

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PPG EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE**

HENRIQUE ROCHA DE SOUZA LIMA

Da Música, de Mil Platôs:

a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari

OURO PRETO

2013

HENRIQUE ROCHA DE SOUZA LIMA

Da Música, de Mil Platôs:

a intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientação: Prof.^a Dr.^a Cíntia Vieira da Silva

OURO PRETO

2013

L732m Lima, Henrique Rocha de Souza
Da música, de Mil Platôs [manuscrito] : a *intercessão* entre filosofia e
música em Deleuze e Guattari / Henrique Rocha de Souza Lima - 2013.
181f.: il., color.; tab.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Vieira da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Departamento de filosofia.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Teses. 2. Guattari, Félix, 1930-1992 - Teses. 3. Música -
Teses. 4. Partituras - Leitura e execução - Ritornelo - Teses. 5. Sintetizador
(Instrumento musical) - Teses. I. Silva, Cíntia Vieira da. II. Universidade Federal de
Ouro Preto. III. Título.

CDU: 111.852:781

**Da Música, de Mil Platôs:
a *intercessão* entre filosofia e música em Deleuze e Guattari**

Dissertação defendida e aprovada em 08/05/2013.

Apresentada à banca examinadora composta pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Cíntia Vieira da Silva (presidente)

Prof. Dr. Rodrigo Guéron (membro)

Prof. Dr. Gilson Iannini (membro)

Candidato: Henrique Rocha de Souza Lima

Ouro preto, 08 de Maio de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelas incontáveis, impagáveis atitudes. O carinho, a paciência, a compreensão.

Aos professores do programa de mestrado em Filosofia da UFOP, que possibilitaram um ambiente de trabalho único e bastante gratificante. Em especial: Cíntia Vieira da Silva, Imaculada Kangussú, Bruno Guimarães e Gilson Iannini. Ao professor Olímpio Pimenta, em especial, por ter sido grande companheiro e incentivador em todas as fases deste curso.

Aos que me acompanharam durante o curso, pela intensa atividade, troca, debates (*modulações*) e aprendizado mútuo. Entre a filosofia e as artes: Alber Centurion, André Siqueira, Antônio Carlos Meira, Aretha Gallego, Bárbara Carbogim, Camila Duarte, Camila Vieira, Clarissa Alcântara, Clóvis Domingos, Ciro Medeiros, Daniel Torquete, Douglas Aparecido, Elias Mendes, Elisângela Mira, Emílio Castilho, Everton Lampe, Fidel Castro Alves, Flávio Louzas, Gustavo Souza, Henrique Manoel, Henrique Nolasco, Iberê Sansara, Jorge Vinícius Maron, Leonel Sebastião, Lis Nasser, Ludmilla Reis, Luis Augusto Martins, Luis Fernando Santos Dias, Luiz Goulart, Maira Goreti, Maria Clara Teixeira, Mariana Zippinotti, Marcelo Fiorin Matheus Silva, Matilde Haas, Mirian Andrade, Moreno Teixeira, Nicolas Lopes, Juliano Mendes, Juliano Pires, Pamelli Marafon, Paulo Maffei, Pedro Grammont, Pedro Tunes Villani, Rodrigo Arthuso, Rodrigo Duarte, Saulo Campos, Sylvia Tavares, Nina Caetano, Necésio Pereira, Tabajara Belo, Tereza Castro, Thaiz Cantasini, Vanessa Moraes, Wagner Alves. De cada um de vocês saíram linhas que passam por este trabalho, sou muito grato.

No curso de mestrado, colegas de turma e demais companheiros: Fabrícia Souza, Maurício Reis, Daniel Amorim, Luciney, Ludymylla Lucena, Virginia Cordovés, Ana Carolina Nunes, Camilo Lelis, Deivid Junio, Thiago Reis, Jean D. Soares e Marcela Tavares. À Claudinéia Guimarães, secretária de nosso curso de mestrado, e cuja excelência no trabalho cada um citado aí acima pode reconhecer.

A Frederico Caiafa, revisor atencioso e competente.

Ao *Pão com durex* o *Cor de fubá*, o *Moçambo rico*, *Bháskara*, aos *Exercícios para Ser e Não-ser*, ao *Corpoalíngua*, ao *Carapassa*, às *Pequenas coisas grandes*. Ao pessoal das jam sessions, da criação e improvisação musical.

À CAPES, pela concessão da bolsa, sem a qual este trabalho não ganharia o corpo que tem.

À professora orientadora desta pesquisa, Prof.^a Dr.^a Cíntia Vieira da Silva, pela acolhida ao projeto de pesquisa, pelo acompanhamento atento, a leitura criteriosa e generosa e as excelentes aulas.

...dizia muito bem que, quando as imagens param de se encadear “com naturalidade”, quando remetem a um uso sistemático do *falso raccord* ou do *raccord* em 180°, dir-se ia que os próprios planos giram ou “reviram-se”, e sua apreensão “requer considerável esforço de memória e de imaginação, isto é, *uma leitura*”.

Gilles Deleuze, *A imagem-Tempo*

Resumo

A dissertação consiste em uma investigação de caráter ensaístico a respeito da relação produzida entre a filosofia de Deleuze e Guattari e a música. A investigação proposta aqui se faz por meio do conjunto de temas e conceitos trabalhados no livro *Mil platôs* (1980). A relação entre filosofia e música produzida em *Mil Platôs* se mostra peculiar na medida em que este livro produz seus conceitos em continuidade com um universo nocional – prático, técnico, abstrato, experimental – da música. Do primeiro ao terceiro capítulo nossos assuntos são: no primeiro, o problema do tempo em Deleuze; no segundo, os devires da música, o caráter histórico e o caráter “trans-histórico” da experiência musical, textos e composições musicais que colocam em questão as noções de silêncio e escuta, e a música pensada como “captura de forças”; no terceiro, este último tema é desdobrado em meio a uma investigação do conceito de ritornelo. Tendo feito este percurso, o texto propõe uma retomada do problema do tempo e uma incursão no corpo de um sintetizador de sons. Ao final, o assunto é a *síntese*, de sons e de pensamento.

Palavras-chave: Deleuze; Guattari; Música; Ritornelo; Composição; Sintetizador.

Abstract

The dissertation consists of an investigation about the relationship produced between the philosophy of Deleuze & Guattari and the art of music. The research proposed here is done through the set of themes and concepts worked in the book *A Thousand Plateaus* (1980). The relationship between philosophy and music produced by this book is quite peculiar because of a continuity between his concepts and a musical – practical, experimental, technical, abstract – notional universe. From the first to the third chapter our issues are: at first, the problem of time in Deleuze; second: the *becomings* of music, the historical and "trans-historical" character of the musical experience, texts and musical compositions that call into question the notions of *silence* and *listening*, and the music conceived as "force capture"; on the third place, the latter theme is unfolded amid an investigation on the concept of *refrain*. Having done this route, this text proposes a return to the problem of time, and a foray into the architecture of a sound synthesizer. In the end, our issue is the *synthesis*, of sound and thought.

Keywords: Deleuze; Guattari, Music; Refrain; Composition; Synthesizer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I. Do conceito de tempo em Deleuze: da <i>emancipação da dissonância à velocidade infinita</i>, um plano aberto do pensamento.	6
Introdução	6
Parte I - O Tempo fora dos eixos, o sujeito rachado pela linha do tempo e a emancipação da dissonância: Deleuze leitor de Kant.	8
I A emancipação do tempo	8
II O Eu rachado pela linha do tempo	10
III A Emancipação da dissonância	15
IV O caso do não-objeto, ou: a imaginação sublime	19
Parte II - Variações Deleuzianas de tema Kantiano: a sensibilidade, o <i>Ser do sensível</i>, a obra de arte.	25
I O Ser do Sensível e o Limiar do Pensamento	27
Um contraponto: Platão	29
A vitalidade do <i>ser do sensível</i> : o “caráter dilacerante da intensidade”	30
II A obra de arte como Ser de Sensação	33
III Interregno	36
Parte III - O Virtual como Horizonte	39
I Problemática do sentido, crítica da representação.	40
Crítica às filosofias da representação do ponto de vista da produção de sentido	40
A via do <i>problema</i> fora da representação	43
O <i>plano de imanência de sentido</i> como campo virtual de partículas-signos.	44
O virtual: <i>intervalos e velocidade infinita</i>	47
II Teoria das multiplicidades	48
Intensidade e Extensão: dois tipos de multiplicidades	49
<i>Spatium</i> e Espaço: o espaço-tempo liso e o espaço-tempo estriado	52
Da <i>emancipação da dissonância à velocidade infinita</i>	53

CAPÍTULO II. Desterritorialização da voz, desterritorialização do silêncio:

Devires da Música.....	55	
Introdução	55	
Parte I - Desterritorializações da voz.		
A música na crítica à lingüística: passagem da distinção língua-fala à relação voz-música.....	57	
Heterogênese da voz pela via da “maquinária” musical: a voz que “toca tanto quanto o instrumento”	60	
A voz desterritorializada como voz sem gênero: música e o ultrapassamento da diferença entre sexos	62	
Devires da voz em <i>Mil Platôs</i>	64	
A voz que articula “o diferente com o diferente”: a <i>dupla desterritorialização</i>	66	
Parte II - Desterritorialização do Silêncio.		69
John Cage: a re-significação do silêncio	69	
Uma experimentação contra toda interpretação, um processo contra qualquer estrutura e gênese.....	73	
I O encontro entre Música, Cinema, Literatura e Filosofia em <i>Mil Platôs</i>: som e silêncio nas cartografias de <i>Rostidade</i>		74
O som e os <i>traços de rostidade</i>	76	
<i>Mil Platôs</i> e Marcel Proust: música no “amor de Swann”	78	
Desterritorialização do rosto na literatura anglo-americana	80	
Do <i>rosto</i> à <i>escuta</i>	81	
Parte III - Devires da música, Devires-música.....		83
I Pierre Boulez e a música em Marcel Proust: “seres musicais”, diagonais, escuta intensiva.....		83
Entre a música e a <i>intensidade</i> : o “ouvido háptico”	85	
II Composto moléculas, sonorizando o tempo: <i>captura de forças</i> em Varèse, Messiaen e Debussy		86
Entre peles de tambores e de alto-falantes: Edgard Varèse e o devir-molecular da música.....	86	
Olivier Messiaen: o tempo e “aquilo que não é musical no homem, e já o é na natureza”	89	
Claude Debussy: voz das águas, dos ventos, das Sereias.....	91	

CAPÍTULO III – “Do Caos ao Cérebro”: os ritornelos	95
Introdução	95
Considerações gerais a respeito do conceito de ritornelo.....	96
Da música à filosofia	98
<i>Planos de consistência, “filosofia como devir”</i>	100
Parte I - A cifra do ritornelo.....	102
I Infra-agenciamento.....	102
Territorialização, gênese do território	102
II Intra-agenciamento	106
A autonomia das matérias de expressão	107
A instabilidade do território: metaestabilidade entre motivos e contraponto	110
Motivo e contraponto territorial: personagens rítmicos e paisagens melódicas	111
O território e seus efeitos: reorganização das funções e reagrupamento das forças.....	112
Rumo ao inter-agenciamento: um novo estatuto das matérias de expressão	113
III Inter-agenciamento	114
IV O problema da consistência	117
Máquina e Desterritorialização	120
O Buraco negro	121
V O problema da Arte na topologia do ritornelo	122
Clássico, romântico, cósmico	122
O Clássico	124
O Romântico.....	125
O Cósmico.....	127
<i>O povo molecular</i>	131
Do estatuto do som na filosofia de Deleuze e Guattari.....	133
Uma ética da composição: entre poder instituído e potência revolucionária	134
Parte II - O ritornelo como filosofia do tempo.....	137
Parte III - O Sintetizador e <i>Imagens de Pensamento</i>	141

I O Sintetizador em <i>Mil Platôs</i>	141
II Esboço de Organologia dos sintetizadores (operando com síntese modular e subtrativa)	142
Arquitetura da síntese subtrativa	145
1. Seção de fontes de fluxo a ser trabalhado: os <i>osciladores</i>	146
2. Seção de inter-modulação entre as fontes	147
3. Misturador principal	148
4. Seção de filtros	148
5. Seção de filtros já pré-compostos	149
6. Seção de amplificador	149
7. Envelope do amplificador	150
8. Saída	151
Aplicações da arquitetura de síntese subtrativa em diferentes ambientes tecnológicos	151
<i>As formas de onda</i>	153
O Sintetizador Modular	156
Difusão massiva do Sintetizador, padronização da síntese subtrativa	157
O Sintetizador Semi-modular	159
O instrumento “virtual”	160
<i>Lutheria</i> informática: instrumento musical, ambiente de programação.....	162
III Do Sintetizador de som ao Sintetizador de pensamento	166
Considerações Finais	169
Referências Bibliográficas	170

INTRODUÇÃO

Da propaganda ao estudo minucioso, são inúmeros os discursos que pretendem dizer algo a respeito da “música”. Caberia sempre, em cada caso, a prudência de se deixar explícito: de que música estamos falando? Habituo-nos a chamar de “música” um material heterogêneo demais, e caberia perguntar *com que critérios* se reúne, sob um mesmo rótulo, materiais consideravelmente diferentes entre si? O problema desta dissertação não é distinguir o que supostamente seria e o que não seria “música”. O problema é mais grave: muita coisa é música.

