo interrompida pela pandemia do Covid-19. Durante o recorte de tempo da pesquisa de campo, o maracatu circulou por diferentes espaços da cidade como o Centro, o Aterro do Flamengo, a favela da Maré e um dos campus de uma universidade pública. Trabalhamos com diários de campo e material documental audiovisual diverso disponível na internet, como jornais, CDs, vídeos caseiros e documentários por meio dos quais acessamos falas de mestres, mestras e integrantes dos maracatus-nação pernambucanos.

Atenção conjunta e políticas do fundo

Os estudos da atenção conjunta têm suas primeiras formulações no campo da psicologia do desenvolvimento, quando Scaife e Bruner (1975) observam a tendência em bebês no final do seu primeiro ano de vida a acompanharem a linha do olhar dos seus cuidadores, após estes voltarem sua atenção a um objeto disponível no espaço. Os estudos da atenção conjunta também influenciaram as pesquisas nos campos da chamada cognição social e filosofia da mente (TOMASELLO, 2014). No contexto da ecologia da atenção, a dimensão da triangulação atencional é observada enquanto produtora de afecções, isto é, “onde a atenção de dois sujeitos afeta como cada um aborda o objeto” (CITTON, 2014: 40). Assim, “‘eu’ estou atento ao que *você* presta atenção” (ibidem, grifo do autor). Para evitar um caráter de fechamento desse tipo de relação atencional – “sufocamento que ameaça todas as relações duais” –, Citton (2014) reforça que a atenção, para ser conjunta, requer uma certa desvinculação, recorrendo à noção psicanalítica da atenção flutuante para salvaguardar um espaço “indispensável a qualquer individuação” (ibidem).

Na abordagem ecológica, a atenção conjunta assume uma posição especial. Localiza-se aquém da atenção midiática e das grandes massas em processos de atenção coletiva, bem como para além do par que formam uma mãe e seu filho ou os dois parceiros de uma relação amorosa. O domínio da atenção conjunta é aquele dos pequenos grupos, tais como experiências na sala de aula e na sala de um espetáculo ao vivo. Em nosso trabalho, incluímos também as situações de toque coletivo, de ensaio e de cortejo de um maracatu.

No intuito de dar mais precisão a uma abordagem ecológica da atenção conjunta, distinguindo-a do caráter de uma atenção coletiva – voltada principalmente aos fluxos

mediáticos de massa –, Yves Citton descreve alguns aspectos que a compõem. São estes o de uma co-atenção presencial, um princípio de reciprocidade, um esforço de sintonização afetiva e práticas de improvisação. Uma co-atenção presencial é caracterizada pelo fato de que “algumas pessoas, conscientes das presenças umas das outras, interagem em tempo real em função do que elas percebem da atenção dos outros participantes” (CITTON, 2014:127). Isto exclui todas as formas de influência entre estranhos mediados por algoritmos, não estando contempladas nesta noção as relações estabelecidas em meios digitais. A atenção conjunta implica o sentimento compartilhado de uma co-presença sensível às variações afetivas dos indivíduos implicados.

O princípio de reciprocidade afirma que a atenção deve poder circular de forma bidirecional entre as partes envolvidas. O sentido da bidirecionalidade vem reforçar o aspecto de uma conversa, na qual, pela etimologia da palavra (do latim *com-vertere*), aqueles envolvidos em uma conversa voltam-se para, viram-se juntos a um sentido comum. Segundo Citton, o “princípio de reciprocidade convida a uma alternância de papéis entre aquele que fala e aqueles que escutam” (2014: 128). A reciprocidade não implica necessariamente uma relação de igualdade, mas sim uma partilha do tempo de fala. A estrutura relacional dos meios midiáticos opera pela assimetria entre as partes envolvidas – havendo uma emissão comunicacional unívoca, isto é, apenas uma parte fala. De maneira oposta, a atenção conjunta opera por uma reciprocidade inerente, constituindo-se, de alguma forma, como um antídoto às assimetrias estruturantes de nossa economia midiática da atenção (CITTON, 2014).

O fenômeno do esforço de sintonização afetiva é definido da seguinte maneira: “não se poderia ser verdadeiramente atento ao outro sem ser cuidadoso (atencioso) a seu respeito” (CITTON, 2014: 129). As boas conversas demandam um incessante trabalho de ajuste recíproco entre a fala de uns e a escuta de outros. Assim, um diálogo, progride graças “aos micro-gestos de encorajamento, de simpatia, prevenção, de precaução ou conforto (...) que cada um dos participantes dirige ao outro” (idem: 130). Essas múltiplas atenções serão responsáveis por manter uma boa ressonância afetiva entre os envolvidos na conversa, a qual se mostra mais determinante para o desenrolar de uma troca do que o rigor de um raciocínio argumentativo (CITTON, 2014: 130). Ao discorrer sobre a atenção conjunta, Caliman, César e Kastrup (2020) apontam que “é o afeto que faz a tessitura do vínculo e o prolongamento do contato, possibilitando a duração e consistência da troca atencional” (idem: 179).

A última característica da atenção conjunta refere-se às práticas de improvisação. Estas apontam para o caráter singular que todo encontro comporta: “se mostrar atencioso à atenção do outro exige aprender a sair das rotinas anteriormente programadas, para se abrir aos riscos (e as técnicas) de improvisação” (CITTON, 2014: 131). Ao falarmos e iniciarmos uma frase em uma conversa, nos expomos aos riscos da micro-improvisação. É nessa dimensão da micro-improvisação, que reside “o charme e a vitalidade” das trocas em atenção conjunta (ibidem).

Traremos a seguir trechos dos relatos de campo para analisarmos algumas experiências concretas dessa tessitura conjunta de atenção.

Os graus de esforço e exaustão começaram a ficar mais evidentes e aumentados com o tempo de toque e de locomoção simultânea. Encontrei um lugar para me posicionar no baque, na parte dos fundos. Estabeleço minha nova posição movida pelo baixo número de instrumentistas de caixa na região e, também, por encontrar ali tocadoras e tocadores que me ajudam a tocar, pois tocam com vigor e energia, e sinto de imediato que meu toque ganha fôlego quando nos encontramos. São instrumentistas-ganzás, instrumentistas-bombos, instrumentistas-caixa, instrumentistas-canto, instrumentistas-dança que formam esta composição na qual sinto minha energia aumentar e se produzir. Percebo que minha presença ali compõe no sentido da ampliação desse processo de contágio mútuo que já estava em curso. Esta percepção se dá pela troca de olhares e de energia colocada no canto e no toque compartilhados (Diário de Campo, 15/02/2020).

