

Orquestra Errante: improvisação musical e micropolítica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Rogério Costa
Universidade de São Paulo
rogercos@usp.br

Resumo. Nesse artigo me proponho relatar a minha pesquisa atual sobre a improvisação e sobre as práticas coletivas de criação musical com foco nas atividades de um grupo que coordeno há mais de 10 anos: a Orquestra Errante (OE). Vale ressaltar que este grupo tem sido, durante todos esses anos, um dos meus principais campos de investigação sobre o tema da improvisação. No entanto, o grupo nunca havia sido o foco das minhas investigações. Nesse artigo pretendo discutir principalmente a perspectiva micropolítica das atividades desenvolvidas pelo grupo. Uma das hipóteses é de que essas atividades podem ser pensadas enquanto forma de resistência às capturas do desejo empreendidas pelo capitalismo. Nesse sentido, relaciono os agenciamentos que ocorrem no ambiente criativo do grupo às estratégias de insurgência propostas pela psicanalista Suely Rolnik (ROLNIK, 2019) contra o que ela chama de *patologias do regime colonial capitalista*. Para verificar essa hipótese relato os agenciamentos deste laboratório de criação e improvisação e descrevo seus modos de cooperação micropolítica específicos. A partir desse referencial teórico proponho que esses modos de cooperação estabelecem, de acordo com Rolnik, uma *pragmática clínico-estético-política* entre os integrantes do grupo que pode funcionar como uma espécie de antídoto contra a corrupção do desejo empreendido pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo. A ideia é, não só refletir sobre a hipótese mencionada acima, mas também colher dados a respeito das várias dimensões (artísticas, sociais, educacionais, políticas, musicais etc.) que compõem o ambiente relacional da Orquestra Errante.

Palavras-chave. Improvisação, Micropolítica, Desejo.

Title. Orquestra Errante: Musical improvisation and Micropolitics

Abstract. In this paper, I propose to describe my current research on improvisation and collective practices of musical creation focusing on the activities of a group that I've been coordinating for more than 10 years: the Orquestra Errante. It is worth mentioning that the group has been, during all these years, one of my main fields of investigation on the subject of improvisation. However, the group had never been the focus of my investigations. In this paper I intend to investigate mainly the micropolitical perspective of the activities developed by the group. One of the hypotheses is that these activities can be thought of as a form of resistance to the capture of desire undertaken by capitalism. In this sense, I relate the assemblages that occur in the group's creative environment to the insurgency strategies proposed by psychoanalyst Suely Rolnik (ROLNIK, 2019) against what she calls the pathologies of the colonial capitalist regime. To verify this hypothesis, I carry out a detailed examination of the assemblages of this creation and improvisation laboratory describing its specific modes of micropolitical cooperation. Based on the this theoretical framework I propose, according to Rolnik, that these modes of cooperation establish a clinical-aesthetic-

political pragmatics among the members of the group that could work as a kind of antidote against the corruption of desire undertaken by the macro and micropolitics of contemporary capitalism (ROLNIK, 2019). The idea is not only to discuss the aforementioned hypothesis, but also to collect data on the various dimensions (artistic, social, educational, cognitive, political, musical, etc.) that make up the relational environment of the Orquestra Errante.

Keywords. Improvisation, Micropolitics, Desire.

Introdução

Além de não submeter-se à institucionalização, o novo tipo de ativismo não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica –, pois a expande micropoliticamente para a afirmação de um outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou, mais precisamente, o direito à vida em sua essência de potência criadora. Seu alvo é a reapropriação da força vital frente à sua expropriação pelo regime colonial-capitalístico (ROLNIK, 2019, p. 24).