Procurando abordar a questão por outro ângulo, diríamos: talvez nosso problema aqui nem seja propriamente “música”, mas, antes, o som. Por uma necessidade de pensar o som este trabalho vai tecendo seus assuntos, através dos quais poder-se-á notar que a relação produzida de Gilles Deleuze e Félix Guattari entre sua construção de conceitos e este material vivo é feita de um modo peculiar. São múltiplos os pontos de contato entre a filosofia de Deleuze e Guattari e a música. O presente trabalho de dissertação se encarrega de fazer uma travessia, ao longo da qual – sobretudo nos segundo e terceiro capítulos – estas interfaces possam ser exploradas.

O modo peculiar de relação entre filosofia e música que se pode encontrar em Deleuze e Guattari se faz, por um lado, em virtude da consistência que tem o conceito de *tempo* no interior da obra filosófica de Gilles Deleuze, e por outro, pelo vínculo que este filósofo cria entre o tempo e o som, o que faz com que sua abordagem da música ultrapasse os limites habituais entre o erudito e o popular, o concreto e o abstrato e outras tantas repartições genéricas. Livros frutos da colaboração entre os dois pensadores – como por exemplo, *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia?* – cuidam de tecer esta abordagem inusitada da relação entre a música e a vida, o vivido.

Deste modo, Deleuze e Guattari abordam problemas com relação à música que impulsionaram também a produção de outros grandes pensadores, de Platão a Lévi-Strauss¹. Mas que, os problemas colocados aqui envolvem situações em que a música é

¹ O tema do papel decisivo que a música exerce na formação, tanto de um indivíduo quanto de uma comunidade aparece já em Platão colocado de modo explícito, no que diz respeito ao equilíbrio simultaneamente cósmico e social: “ (...) nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade (...) Logo, o posto de guarda deve-se erigi-lo neste lugar: na música. (É através dela) que a inobservância das leis facilmente se infiltra, passando despercebida (...) Nada mais faz do que se

relaciona diretamente à vida, às imagens, sensações, paixões (*pathos*) que se atualizam com música, a individuações feitas com música. Neste contexto se poderá perceber uma relação em que música e mito pulsam, e pulsam também as relações entre o som e o corpo, entre o som e o pensamento, para além de qualquer esquema ou estrutura. O som tangenciando o êxtase, a hipnose, a massificação de pensamento e de vidas. Como também o desregramento e o desvario de tudo isso. Se o ato de pensar pode ser entendido como um ato pelo qual se afronta o caos, caberia uma apreciação das potências de territorialização e de desterritorialização próprias ao material vivo e vibratório que é o som.

Deste modo, nosso trabalho se faz construindo um campo específico de questões, pois, se muito pensamento é produzido sem levar o som em consideração, o nosso se faz tendo o som como elemento problemático crucial e decisivo. Seria possível pensar o ocidente sem música? Melhor dizendo: seria possível pensar o homem sem som? E aqui entendam “som” e “música” como elementos que não se limitam a suas dimensões físicas e acústicas, pois cada surdo escuta à sua maneira. A música é também imagem, movimento. A música: posso fechar meus ouvidos, mas não vivo sem. Ela nascerá dentro de mim, e *eu*, de dentro dela. Este trabalho se dedica a uma investigação a respeito da gênese do indivíduo, em sua indissociabilidade com um horizonte insidioso, invisível, musical.

Cada capítulo nesta dissertação guarda sua necessidade: o primeiro cuida do conceito de *tempo* em Deleuze. Foi feito de modo a servir como um horizonte de inteligibilidade dos outros dois capítulos, para uma compreensão mais aprofundada da dimensão que a música tem no plano de sentido da filosofia de Deleuze, bem como de sua produção em colaboração com Félix Guattari. O segundo capítulo trata de explorar a multiplicidade de temas que constituem a relação entre filosofia e música nas obras de colaboração. E o terceiro cuida de apresentar minuciosamente o enigmático conceito de *ritornelo*.

introduzir aos poucos, deslizando mansamente por meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda insolência (...) até que, por último subverte todas as coisas na ordem pública e na particular” (PLATÃO, *A República*, 424 cde.). Quanto a Lévi-Strauss percebe-se a importância que este pensador confere ao pensamento musical na elaboração de uma de suas obras maiores, as *Mitológicas*, em cuja *abertura* o autor deixa explícito o estatuto segundo o qual ele entende a música em sua relação com o pensamento especulativo e criativo, sendo a música “o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso” (LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o Cozido. Mitológicas* v.1, p. 38).

Temos ainda uma rápida consideração a respeito das notas de rodapé neste trabalho: elas são abundantes e de caráter heterogêneo. Isto pode incomodar alguns leitores, mas pode também agradar a outros, mais afeitos a textos com “vozes paralelas”. A leitor que se incomodar, sugiro que fique à vontade para ignorá-las, seguindo apenas o fluxo do texto principal, a seu gosto.

O corpo, as composições

*Lá vai como um obus.
Velocidade que o olho não pode seguir.
O que acontecerá?
Quebrará em mil pedaços, ao chegar,
e certamente banhado em sangue.
Oh não,
sequer saiu.
Saiu apenas com seu passo de alma².*

A necessidade que me conduziu a Deleuze e Guattari foi a de pensar o som enquanto um corpo. Há várias maneiras de se pensar um som enquanto um corpo. E não me satisfazia a idéia de realizar uma pesquisa cuidasse apenas do âmbito material do som – o que me conduziria a realizar uma pesquisa excessivamente técnica –, seria preciso considerar também uma dimensão, digamos assim, mais insidiosa dos sons, a ação que eles exercem sobre o processo psíquico, no processo psíquico. Procurava material que me permitisse pensar a ação do som na imanência do fluxo de produção de signos, os saltos e passagens por diferentes modos de organização e desorganização do espaço e do tempo, a relação entre os sons e a atividade da imaginação e da memória: o som e a produção de ressonâncias internas ao cérebro.

Seria preciso, portanto, pensar o som como corpo, mas com tudo que isso implica: a ação deste corpo no mundo, sua potência de agir sobre outros corpos, como também de ser afetado por outros corpos, seu caráter simultaneamente físico e metafísico. Eu tinha em mente a necessidade de pesquisar uma estética *do som*, não bastava uma técnica. Para realizar um estudo deste tipo, seria preciso adentrar, percorrer e explorar o universo físico e metafísico do aliado escolhido para a realização desta pesquisa. Deleuze e Guattari apareceram.

² MICHAUX, Henri (1899-1964). *Meidosems*. Paris: Éditions du Point de Jour, 1948 [“*Le voilà qui file comme un obus. Vitesse que l’oeil ne peut suivre. Qu’arrivera-t-il? Qu’il se rompra en cent morceaux à l’arrivé, à coup sûr et dans le sang. Oh non, Il n’est même pas parti. Il n’est parti que de sa marche d’âme.*”].

Sem mais esclarecimentos, examinemos três passagens a respeito da noção de *corpo*, que nos servirão de abertura de todo o trabalho que se segue, duas delas em Deleuze e uma em Deleuze e Guattari. Primeiramente:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica (...) a proposição cinética nos diz que um corpo se define por relações de movimento e de repouso, de lentidão e de velocidade entre partículas. Isto é: ele não se define por uma forma ou por funções. A forma global, a forma específica, as funções orgânicas dependerão das relações de velocidade e lentidão. Até mesmo o desenvolvimento de uma forma, o fluxo do desenvolvimento de uma forma depende dessas relações, e não o inverso. O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, o desenvolvimento de uma forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e de lentidões num plano de imanência. (...) A segunda proposição referente aos corpos nos remete ao poder de afetar e ser afetado. Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos e funções; tampouco se define um corpo como uma substância ou sujeito. (...) Capacidade de afetos, com um limiar máximo e um limiar mínimo, é uma noção freqüente no pensamento de Espinosa.³

Pensar o corpo como uma composição de velocidades já nos pareceu instigante, pois esta apreensão do corpo já considera, de início, a realidade de corpos como os sons, por exemplo. O caráter do som de se constituir enquanto um complexo de oscilações (um feixe de freqüências) faz do um corpo sonoro uma expressão notável da concepção de corpo, com a qual Deleuze trabalha a partir de sua leitura da filosofia de Espinosa. Como vimos na passagem acima, cada corpo é definido, primeiramente, pelas relações de movimento e repouso, de lentidão e velocidade entre as partículas que o compõem (sua “longitude”), e por sua potência de afetar, como também de ser afetado por outros corpos (sua “latitude”). Estes dois traços já prenunciavam um possível estatuto peculiar que o som teria nesta filosofia. A exposição destas duas proposições a respeito do corpo ganha uma formulação também em *Mil Platôs*:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de

³ Espinosa, *filosofia prática*, p.128-129.

que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia.⁴

A presença da música em Deleuze e Guattari está presente em diversos temas, notadamente naquele do pensamento entendido como um ato de “afrontar o caos”, em *O que é a Filosofia?*, último livro escrito pela colaboração Deleuze e Guattari. Neste livro, pode-se perceber que um tema característico da filosofia de Deleuze – o limiar do pensamento – é apresentado como uma fulguração de velocidades infinitas⁵. O pensamento, por sua vez, entendido como algo que se defronta com o seu próprio limite como quem enfrenta uma fulguração de velocidades infinitas, chamada pelo livro de *Caos*.

Deste ponto de vista – o de traçar de um plano de consistência sobre uma emanção de velocidades infinitas –, o livro trata de destituir os mecanismos de hierarquização e de privilégios baseados sobre uma suposta cientificidade. *O que é a Filosofia?* trata de formular um tema que nos é importante neste trabalho: do ponto de vista do pensamento como ato de “afrontar o caos” não há privilégio de um ou outro domínio do pensamento, arte, ciência, ou filosofia, mas há, antes, diferentes *modos* de enfrentar o caos e de traçar um plano.

Enquanto livro de maturidade, de “velhice”, como ele se anuncia, *O que é a Filosofia?* cria, com base em sua concepção do pensamento e sem maiores dificuldades, suas interfaces entre o filósofo e o poeta, o músico e o cientista, o arquiteto e o pássaro. Ali, encontraremos afirmações como a de que “de Espinosa a Michaux, o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte”⁶. Pois bem, este meio, este plano, este vazio, são compostos, em maior ou menor grau, de música.

Retornamos então a *Mil Platôs* e ao seu modo de conceber a *síntese*, que ele tratará por meio de sua “teoria das multiplicidades”, de seu funcionamento “rizomático”, sua lógica

⁴ *Mille Plateaux*, p. 318 [Vol. 4, p. 47].

⁵ “O que define o pensamento, as três grandes formas de pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre afrontar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 186 [*O que é a Filosofia?* p. 253]), e “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça (...) É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanescimento” (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 111-112 [*O que é a Filosofia?* p. 153]).

⁶ *Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 38 [*O que é a Filosofia?* p. 51].

do “e...”. Neste contexto, nosso tema será o dos coeficientes de “territorialização” e de “desterritorialização” do som, aquele assunto do qual falávamos há pouco, o da potência que tem o corpo de afetar e ser afetado por outros corpos. Nosso terceiro capítulo se ocupará de tratar este tema das sínteses disjuntivas de um pensamento que se encontra na situação de um *plano aberto*, e em risco, na medida em que se encontra constantemente modulado por oscilações materiais e semióticas que lhe atravessam. O ritornelo dará conta deste assunto.

Neste contexto da abordagem do *ritornelo*, a música aparece como uma atividade que está em relação com diversas escalas temporais – indo de um micro a um macrotempo⁷ – e com um plano de expressividade generalizado, como veremos nos pássaros, nas águas e outras sonoridades aquém e além do humano. Voltamos então ao texto *Espinosa, filosofia prática*, pois ali Deleuze, em meio à sua exposição das duas proposições sobre o corpo, insere em seu texto a “forma musical”: “Acontece também que uma forma musical dependa de uma relação complexa entre velocidades e lentidões das partículas sonoras”⁸, e ressalta o que nos parece ser, para o trabalho que se inicia, muito importante:

Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos.⁹

Com a idéia de que um som – por mais ínfimo, rápido e insignificante que seja – é sempre uma força, iniciamos nosso trabalho.

⁷ Referimos aos diferentes graus de uma escala temporal, compreendendo uma variedade que vai de um microtempo medido na escala dos milissegundos (isto é, a de 1/1000 segundos, um milésimo de segundo: 0,001s) a um macrotempo, como tempo geológico ou tempo das distâncias cósmicas (em que a distância é medida em relação ao tempo).

⁸ *Espinosa, filosofia prática*, p.128

⁹ *Idem.*

CAPÍTULO I

Do conceito de tempo em Deleuze: da *emancipação da dissonância* à *velocidade infinita*, um plano aberto do pensamento.