A partir de determinado momento comecei a ficar bastante cansada. Sentia o peso da caixa sobre o ombro direito, minhas mãos cheias de bolhas (há um tempo) e buscava onde encontrar energia para seguir tocando com vitalidade e vigor. Me alimentava na relação com as pessoas ao redor. Comecei a perceber nitidamente que se produzia energia em mim quando me conectava e interagia com pessoas do batuque e da dança. Minha energia aumentava mais com uns do que com outros. Me senti conectando com diferentes fluxos que cada integrante manifestava de maneira singular. Nem todos tocam de maneira pressão. Nem todos tiram um som venenoso do instrumento, o fazendo cantar. Alguns produzem um alto grau de energia, de “empolgação”, mas nem por isso seus instrumentos cantam. Percebi que mais energia se produzia quando eu me deixava contagiar pela tocada do outro, com aquilo que ela tinha de força – fosse a empolgação, fosse a sonoridade venenosa, qualquer expressão de vitalidade para não deixar esmorecer! Enquanto tocava, observava as diferenças qualitativas dos fluxos que eram manifestos pelas singularidades de cada integrante e de cada tipo de instrumento tocado. Em alguns momentos escolhia conectar-me voluntariamente a alguns fluxos, em outros, essas conexões aconteciam sem a determinação e direcionamento da vontade. E, ainda, em outros, percebia que estavam conectados comigo e, então, podia ressoar nessa conexão (Diário de Campo, 26/03/2019).

Qual a qualidade da tessitura relacional concreta que assegura a consistência de uma tocada? Citton (2014) propõe o conceito de políticas do fundo para afirmar que “nossa inteligência coletiva (humana) não existe sem o fundo relacional que permite a ela

se (re)constituir sem cessar, por meio de inumeráveis formas de troca com seu ambiente material” (idem: 281). Uma das máximas de uma ecologia da atenção se refere à valorização das propriedades do fundo enquanto fundo, isto é, refere-se a notar a rede produtora de condições de possibilidade para a emergência de determinado fenômeno ou figura – incluindo aí a própria possibilidade da vida humana. Valorizar o fundo enquanto fundo é não o transformar numa massa insignificante e indefinida. Valorizar o fundo é conectar-se com toda uma rede de materialidades: de ar, de água, de clima, da terra, de linguagens, de sementes, de saberes-fazer, saberes-viver acumulados, vidas e práticas que foram invisibilizadas e que estão na base dos processos que desembocam na possibilidade de vida no momento presente. As políticas do fundo são um processo de alargamento e de sensibilização de nossa atenção para notar o fundo relacional que produz os acontecimentos e as mobilizações de uma inteligência coletiva.

No que concerne à especificidade do toque do maracatu, identificamos diferentes camadas dessa política do fundo. Os maracatus são expressão de toda uma política do fundo de negociações materiais concretas, fazendo com que esta prática tenha seguido com vida até os dias atuais. Ela é composta por diferentes camadas de processos históricos, incluindo lacunas do que não é possível saber. Devemos apontar também a importância de elementos não humanos, como os instrumentos usados – sua afinação, se as peles dos tambores estão mais frouxas ou mais apertadas, por exemplo; o espaço físico no qual se está tocando –, de quais maneiras a geografia circundante compõe com a sonoridade emitida, fazendo retornar mais ou menos o som, a qualidade do clima, se está mais úmido ou mais seco, o tipo de solo –; a refeição feita antes do toque – se estamos bem nutridos para aguentar “segurar o baque” do cortejo com vitalidade –; enfim, uma rede múltipla e ilimitada.

Quando tocamos, não tocamos sozinhos. Um toque emitido é a expressão singular de uma rede de agenciamentos complexos, como materiais, intensivos, históricos, psíquicos e afetivos, dentre outros.

A exaustão do toque em movimento coloca em evidência a importância do entorno, compondo mais, ou menos, com a tocada. Experimento nitidamente não estar tocando sozinha quando toco. O rufado na caixa que meu colega faz, com a expressividade com a qual ele faz, com a energia no canto e no toque com os quais ele toca, tudo isso colabora ativamente na produção de energia do ‘meu’ toque (Diário de Campo, 15/02/2020).

O aumento da energia no toque se produz no encontro com certas expressividades e fluxos. Elementos de micro-improvisação estão presentes, como a expressividade do rufado, a deriva atencional em busca de conexões contagiantes e um lugar para se posicionar no baque. O constante manejo dessas relações favoráveis de contágio são práticas de sintonização afetiva e de reciprocidade. Essas conexões, sempre provisórias, parciais e metaestáveis, buscam produzir estados com um alto grau de expressividade coletiva, um encontro pressão.

Gostaríamos de modular a escala do que consideramos enquanto fundo relacional de atenções conjuntas, para observarmos o acontecimento do bloco tendo a rua enquanto fundo: o cortejo no espaço urbano torna-se um ambiente receptivo a diferentes experiências de mundo, apresentando-se enquanto um ecossistema favorável à partilha e produção de atenções individuantes.

A atenção individuante se refere a práticas que fomentam processos de individuação, de movimento e devir, como aquelas disparadas por experiências estéticas e críticas. Inspirado pelas ideias de Simondon, Citton (2014) define a atenção individuante como aquela que resguarda espaços de deriva atencional. Ela traz momentos de contemplação e abertura que nos possibilitam reparar no que se mostra a nós como inédito, naquilo que possuía uma qualidade negligenciada enquanto um fundo insignificante e que agora pode se fazer notar.

Durante o toque, chega um homem. Ele atravessa no meio do baque, entre a dança e o batuque. Parecia ser uma pessoa em situação de rua. Vejo um pouco de longe, pois estava tocando. Ele fica ao redor do mestre de apito, que estava concentrado no baque mas percebe sua presença próxima e o deixa. O homem chega com um gestual de certa agressividade, disparando, em mim, uma mistura de sentidos – uso de substâncias? Usuário da rede de saúde mental?... O que importa é que estava ali, à sua maneira. Há um acolhimento da tensão produzida pela chegada da sua presença – com os ritmos e velocidade dos gestos que fazia, bem como da posição que escolheu ocupar. Ele ficou e, ficando, foram se produzindo fios de pertencimento parcial. Ele fica ali, entre a dança e o batuque, ao lado do mestre de apito. Com o correr do baque, seu ritmo gestual muda. O semblante de agressividade se dissolve. Ao final, ele está regendo junto com o mestre. Ora se volta para a dança, dançando com ela. Ora se volta para o batuque, fazendo gestos de regência, encarnando um semblante compenetrado. Fiquei admirando aquela composição, sobretudo a transformação da qualidade de sua presença, que se tornou mais serena ao poder durar naquele encontro (Diário de Campo, 26/01/2020).