A improvisação livre¹ praticada pela Orquestra Errante² possibilita uma reflexão a respeito do lugar do corpo em algumas práticas musicais contemporâneas questionando e problematizando, por exemplo, a tradicional divisão de trabalho entre compositores/as,

¹ A discussão sobre o que é a improvisação livre é controversa, mesmo porque a expressão assume significados diferentes dependendo dos contextos e de quem a utiliza. Da perspectiva adotada nas atividades desenvolvidas na OE, sob minha coordenação, considero a improvisação livre como uma *ideia* potente que pode apontar de forma paradoxal para direções opostas na medida em que almeja uma prática musical em tempo real, não idiomática, fundamentada numa espécie de som “puro”, desterritorializado, capaz de evocar uma proto-música, ao mesmo tempo, primitiva e eterna, contemporânea e universal. Ao mesmo tempo, num movimento que se opõe à ideia de universalização, a improvisação livre acolhe os elementos e componentes de todo e qualquer idioma musical (incluindo, obviamente, os conteúdos musicais, sonoros, culturais, poéticos, sociais, pessoais e extramusicais), procurando o que há de comum entre eles, almejando uma espécie de música trans-idiomática. Na realidade o paradoxo é apenas aparente. Deste ponto de vista, o projeto de uma escuta desterritorializada só é possível a partir de uma intenção de escuta abrangente apoiada num trânsito fluente entre territórios. **É só através da interação entre múltiplas ideias de música num ambiente de ação musical em tempo real que é possível falar de forma figurada de uma improvisação livre.** Por isso, a improvisação livre pensada enquanto agenciamento de multiplicidades, acolhe qualquer tipo de musicalidade (incluindo evocações idiomáticas e traços estilísticos territorializados), mas o que emerge da prática interativa é sempre singular (não no sentido de originalidade vanguardista), contingencial e diz respeito ao **aqui e agora** de um grupo específico, num contexto específico.

² A Orquestra Errante é um grupo experimental ligado ao Departamento de Música da ECA-USP que se dedica à pesquisa sobre processos de criação que se utilizam da improvisação, e suas conexões com outras áreas do conhecimento (composição, educação musical, etnomusicologia, tecnologia, sonologia, filosofia etc.). O grupo – que foi fundado por mim em 2009 – é composta por músicos oriundos dos mais diversos meios e com as mais variadas formações musicais. A prática experimental da OE é baseada na criação coletiva em tempo real e no pressuposto de que qualquer som pode ser usado em uma performance musical. A Orquestra procura desenvolver suas atividades da forma mais interativa, democrática e não hierarquizada possível. Na OE, todos são performers-criadores e os principais pré-requisitos para a participação são o desejo, a escuta atenta e o respeito pela contribuição de cada um. A principal metodologia de trabalho do grupo é a conversa. A formação instrumental do grupo inclui instrumentos convencionais e não convencionais, objetos, “efeitos”, extensões analógicas e digitais (microfones, amplificadores, pedais, computadores etc.). Além disso, a OE, que tem também um site próprio serve como laboratório para as pesquisas acadêmicas dos seus integrantes (em nível de graduação, iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doc).

intérpretes, regentes e público (que ocorre no ambiente da música de concerto) e a mercantilização da música – pensada enquanto produto para ser comercializado e consumido – promovida pelo capitalismo. A dimensão política do projeto da Orquestra Errante se evidencia enquanto prática contra hegemônica, por exemplo, ao colocar o corpo em nova perspectiva, acolhendo qualquer pessoa que se disponha a fazer música em um ambiente de interação coletiva, desmistificando e redimensionando as ideias de excelência técnica instrumental e a necessidade de conhecimento prévio de qualquer teoria da música³. No ambiente experimental da Orquestra o corpo se vê liberado de restrições e exigências técnicas próprias de ambientes e de ideias hegemônicas de música e se envolve em processos criativos coletivos abertos, que favorecem novas conexões. Trata-se de uma prática musical situada e contextualizada que recoloca o corpo ativo e desejanter (sob o ponto de vista individual e coletivo), redimensiona os espaços da prática musical, socializa o fazer artístico e, dessa forma, resiste às capturas do desejo empreendidas pelo capitalismo neoliberal produtivista. O corpo do performer-criador atuando no ambiente de improvisação e criação coletiva da OE é diferente do corpo do intérprete tradicional da música "erudita" contemporânea europeia ou mesmo da música popular de mercado.