Introdução

Este primeiro capítulo foi composto em três partes, por meio das quais se dedica a articular uma paisagem conceitual construída por Gilles Deleuze – tanto em sua trajetória particular, quanto em seus trabalhos em colaboração com Félix Guattari – que nos parece servir de horizonte conceitual para o desenvolvimento dos capítulos seguintes, onde mergulharemos diretamente nos temas de *Mil Platôs*, com o intuito de percorrer a riqueza e a fertilidade da relação que este livro entretém com a música. Trata-se de um capítulo dedicado ao estudo da filosofia de Gilles Deleuze, portanto. Da primeira à terceira parte, o problema que atravessa o capítulo como um todo é o problema do tempo. Veremos como Deleuze coloca em questão o conceito de tempo que subjaz ao próprio conceito de pensamento, isto é, aquilo que entendemos por “pensamento”, e por o que vem a ser *o ato de pensar* é intimamente condicionado e afetado pela concepção que temos a respeito do tempo. Pode-se perceber que boa parte das recusas, como também boas partes das alianças que Deleuze estabelece com outros pensadores – sejam eles filósofos, artistas ou cientistas – se faz pelo viés do conceito de tempo e da imagem de pensamento que tal ou qual pensador colocou em operação.

A primeira parte do capítulo cuida de abordar três tópicos das concepções de tempo e pensamento em Deleuze a partir da leitura que este faz das “três críticas” de Immanuel Kant. A segunda parte é dedicada aos desenvolvimentos que Deleuze faz a respeito dos conceitos de *sensibilidade* e de *sensível* a partir de sua leitura de Kant e já no contexto – isto é, no plano de imanência – de sua própria filosofia. Ainda nesta segunda parte fazemos uma consideração a respeito da concepção que a noção de obra de arte ganha em Deleuze sob o viés da relação que ela entretém com o conceito de *sensação*. A terceira parte nos conduz novamente ao cerne do problema do pensamento em Deleuze na medida em que se desdobra a constelação conceitual a respeito do *Virtual* e da *teoria das multiplicidades* que Deleuze desenvolve ao longo de toda sua trajetória, e notadamente em *Mil Platôs*, livro axial de nossa pesquisa. Nesta terceira parte

abordaremos a emergência do conceito de virtual sob o influxo de uma problematização da noção de *sentido* e de uma crítica aos pensamentos feitos sob o domínio da representação. Esta manobra faz com que o *virtual* possa surgir, com mais evidência, como a proposta de uma alternativa nocional aos pensamentos de representação. Nesta parte, abordamos a noção deleuziana de problema filosófico para trazer à tona que, em Deleuze, um *problema* nunca se reduz a um enunciado significante, pois ele é sempre um complexo espaço-temporal. Deste modo, o *virtual* e seus processos de contração em *planos de imanência* espaço-temporais abre uma paisagem filosófica na qual a música entrará como problema decisivo para a imagem que nos damos do que significa *pensar*, *existir*.

Este primeiro capítulo propõe então, este percurso pela filosofia de Deleuze, por acreditamos que um trabalho dedicado à presença da música na obra deste filósofo não poderia deixar de considerar que o problema do tempo, em sua relação com as imagens do pensamento, constitui um de seus problemas centrais. Tendo em consideração as múltiplas configurações de tempo que a música articula, pode-se pressentir que a presença desta no texto deleuziano constitui o desenvolvimento de temas e variações teóricas notáveis.

Parte I

O Tempo fora dos eixos, o sujeito rachado pela linha do tempo e a emancipação da dissonância: Deleuze leitor de Kant.

O pesquisador que se interessa pelo conceito de tempo, mais precisamente pelo caráter crucial que este conceito desempenha numa filosofia – seja ela qual for –, pode imaginar a quantos procedimentos, a quantas instanciações teria sido submetida esta noção, o tempo, ao longo da história da espécie humana. Quantas instanciações e quantas manobras teriam sido feitas sobre esta noção, de modo que o tempo perdesse seu caráter “selvagem”, advindo dos confins da história da espécie humana até aparecer como um tempo apaziguado, domesticado, submetido ao movimento e ao número, tal como aparece no contexto da Cidade-Estado, na *Física* de Aristóteles.

Trata-se de uma longa história, uma história das imagens que se construiu para o tempo, essa que vai de um passado imemorial, passando pelas teogonias orientais, pela Grécia arcaica e a teogonia que lhe é própria, o período homérico, os filósofos naturalistas, por Platão, até chegar a Aristóteles. Não cabe a essa dissertação precisar os detalhes e meandros dessa história, mesmo porque este trabalho já foi realizado¹⁰. Por esse motivo, podemos aqui, partir da última feição sob a qual o tempo é apresentado na filosofia grega – o tempo como número do movimento, tal como pensado na *Física* de Aristóteles –, pois é em contraposição a esta feição do tempo que Deleuze irá situar a investida de Kant como sendo a de uma verdadeira subversão.

I A emancipação do tempo

Deleuze ressalta que Kant encontra-se numa situação histórica que lhe permite – ou mesmo lhe força a – pensar um tempo radicalmente diferente daquele da filosofia antiga. Enquanto métrica do movimento, o conceito de tempo oferecido por Aristóteles permanece sempre submetido às coordenadas cardinais de uma natureza dada. Ora,

¹⁰ A este respeito, ver a seção intitulada “Breve história do tempo” (p. 147-154), no livro *O tempo não-reconciliado* – imagens de tempo em Deleuze, tese de doutorado de Peter Pál Pelbart.

como poderemos perceber ao longo desta dissertação, a filosofia de Deleuze propõe aventuras para o pensamento que não se circunscrevem ao regime de um mundo, um tempo, uma vida organizados cardinalmente. E é justamente o desfazimento desse mundo que Deleuze reconhece como sendo a primeira grande reversão operada por Kant: o tempo liberado do movimento.

Ao apresentar o tempo como condição transcendental da experiência, como *forma a priori* que condiciona qualquer experiência empírica, Kant teria inaugurado uma imagem moderna do pensamento, marcada por uma consciência do tempo em que este é desvinculado da função a qual os antigos a submetia, a saber, a de medir um movimento, seja ele originário (o dos astros) ou derivado (meteorológico ou terrestre). Neste sentido é que Deleuze diz que o tempo apresentado por Kant “já não é o tempo cósmico do movimento celeste originário, nem o tempo rural do movimento meteorológico derivado. Tornou-se o tempo da cidade e nada mais, a pura ordem do tempo”¹¹.

De acordo com a leitura de Deleuze, a operação kantiana consiste na transformação do tempo em uma linha reta: um “desencurvamento” do tempo, que havia sido encurvado, a custo, por Platão. “Uma retificação do tempo”, como o diz Deleuze¹². O ponto para o qual pretendemos chamar a atenção nesta seção é o seguinte: de um mundo antigo a um mundo moderno, a imagem que temos do tempo muda ao ponto de não o pensarmos mais como algo derivado ou dependente do movimento. O que Aristóteles havia escrito a respeito do tempo foi completamente subvertido por Kant.

É a radicalidade dessa subversão que Deleuze quer fazer ver. E para expressar a drasticidade da operação kantiana, Deleuze pinça uma pequena frase em Shakespeare, a frase que encerra o primeiro ato de Hamlet: “o tempo está fora dos eixos” (*the time is out of joint*)¹³.

¹¹ DELEUZE, Gilles. Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne. In: *Critique et Clinique*. Cidade: Editora, ano p. 41-42. [*Sobre quatro fórmulas que poderiam resumir a filosofia kantiana*, In: *Crítica e Clínica*, p. 41-42].

¹² Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne. In: *Critique et Clinique* p. 41. Este mesmo tema – o da “retificação do tempo”, ou “transformação do tempo em uma linha reta” – é também tratado no *Abecedário de Gilles Deleuze*, em “letra K, de Kant”.

¹³ *Idem*, In: *Critique et Clinique*, p. 40 [*Crítica e Clínica*, p. 40].

O tempo tornado insubmisso às coordenadas cardinais de um mundo dado. Eis a “liberação do tempo”, um dos motivos pelos quais Deleuze rende um elogio à filosofia kantiana: o tempo liberado do movimento.

O tempo *out of joint*, a porta fora dos gonzos, significa a primeira grande reversão kantiana: é o movimento que se subordina ao tempo. O tempo já não se reporta ao movimento que ele mede, mas o movimento ao tempo que o condiciona. [...] O tempo torna-se, portanto, unilinear e retilíneo, já não de modo algum no sentido em que mediria um movimento derivado, porém nele mesmo e por si mesmo, uma vez que impõe a todo movimento possível a sucessão de suas determinações. É uma retificação do tempo. O tempo deixa de estar curvado por um Deus que o faz depender do movimento. Deixa de ser cardinal e torna-se ordinal, ordem do tempo vazio. No tempo nada mais resta de originário nem de derivado.¹⁴

Tendo então apresentado este quadro, este contraponto entre a imagem do pensamento inaugurada por Kant em contraposição à imagem que se encontra nos pensadores da antiguidade filosófica, Deleuze começa a extrair daí algumas consequências. A primeira delas é uma problematização da categoria de sujeito.

II O Eu rachado pela linha do tempo

A descoberta do tempo como uma linha, a descoberta desta “linha do tempo”, reserva ainda uma consequência filosófica drástica. O problema agora é o seguinte: a variação que é operada sobre o conceito de tempo implica necessariamente numa variação sobre o conceito de subjetividade.

Deleuze percebe o vínculo intrínseco entre os conceitos de tempo e subjetividade na inquietação expressa por Kant nos parágrafos 24 e 25 da *Crítica da Razão Pura*. Kant dedica estas duas seções à realização de um tratamento mais cuidadoso dedicado ao paradoxo do sentido interno¹⁵, que constitui um poço ou um manancial cuja fecundidade é tal que Deleuze fará questão de acentuar e, como veremos, extrair suas próprias consequências.

¹⁴ *Idem, loc cit.* Deleuze chama a ordem do tempo de “vazia” por se tratar de uma forma ainda não preenchida por conteúdo empírico. Por isso vazia, por ser a ela reservada uma isenção quanto ao conteúdo empírico.

¹⁵ “É agora aqui o lugar para esclarecer o paradoxo, que a ninguém deve ter passado despercebido na exposição da forma do sentido interno (§ 6), a saber, que este nos apresenta à consciência, não como somos em nós próprios, mas como nos aparecemos, porque só nos intuímos tal como somos interiormente *afetados*; o que parece ser contraditório, na medida em que assim teríamos de nos comportar perante nós mesmos como passivos”. (KANT. Immanuel. *Crítica da Razão pura*, B 153).

A inquietação kantiana começa a aparecer quando este constata que, sendo necessariamente mediada pelo sentido interno, a auto-apreensão que um sujeito faz de si mesmo é sempre a apreensão de um *fenômeno*, isto é, o sujeito só conhece a si mesmo como um *objeto pensado*¹⁶. O sujeito, ao pensar a si próprio (“eu penso”), só pode fazê-lo representando para si mesmo, de modo que ele só conhece a si próprio enquanto um fenômeno. Nas palavras de Kant: “temos de admitir, quanto ao sentido interno, que por ele nos intuimos apenas tal como interiormente somos afetados por nós mesmos, isto é, que no tocante à intuição interna conhecemos o nosso próprio sujeito apenas como fenômeno e não tal como é em si”¹⁷.

O “eu penso”, portanto, comporta em si o duplo aspecto de ser, ao mesmo tempo, o ato pelo qual uma existência indeterminada *determina* a si mesma e um fenômeno representado na consciência. E é nesse ato de auto-determinação, pelo qual uma existência indeterminada é cercada por uma representação da consciência que reside a distância abissal entre o “cogito cartesiano” e o “cogito kantiano”. Deleuze faz questão formular uma questão que se apresenta como o ponto crucial de afastamento entre Kant e Descartes: “como a determinação poderia incidir sobre o indeterminado se não se diz de que maneira ele é “determinável”?”¹⁸

Ora, é esta a exigência que Kant tem a fazer a Descartes: não basta apresentar um “eu penso” como uma solução de auto-determinação da consciência e como um suposto ponto de partida para o pensamento; é preciso explicitar as condições segundo as quais a existência indeterminada torna-se determinável. Neste ponto, Kant não hesita:

A consciência própria está, pois, ainda bem longe de ser um conhecimento de si próprio, não obstante todas as categorias que constituem o pensamento de um *objeto em geral* pela ligação do diverso numa aprecepção. Assim como para conhecer um objeto distinto de mim, além de pensar um objeto em geral (na categoria) ainda preciso de uma intuição para determinar esse conceito geral, assim também, para o conhecimento de mim próprio, além da consciência ou do fato de me pensar, careço ainda de uma intuição do diverso em mim, pela qual determine esse pensamento; e existo como uma inteligência simplesmente consciente da sua faculdade de síntese, mas que, em relação ao diverso que deverá ligar, estando submetida a uma condição restritiva que se chama o sentido interno, só pode tornar intuível essa ligação *segundo relações de tempo completamente estranhas aos conceitos próprios do entendimento*.¹⁹

A versão que Deleuze oferece deste movimento conceitual é bem mais sintetizada e simples:

¹⁶ KANT. Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, B 156.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Sur quatre formules...* in: *Critique et Clinique*, p. 43 [*Crítica e Clínica*, p. 43].

¹⁹ KANT. Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, B 159. grifo nosso.