Episódios como esses são muito presentes nos cortejos e saídas de blocos nas ruas. São momentos relevantes pois fazem aparecer os processos de individuação amparados

por uma política do fundo, isso é, por uma tessitura de atenções conjuntas que criam um ambiente propício para individuações individuais-coletivas. O manejo do caráter de imprevisto dos acontecimentos se faz pela coletividade que ali se forma. O mestre de apito possui uma posição de certa liderança e poder, sua reação de não se perturbar com a presença daquele homem certamente é importante, colaborando ativamente na produção de fios de pertencimento parciais. No entanto, as demais presenças também participaram ativamente nesse sentido, não impedindo a movimentação e presença deste homem, fazendo com que ele chegasse até a localização em que chegou. Foram cultivadas em conjunto atenciosidades por meio de micro-gestos de encorajamento e simpatia, junto aos fluxos rítmicos e multissensoriais do maracatu. Observamos neste último trecho de relato a passagem de um estado de tensão inicial, de possível des-envolvimento pelos fluxos da agressividade (podendo chegar a episódios de violência), a uma gradual e rítmica qualidade mais serena e humorada. Esse cultivo produziu condições de possibilidade para momentos de individuação atencional, de deriva e devir daquela coletividade.

Acessamos uma linha dos processos de individuação coletiva. O homem é tocado pela ecologia do baque, enquanto somos tocadas por sua presença e por aquilo que o toca. São processos de individuação amparados uns nos outros, amplificando e diversificando as potências expressivas ali produzidas.

Transversalidade, pulsação e o plano coletivo de forças na experiência do tocar

No maracatu, para que um toque pressão se dê, são necessárias certas condições de possibilidade, as quais precisarão ser partilhadas coletivamente. Neste sentido, observamos a importância da pulsação enquanto fio de coesão basal do toque, a partir do qual uma tocada pressão poderá ser expressa. O ímpeto pressão – qualidade potencial de uma tocada, sem garantias a priori – se apresenta em concomitância à constante construção de uma pulsação coletiva.

Pensem na experiência do pulso como uma certa experiência do vivo. Sentimos nosso corpo pulsar, o coração bater, o sangue circular e escorrer, os movimentos da lua, das marés, estações, ciclos de vida e morte, impulsionados por uma certa regularidade. Podemos pensar no pulso como uma sensação de marcação regular do tempo. Os intervalos dessa marcação (pulsação) podem, no entanto, modular trazendo variação à regularidade: aumentando, diminuindo, acelerando, ralentando, alterando sua métrica de divisão. Podemos chamar essas marcações do tempo de pulso.

Em termos mais estritamente musicais (de algumas tradições), a pulsação é uma experiência basal, muitas vezes tácita e segredada, podendo ser mais ou menos explicitada nos elementos tocados, gestos e expressividades corporais envolvidas. Por vezes a pulsação se apresenta pelas batidas de um pé ou nas palmas batidas por alguém, em movimentos de balanço da cabeça ou do corpo. O termo pulsação é usado de maneira corrente em música para se referir a uma certa divisão regular do tempo, suas batidas por minuto (bpm). A pulsação é uma sensação rítmica que atravessa o acontecimento de conjunto do maracatu, tendo no batuque seu manuseio mais proximal.

Quando o baque começou a andar, uma sensação de caos tomou conta e a experiência de uma correnteza muito ativa se coloca para mim. Muitas pessoas andando juntas e tocando ao mesmo tempo, procurando não se perder no toque, assim como no espaço físico, com uma série de obstáculos a serem contornados, pulados, deslocados. A geografia do terreno apresenta irregularidades em solo terroso, com buracos, pedras, raízes e desníveis diversos, mudanças para solos de cimento e deque de ripas de madeira. Árvores, arbustos, construções, bicicletas com isopores para venda ambulante, pessoas dançando, pessoas trabalhando, passagens apertadas e obstáculos diversos de construção urbana, como meio fio e pequenas muretas. Seguir tocando em movimento produziu uma reorganização completa do baque, que precisou entrar em uma formação mais estreita e mais comprida para poder caber por onde passávamos e, tudo isso, sem parar de tocar. Essa reorganização do posicionamento de cada membro do baque produziu outras percepções e acontecimentos. O número de caixas que do meu ponto de escuta anterior me parecia excessivo, agora, a partir desta nova posição movente, deixou de ser, pois cada um se espalhou em uma região diferente do baque e a quantidade de caixeiros e caixas tornou-se precisa e necessária. Se alguém parasse de tocar, imediatamente o ‘buraco’ deixado ficava evidente. Até encontrar uma nova posição satisfatória dentro do baque, demorou. Senti-me à deriva em meio a um fluxo muito ativo de elementos heterogêneos, buscando firmar, junto ao coletivo, um plano comum de pulsação do baque. A pulsação era o elo e tornou-se, neste processo de colocar-se em movimento, um frágil fio de coesão do baque. As variações das sensações da pulsação estavam ficando grandes, pois o baque estava comprido, e o pulso variava nas diferentes regiões geográficas. Por estar comprido, era difícil haver uma partilha precisa dessa sensação do pulso: quem estava no fundo ouvia mal quem estava na frente, e vice-versa. No limite, as sensações de pulso muito diferentes umas das outras, podem produzir um atravessamento e o baque embolar (Diário de Campo, 15/02/2020).

Era um baque. Um baque sonoro, um baque de acontecimentos. Um baque que começou a andar. Um plano comum, rítmico, se mantinha naquele instante por um “frágil fio de coesão do baque”. Em seu sentido físico, a coesão é uma força de atração entre átomos e moléculas que constituem um corpo e que resiste a que este se quebre. Falamos de um plano comum de pulsação do baque, uma certa condição de possibilidade para que o toque coletivo se dê.