Nestes ambientes a música é, em geral, tratada como um objeto autônomo pronto para ser veiculado ou comercializado e os músicos atuam, na maior parte das vezes, de uma forma alienada e disciplinar⁴. No agenciamento da Orquestra muda a escuta, mudam as relações com os instrumentos, com o som, com os outros músicos, com os "ouvintes", com o espaço etc. Mudam também as técnicas instrumentais, a percepção (dos outros performers, do público, do

³ Dentro dessa perspectiva não há nenhuma teoria musical neutra ou universal. Vale ressaltar que, ainda hoje, na maioria dos ambientes acadêmicos e de ensino de música (no Brasil e no mundo ocidental moderno) as disciplinas de *Teoria Musical* (Harmonia, Contraponto, História da Música, Análise etc.) se propõem a sistematizar (e disciplinar, prescrevendo normas e regras) as práticas da música erudita europeia. Embora geográfica e historicamente localizadas, essas disciplinas, geralmente, se revestem de um discurso conservador de universalidade alicerçado, explícita ou implicitamente, no domínio colonial exercido pela Europa sobre o resto do mundo. O projeto político e filosófico da OE supõe uma prática musical livre dos compromissos com essa tradição e busca implementar condições propícias à emergência da figura do "performer-criador". Obviamente, esses objetivos nem sempre são atingidos devido à complexidade e às contradições inerentes a um ambiente de prática criativa colaborativa como é o da Orquestra Errante.

⁴ Não é meu objetivo criar generalizações a partir de uma visão simplista e maniqueísta. Obviamente, existem inúmeras propostas e experiências que vão na contramão do ambiente disciplinar característico da música "erudita" ocidental que questionam esses paradigmas rigidamente hierarquizados e que buscam recuperar para os performers um papel mais ativo e criativo. No âmbito da chamada música popular onde, supostamente não existe uma estrutura funcional hierárquica tão rígida quanto na música de concerto tradicional também são muito complexas as relações entre os músicos (compositores, instrumentistas, arranjadores, produtores etc.) e o mercado. Nessa proposta de pesquisa me ateno às situações mais corriqueiras em que os intérpretes da música erudita europeia são relegados ao papel de meros reprodutores do repertório canônico e nas quais os músicos que atuam na música popular acabam se submetendo às demandas puramente financeiras do mercado e da publicidade.

espaço) e, mesmo, a propriocepção. A ação de produzir música coletivamente em tempo real e, em geral, sem a mediação de partituras, coloca o corpo numa situação diferente da atividade de interpretar corretamente projetos composicionais elaborados por terceiros em tempo diferido⁵. O corpo e suas relações é o que importa nesse tipo de agenciamento. O resultado sonoro não é o mais importante já que ele é mais um dos elementos em jogo no ambiente. Fundamentalmente, mudam as relações com o outro, com o fora, com o tempo, com o extramusical, com a vida, com o contexto e com o próprio pensamento. No projeto da Orquestra Errante a prática musical se enraíza na vida. Na medida em que os corpos singulares, enraizados e contextualizados (dos integrantes da OE) se expressam nesse espaço coletivo, temos também, ao mesmo tempo, a construção de uma epistemologia local e contingencial⁶. Por isso mesmo, trata-se de uma perspectiva decolonial na medida em que não se apoia em estéticas, repertórios, técnicas e ideias hegemônicas da música europeia questionando sua falsa universalidade.

A interação e a escuta para além do sonoro

No ambiente de criação e experimentação da Orquestra em que o fluxo musical se constrói em tempo real existe uma forma complexa e específica de escuta. Não se trata somente da escuta e da percepção de aspectos acústicos, sonoros e musicais, mas também, e principalmente, da escuta da alteridade: a escuta, neste caso, considerada como o espaço do “entre”. Trata-se do “lugar” onde se dão as trocas, as interações, onde eu me descubro escutando o outro. E para que a escuta seja potente, é importante a noção de permeabilidade entre os diferentes. Num ambiente permeável, as assimetrias e as diferenças de potencial impulsionam o fluxo sonoro e as trocas energéticas (de olhares, sensações, ideias, emoções etc.). Um aspecto fundamental para o agenciamento desse tipo de ambiente interativo é a ausência de julgamentos

⁵ É importante salientar que o grupo não se dedica somente à improvisação livre. O grupo se dedica também a outras formas de criação experimental coletiva realizando performances em que o tempo real convive com algum grau de preparação anterior. Por exemplo, na gravação do nosso CD, todos os membros da OE puderam preparar, coordenar e produzir alguma proposta. Cada uma dessas propostas – nos mais diversos formatos – foi apresentada e discutida pelo grupo antes de ser gravada e se tornar uma faixa do CD.