Ora, esse protesto kantiano não deixa outra saída: é somente no tempo, sob a forma do tempo, que a existência indeterminada torna-se determinável. Assim, o ‘eu penso’ afeta o tempo e só determina a existência de um eu que muda no tempo e apresenta a cada instante um grau de consciência. O tempo como forma da determinabilidade não depende, pois, do movimento intensivo da alma, mas, ao contrário, a produção intensiva de um grau de consciência no instante é que depende do tempo. Kant opera uma segunda emancipação do tempo e completa sua laicidade.²⁰

A consequência desta manobra kantiana agora nos parece mais clara: a consciência empírica é incontornavelmente *passiva*. O leitor poderá notar que a densidade filosófica dessa articulação do problema da subjetividade se faz na medida em que essa passividade não advém de uma condição histórica ou cultural, mas sim de uma condição transcendental: a consciência é passiva *em sua relação com o tempo*.

Esta reconfiguração do limite do pensamento é coincidente com uma problematização decisiva da subjetividade, por meio da qual o sujeito é dessubstancializado e cindido, rachado em, pelo menos, dois: o Eu e o *Eu*²¹. Eis, portanto, o tema do “Eu rachado pela linha do tempo”, pelo qual, do ponto de vista de uma situação no tempo, “minha existência jamais pode ser determinada como a de um ser ativo e espontâneo, mas como a de um eu passivo que representa para si o *Eu*, isto é, a espontaneidade da determinação, como um Outro que o afeta”²². Tal é “o paradoxo do sentido íntimo”, uma passividade incontornável da qual é marcada e nutrida a consciência empírica.

²⁰ *Sur quatre formules...* In: *Critique et Clinique*, p. 43 [*Crítica e Clínica*, p. 43].

²¹ Por meio destes dois termos, o “Eu” e o “*Eu*”, Deleuze pensa a dessubstancialização do sujeito operada pelo conceito de tempo colocado em jogo na filosofia kantiana, que faz com que a subjetividade seja desdobrada em duas, sendo uma delas a subjetividade empírica (o *Eu*) e a outra, a subjetividade transcendental, uma pura existência no espaço e no tempo (o Eu). Esta distinção desempenha uma operacionalidade notável nos desenvolvimentos conceituais de *Diferença e Repetição*, em cujo segundo capítulo se pode ler: “A atividade do pensamento aplica-se a um ser receptivo, a um sujeito passivo, que, portanto, representa para si esta atividade mais do que age, que sente seu efeito mais do que possui a iniciativa em relação a ela e que a vive como um Outro nele. Ao “*Eu penso*” e ao “*Eu sou*” é preciso acrescentar um eu como posição passiva (o que Kant denomina receptividade de intuição); à determinação e ao indeterminado é preciso acrescentar a forma do determinável, isto é, o tempo. Ainda mais: “acrescentar” é um mau termo, visto tratar-se, antes, de estabelecer a diferença e interiorizá-la no ser e no pensamento. De um extremo a outro, o *EU* é como que atravessado por uma rachadura: ele é rachado pela forma pura e vazia do tempo. Sob esta forma, ele é o correlato do eu passivo aparecendo no tempo. Uma falha ou uma rachadura no *Eu*, uma passividade no eu, eis o que significa o tempo; e a correlação do eu passivo e do *EU* rachado constitui a descoberta do transcendental ou o elemento da revolução copernicana”. (*Différence et Répétition*, p. 117) [*Diferença e Repetição*, p. 133].

²² *Idem*. Nesta mesma página consta que “o *Eu* e o Eu estão, pois, separados pela linha do tempo que os reporta um ao outro sob a condição de uma diferença fundamental”. Eric Alliez, sintetiza este tema do seguinte modo: ocorre uma “reversão do tempo em relação ao movimento intensivo da alma, com a descoberta da *linha do tempo* [*fil du temps*] que não cessa de reportar o Eu ao *Eu* sob a condição de uma diferença fundamental: “Eu é um outro” ou o paradoxo do sentido interno, quando “a loucura do sujeito corresponde ao tempo fora dos eixos” (ALLIEZ, Eric. *Deleuze Filosofia Virtual*, p. 31).

Chegamos aqui, a um dos traços mais singulares da filosofia de Deleuze: é o tempo que se torna o limite do pensamento. O limite do pensamento é imanente ao pensamento ele mesmo, isto é, o limite do pensamento se encontra no seio do pensamento. O tempo emancipado implica, portanto, na inserção de uma assimetria no sujeito, de modo que é desfeita a coincidência circular do sujeito consigo mesmo. O tempo emancipado e o paradoxo da auto-afecção do sujeito – seu caráter de passividade em relação a um Outro que é o limite imanente ao seu próprio pensamento – prefiguram o que Deleuze chama de “terceira reversão” kantiana: a *emancipação da dissonância*.

Esta “emancipação”, como veremos, é tratada por Deleuze como um elemento constituinte na composição de um “transcendental” próprio à sua filosofia: um mundo sem harmonia pré-estabelecida, mundo pré-subjetivo e pré-objetivo, como disse o filósofo no prólogo de *Diferença e Repetição*, um “mundo em que as individuações são impessoais e as singularidades são pré-individuais”²³. Em sua operação de manusear Kant por meio de “fórmulas poéticas”, Deleuze reserva para este tema uma pequena frase de Arthur Rimbaud: “Eu é um outro”. Um outro que, enquanto limite do pensamento, só pode ser pensado sob a in-fluência do tempo.

Retomando o que vimos até agora nesta seção, pode se dizer que, em Kant, a problematização da subjetividade que se faz em continuidade com um conceito filosófico de tempo. O Deleuze leitor de Kant salienta o caráter ativo exercido por este na constituição do sujeito por meio da seguinte manobra conceitual: o sujeito é marcado por uma posição *passiva* em relação ao tempo, na medida em que este (o tempo) é entendido como a forma segundo a qual o sujeito percebe e afeta a si mesmo. Deleuze celebra, portanto, a posição Kantiana do tempo como “forma da auto-afecção”, ou “forma da determinabilidade” como uma “segunda emancipação do tempo”, uma emancipação que o torna ativo, dotando-lhe de um caráter de instância que cinde a

²³ *Différence et Répétition*, p. 4 [*Diferença e Repetição*, p. 17]. A inserção da forma do tempo no pensamento, como uma instância capaz de por em xeque a identidade do sujeito no seio da própria subjetividade é uma das apostas da filosofia Deleuzeana, e uma das mais fortes características desta filosofia enquanto uma filosofia seminal no horizonte da história do pensamento. Ainda no prólogo de *Diferença e Repetição* Deleuze deixa manifesto que “o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico” (*Différence et Répétition*, p. 2 [*Diferença e Repetição*, p. 15]). A emancipação da dissonância, como signo de um pensamento contemporâneo, é correlata da investigação de um mundo anterior à representação do idêntico, um mundo em que sujeito e objeto ainda não foram formados. O avanço desta investigação é uma das características marcantes da filosofia de Deleuze.

subjetividade em duas, dessubstancializando-a. O tempo tornado sujeito na cisão, na linha que corta a subjetividade desde dentro.

Aqui, uma ponderação se faz necessária: a leitura de Deleuze nos faz ver que, a essa altura, Kant trata o tempo como “forma”, mas que não mobiliza um conceito de forma segundo uma relação na qual a forma determinaria a matéria, estabelecendo uma relação de “moldagem”. Deleuze ressalta que a relação entre o tempo como forma e o pensamento (como matéria trabalhada por esta forma) não constitui propriamente uma relação de moldagem, mas sim de *modulação*²⁴. O tempo pensado como linha projeta novas coordenadas conceituais para a abordagem da relação de co-pertinência indissolúvel (Deleuze dirá: “modulação infinita”) entre pensamento e tempo. Tendo como crivo esta distinção entre “modulação” e “moldagem” no que diz respeito à relação entre uma forma e uma matéria, Deleuze escreve que “Kant vai mais longe que Rimbaud”. Neste momento do último texto que Deleuze escreve a respeito da filosofia kantiana, com o intuito de render um elogio à sagacidade revolucionária de Kant, Deleuze recorre também à Música para render seu elogio ao filósofo alemão. Vejamos:

De certa maneira, Kant vai mais longe que Rimbaud, pois a grande fórmula deste só adquire toda a sua força graças a recordações escolares. Rimbaud dá de sua fórmula uma interpretação aristotélica: "Tanto pior para a madeira que se descobre violino! ... Se o cobre desperta como clarim, a culpa não é sua... " É como uma relação conceito-objeto, onde o conceito é uma forma em ato, mas o objeto uma matéria somente em potência. É um molde, uma moldagem. Para Kant, ao contrário, o *Eu* não é um conceito, mas a representação que acompanha todo conceito; e o *Eu* não é um objeto, mas aquilo a que todos os objetos se reportam como à variação contínua de seus próprios estados sucessivos e à modulação infinita de seus graus no instante. A relação conceito-objeto subsiste em Kant, mas encontra-se duplicada pela relação *Eu-Eu*, que constitui *uma modulação, não mais uma moldagem*. Nesse sentido, a distinção compartimentada das formas como conceitos (clarim-violino), ou das matérias como objetos (cobre-madeira) dá lugar à continuidade de um desenvolvimento linear sem retorno que necessita do estabelecimento de novas relações formais (tempo) e da disposição de um novo material (fenômeno); e como se em Kant já se ouvisse Beethoven e em breve a variação contínua de Wagner”.²⁵

No trecho acima é notável que a aliança estabelecida por Deleuze com a filosofia de Kant se mescla com a leitura que Deleuze faz de Simondon (notadamente o tema da crítica ao *hilemorfismo*, tão presente na constituição de *Mil Platôs*) e, ainda, o detalhe para o qual gostaríamos de chamar atenção: o ato de Deleuze recorrer à história da

²⁴ DELEUZE, Gilles. *Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne*. In: *Critique et Clinique*. p. 44..

²⁵ *Idem*.

Música como o meio de expressar este tempo concebido como linha, como limite imanente do pensamento. Kant teria, portanto, o mérito, como o disse Deleuze, de ser aquele quem “introduziu a forma do tempo no pensamento”. De um ponto de vista filosófico, o limite do pensamento passa a ser interno ao pensamento ele mesmo, ao passo que o processo do pensamento passa a ser entendido como um processo em relação íntima com o tempo como sendo uma relação de *inter-modulação* entre as duas partes²⁶.

III A Emancipação da dissonância

Talvez seja aqui, no tema da emancipação da dissonância, que podemos encontrar com mais densidade o desvario da filosofia kantiana já contida nela mesma, cujo ponto nevrálgico Deleuze cuidou apenas de tocar, ou mais precisamente, de amplificar, trabalhar sua ressonância.

O “delírio” da filosofia de Kant implicaria no momento em que ela pudesse, literalmente, *perder o juízo*. Para que este processo fosse desencadeado, seria preciso que o tempo liberado do movimento, o tempo como linha reta fosse liberado enfim, da última das amarras sob as quais Kant o submeteu: a lei da causalidade. Pois bem, a emancipação da dissonância, no limite, significaria o desencadeamento desse avesso de Kant já contido nele mesmo, dessa perda de juízo que, em sua maturidade, ele teve a agudeza de entrever e, sobretudo, de esboçar um caminho possível, na última das “três críticas”.

Caberia, desde já, perguntar: em que sentido a “emancipação da dissonância” implica o abandono da lei da causalidade? Esta questão encontraria sua resposta em toda a exposição desta seção. Num primeiro desdobramento desta questão, diríamos o seguinte: se, primeiramente foi o círculo do tempo que foi desfeito, e então, a coincidência circular do sujeito com ele mesmo, agora é o círculo das faculdades que é

²⁶ O conceito de *Modulação* será explorado e desdobrado com mais vagar no terceiro capítulo desta dissertação. Esta idéia de que o pensamento é constantemente modulado por diferentes configurações de tempo é de importância vital em toda a continuação expositiva deste trabalho. A respeito do conceito de modulação na filosofia de Deleuze, ver o artigo de Anne Sauvagnargues intitulado *Le concept de modulation chez Gilles Deleuze, et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne*, in: *Concepts – revue semestrielle de philosophie. Hors série Gilles Deleuze*, Janvier, 2012.

desfeito. Agora, cada faculdade é quem, por conta própria, passa a seguir num movimento retilíneo, insubmisso ao regimento de outrem.

O lugar em que esta operação é realizada é a *Crítica do juízo* (*Kritik der Urteilskraft*), a última das “três críticas” que constituem o edifício crítico kantiano. Aqui, a dinâmica da relação entre as faculdades é consideravelmente redesenhada, quando Kant dedica sua filosofia a pensar a experiência estética.

Do ponto de vista de uma dinâmica interna às faculdades, Deleuze observa que, nas duas obras anteriores, isto é, na *Crítica da Razão Pura* e na *Crítica da Razão Prática* “havia sempre uma faculdade dominante ou determinante, que impunha sua regra às demais”²⁷; mas que Kant, em sua maturidade, se

depara com um problema que vai arrastá-lo a um empreendimento extraordinário: se as faculdades podem, assim, entrar em relações variáveis, mas regidas alternadamente por uma ou outra dentre elas, todas juntas forçosamente devem ser capazes de relações livres e sem regra nas quais cada uma vai até extremo de si mesma e todavia mostre assim sua possibilidade de uma harmonia *qualquer* com as outras²⁸.

É a possibilidade de uma configuração da dinâmica de acordos entre as faculdades que é apresentada pela terceira crítica quando ela apresenta uma estética do belo e do sublime. A este novo modo de acordo entre as faculdades apresentados agora por Kant, Deleuze dá o nome de “acordo discordante”²⁹.