Tocar junto é, entre outras coisas, negociar modos de sentir a pulsação. O pulso pode apresentar variações e microvariações – intencionais ou não – no decorrer da execução musical, alterando as sensações métricas organizadoras da performatividade do toque. De todo modo, a pulsação precisa ser uma experiência do tempo partilhada entre aquelas e aqueles que tocam. Nos referimos a um recorte específico da experiência musical: aquela produzida pela pregnância do agenciamento performático humanos-instrumentos. No caso que aqui tratamos, uma certa precisão da sensação de regularidade do pulso, isto é, conseguir manter a regularidade, é algo a ser cultivado, aprendido, corporificado na contração de um agenciamento corpo-pulso, na aprendizagem de uma atenção (AVILLEZ, 2022; KASTRUP, 2004). O pulso é movente, seja por uma escolha deliberada, seja pela sua microvariação constitutiva. Esta microvariação pode ser maior ou menor de acordo com os hábitos – as contrações corpo-pulso – daquela composição específica de conjunto, isto é, se as musicistas e os músicos envolvidos naquele fazer possuem uma sensação de regularidade do pulso mais ou menos precisa.

Ao tocar parada, a grande quantidade de caixas presentes no naipe neste dia ganhou evidência. De onde estava, seu som ficou bastante alto. Estou posicionada algumas fileiras atrás de 3 três caixeiros que estão tocando próximos a mim. Dependendo de como a caixa está posicionada no corpo de quem toca, o ‘grosso’ do som emitido será orientado para diferentes sentidos. Pode-se tocar com o talabarte cruzado sobre o tronco e a caixa na lateral; com o talabarte amarrado na cintura e a caixa na frente do quadril perpendicular ao corpo; ou o talabarte pendurado no ombro lateralizando o tronco, ficando com a caixa pendurada ao lado do quadril. Com esses diferentes direcionamentos do som, quem está tocando próximo pode ouvir em alto volume o som que está sendo emitido pelo outro, mais alto do que o seu próprio, muitas vezes. Na formação do bloco, isso é muito comum, mas hoje foi especialmente marcante. O retorno do nosso som, em termos acústicos, não volta majoritariamente para nós, mas para o outro. Este outro, pode ter uma escuta privilegiada do som que emitimos. Sinto, neste dia e nesta posição, escutar mais o som ‘dos outros’ do que ‘o meu próprio’. Cada caixa tocada possui um som, um timbre diferente. Algumas estão mais agudas, outras muito mais graves, outras ainda com muito som de esteira (molhado), ou, ainda, com pouca sonoridade de esteira (seco). As esteiras são faixas compostas por fios de metal, ou pequenas molas metálicas, que são colocadas em contato direto com a pele inferior da caixa, vibrando com o som emitido quando a pele superior é percutida. Para tentar me ouvir melhor, curvo o tronco e abaixo minha cabeça, escuto algo do que toco, mas não posso ficar nessa posição, pois uma atenção, neste caso, visuocentrada, precisa estar concentrada nos comandos do mestre de apito, e da segunda mestra de apito. Ajusto e equalizo ‘minha’ tocada pelo som do ‘outro’. Por vezes, pelo som, me parece haver uma quantidade excessiva de caixas em uma mesma região, levando em consideração a relação de tambores no entorno e o volume delas se faz demasiadamente alto (em relação à localização em que estou, ao meu ponto de escuta). Esta percepção me faz diminuir o volume que eu-caixa estamos emitindo.

Em outros momentos, o som das caixas que escuto me soa impreciso, muito oscilante, contribuindo para um atravessamento (em termos rítmicos) do baque. Quando estes acontecimentos ocorrem, por vezes me surge a sensação de indiscernibilidade da origem do quase atravessamento, se vinha do ‘meu’ toque, ou se vinha do toque do ‘outro’. Nessa percepção de cerne incerto, opto, em alguns momentos, por ‘tirar a mão’, cessar o toque, para ouvir diferentemente. Esse gesto de retirada, por vezes, me faz perceber que não era o toque emitido por mim-caixa que estava colaborando para o atravessamento, e, em outros, me resta ficar com o caráter indiscernível. Em outros, ainda, fico achando que eu estava colaborando para embolar, assim, me oriento novamente me reconectando com uma sensação de pulsação comum do baque e volto a tocar. Ao notar que o quase atravessamento não vinha do toque que eu colaborava em emitir, voltava a tocar e experimentava agir em outro sentido: ampliando a intensidade, tocando com mais vigor e com mais confiança, inscrevendo minha tocada com precisão no plano de pulsação comum do baque. Este gesto de maior intensidade e confiança na tocada se mostrou, muitas vezes, eficaz, colaborando em firmar o baque. Isto é, uma ‘pressão sonora’ foi exercida que, na composição vigente, colaborou em ‘puxar’ e ‘aglutinar’ as oscilações rítmicas em um plano mais sintônico, o de uma pulsação comum do baque. Entendo haver, neste plano (de pulsação comum do baque), oscilações de pulso que são suportadas enquanto outras já não são, pois transpassam o limiar de flexibilidade daquele comum se fazendo, inviabilizando a sua construção e produzindo, o que chamamos em música, atravessamento. Importante colocar que a mesma influência de ‘puxada’ e ‘aglutinação’ das oscilações rítmicas pode se dar no outro sentido: um toque que não está sendo tocado com um pulso preciso, isto é, muito oscilante, ou ‘frouxo’, pode influir na tocada de outros, ‘levando todo mundo com ele’, produzindo um atravessamento de maior contingência (Diário de Campo, 15/02/2020).

A partir desse trecho do diário de campo, podemos analisar diferentes elementos que nos ajudam a pensar a construção de um plano comum de pulsação do baque. Ajusto e equalizo “minha” tocada pelo som do “outro”. Há aqui um enquadre na relacionalidade entre dois termos: “meu” e um “outro”. O conceito de transversalidade (GUATTARI, 1985) nos auxilia nessa primeira aproximação.

Em *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*, Félix Guattari (1985) desenvolve o conceito de transversalidade. Este conceito surge imbricado a questões da Análise Institucional francesa na década de 1960, abrangendo diálogos com a Psicanálise, com os hospitais psiquiátricos, as práticas em saúde mental e a militância política de Guattari em suas diferentes vinculações. Trata-se de um conceito-ferramenta, isto é, que opera na prática, produzindo efeitos de intervenção no âmbito clínico, ético e político. Sua orientação é produzir um aumento do coeficiente de transversalidade, ou um *quantum* de transversalidade, entre os eixos verticais hierarquizantes – que diferenciam para melhor controlar, eixo dos especialismos individualizantes –; e os eixos horizontais corporativistas – que mantém uma comunicação interna entre os iguais, homogeneizando

e fechando em si. “A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, quais sejam o de uma verticalidade pura e de uma simples horizontalidade; a transversalidade tende a se realizar quando ocorre uma comunicação máxima entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos” (GUATTARI, 1985: 96).