⁶ A respeito dessa ideia de contingência ligada ao aqui e agora, cito aqui um trecho de um texto meu que foi publicado na Revista Música: “Mas o que significa dizer que as práticas da OE são entranhadas na vida? Significa afirmar que estas práticas são temporal e espacialmente localizadas no aqui e agora sendo que este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta. Um dos resultados desta prática é uma música “impura e relativa”, não absoluta, nem universal. Significa dizer, portanto, que se trata de uma prática musical encharcada de vida, de emoção, de corpo e contexto (pessoal, cultural, social etc.); música de ouvir, ver e viver, na qual convivem múltiplos regimes de escuta, não só sonoros (autor, 2020, p.326)”.

estéticos ou técnicos⁷. Esse tipo de escuta é que se abre para o imprevisível e para o imanente. A ênfase está no **aqui e agora** e a interação acontece através de uma escuta intensa e profunda.

Na improvisação pensada enquanto um processo de comunicação, poder-se-ia dizer que os sons são signos que possuem ao mesmo tempo, uma forma sonora concreta (um significante) e um conteúdo (um significado). Porém, esses dois aspectos não se dissociam e se configuram em pleno processo, em tempo real e de forma aberta. Não há um “dicionário” de significados dos sons já que eles podem surgir de qualquer lugar (sendo emitidos por qualquer performer), podem assumir formas muito diversificadas e podem estar relacionadas a memórias e ambientes musicais e culturais muito diversos. Algumas dessas ações sonoras podem evocar claramente certos idiomas musicais na medida em que enunciam gestos complexos ou podem se abrir para o “vazio” na medida em que, de tão moleculares, não estabelecem nenhuma relação evidente com algum idioma musical⁸. Assim, esses sons afetam e causam reações singulares dependendo de quem os escuta e em que contexto eles ocorrem. Essa ideia de uma prática musical totalmente condicionada pelo aqui/agora aponta também para o reconhecimento da complexidade dos contextos sociais, ao mesmo tempo, múltiplos (porque povoados pelas inúmeras experiências e biografias musicais e pessoais dos participantes), globais (porque atravessados pelas diversas formas de conectividade contemporânea através da internet e dos meios de comunicação em geral) e locais (na medida em que são constituídos por redes de pessoas reais imersas, cada uma delas, em seus contextos sociais, raciais, políticos, culturais, de gênero no Brasil da década de 2020).

⁷ Em outro trecho do texto mencionado acima a respeito desta questão no contexto da Orquestra Errante, afirmo que “A questão do julgamento no contexto das práticas interpretativas da tradição musical europeia “erudita” está geralmente ligada às ideias de excelência e rigor técnico que estão a serviço da execução (reprodução) de um determinado repertório produzido em tempo diferido e neste caso, há o certo e o errado, parâmetros de julgamento etc. [...]. No lugar do certo e errado e dos julgamentos a partir de repertórios de referência, há criação coletiva em tempo real movida por assimetrias e diferenças de potencial. Há sim, discordâncias, conflitos e desentendimentos. Mas estes são resolvidos dentro de uma dinâmica coletiva e de forma provisória” (idem, p. 313, 314).

⁸ Com relação a este aspecto, podemos evocar os conceitos de molar e molecular formulados por Gilles Deleuze. Em princípio, no ambiente da livre improvisação predomina o nível molecular que atravessa os níveis molares. Estes seriam, para Deleuze, manifestações da estratificação e se relacionariam com o meio exterior dos estratos. Já o molecular se relacionaria com o meio interior. No molar há estratificações particulares do molecular e, conseqüentemente há uma percepção gestáltica que produz a diferenciação de um todo identificável (estilos, idiomas, sistemas, gestos). De acordo com Deleuze, na arte não se trata de reproduzir ou de inventar formas mas de captar as forcas. E as “forças” estão presentes no nível molecular. É neste contexto que o som pensado enquanto uma linha de força se torna o material original e potente para uma prática musical liberada de qualquer sistema pré-estabelecido.