O *acordo discordante* pode ser, então, abordado sob o auspício de um pensamento da dissonância, isto é, o de uma *exploração da tensão*³⁰. Esta perspectiva poderia, certamente, consistir numa chave de compreensão do que se passa na “terceira crítica”, no nível da estruturação relacional entre os elementos envolvidos na composição – as faculdades –, isto é, na estruturação do modo segundo o qual cada elemento envolvido

²⁷ *Sur quatre formules...* In: *Critique et Clinique*, p. 47 [*Crítica e Clínica* p. 48].

²⁸ *Idem*.

²⁹ Esta expressão consiste, na língua de Deleuze – o francês – em um jogo de palavras, em que a palavra *accord* contém em si, a um só tempo, as conotações de “acordo” (em sentido amplo) e “acorde” (no sentido musical), de modo que *accord discordant* designe tanto o modo de acordo discordante, que nesta terceira crítica caracteriza a dinâmica intrínseca ao jogo entre as faculdades, e ainda, designa que este acordo discordante consista em um *acorde discordante*, no sentido em que o jogo, agora descrito por Kant, implique em um alargamento do horizonte “harmônico” no qual o comércio entre as faculdades estava circunscrito, implicando agora, numa espécie de alargamento do horizonte harmônico, um “cromatismo generalizado” no nível das faculdades, em meio ao qual estas se encontram em “variação contínua” (“como se Kant já ouvisse Wagner”).

³⁰ A respeito da definição de “dissonância”, ver o verbete *Dissonance* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 4.

no conjunto se comporta. Isso fica tanto mais claro na leitura de Deleuze, quanto mais ele afirma a terceira crítica como um livro que apresenta o *exercício divergente* das faculdades, isto é, o exercício em que cada faculdade evolui *livremente* (em contraposição aos dois livros anteriores, que apresentavam o jogo entre as faculdades como organizado segundo um princípio de convergência em que as diferentes faculdades eram necessariamente submetidas a uma delas)³¹.

Este novo modo de disposição da relação entre as faculdades, em que cada uma delas evolui *livremente* e não submetidas a outras faculdades, sendo, portanto, não orientadas a um fim, implica em uma variação teórica sobre a categoria do *sensível*. E é justamente esta variação que irá reunir toda a empresa kantiana e redirecioná-la numa nova direção, a saber, aquela prenunciada no início desta seção: o desvario do sistema do juízo, quando Kant abre mão de enquadrar seu conceito de tempo sob a lei da causalidade. Deleuze ressalta que o que está em jogo na *Crítica do juízo*

já não é a estética da *Crítica da razão pura*, que considerava o sensível como qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo; não é uma lógica do sensível, nem sequer um novo *logos* que seria o tempo. É uma estética do Belo e do Sublime, onde o sensível vale por si mesmo e se desdobra num *pathos* para além de toda lógica, que apreenderá o tempo no seu jorro, indo até a origem de seu fio e de sua vertigem. Já não é o afecto da *Crítica da razão pura*, que reportava o Eu ao *Eu* numa relação ainda regulada segundo a ordem do tempo, e sim um *Pathos* que os deixa evoluir livremente para formar estranhas combinações enquanto fontes do tempo, "formas arbitrárias de intuições possíveis". Já não é a determinação do *Eu* que deve juntar-se a determinabilidade do Eu para constituir o conhecimento, agora e a unidade indeterminada de todas as faculdades (Alma) que nos faz entrar no desconhecido..³²

Chegamos, então, a mais um ponto decisivo da leitura que Deleuze faz da filosofia kantiana: quando cada uma das faculdades passa a ser pensada do ponto de vista de seu próprio limite e do ponto de vista daquilo que só compete a ela mesma – àquilo que só ela pode apreender –, o conceito do *sensível* aparece sob um novo estatuto, com a

³¹ Mais tarde, em *Mil Platôs*, Deleuze – agora em companhia de Félix Guattari – retomará este tema da “função de centro” traçando um paralelo com a harmonia tonal em música, onde um determinado tom (isto é, uma determinada frequência e alguns de seus múltiplos inteiros pares, por exemplo, para o tom de “Lá”, as frequências 110Hz, 220Hz, 440Hz, 880Hz, e assim por diante) exerce a função de centro organizador de articulações entre os demais tons: “Uma constante, uma invariante se definem menos por sua permanência e sua duração do que por sua função de centro, mesmo relativo. No sistema tonal ou diatônico da música, as leis de ressonância e de atração determinam, em todos os modos, centros válidos, dotados de estabilidade e de poder atrativo. Esses centros são assim organizadores de formas distintas, distintivas, claramente estabelecidas durante determinadas porções de tempo: sistema centrado, codificado, linear, de tipo arborescente” (*Mille Plateaux*, p. 120 [Vol.2 p. 38]).

³² DELEUZE, Gilles. Sur quatre formules qui pourraient résumer la philosophie kantienne. In: *Critique et Clinique*, In: *Critique et Clinique*, p. 48 [*Crítica e Clínica* p. 48].

potência de desestabilizar todo o edifício kantiano, na medida em que ele – o sensível – aparece como “fonte do tempo”, como vimos na citação anterior.

A terceira crítica, com o tratamento do conceito de *sensível* que ela coloca em pauta, cria, segundo a leitura de Deleuze, uma relação muito específica entre este conceito e o conceito de tempo que havia sido previamente elaborado por Kant. Resta aqui então, o que nos parece muito curioso: o movimento conceitual por meio do qual o filósofo alemão atinge efetivamente um tempo *liberado das conexões orgânicas que o disciplinavam* é a concepção de um *sensível* que não pode ser submetido à função de ser uma qualidade reportável a um *objeto* no espaço e no tempo. Trata-se de uma nova concepção do sensível, que implicará, como veremos adiante, na chave conceitual de uma proposta de renovação da própria filosofia.

A fórmula poética que Deleuze pensa ser a que melhor expressa esse movimento da emancipação da dissonância é – também advinda de Arthur Rimbaud – a seguinte: “Chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos [...] um longo, imenso e raciocinado desregramento de todos os sentidos”³³. À guisa de encerramento desta seção, e aproveitando o ensejo deste trabalho ser dedicado à relação entre a filosofia de Deleuze e a arte da música, caberia citar um trecho tão denso que parece recolher toda a exposição anterior e nos lançar adiante. Deixo ao leitor o convite à percepção do quão permeado por um léxico musical é o trecho seguinte:

Nas duas outras *Críticas*, a faculdade dominante ou fundamental era tal que as demais faculdades lhe forneciam os harmônicos mais próximos. Mas agora, num exercício extremo, as diversas faculdades dão-se mutuamente os harmônicos mais afastados uns dos outros, de maneira a formar acordos/acordes essencialmente dissonantes. A emancipação da dissonância, o acordo/acorde discordante e a grande descoberta da *Crítica da faculdade judicativa*, a última reversão kantiana. A separação que ela reúne era o primeiro tema de Kant na *Crítica da razão pura*. Mas no fim ele descobre a discordância que faz acordo/acorde. Um exercício desregrado de todas as faculdades que vai definir a filosofia futura, assim como para Rimbaud o desregramento de todos os sentidos devia definir a poesia do futuro. Uma música nova como discordância e, como acordo/acorde discordante, a fonte do tempo.³⁴

³³ *Idem*, p. 47.

³⁴ *Idem*, p.49. Em seu livro *Deleuze Filosofia Virtual*, Éric Alliez escreve que “Com o artigo sobre as quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana, Deleuze não se propõe mais a restituir as linhas de força constitutivas da elaboração textual do método transcendental, porém, mais radicalmente, a submeter o pensamento kantiano à *heterogênesse de seu impensado*” (ALLIEZ, E. *Deleuze filosofia virtual*; tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo : Ed. 34, 1996, p.30) e, por sua conta própria, Alliez tenta sintetizar o tema tratado nesta seção (a “emancipação da dissonância”) do seguinte modo: o que está em questão aqui seria o “estabelecimento de uma estética do belo e do sublime que nos propõe

IV O caso do não-objeto, ou: a imaginação sublime

Aqui, retomamos a questão que move boa parte da investigação de Peter Pál Pelbart a respeito do conceito de tempo em Deleuze, sob o ponto de vista de sua intercessão com a filosofia kantiana: haveria um momento da filosofia de Kant em que este abre mão até da lei da causalidade, em favor de um tempo – enfim – devolvido a si mesmo? As pistas que viemos percorrendo até aqui foram as do *acordo discordante*. Pois bem, nesta seção, nos ocuparemos de lançar um olhar mais atento aos detalhes do que está em jogo nesse tipo de acordo.

A tese de Pelbart trata de tornar explícito que a lei da causalidade é inserida por Kant como um dispositivo de *organização* da atividade faculdade da Imaginação, isto é, a causalidade é o dispositivo pelo qual a imaginação se torna “esquemática”. Mas agora, no contexto da *emancipação da dissonância*, movida pelo *acordo discordante*, é o avesso dessa concepção da imaginação que começa a ganhar voz.

É o caráter *não necessário* da ordenação da experiência temporal – tanto subjetiva quanto objetiva – suposta na e imposta pela causalidade que interessa a Deleuze. E é essa não-necessidade que, sobretudo, o permitirá efetuar sua torção, o seu “Kant de Alice”, conforme a expressão apresentada na tese de Pelbart³⁵. Como se pode ler em diversas páginas de *Diferença e Repetição*, esse avesso de Kant teria sido esboçado por Kant ele mesmo na Estética do Sublime. Deste modo, a presente dissertação acaba por compartilhar aquela questão, tão retomada por diversos pesquisadores: da “primeira” à “terceira” crítica, o que se passa com a imaginação?

Desde a *Crítica da Razão pura*, a Imaginação é uma faculdade sintética: é ela quem sintetiza duas percepções no tempo. Mas ela é a imaginação, isto é, ela contém os riscos que lhes são imanentes: ela pode ligar duas percepções de vários modos, dispondo uma percepção antes da outra, ou a outra antes da uma, aleatoriamente, e ao infinito. Para

um exercício nos limites das faculdades, de desregramento de todos os sentidos, “para formar estranhas combinações como fontes do tempo” (p. 31).

³⁵ “É como se Deleuze tivesse se aventurado a examinar o avesso de Kant, no outro lado do espelho, como Alice no País das Maravilhas. Com isso teria deixado aflorar a suspeita de outros tempos virtuais a assediar o edifício kantiano, explorando-os por sua conta própria. (PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado* – imagens de tempo em Deleuze, p.156.)”. A respeito do caráter não necessário da lei da causalidade sobre o tempo, ver ainda esta página 156 de *O tempo não-reconciliado*, no momento em que é evocada uma citação de J.C Martin, com o intuito de afirmar que, se o tempo constitui a forma imutável da mudança, “nem por isso ele pode garantir uma ordem de mudança que seja necessária” (MARTIN, J.C. *Variations*, p. 78-79).

organizar essa desordem imanente à imaginação seria preciso a intervenção de alguma lei ou algum modo de relação que pudesse determinar a relação objetiva entre as duas percepções. Pois bem, é aí que entra “o princípio da ligação da causa e efeito”³⁶.

A regra da causalidade é inserida por Kant como uma instância organizadora da sucessão das representações na consciência, isto é, para evitar que a sucessão dos fenômenos não constitua “um jogo de representações que não se referiria a qualquer objeto”³⁷. Deste modo, já estaríamos em condições de extrair daí, uma hipótese: É à necessidade de formar objeto, é à demanda do objeto que a lei da causalidade atende. Se nos perguntássemos: a quem serve a causalidade? A que presta a causalidade? Uma primeira resposta seria: configurar um objeto, formar objetos.

A lei da causalidade, portanto, não faz mais que atender às demandas de um senso comum lógico. Se a lei da causalidade foi inserida para atender a uma demanda, tal demanda já nos parece clara: a demanda de um pressuposto subjetivo de Kant, a saber, o de pretender estabelecer as condições de um conhecimento possível. Este conhecimento só seria possível por meio de uma hierarquização das faculdades, que, por sua vez, impõe que, para que um juízo possa ser dito “de conhecimento”, é imperioso que a causalidade esteja funcionando e – sobretudo – que a imaginação esteja sob seu controle, sob seu regimento, suas rédeas.

É essa configuração, essa necessidade imperiosa do “princípio de causa e efeito” que serve de pano de fundo para afirmações como as de que “um juízo estético não constitui um juízo de conhecimento”. Mas queremos aqui não o Kant seguro de si, e sim aquele que se encontra em seu momento de dificuldade, o momento paradoxal, defrontado com as dificuldades reais de um pensamento forçado por aquilo que não constitui um senso comum. Pois não é seguro que as aventuras mais complexas e desafiantes do pensamento funcionem conforme este fim. Deste modo, a concepção da experiência do Sublime é, aos olhos de Deleuze, o momento de maturidade da filosofia Kantiana, momento em que seu pensamento parece dar um salto, pelo qual a sensibilidade e a imaginação aparecem dotadas de uma nova vitalidade.

³⁶ Ver KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, a seção “Segunda analogia – princípio da sucessão no tempo segundo a lei da causalidade” em favor da argumentação de que “todas as mudanças acontecem de acordo com o princípio da ligação de causa e efeito”. Parágrafo B 223 e seqüentes.

³⁷ *Idem*, p. 221.