Em nossa análise sobre a dimensão rítmica do baque na rua, podemos localizar nos eixos verticais e horizontais dois modos de fechamento e baixo grau de engajamento. No eixo vertical uma atitude individualista, centralizadora, na qual se pode performar uma firmeza na sensação de pulso excessivamente assertiva e dominante, pouco aberta às microvariações que se passam no plano coletivo, pouco flexível. No eixo horizontal, uma atitude de ausentar-se da construção coletiva desse plano de pulsação comum, dominando aqui uma prevalência excessiva do conjunto sobre as partes-tocadoras, havendo uma dissolução extrema da agência, um apagamento da diferenciação. Em ambos os casos há um baixo coeficiente de engajamento. No primeiro caso há uma atitude individualista, impermeável às diferenças e à diferenciação, detentor, no caso, de um pulso quase absoluto, desengajado do que se passa no plano coletivo de forças; e, no segundo caso, uma atitude de abnegação, de negação e de recusa a um si, um apagamento da singularização, submetendo-se a um embotamento homogeneizante, inversamente desengajado em relação ao que se passa no plano coletivo. O baixo grau de engajamento é uma atitude de fechamento, seja de indivíduos fechados sobre si mesmos, seja de um conjunto homogêneo sem movimentos singularizantes. Em ambos os casos, há um baixo coeficiente de diferenciação.

Segundo Guattari (2012), devemos entender por coletivo “uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos” (GUATTARI, 2012: 19). Neste sentido, o coletivo é um plano ontogenético de produção da realidade que transversaliza os estados de coisa com seus contornos bem definidos, como as heranças dicotômicas: indivíduo-sociedade, natureza-cultura, sujeito-objeto. As formas estabelecidas são, então, abertas a seu plano de virtualidade, ou, ao seu plano de forças, que é o plano coletivo. Referimo-nos aqui ao plano coletivo de forças (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2015), conceito derivado de uma rede conceitual produzida por pensadores como Baruch Spinoza, Gabriel Tarde, Gilbert Simondon, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, René Lourau, entre outros. Trata-se de um plano movente: “(...) a gênese constante das formas empíricas, ou seja, o processo de produção dos objetos do mundo, entre eles, os efeitos de subjetivação. Ao

lado dos contornos estáveis do que denominamos formas, objetos ou sujeitos, coexiste o plano das forças que os produzem. (...) o plano movente das realidades das coisas” (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2015: 92).

O plano coletivo de forças existe ao lado, não é transcendente ou superior ao plano das formas. Estes dois eixos, formas e forças, coexistem e se diferenciam, estando, no entanto, vinculados, interferindo um no outro. O plano das formas pode ser compreendido como o plano do instituído (LOURAU, 2014), no qual existem elementos com alto grau de estabilidade, muitas vezes fixidez, que colaboram na organização da realidade. O plano das formas, no entanto, é um efeito resultante de composições com o plano movente das forças, com as forças instituintes, como chamaria Lourau (2014). O coletivo, neste sentido, não é a somatória de indivíduos, tampouco é um ente individuado, mas um plano de forças, impessoais, produtoras de diferenciação.

Retornemos aos eixos vertical e horizontal do plano rítmico-sonoro-musical: “ajusto e equalizo ‘minha’ tocada pelo som do ‘outro’” (trecho supracitado de Diário de Campo 15/02/2020). Ao pensarmos no eixo vertical, de uma atitude individualizante e individualista, no limite, não há ajuste da própria tocada pela tocada do outro. No extremo do eixo vertical, não há abertura para qualquer escuta, o si já se encontra em modo-indivíduo, fechado, dado *a priori*, intocável. Não há escuta do que se passa no plano coletivo, para aquém e além do pessoal. No limite, não se escuta nem ao que se toca, pois o que está em jogo é mais da ordem de uma performatividade representacional, do que de uma performatividade do toque – do tocar e ser tocado. Numa performatividade representacional o sujeito que toca já se encontra dado de antemão, assim como aquilo que será tocado, ele apenas se incumbe de re-apresentar e reproduzir, seja uma imagem dele mesmo, seja tão somente uma ideia que se tenha de performance ou de uma forma musical. Neste sentido, ele mesmo não é tocado enquanto toca.

Na extremidade do eixo horizontal podemos localizar uma experiência de esmorecimento das singularizações que possam eventualmente ser performadas. No limite há uma homogeneização da expressividade musical, das dimensões qualitativas do tocar, há um apagamento das nuances, um ausentar-se da produção que se faz no plano do coletivo. Neste sentido, não há uma afirmação do pulso por si, este passa a ser determinado pelos outros. Por vezes, a sensação de pulso, um corpo-pulso, inexistente enquanto própria, por ser demasiada oscilante, sem a corporificação de uma constância regular do pulso o que, neste caso, poderá limitar proporcionalmente a possibilidade de se tocar junto. Por vezes, ainda, a afirmação de uma agência faz-se apagada em suas

expressividades, homogeneizada em nome de uma agência delegada aos outros. Há uma atitude de adequação, de desinvestimento da afirmação, de embotamento de qualquer gesto que possa contrastar e diferir. Não há, com isso, uma inscrição de um si no plano coletivo de pulsação do baque. No extremo do eixo horizontal, não há o gesto experimental de agir em outro sentido: ampliando a intensidade, tocando com mais vigor e com mais confiança, inscrevendo o próprio toque com precisão no plano de pulsação comum do baque (ver Diário de Campo de 15/02/2020). A ordenação se dá pela homogeneização da expressividade, e não pelo contraste. No eixo vertical a tônica se dá na hierarquização das diferenças já individuadas, fechadas em si mesmas, em modos-indivíduo que disputam entre si.

Em ambos os casos não se fia-com: pelo eixo vertical individualizante a confiança em um ensemblesmamento é excessiva, esvaziando o fiar-com o plano coletivo; enquanto, pelo eixo horizontal de dissolução de uma agência do si, há um excesso de desfiar consigo, uma desconfiança em relação à performatividade de uma agência própria, com isso, inviabilizando também um fiar com o coletivo.