O corpo em transformação: ativações do desejo

Através da observação desse projeto interdisciplinar prático-teórico pretendo demonstrar nessa pesquisa que o corpo efetivamente se redimensiona através das práticas de criação coletiva desenvolvidas na OE. A ideia é descrever essas transformações, relacionando-as com seus contextos históricos e sociais e com seus arcabouços teóricos, filosóficos e políticos. Trata-se, por um lado, de investigar em que medida essas mudanças corporais refletem atitudes políticas, e por outro, o quanto essas atitudes políticas demandam e favorecem esses processos de transformação corporal. O corpo aqui será pensado tanto em sua dimensão individual, quanto em sua dimensão social, coletiva enquanto resultado dos condicionamentos de diversas ordens aos quais ele se vê submetido na sociedade do biopoder⁹. Trata-se, também, de investigar em que medida o agenciamento complexo que envolve o contexto específico, o pensamento e as práticas artísticas da Orquestra Errante se configura enquanto uma ação micropolítica que pode ser relacionada às estratégias de insurgência propostas pela psicanalista Suely Rolnik contra o que ela chama de *patologias¹⁰ do regime colonial*. Sobre essas estratégias de resistência à captura do desejo, lemos em (ROLNIK, 2019, p.25) que

[...] em sua dobra financeirizada, o regime colonial-capitalístico exerce sua sedução perversa sobre o desejo cada vez mais violenta e refinadamente, levando-o a se entregar ainda mais gozosamente ao abuso. Nesse grau de expropriação da vida, um sinal de alarme dispara nas subjetividades: a pulsão se põe então em movimento e o desejo é convocado a agir. E quando se logra manter em mãos as rédeas da pulsão, tende a irromper-se um trabalho coletivo de pensamento-criação que, materializado em ações, busca fazer com que a vida persevere e ganhe novo equilíbrio.

Essa reativação do desejo proposta por Rolnik deve ter como objetivo uma reapropriação coletiva do poder vital da vida por meio de um novo tipo de ativismo micropolítico que enfrenta esse agenciamento capitalista totalitário. A partir desta perspectiva,

⁹ Para Foucault, “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação, durante a época clássica, desta tecnologia de duas faces – anatômica e biológica –, individualmente e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida, caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo (FOUCAULT, 2012, p.152)”

¹⁰ A respeito destas patologias, podemos ler em (ROLNIK, 2019, p. 32, 33): “Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência da criação e transformação em seu nascedouro – ou seja, sua essência germinativa –, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo seus desígnios [...]. Disto decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica – o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.”

investigo em que medida o agenciamento do ambiente de criação coletiva da OE atua como uma espécie de antídoto contra a corrupção do desejo empreendido pela macro e micropolítica do capitalismo contemporâneo. Trata-se de pensar num outro tipo de música “engajada”: um ambiente de criação musical coletiva explicitamente engajado nesse resgate coletivo do desejo. Vale destacar que os concertos e as apresentações da Orquestra carregam de forma implícita ou explícita, também para o público, essas posturas políticas que podem funcionar como redes de resistência clínico-artístico-filosóficas.

O projeto – metodologia

Tomando por base as vivências e as atividades da Orquestra Errante, tenho desenvolvido uma investigação artística radicalmente qualitativa (VELARDI, 2018) focada nas experiências coletivas e individuais dos integrantes do grupo¹¹. Interessa saber em que medida e de que maneira as atividades do grupo afetam as pessoas e o que as pessoas dizem sobre o ambiente da Orquestra sob múltiplos pontos de vista: musical, pessoal, interpessoal, afetivo, emocional etc. Para isso, utilizo uma metodologia dividida em três etapas não necessariamente consecutivas: 1) registros das atividades, ensaios semanais, concertos, conversas etc.: fotos, “partituras”, gravações/filmagens de performances etc.; 2) entrevistas com integrantes do grupo: conversas informais, questionários padronizados, entrevistas semiestruturadas etc.; 3) análise dos resultados e produção de textos e artigos para publicação em revistas científicas. Para a segunda etapa (entrevistas), algumas das principais perguntas são as seguintes: a) O que a participação na OE trouxe e tem trazido para você em termos pessoais (corporais, emocionais, sociais, etc.)? Comente livremente; b) Como esse tipo de prática afetou/afeta as suas ideias de música?; c) E quanto às suas ideias políticas?; d) O que te motivou a participar das atividades da Orquestra Errante?; e) O que mudou na sua relação com o seu instrumento a partir da sua participação nas atividades da OE?; f) Fale sobre o ambiente e sobre as atividades desenvolvidas