De Kant a Deleuze, podemos perceber então, continuidades: “Liberar a imaginação da forma de um senso comum”, nisto consistiria o programa de exploração de novos problemas, aventuras e imagens do pensamento. No terceiro capítulo de seu *Diferença e Repetição*, Deleuze lembra que, ao longo da construção do edifício crítico Kantiano, o caso da imaginação constitui um caso particular:

O caso da imaginação: este caso é o único em que Kant considera uma faculdade liberada da forma de um senso comum e descobre para ela um exercício legítimo verdadeiramente "transcendente". Com efeito, a imaginação esquematizante, na crítica da Razão Pura, ainda está sob o senso comum dito lógico; a imaginação reflexiva, no juízo de beleza, ainda está sob o senso comum estético. Mas, com o sublime, a imaginação, segundo Kant, é forçada, coagida a enfrentar seu limite próprio, seu máximo, que é do mesmo modo o inimaginável, o informe ou o disforme na natureza (*Crítica da Faculdade de Julgar*, § 26). E ela transmite sua coerção ao pensamento, por sua vez forçado a pensar o supra-sensível como fundamento da natureza e da faculdade de pensar: o pensamento e a imaginação entram aqui numa discordância essencial, numa violência recíproca que condiciona um novo tipo de acordo (§ 27). Deste modo, o modelo da reconhecimento ou a forma do senso comum encontram-se em deficiência no sublime, em proveito de uma concepção do pensamento totalmente diferente (§ 29).³⁸

A imaginação funciona, portanto, conforme a experiência em pauta. Pode, num caso, ser esquematizante e esquematizada, regida pela regra da causa e do efeito, mas pode também, funcionar segundo uma dinâmica que em nada se assemelha ao funcionamento esquematizante. O caso da experiência do Sublime interessa tanto a Deleuze por constituir um ponto de vista segundo o qual a imaginação é abordada sob os critérios de uma abolição do tempo cronológico, incorporando na “Crítica” a realidade de um tempo aberrante, fora do senso comum assentado sobre a cronometria.

A realidade não-cronológica do tempo. Realidade não-métrica, não-atual. Seria apenas na estética do Sublime, portanto, que Kant teria alcançado um tempo liberado do movimento: no momento em que as faculdades não funcionam segundo uma hierarquia entre elas; onde imaginação, sensibilidade e razão realizam seus trajetos pelo tempo sem serem regidas e regradadas pelo Entendimento. Só aí – na des-hierarquização das faculdades, na “Emancipação da dissonância” – é que haveria, efetivamente, um tempo liberado do movimento.

Podemos perceber, deste modo, que a estética do Sublime é tornada por Deleuze uma espécie de ponte que leve à filosofia Deleuziana do tempo, mais diretamente, à sua concepção de tempo como Virtualidade – como multiplicidade virtual –, na medida em

³⁸ *Différence et Répétition*, p. 187 [*Diferença e Repetição*, p. 208].

que o acordo discordante é afirmado como o processo pelo qual não se configura um objeto e um juízo, mas antes, como “a fonte do tempo”³⁹. Deste modo, Deleuze teria encontrado, no seio da crítica Kantiana, o limite da crítica Kantiana. E, em continuidade com este limite, seguiu construindo uma filosofia, a de um pensamento que pudesse se fazer enquanto *acontecimento*, “gravitando em torno da imagem sublime”⁴⁰.

O *acordo discordante* como “fonte do tempo” e esta gravitação “em torno da imagem sublime” já designam os limites da filosofia kantiana, ao mesmo tempo que dá ensejo ao desenvolvimento de uma filosofia que se fizesse em continuidade com este limite, nos desdobramentos, na exploração deste limite. Em continuidade com o tema da imaginação quando de seu “desregramento”, quando de sua insubmissão à hierarquia das faculdades, condição de seu “exercício extremo”, seria preciso lembrar ainda um outro ponto de intercessão que Deleuze constrói entre sua filosofia e a de Kant, e que por sua vez, também consistirá num conceito que Deleuze faz nos limites de Kant, para então mergulhá-lo em sua teoria do *Virtual*: o conceito de Idéia⁴¹. Quando, no terceiro capítulo de *Diferença e Repetição*, Deleuze apresenta sua “teoria diferencial das faculdades” escreve que:

O princípio mesmo de uma comunicação, mesmo violenta, parece manter a forma de um senso comum. Entretanto, não é disto que se trata. Existe um encadeamento das faculdades e uma ordem neste encadeamento. Mas nem a ordem nem o encadeamento implicam uma colaboração sobre uma forma de objeto supostamente o mesmo ou uma unidade subjetiva na natureza do Eu penso. É uma cadeia forçada e quebrada que percorre tanto os pedaços de um eu dissolvido quanto as bordas de um Eu rachado. O uso transcendente das faculdades é, propriamente falando, um uso paradoxal, que se opõe a que seu exercício se dê sob a regra de um senso comum. Além disso, o acordo das faculdades só pode ser produzido como um *acordo discordante*, pois cada

³⁹ *Sur quatre formules...* In: *Critique et Clinique*, p. 49 [*Crítica e Clínica* p. 49].

⁴⁰ *Difference et Répétition*, p. 121 [*Diferença e Repetição*, p. 137] “ (...) Quanto ao terceiro tempo, que descobre o futuro - ele significa que o acontecimento e a ação têm uma coerência secreta que exclui a do eu, voltando-se contra o eu que se lhe tornou igual, projetando-o em mil pedaços, como se o gerador do novo mundo fosse arrebatado e dissipado pelo fragmento daquilo que ele faz nascer no múltiplo: aquilo a que o eu é igualado é o desigual em si. É assim que o Eu rachado segundo a ordem do tempo e o Eu dividido segundo a série do tempo se correspondem e encontram uma saída comum: no homem sem nome, sem família, sem qualidades, sem eu, nem Eu, o “plebeu” detentor de um segredo, já super-homem com seus membros esparsos gravitando em torno da imagem sublime.”

⁴¹ Isentamo-nos aqui de oferecer uma exposição detalhada do conceito Deleuzeano de Idéia. Limitaríamos a sugerir que se trata de um conceito produzido entre a leitura Deleuzeana de Kant e a teoria do *Virtual* que Deleuze mesmo elabora. Sobre este conceito, ver o capítulo IV de *Diferença e Repetição*, o verbete “I de Idéia” no *Abecedário de Gilles Deleuze*; e o texto *O que é o ato de criação* (In: *Deux régimes de fous*, p. 291-302; tradução para o português em *O belo autônomo: textos clássicos de estética/organizador Rodrigo Duarte*, 2 Edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012. (Coleção Filô/Estética;3). *O que é o ato de criação?*, p. 387-398). correspondente à palestra concedida por Gilles Deleuze ao FEMIS, em 17/05/1987.

uma só comunica à outra a violência que a coloca em presença de sua diferença e de sua divergência com todas. Kant foi o primeiro a mostrar o exemplo de um tal acordo pela discordância, com o caso da relação da imaginação e do pensamento, tal como eles se exercem no sublime. Há, pois, alguma coisa que se comunica de uma faculdade a outra, mas que se metamorfoseia e não forma um senso comum. Dir-se-ia, do mesmo modo, que há Idéias que percorrem todas as faculdades, não sendo o objeto de qualquer uma em particular. Com efeito, como veremos, talvez seja preciso reservar o nome de Idéias não aos puros *cogitanda*, mas, antes, às instâncias que vão da sensibilidade ao pensamento e do pensamento à sensibilidade, capazes de engendrar em cada caso, seguindo uma ordem que lhes pertence, o objeto-limite ou transcendente de cada faculdade. As Idéias são os problemas, mas os problemas fornecem apenas as condições sob as quais as faculdades acedem a seu exercício superior. Sob este aspecto, as Idéias, em vez de terem um bom senso ou um senso comum como meio, remetem a um para-senso que determina a única comunicação das faculdades disjuntas. Além disso, não são elas aclaradas por uma luz natural; são, antes de tudo, luzentes; como clarões diferenciais que saltam e se metamorfoseiam.⁴²

Sendo frutos de um *acorde discordante*, cada Idéia, tal como as concebe Deleuze, guarda a característica de não ser o objeto de nenhuma faculdade em particular. O ato de “ter uma idéia” – esta “ocasião sublime”, como diz o autor – tem sua realidade implicada numa dimensão não-atual (não-cronológica) do tempo, conforme podemos ler em tantos comentadores, e no próprio Deleuze em diferentes momentos de sua trajetória.

Nas seções seguintes trataremos de momentos em que a filosofia de Deleuze já desenvolve suas linhas em nome próprio, instituindo sua própria temática, sua própria problemática, sua própria constelação conceitual e seu próprio estilo. Despedimos desta seção com um momento de *Diferença e Repetição* em que a “ocasião sublime” já é situada no meio de um projeto filosófico em tom próprio. Esta passagem nos serve de impulso à toda a sequência desta dissertação. Vejamos:

Há pontos críticos do acontecimento, como há pontos críticos de temperatura, pontos de fusão, de congelamento; de ebulição, de condensação; de coagulação; de cristalização. Nos acontecimentos, encontram-se até mesmo estes estados de superfusão que não se precipitam, que não se cristalizam, que não se determinam a não ser pela introdução de um fragmento do acontecimento futuro" (...). Eis por que o procedimento da vice-dicção, próprio para percorrer e descrever as multiplicidades e os temas, é mais

⁴² *Difference et Répétition*, p. 190 [*Diferença e Repetição*, p. 211-212] O tema do acordo discordante (*accord discordant*) implica na insubmissão da sensibilidade e da imaginação em relação à finalidade de formarem um objeto ao qual recairia um juízo empírico. Encontramos aí um frescor, uma nudez da experiência estética, que passa a aparecer com tanto mais vitalidade quanto menos submissa ao ideal de um senso comum lógico, com seu aparato de restrição – da experiência temporal das faculdades em jogo – e sua hierarquia entre as faculdades. Com respeito a esta concepção da sensação em que “cada percepção houvesse a mesma violência que ocorre no fenômeno do sublime”, ver também a seção intitulada “Pensamento como criação ou a reunificação da Estética” (p. 99-100) do capítulo I de *Corpo e Pensamento*: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa, tese de doutorado de Cíntia Vieira da Silva.

importante que o da contradição, que pretende determinar a essência e preservar sua simplicidade. Dir-se-á que o mais "importante", por natureza, é a essência. Mas toda questão é saber, em primeiro lugar, se as noções de importância e de não-importância não são precisamente noções que concernem ao acontecimento, ao acidente, e que são muito mais "importantes" no seio do acidente que a grosseira oposição entre a essência e o próprio acidente. O problema do pensamento não está ligado à essência, mas à avaliação do que tem importância e do que não tem; está ligado à repartição do singular e do regular, do relevante e do ordinário, repartição que se faz inteiramente no inessencial ou na descrição de uma multiplicidade, em relação aos acontecimentos ideais que constituem as condições de um "problema". Ter uma Idéia não significa outra coisa; e o espírito falso, a própria besteira, define-se, antes de tudo, por suas perpétuas confusões entre o importante e o desimportante, o ordinário e o singular. Cabe à vice-dicção engendrar os casos à partir dos auxiliares e o, procedimentos que intervêm ao mesmo tempo na determinação das condições do problema e na gênese correlata dos casos de solução, são, por um lado, a precisão dos corpos de adjunção e, por outro lado, a condensação das singularidades. Por um lado, com efeito, devemos descobrir, na determinação progressiva das condições, as adjunções que completam o corpo inicial do problema como tal, isto é, as variedades da multiplicidade em todas as dimensões, os fragmentos de acontecimentos ideais futuros ou passados que, ao mesmo tempo, tomam o problema resolúvel; e devemos fixar o modo sob o qual eles se encadeiam ou se encaixam com o corpo inicial. Por outro lado, devemos condensar todas as singularidades, precipitar todas as circunstâncias, os pontos de fusão, de congelamento, de condensação, numa sublime ocasião, *Kairos*, que faz aparecer a solução como algo brusco, brutal e revolucionário. Ter uma Idéia é ainda isto. Cada Idéia tem como que duas faces, que são o amor e a cólera: o amor, na procura dos fragmentos, na determinação progressiva e no encadeamento dos corpos ideais de adjunção; a cólera, na condensação das singularidades, que define a golpe de acontecimentos ideais o recolhimento de uma "situação revolucionária" e faz com que a Idéia fulgure no atual."⁴³

A “condensação de singularidades”, a “operação de consistência”, a “configuração de um problema como tal”, estes temas foram apenas aludidos aqui, e o leitor os encontrará novamente ao longo desta dissertação, sobretudo no capítulo III, no contexto da problemática em torno do conceito de ritornelo, e na abordagem que Deleuze e Guattari fazem de um instrumento musical muito específico: o Sintetizador. Estes temas, deixados em suspenso aqui serão desenvolvidos com mais vagar na última seção deste primeiro capítulo, intitulada “o virtual como horizonte”. Antes de chegarmos a esta seção, propomos a abordagem de um desenvolvimento conceitual singular que Deleuze opera em continuidade com as teses levantadas até aqui. Este desenvolvimento é a elaboração de um conceito de *Ser do sensível*, também nomeado pelo autor de *Sentiendum*. Este conceito tem uma vitalidade e uma atividade cruciais no momento em que Deleuze dedica um texto exclusivamente às artes em *O que é a Filosofia?*, sendo, portanto, um conceito de importância decisiva no modo como esta filosofia entende o que está em jogo nas artes, tanto neste último livro, quanto em *Mil Platôs*.