Ao transversalizar, há um aumento do grau de contágio entre esses níveis. Não se trata de uma operação pelo “ou” – estar em um eixo ou em outro –, mas pelo “e”. Transversalizar é habitar pelas tensões próprias ao paradoxo, isto é, trata-se muito mais de composições multivetoriais entre esses eixos – que aqui foram exagerados em sua descrição a fim de melhor desenhar o sistema de relações – do que posições estanques. O trânsito por esse diagrama de forças pode ser mais ou menos dinâmico, mais ou menos enrijecido. O vetor transversal demanda certa mobilidade e plasticidade, acessando e produzindo o plano do coletivo.

Do eixo vertical nos interessa apostar na qualidade afirmativa da agência, tirando-a, no entanto, da clausura de uma individualidade propagandística de si mesma, de um enrijecimento excessivamente seguro. Valorizamos, com isso, a importância da afirmação da agência, que ela possa se inscrever no plano comum, no entanto, sendo contagiada pela abertura que o eixo horizontal pode nos oferecer. De forma inversa, do plano horizontal apostamos em seu vetor de distribuição da agência, sem que este, no entanto, atue embotando os potenciais de singularização. Apostamos, com o desenho da transversalidade, deslocar instâncias conformadas a estados de coisa, abrindo-as ao plano movente. Pela convocação desse eixo transversal – zona de contágio, de indiscernibilidade –, passa a emergir do eixo horizontal relevos de dinâmicas diferenciadas, expressividades heterogêneas que passam a povoar a performatividade do

toque, adensando-o. Complexidades expressivas tornam-se presentes: nuances, gradações, timbres, interpretações, cadências, dinâmicas, estilos. Passa-se a tocar o toque. Do eixo vertical, o indivíduo se desloca e desce do pedestal; sua forma blindada ao entorno se torna mais porosa, sua constituição deixa de ser dada a priori e passa a ser produzida também no encontro, pelo encontro, passando a ser tocado pelo toque. Como coloca Passos (2019), “o aumento do coeficiente de transversalidade é o grau de abertura para o outro e o outramento de si” (idem: 137). É deste gesto, que não se encontra dado *a priori* e que está em constante produção e calibragem, que o plano de musicalidade emerge em sua potência de tocar e ser tocado.

Não há um mundo comum dado *a priori*, no qual tomamos parte. A prática da transversalidade colabora na construção de um plano comum, na medida em que busca ampliar a experiência da heterogeneidade ao mesmo tempo em que produz encontros. O comum não é dado. A construção do comum trata da produção de pertencimento entre heterogêneos, estando sempre em processo, em estado inacabado, em vias de ir se fazendo na, e pela, experiência. É uma construção pela fricção e requer engajamento em uma política de pertencimento pelas diferenças, salvaguardando os processos de diferenciação. Diferenciação, no sentido em que a própria produção do comum, o fazer da experiência, produz diferenciação no si. Sempre por fazer, o comum é uma orientação ética, uma atitude, uma prática e uma pragmática, pois se ocupa do que surte efeito e faz “comunar”. Segundo Kastrup e Passos (2015) o comum é aquilo que partilhamos e em que tomamos parte, pertencemos, nos engajamos.

A produção de um plano comum é inacabada, isto é, possui uma constante variabilidade e manejo disso que se encontra pulsante e que pode, a qualquer momento, derrapar em um atravessamento ou modular em coesão. “A pulsação era o elo e se tornou, neste processo de colocar-se em movimento, um frágil fio de coesão do baque. (...) era difícil haver uma partilha precisa dessa sensação do pulso” (Diário de Campo, 15/02/2020). O fio transversal de produção de um comum é metaestável.

A metaestabilidade é um conceito vindo da física que se refere ao momento em que um sistema se encontra em algum estado de tensionamento, impedindo a passagem direta a um estado de equilíbrio estável. Um sistema pode permanecer um longo período em equilíbrio metaestável, até que algo possa desencadear uma passagem a um estado de estabilidade. Gilbert Simondon em seu livro *A individuação à luz das noções de forma e de informação* (1958/2020), propõe a noção de metaestabilidade para desenvolver o conceito de individuação. A metaestabilidade é a qualidade liminar de passagem entre um

estado individuado e a sua individuação. É uma zona de energia potencial entre o puro movimento e a fixidez da estabilidade. É um equilíbrio que não opera no binarismo equilíbrio-desequilíbrio, tudo ou nada, mas como um limiar paradoxal de sustentação de tensões. Tedesco e Rodrigues (2012) discutem a contribuição do conceito de individuação e de sua noção base de metaestabilidade numa ética da clínica, que nos inspira em nossa argumentação sobre a atenção conjunta no maracatu do baque virado:

É preciso buscar outras composições entre instantes de maior fluidez e períodos de constância relativa, aliar os instantes de passagem com certa conservação, necessária para instauração de realidades. Como compor instabilidade e estabilidade? Por esta razão o autor propõe substituir a dicotomia entre ética do ser e a ética do puro fluxo pela ética cujo sentido aponta para o ser como série sucessiva de estados de equilíbrio metaestável. É essa ética da metaestabilidade que nos interessa (idem: 166).

A pulsação, condição de possibilidade para se tocar junto (neste contexto do maracatu), é uma zona de metaestabilidade, de manejo reiterado das tensões coletivas em jogo – está sempre se fazendo novamente pela partilha e pertencimento das existências heterogêneas que ali tomam parte. A pulsação coletiva se produz por um manuseio proximal.

Pressão: “vadeia com gosto” e “não deixa arriar”

O termo pressão é partilhado na comunidade do maracatu e em meios musicais para se referir a um toque que seja intenso, forte, preciso, impactante, o que não necessariamente está em correspondência ao volume sonoro emitido. Neste sentido, uma sonoridade musical tocada “no miudinho”, em baixa emissão de volume, pode ser muito pressão. Quando dizemos que o baque está pressão, ou que uma tocada foi venenosa, que “fez o instrumento cantar”, estamos nos referindo a qualidades expressivas do tempo. Uma tocada venenosa depende de uma arte da dosagem e do seu manejo. Como a arte do que os gregos chamavam *pharmakon*, tocar junto é algo instável, indefinido, podendo intoxicar ou encantar, diminuir ou aumentar nossa potência (STENGERS, 2015a).