¹¹ Enquanto coordenador e participante ativo, ao mencionar as “experiências coletivas e individuais dos integrantes do grupo”, me coloco simultaneamente nas posições de sujeito e objeto da investigação, já que, numa abordagem radicalmente qualitativa, “Certos de que toda escolha de dados e de formas de análise é mais uma interpretação do que um olhar frio e distanciado da pessoa pesquisadora como entidade imparcial a serviço do avanço do conhecimento, é preciso que saibamos, crítica e conscientemente, como nós pensamos. Isso nos permitirá trazermos para a escrita acadêmica não apenas os dados que elucidam um problema de pesquisa e que foi estruturado na observação focal de um objeto ou campo super delimitado, ou as respostas às hipóteses [...]; mas, que nos permitiria trazer aquilo que tradicionalmente foi considerado objeto e dado, desta feita, imersos e vivos nas histórias que podemos contar tendo-os como protagonistas (VELARDI, 2018, p. 53).

pelo grupo (espaço e dinâmica dos ensaios, relações e interação entre os/as integrantes, processos criativos, etc.).

Todos os registros de atividades, ensaios, concertos, apresentações etc. serão publicados no site da Orquestra e ficarão disponibilizados para acesso irrestrito. Os artigos e textos produzidos, além de serem obviamente submetidos, apresentados e publicados em revistas e eventos, serão disponibilizados (dependendo das políticas de publicação) no site do OE.

Resultados esperados

Os registros das diversas atividades (projetos de criação em colaboração com artistas e pesquisadores/as convidados/as, ensaios, apresentações, concertos) que serão desenvolvidas no âmbito do projeto e que serão disponibilizados no site da Orquestra e os textos que serão disponibilizados no site do OE consolidam pesquisas anteriores em que busco relacionar a improvisação e as práticas coletivas de criação com outras áreas do conhecimento, com destaque para a sonologia, os estudos do som, a educação musical, a composição musical e a filosofia. Espera-se também que os resultados dessa pesquisa sirvam como subsídio para a reflexão sobre os currículos dos cursos superiores de música onde as práticas coletivas de criação e a improvisação ainda são tratadas com certo desdém. Trata-se de evidenciar a importância desse tipo de abordagem para o desenvolvimento, tanto das capacidades críticas e reflexivas, quanto para as habilidades técnicas e criativas dos estudantes de música. Num momento em que as áreas de humanidades, especialmente as artes, passam por uma crise em que a educação é, muitas vezes, vista como um processo pragmático e acrítico de preparação para a participação no mercado, a reafirmação da importância de uma *educação como prática de liberdade* – que enfatiza o pensamento crítico, a experimentação, a criatividade, o respeito às diferenças e às minorias, a colaboração solidária – é mais do que urgente.

Referências

COSTA, R.: Improvising Assemblages Facing the Totalitarian Assemblage. In: DE ASSIS, P.; GIUDICI, P. (Org.). *Machinic Assemblages of Desire*. 1ed. Ghent: Leuven University Press, 2020, p. 339-349. [Link](#).

_____ : uma prática musical entranhada na vida. In *Revista Música* (on-line), v.20, p. 309 - 328, 2020. [Link](#).

_____ : a musical practice deeply rooted in life. *Proceedings of the Sonologia 2019 I/O - International Conference of Sound Studies* – São Paulo, 2019.

_____ *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____ A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas in *Debates - UNIRIO*, n. 20, p.177-187, mai. 2018.

_____ Transversalidades: Música e Políticas in *Música, Transversalidades - Série Diálogos com o som. Ensaio*, Editado por Felipe Amorim; J. A. Baêta Zille. UEMG, 2017.

FOUCAULT, M., *História da sexualidade I: a vontade de saber*; tradução de Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

ROLNIK, S., *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SANTOS, B de S., MENEZES, M. P. *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Edições Almedina, 2009.

VELARDI, M., Questionamentos e Propostas sobre Corpos de Emergência: Reflexões sobre Investigação Artística Radicalmente Qualitativa in *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, V.9, n.1, 2018.