⁴³ *Différence et Répétition*, p.245-246 [*Diferença e Repetição*, p. 269-270].

Parte II

Variações Deleuzianas de tema Kantiano: a sensibilidade, o *Ser do sensível*, a obra de arte.

Tendo então percorrido as “três grandes reversões” operadas pela filosofia kantiana no que diz respeito ao conceito de tempo, com ênfase nas implicações desta concepção de tempo, tanto na crítica a uma imagem do pensamento (a do pensamento como representação, ou “vontade de verdade”) quanto na abertura da exploração filosófica rumo à construção de novas imagens do pensamento (dentre as quais, a imagem do pensamento como *criação*, como produção), estamos em condições de seguir adiante, atentos a algumas variações e invenções filosóficas que Deleuze produz a partir dos temas tratados até agora.

Como foi aludido na seção anterior, Deleuze percebe em Kant a existência de duas concepções distintas do âmbito do *sensível*. Num primeiro momento, o sensível era dotado do único estatuto de “qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo”; mas num segundo momento, “o sensível vale por si mesmo e se desdobra num *pathos*” capaz de “apreender o tempo em seu jorro”. Capaz de, enfim, apreender, desdobrar, produzir tempo. Nesta seção veremos como a passagem de um estatuto a outro faz a categoria do *sensível* passar de “qualidade reportável a um objeto” à condição de instância autônoma, que, valendo “por si mesmo” passa a ser concebido a dimensão de onde advém o impacto inicial, que conduz o pensamento ao seu próprio limite, o impacto inicial que o forçaria efetivamente a – saindo de seu “estupor natural”, chegar a – *pensar*, no sentido Deleuzeano do termo. É, portanto, sobre a sensibilidade que se exerce o impacto inicial que provoca “o pensamento que nasce no pensamento”⁴⁴.

O Sensível, não sendo necessariamente reportado à forma de um objeto, passa a ser vivido sob o signo de um exercício livre [autônomo] por parte de cada faculdade. No caso, por exemplo, da experiência do Belo tal como apresentada na *Crítica do Juízo*, “um poder de reflexão livre” por parte da Imaginação e “uma potência conceitual

⁴⁴ *Différence et Répétition*, p. 217 [*Diferença e Repetição*, p. 240]. Quanto a este tema da sensibilidade como instância onde se exerce o primeiro impacto pelo qual se desencadeia um processo em “que cada faculdade comunica a outra apenas o seu limite”, ver Capítulo III de *Diferença e Repetição*. Em diversos momentos do texto, pode-se notar que a instância do sensível é apresentada como chave de diferentes sínteses do tempo, conforme concebidas no livro em questão.

infinita” por parte do Entendimento⁴⁵; e no Caso da experiência do Sublime, e por meio do modo de acordo que lhe é característico, cada faculdade ser conduzida a exercer-se “no máximo de seu limite” ao ser forçada por outra faculdade, que por sua vez, comunica seu “exercício extremo”, seu limite. As faculdades remetem-se uma a outra, mas enquanto cada uma, por si, percorre as trilhas de sua “enésima potência”⁴⁶.

Nessa dinâmica do exercício autônomo e “extremo” de cada faculdade, Deleuze estende a produção conceitual na direção de pensar o limite singular que compete a cada faculdade. Nota-se que este movimento implica numa abordagem das faculdades em que estas são pensadas do ponto de vista de seu desenvolvimento imanente, desvinculado de uma organização funcional conforme a demanda de uma hierarquização das faculdades, onde uma delas exerceria a função de centro, ou de “tônica”. Esta enésima potência de cada faculdade diz respeito àquilo que só ela pode pensar, apreender, produzir: aquilo que só pode ser apreendido ou produzido por cada faculdade em particular⁴⁷. No caso específico da faculdade da sensibilidade, Deleuze passa a conceituar uma instância que é entendida como “aquilo que está para ser sentido” e “aquilo que só pode ser sentido”. Esta noção é pensada por Deleuze por meio do nome latino que designa justamente “aquilo que está para ser sentido”, e “aquilo que só pode ser sentido”: o *Sentiendum*. O *sentiendum* é o que Deleuze chama de o *Ser do sensível*.

Coube à seção anterior mostrar como, no nível das faculdades, a *emancipação da dissonância* – com o *acordo discordante* que ela supõe – implicava necessariamente a emancipação de um novo conceito de *sensível*⁴⁸. Este conceito de *sensível* – segundo a qual o vivido na sensibilidade está descomprometido com a organização segundo uma

⁴⁵ *Sur quatre formules...* in *Critique et Clinique*, p. 49 [*Crítica e Clínica*, p. 49].

⁴⁶ *Sur quatre formules...* in *Critique et Clinique*, p. 49. O tema da “enésima potência” aparece diversas vezes em *Diferença e Repetição*, notadamente no tratamento que o livro dá ao tema da relação entre as faculdades: “Do *sentiendum* ao *cogitandum* se desenvolveu a violência daquilo que força a pensar. Cada faculdade saiu dos eixos. Mas o que são os eixos a não ser a forma do senso comum que fazia com que todas as faculdades girassem e convergissem? Cada uma, por sua conta e em sua ordem, quebrou a forma do senso comum, forma que a mantinha no elemento empírico da doxa, para atingir a sua enésima potência, como ao elemento do paradoxo no exercício transcendente. Em vez de todas as faculdades convergirem e contribuírem para o esforço comum de reconhecer um objeto, assiste-se a um esforço divergente, sendo cada uma colocada em presença do seu “próprio”, daquilo que a concentre essencialmente” (*Différence et Répétition*, p.184 [*Diferença e Repetição*, p. 205]).

⁴⁷ *Différence et Répétition*, p. 187 [*Diferença e Repetição*, p. 208].

⁴⁸ “já não é a estética da *Crítica da razão pura*, que considerava o sensível como qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo; não é uma lógica do sensível, nem sequer um novo *logos* que seria o tempo. É uma estética do Belo e do Sublime, onde o sensível vale por si mesmo e se desdobra num *pathos* para além de toda lógica, que apreenderá o tempo no seu jorro, indo até a origem de seu fio e de sua vertigem” (*Sur quatre formules...*, In *Critique et Clinique*, p. 48 [*Crítica e Clínica*, p. 48]).

hierarquia das faculdades, e por esta via, com formação de um objeto e de um juízo - passa a ser abordada por Deleuze como uma experiência vital. Em continuidade com esta concepção de sensível Deleuze tratará de elaborar seu próprio conceito de *sensação*, o qual o filósofo dotará de uma vitalidade tal que a sensação passa a ser concebida sob um estatuto ontológico que faz dela um verdadeiro corpo, um verdadeiro ser, que como tal, é capaz de afetar os corpos, de produzir *individuações*⁴⁹. Tal é o ser nomeado por Deleuze como o *Ser do sensível*.

O *Ser do sensível* supõe a sensibilidade, não como sendo um apêndice do Entendimento ou da Razão, remetendo, deste modo, a um trabalho da sensibilidade do ponto de vista diferencial – e não funcional. Isto é, do ponto de vista do limite e da reconfiguração desta faculdade e não de seu exercício funcional quando vinculada a um senso comum, ou uma finalidade utilitária. Neste sentido, o *Ser do sensível* trabalha na imanência da sensibilidade, e não na orientação desta faculdade conforme alguma finalidade transcendente a ela mesma. Por configurar-se como uma ferramenta de abordagem da sensibilidade de um ponto de vista da imanência desta, a noção operatória de *Ser de sensação* é uma das noções capitais no texto que Deleuze dedica especificamente às artes⁵⁰. Tendo em vista que esta dissertação é dedicada à relação entre o pensamento em arte e o pensamento filosófico, caberia, desde já, colocar a questão: qual a relação entre o *Ser do sensível* e o limite do pensamento?

I O Ser do Sensível e o Limiar do Pensamento.

Havíamos visto anteriormente que a forma do tempo, entendida como a “forma da auto-afecção”, faz com que o limite do pensamento passe a ser interno a ele mesmo, e se constitua numa relação de co-pertinência, tensão e modulação entre pensamento e tempo. O limite do pensamento passa a ser, deste modo, entendido como aquilo que é impossível de ser pensado – do ponto de vista de um pensamento organizado conforme

⁴⁹ O tema da sensação entendida como um “ser” e de seu caráter enquanto o componente de individuações será tratado mais adiante nesta dissertação. Este caráter da sensação é exposto por meio de diversos desenvolvimentos no texto *Percepto, Afecto e Conceito* em *O que é a Filosofia?*, dedicado a pensar os compostos produzidos em arte (as obras de arte) como “seres de sensação”. A respeito do conceito de *individuação* em Deleuze, ver *Entrevista sobre Mille Plateaux* (In: *Conversações*, p. 37-48) e o artigo de Anne Sauvagnargues já mencionado neste capítulo.

⁵⁰ Referimos aqui ao texto intitulado *Percepto, Afecto e Conceito*, em *O que é a Filosofia?*

uma função – e, ao mesmo tempo, como o pensamento em seu exercício extremo, tangenciando os limites de sua capacidade de se exercer, sua “enésima potência”.

Cabe lembrar que o que é dito aqui a respeito do pensamento é estendido por Deleuze a cada uma das faculdades, sendo cada uma pensada em relação ao seu próprio limite. No caso específico da sensibilidade, este tema ganhará desenvolvimentos posteriores em *Mil Platôs*, quando Deleuze e Guattari fazem do conceito de *imperceptível* um dos conceitos capitais de sua interação com o pensamento e com os compostos produzidos em arte⁵¹. Mas antes de nos lançarmos às constelações conceituais de *Mil Platôs*, seguiremos as trilhas da infra-estrutura das noções de percepção, sensibilidade e sensação que este livro mobiliza.

As vias de construção do conceito de Ser do Sensível são múltiplas. Tal como concebido em *Diferença e Repetição*, este conceito é construído em continuidade com a estética do Sublime, advinda do pensamento da maturidade de Kant e, também, a partir de um contraponto com Platão, como veremos adiante. Ainda, uma das vias pelas quais Deleuze constrói o conceito de *Ser do sensível* é a via da distinção entre *diferença de natureza* (diferença virtual - *intensiva*) e *diferença de grau* (diferença atual - *extensiva*). Esta segunda via, que se faz em continuidade com os conceitos de *intensidade* e *extensão*, será esclarecida na seção seguinte, dedicada à constelação conceitual em torno do conceito de *Virtual*, e da “teoria das multiplicidades” que o acompanha. Por ora, atentemos à voz que Deleuze tece em contraponto com dois textos de Platão.

⁵¹ O conceito de *Imperceptível* em *Mil Platôs* é tratado em continuidade com as elaborações que Deleuze havia feito a respeito do limiar imanente à cada faculdade, quando tecia os elementos embrionários de sua própria filosofia a partir de sua leitura de Kant. A “teoria diferencial das faculdades” (núcleo conceitual do *empirismo transcendental*) ganha sua continuidade nas elaborações a respeito do *imperceptível* como o limite da percepção empírica, o qual poderia ser re-elaborado por meio de um processo diferencial do pensamento, que em *Mil Platôs* Deleuze e Guattari chamarão de *devir-imperceptível*. Caberia ressaltar que, sob estas elaborações conceituais, a noção de *imperceptível* não designa uma espécie de instância “em si”, supostamente exterior à percepção e ao pensamento eles mesmos. Em *Mil Platôs*, noções como as de “impensável”, “imperceptível”, por exemplo, são pensadas, cada uma por seu turno, como limiares imanentes às faculdades elas mesmas. E, sobretudo, como um limiar móvel, sempre a ser re-traçado, re-constituído e re-experimentado. A este respeito, ver o capítulo III de *Diferença e Repetição* e o texto intitulado *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível* em *Mil Platôs*.

Um contraponto: Platão

No contraponto que estabelece com Platão, Deleuze dá voz ao conceito de *intensidade* como o critério de distinção que permitirá construir o conceito de *sensação* adequado ao projeto de *Diferença e Repetição*, a saber, a de conceber um *Empirismo transcendental*⁵² que tem como sua condição de realidade “um mundo em que as individuações são impessoais e as singularidades são pré-individuais”⁵³. Deleuze colocará em jogo o conceito de *intensidade* como sendo o mediador entre o *Ser do sensível* e o limite da sensibilidade⁵⁴. É o contraponto que Deleuze estabelece com Platão que tratará de fazer emergir este conceito Deleuzeano de *Ser do sensível* em sua relação indissolúvel com o *limite da sensibilidade*.