Falamos de uma qualidade pressão no âmbito do toque e do ofício do tocar em conjunto. Não se trata da execução de certos gestos feitos de maneira correta, ou da reprodução de células rítmicas no tempo certo, mas de fazer o instrumento cantar, fazer o tambor cantar. Para isso uma aprendizagem é requerida, a contração de um habitar: a corporificação de sensibilidades e de atenções que estabeleçam um encontro encantador com as materialidades e ritmos que compõem o maracatu. Walter Ferreira de França

(mestre Walter), antigo mestre do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, atualmente à frente do Maracatu Nação Raízes de África, diz ter aprendido a manusear, a ter amor pelos instrumentos e a se comunicar com eles (MARACATU NAÇÃO ESTRELA, 2010: 5'30"). O manuseio nos fala de um gesto proximal, de um toque que possui uma certa qualidade atenciosa, sem que seja, com isso, frágil ou fraca.

Compreendendo que o maracatu não se restringe a um gênero musical, pois envolve uma manifestação ampla com diferentes atividades, alguns mestres e rainhas comentam, no entanto, a importância do batuque, da zuada dos tambores que, sem estes, o maracatu perde em pujança. Antônio Pereira de Souza (mestre Toinho), mestre mais antigo de maracatu ainda vivo, ao falar do batuque nos diz que a “quantidade de bombo não é qualidade” (QUE BAQUE É ESSE?, 2010: 14'). O que produz a força do baque, então, não se resume a uma grande quantidade de instrumentos e tambores, mas ao modo pelo qual o toque é feito, sua qualidade. Rainha Marivalda, do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, diz que “primeiro se forma o batuque”, “tem que ter a música, sem a música não tem o maracatu, nem que seja um cd gravado pra tocar e você poder dançar. Tem que ter uma zuada” (MARACATU NAÇÃO ESTRELA, 2010: 2'30"). Antônio José da Silva (mestre Teté), do Maracatu Nação Almirante do Forte, diz da importância que está no ritmo: “tem que ter ritmo, e não esfarrapar” (MARACATU NAÇÃO ALMIRANTE, 2010: 7').

Compomos aqui com algumas loas, ou toadas, que consideramos expressar pela poética da palavra essa qualidade de manifestação, um certo *ethos pressão* presente na prática do maracatu. “Vamos vadiar com gosto para o povo não mangar” (ESTRELA, 2012). “É garra, é brilho e cor, Encanto da Alegria é nação nagô” (O ENCANTO, 2008). “Sustenta o baque, não deixe arriar, encanto da alegria não vem pra brincar” (SUSTENTA, 2005). Um baque a ser sustentado. Uma brincadeira que é séria, feita com garra, gosto, brilho e cor. Um baque pressão não se faz sem esforço. Sustentar o baque – o brinquedo, a festa – com gosto, requer persistência, uma certa disponibilidade para permanecer com o desconforto sem se deixar “arriar” por ele, sustentando, então, o baque e as condições de possibilidade para que um algo outro se dê.

Vadiar com gosto nos remete às vinculações afetivas com o mundo, conforme aponta Antoine Hennion (2009, 2011) – o gosto é uma pragmática e uma performance. Produz efeitos, ao mesmo tempo em que é produzido. O gosto não está dado, não está pronto, não é passivo e necessariamente sobredeterminado por uma dominação cultural oculta; mas é performado e requer atividades. Requer a atividade de um amante, isto é,

quando se dispõe a parar “(...) ainda que por uma fração de segundo, e se observar o ato de apreciar” (HENNION 2009: 44). Deste gesto do amante os objetos da apreciação agem, e podem tomar a frente, exercendo seu poder de se fazerem mais presentes (ibidem). Uma pragmática do gosto volta-se aos efeitos que advém do envolvimento de quem gosta com o que é gostado: da produção de sensibilidades, de percepções que são compartilhadas e negociadas, de afinidades que produzem técnicas coletivas de apreciação e conexão. O gosto diz respeito a vínculos afetivos com o mundo. Vadiar com gosto nos pede um encontro pelo manuseio, como nos fala mestre Walter.

Considerações Finais

O procedimento de atenção conjunta que cria condições para tocar de maneira *pressão* é uma prática cultivada pelo saber-fazer dos maracatus e diz respeito a uma atitude que busca “sustentar o baque” e “não o deixar arriar”, fazendo isso com gosto. Abordamos o caráter metaestável do tocar, de demanda por um constante manejo da atenção. Este manejo foi operado pela noção de transversalidade (GUATTARI, 1985), colaborando no acesso ao plano coletivo de forças enquanto dimensão de negociação constante de uma pulsação comum do baque. A metaestabilidade surge enquanto ética produtora de um comum. A habitação conjunta desse estado metaestável surge, então, enquanto um exercício ético de co-presença, sintonização afetiva, práticas de improvisação e reciprocidade (CITTON, 2014: 2018). Analisamos, assim, certos aspectos de uma política do fundo produtora de uma tessitura relacional da atenção conjunta.

Uma tocada *pressão*, venenosa, requer uma atenção de manuseio, tal qual nos falou mestre Walter: um conversar com o instrumento. *Pressão*, assim, não se refere a bater com força ou violentamente no instrumento e uma tocada venenosa não está garantida por efeitos – visuais, sonoros – ou fraseados específicos, mas a encontrarem, conjuntamente, caminhos que façam cantar. Quando falamos de uma “tocada venenosa”, um “toque *pressão*”, que “faz cantar”, falamos de uma operação ecológica, a qual não se realiza por uma atitude individual. O modo-indivíduo não faz cantar. “Fazer o instrumento cantar” surge como efeito de uma contração: receber no (e pelo) próprio corpo a presença do mundo. Desta forma uma tocada venenosa, que faz cantar, degusta e aprecia aquilo que vive e experimenta. A materialidade do mundo não é algo trivial. As singularidades dos materiais, encontros e presenças agem em quem os aprecia. Há um manuseio proximal no encontro com os instrumentos. Por exemplo, a investigação por

tateio, que insiste em encontrar uma qualidade de timbre, uma sonoridade que ressoe e faça ressoar. No encontro com o mundo, afinações vão se produzindo por meio de aprendizagens da atenção que se abrem aos veios das matérias e farejam suas potências. Desta maneira, pela atenção, o mundo age em nós, fazendo-se presente em nossa presença.

Ao “sustentar o baque” e “não o deixar arriar” é produzida uma demanda por apoio mútuo, por se encontrar pontos de retorno da energia, ativando e fazendo operar, assim, processos filigranares de atenção conjunta e produção de uma ecologia atencional. Esta operatória dispara processos de individuação da atenção, atuando como vacúolos de deriva atencional para todos os envolvidos nesse fazer brincante. Em tempos de excessivos estímulos informacionais e mercadológicos, de infinitesimal consumo de nossa vitalidade atencional, faz-se fundamental a relação com poéticas promotoras de temporalidades e espacialidades outras, produzindo uma diversidade expressiva em nossa experiência atencional.

Os maracatus trazem às ruas, em suas saídas ao espaço público, toda uma política do fundo de negociações materiais concretas que possibilitaram (e possibilitam) sua existência e sobrevivência até os dias atuais. Os maracatus são expressões de maneiras de inventar a vida e de mantê-la viva, a partir das experiências de rasgo existencial produzidas pelo empreendimento colonial. Esta é uma grande política do fundo produtora dessa inteligência coletiva que é o maracatu.

Sugerimos aqui que os efeitos produzidos por essas ecologias atencionais apontam para um caráter de promoção de saúde do fazer artístico e expressivo, em especial nos espaços públicos da cidade, por ampliar o coeficiente de transversalidade entre os diferentes agrupamentos sociais e modos de existir. Um sentido de espaço público é performado por esse sistema de atenções conjuntas e as políticas de fundo por ele produzidas. A presença dessa manifestação nas ruas – operando de maneira pública essa tessitura atencional conjunta que faz “vadear com gosto” e “não deixar arriar” –, parece atuar enquanto prática promotora (e produtora) de saúde, na medida em que constitui o que é público como um espaço de expressividade coletiva e de comunalidade.

Referências

AVILLEZ, Mariana. *Ressurgências e regimes atencionais no Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro (mimeo), 2022.

- CALIMAN, Luciana Vieira; CÉSAR, Janaína Mariano; KASTRUP, Virgínia. Práticas de cuidado e cultivo da atenção com crianças. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, volume 16, número 4, 1 out. 2020.
- CITTON, Yves. *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil, 2014.
- O ENCANTO já chegou. Em: Encanto da Alegria: pequena longa história. Áudio (4min03). Pernambuco: Mundo Melhor, 2008. [O Encanto já chegou - YouTube](#), acessado em: 19/10/2021.
- ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. Em: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre / RS: Sulina, 2015.
- ESTRELA Brilhante do Recife, vamos vadiar com gosto. Áudio (2min23), 2012. https://soundcloud.com/maracatuita/estrela-brilhante-de-recife?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing, acessado em: 16/07/2022.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo/SP: Editora Brasiliense, 1985.
- GUERRA PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsito entre gêneros musicais (1930-1950). *ArtCultura*, Uberlândia, volume 9, número 14, páginas 235-251, jan/jun. 2007.
- HENNION, Antoine. Réflexivités. L'activité de l'amateur. Em: *Réseaux*, número 153, páginas 55-78, 2009.
- _____. Pragmática do Gosto. Em: *Diversidade & Desigualdade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, número 8, jan/jul, 2011, p. 253-277.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional. *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação 2012 Dossiê*, ([Microsoft Word - DOSSIE INRC MARACATU NA\307\303O](#)) (iphan.gov.br) acessado em: 16/07/2022.
- KASTRUP, Virgínia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *Psicologia e Sociedade*, volume 6, 2004.
- KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Pista do Comum: Cartografar é traçar um plano comum. Em: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum - Volume 2*. Porto Alegre / RS: Sulina, 2014.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatu-nação: Resignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.
- LOURAU, René. *A Análise Institucional*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

- MARACATU NAÇÃO ALMIRANTE DO FORTE 1/2. Direção de Tito Alves Silva em parceria com: Programa INOV-Art; DGartes/Ministério da Cultura Portugal; Núcleo de Etnomusicologia do Departamento de Música Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Vídeo (8min15). Pernambuco: 2010. [Maracatu Nação Estrela Brilhante 1/2 - YouTube](#), acessado em: 01/09/2021.
- MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE 1/2. Direção de Tito Alves Silva em parceria com: Programa INOV-Art; DGartes/Ministério da Cultura Portugal; Núcleo de Etnomusicologia do Departamento de Música Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Vídeo (9min55). Pernambuco: 2010. [Maracatu Nação Estrela Brilhante 1/2 - YouTube](#), acessado em: 01/09/2021.
- MIRA, Maria Celeste. Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. *Sociedade e Estado*, Brasília, volume 24, número 2, maio/ago. 2009.
- _____. Metrópole, tradição e mediação cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo. *Mediações*, Londrina, volume. 19, número. 2, jul/dez. 2014.
- PASSOS, Eduardo. Psicologia, pesquisa cartográfica e transversalidade; *Revista Polis e Psique*; 20 Anos do PPGPSI/UFRGS, 2019.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre / RS: Sulina, 2015.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum - Volume 2*. Porto Alegre / RS: Sulina, 2014.
- PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. Em: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.), *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre / RS: Sulina, 2015.
- QUE BAQUE É ESSE?. Direção de Climério de Oliveira e Nilton Pereira. Vídeo (55min), Pernambuco: Batuque Book, 2010. [Maracatu Nação - Batuque Book - YouTube](#), acessado em: 10/08/2021.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Unb, 2015.
- SCAIFE, Michael; BRUNER, Jerome. The capacity for joint visual attention in the infant. *Nature*, volume 253, número 5489, 1975.
- SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo, Editora 34, 2020.
- STENGERS, Isabelle, *In Catastrophic Times: resisting the coming barbarism*. Traduzido por: Andrew Goffey. Open Humanities Press em colaboração com Meson Press, <http://openhumanitiespress.org/books/titles/in-catastrophic-times>, acessado em: 10/05/2021.
- SUSTENTA o baque não deixa arriar. Em: Maracatu Nação Encanto da Alegria Baque Forte. Áudio (6min35). Pernambuco: Mundo Melhor, 2005. [Sustenta o baque não deixa arriar - YouTube](#), acessado em: 10/09/2021.

TEDESCO, Silvia; RODRIGUES, Cristiano. A Ética da Metaestabilidade e a Direção Ética da Clínica. *Informática na Educação: teoria & prática*. Porto Alegre, volume 15, número 1, jan./jun. 2012.

TOMASELLO, Michael. Joint Attention as Social Cognition. Em: MOORE, Chris.; DUNHAM, Philip. (orgs.). *Joint attention: its origins and role in development*. New York: Psychology Press, 2014.

Mariana Avillez
Doutoranda em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.
E-mail: avillez.mariana@gmail.com

Virgínia Kastrup
Professora Titular no Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.
E-mail: virginia.kastrup@gmail.com