Para tecer seu contraponto, Deleuze escala o livro VII da *República* e o diálogo *Filebo*. Platão teria percebido a existência do “ser do sensível” e de sua atuação viva, mas teria acabado por mantê-lo impensado quando domestica este ser ao determiná-lo como “sensível-contrário”⁵⁵. O pressuposto que teria organizado o pensamento de Platão (desta vez, não um pressuposto implícito, mas “expressamente mostrado”, como o escreve Deleuze) o forçou a supor, de partida, que “uma qualidade ou uma relação sensíveis não são em si mesmas separáveis de uma contrariedade e mesmo de uma

⁵² Sobre o conceito de *Empirismo Transcendental*, ver o verbete homônimo em ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Ver também o próprio Deleuze nas páginas 186 e 187 [208 e 209] de *Diferença e Repetição*: “O descrédito em que caiu hoje a doutrina das faculdades, peça, porém, inteiramente necessária no sistema da filosofia, explica-se pelo desconhecimento deste empirismo propriamente transcendental, em vão substituído por um decalque do transcendental sobre o empírico. É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa de uma tríplice violência, violência daquilo que a força a exercer-se, daquilo que ela é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (do ponto de vista) empírico” (p. 186 [208]) e “pode acontecer, em compensação, que novas faculdades, que estavam recalçadas sob esta forma do senso comum, se ergam. Esta incerteza quanto aos resultados da pesquisa, esta complexidade no estudo do caso particular de cada faculdade nada têm de deplorável para uma doutrina em geral; ao contrário, o empirismo transcendental é o único meio de não decalcar o transcendental sob as figuras do empírico. Nosso tema não é aqui o estabelecimento de uma tal doutrina das faculdades. Procuramos apenas determinar a natureza de suas exigências” (p. 187 [209]).

⁵³ *Différence et Répétition*, p. 4 [*Diferença e Repetição*, p. 17].

⁵⁴ Tal como pode ser lida na pequena passagem: “Não é a oposição qualitativa no sensível, mas um elemento que é em si mesmo diferença e cria, ao mesmo tempo, a qualidade no sensível e o exercício transcendente na sensibilidade: este elemento é a intensidade, como pura diferença em si.” (*Différence et Répétition* p. 187 [*Diferença e Repetição*, p. 209]).

⁵⁵ “Qual é o ser do sensível? De acordo com as condições desta questão, a resposta deve designar a existência paradoxal de “alguma coisa” que não pode ser sentida (do ponto de vista do exercício empírico) e que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida (do ponto de vista do exercício transcendente). No texto do livro III da República, Platão mostra como este ser transmite a prova de força às outras faculdades, arrancando-as de seu torpor, impulsionando a memória e coagindo o pensamento. Mas Platão determina esse ser como sendo o sensível-contrário ao mesmo tempo (...)” (*Différence et Répétition*, p. 304 [*Diferença e Repetição*, p. 332-333]).

contradição no sujeito ao qual elas são atribuídas”⁵⁶. Deste modo, aos olhos de Deleuze, Platão não fez mais do que enquadrar o sensível como sendo necessariamente submetido a uma “contrariedade qualitativa”, uma “contrariedade na qualidade”.

Após narrar a percepção e a operação realizadas por Platão, Deleuze expõe seu contraponto. Como se poderá perceber no texto do filósofo francês, a voz contra-platão (ou, o “contra-canto” de Platão) vai ganhando consistência na medida em que os conceitos de *intensidade* e *extensão* passam a designar o âmbito de um transcendental propriamente Deleuziano. No trecho a seguir se pode perceber como, a um só tempo, Deleuze se posiciona na história da filosofia, fazendo, por conta própria, uma filosofia da sensibilidade. Segue o contraponto:

Mas esta resposta platônica tem graves inconvenientes: de fato, ele já se baseia nas quantidades intensivas, mas só reconhece estas quantidades nas qualidades que estão em vias de se desenvolver – razão pela qual ele assinala o ser do sensível como a contrariedade na qualidade. Ora, o sensível-contrário ou a contrariedade na qualidade podem constituir o ser sensível por excelência, mas de modo algum constituem o ser *do* sensível. É a diferença na intensidade, não a contrariedade na qualidade, que constituem o ser ‘do’ sensível. A contrariedade qualitativa é apenas a reflexão do intenso, reflexão que o trai ao explicá-lo no extenso. É a intensidade, é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade.⁵⁷

Platão teria, então, nos textos avaliados, negligenciado a potência que tem a sensação de produzir a sensibilidade no momento mesmo em que aquela age sobre esta. Ora, a intenção de Deleuze é a de justamente afirmar esta potência da sensação, a saber, a de produzir a sensibilidade, de redesenhar a sensibilidade no momento mesmo em que age sobre ela. Tal força de produção é que designaria a vitalidade do ser do sensível.

A vitalidade do *ser do sensível*: o “caráter dilacerante da intensidade”

Tendo feito seu contraponto, Deleuze passa adiante, colocando-se a desenvolver mais o tema, desta vez, investindo-o no plano de imanência de sua própria filosofia, ressaltando o caráter paradoxal que envolve - ao mesmo tempo - a intensidade em sua relação com o limite da sensibilidade:

⁵⁶ *Différence et Répétition*, p. 304 [*Diferença e Repetição*, p. 333].

⁵⁷ *Idem*.

Tem ela [a intensidade], portanto, o caráter paradoxal deste limite: ela é o insensível, o que não pode ser sentido, porque está sempre recoberta por uma qualidade que a aliena ou que a ‘contraria’, distribuída num extenso que a subverte e a anula. Mas, de uma outra maneira, ela é o que só pode ser sentido, aquilo que define o exercício transcendente da sensibilidade, na medida em que ela faz sentir e, por isso, desperta a memória e força o pensamento.⁵⁸

Chegamos então ao ponto de ver com clareza uma das teses que constituem o caráter singular do projeto filosófico de Deleuze: a *intensidade* – como conceito – é um critério crucial do *Sentiendum*. Concebe, portanto, a incidência *da intensidade como diferença de natureza na sensação* como um processo *genético* do pensamento⁵⁹. Em suma, o *Ser do sensível* aparece como chave decisiva do *Empirismo transcendental*, na medida em que é a *intensidade* quem dispara o exercício “diferencial” ou “transcendente” das faculdades.

Aqui nos cabe lembrar uma pequena frase, que expressa uma tese a respeito da gênese do pensamento: “o pensamento nasce de um encontro com o fortuito no mundo”⁶⁰. Como produto de um encontro “com o fortuito no mundo”, o primeiro impacto de uma gênese do pensamento por *a-fundamento* se dá na sensibilidade. A desorganização da imagem prévia do pensamento sendo disparada na faculdade da sensibilidade leva Deleuze a apresentar seu Empirismo transcendental como uma “pedagogia dos sentidos”, como se pode ler na passagem adiante:

Aprender a intensidade, independentemente do extenso ou antes da qualidade nos quais ela se desenvolve é o objeto de uma distorção dos sentidos. Uma pedagogia dos sentidos volta-se para este objetivo e integra o “transcendentalismo”.⁶¹

E Deleuze cuida de estabelecer ainda uma última distinção, num nível mais minucioso: o fato de a “intensidade em si” residir “no momento original em que ela não é mais qualificada nem extensa” não implica que estejamos tratando de uma antecipação da percepção, pois não se trata de um momento antes da percepção, mas da percepção ela mesma, mais precisamente, trata-se do *limite da sensibilidade*. Chegamos então a um

⁵⁸ *Différence et Répétition*, p. 304 [*Diferença e Repetição*, p. 333].

⁵⁹ A “gênese do pensamento” é um dos temas capitais da investigação filosófica de *Diferença e Repetição*. A este respeito, ver, sobretudo, o capítulo III do livro.

⁶⁰ “(...) tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo” (*Différence et Répétition*, p. 181 [*Diferença e Repetição*, p.202-3]).

⁶¹ *Différence et Répétition*, p. 304 [*Diferença e Repetição*, p. 333].

trecho que reúne, em poucas palavras, *Empirismo Transcendental*, pedagogia dos sentidos, exploração do limite sensibilidade e o conceito de intensidade: “Então, o caráter dilacerante da intensidade, por mais frágil que seja seu grau, restitui-lhe seu verdadeiro sentido: não antecipação da percepção, mas limite próprio da sensibilidade, do ponto de vista transcendente”⁶²

Teríamos aqui, portanto, os traços básicos da concepção Deleuzeana do modo de funcionamento de um processo diferencial no nível da sensibilidade. Não é, portanto, de qualquer modo ou de acordo com qualquer processo que a sensibilidade é submetida a um processo de mutação: é preciso a ação de um processo disparado por algo que atinja a sensibilidade fazendo-a experimentar mudanças de natureza – e não mudanças simples mudanças de grau (do tipo métricas ou predicativas)⁶³. Esta *diferença na intensidade*, produto da ação vital do *ser do sensível* será retomada quando tratarmos dos textos posteriores de Deleuze – notadamente *Mil Platôs* –, onde esta diferença propriamente *intensiva* é pensada como sendo uma *variação de velocidade*, como veremos na problemática a respeito do ritornelo, no último capítulo desta dissertação⁶⁴.

Por ora, e à guisa de desenvolvimentos finais desta segunda parte do capítulo, nos ocuparemos do conceito deleuziano de *sensação* do ponto de vista de sua relação com a arte. Por este viés, pode-se perceber que Deleuze tece uma relação singular entre a obra de arte e as variações da sensibilidade, na medida em que a *sensação* é pensada por este filósofo como o processo de uma diferenciação intensiva no seio da própria sensibilidade. A noção deleuziana de *sensação* constitui, deste modo, um processo pelo qual a sensibilidade experimenta *mudanças de natureza*, isto é, acontecimentos capazes

⁶² *Idem*, p. 305 [p. 334]. O tema da “antecipação da percepção” remete ainda à leitura Deleuziana de Kant, pois é este quem caracteriza a intensidade como antecipação da percepção.

⁶³ A distinção entre “diferença de grau” e “diferença de natureza” constitui uma tópica característica da filosofia deleuziana, e corresponde à proposta que esta se dá, de pensar “dinamismos espaço-temporais”, diferentes modos de temporalização e distribuição dos elementos pré-formais envolvidos em um acontecimento. Trata-se, portanto, de uma tópica concernente ao problema das individuações. A respeito desta tópica, ver o capítulo V de *Diferença e Repetição* (“Síntese assimétrica do sensível”), onde é trabalhada detalhadamente esta distinção entre as diferenças de intensidade (pensadas como “diferenças de natureza”) e as diferenças em extensão (pensadas como “diferenças de grau”), e o texto *O Liso e o Estriado* (em *Mil Platôs*) dedicado à elaboração de desenvolvimentos conceituais em continuidade com esta tópica.

⁶⁴ “Assim, a aceleração ou a desaceleração de um movimento definem nele partes intensivas que se devem chamar de maiores ou menores, ao mesmo tempo em que elas mudam de natureza, segundo a ordem dessas mudanças (diferenças ordenadas). É neste sentido que a diferença em profundidade compõe-se de distâncias, sendo que a “distância” de modo algum é uma quantidade extensiva, mas uma correlação assimétrica indivisível, de caráter ordinal e intensivo, que se estabelece entre séries de termos heterogêneos e, a cada vez, exprime a natureza daquilo que não se divide sem mudar de natureza”. *Différence et Répétition*, p. 304 [*Diferença e Repetição*, p. 334-335].

de disparar reconfigurações decisivas da própria sensibilidade. Dizendo isto por meio de um léxico deleuziano, poderia-se pensar que uma obra de arte é capaz de fazer com que a sensibilidade possa nascer na ocasião da sensação vivida⁶⁵. Neste sentido, os compostos produzidos em arte ganham um estatuto muito singular no interior desta filosofia.

II A obra de arte como Ser de Sensação

Quando Deleuze dedica um texto especificamente à abordagem da obra de arte, nota-se que esta é tratada do ponto de vista da filosofia da sensação que Deleuze houvera elaborado antes, mesclada a uma elaboração conceitual que ainda não abordamos nesta dissertação, mas que será vista na seção seguinte: a teoria das *individuações*. Como vimos anteriormente, a filosofia da sensação que Deleuze havia elaborado procura pensar o vivido na sensação como dotado de uma violência diferencial e, ainda, como a ocasião de uma *produção*, de constituição do dado para o sujeito⁶⁶. A obra de arte passa a ser pensada como um corpo, mas um estranho corpo, nomeado de “bloco de sensações”⁶⁷.

⁶⁵ “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento. O que é encontrado pode ser Sócrates, o templo ou o demônio. Pode ser apreendido sob tonalidades afetivas diversas, admiração, amor, ódio, dor. Mas, em sua primeira característica, e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido. É a este respeito que ele se opõe à reconhecimento, pois o sensível, na reconhecimento, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido. O sensível não é somente referido a um objeto que pode ser outra coisa além de ser sentido, mas pode ser ele próprio visado por outras faculdades. Ele pressupõe, pois, o exercício dos sentidos e o exercício de outras faculdades num senso comum. O objeto do encontro, ao contrário, *faz realmente nascer a sensibilidade no sentido*. Não é uma qualidade, mas um signo. Não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado.” (*Différence et Répétition*, p. 182. *Diferença e Repetição*, p. 203. Grifo meu).

⁶⁶ SILVA, Cíntia Vieira da. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*, p.100. “(...) Neste sentido é que Deleuze pode afirmar seu engajamento numa tentativa de fazer coincidir os dois sentidos de estética: fazer com que as próprias condições de uma experiência sensorial e perceptiva coincidam com as condições de criação do novo”.

⁶⁷ A respeito da concepção de obra de arte como *bloco de sensações*, ver a passagem em que este tema é exposto de modo particularmente explícito em *O que é a Filosofia?*: “Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens

Este bloco de sensações interessa a Deleuze na medida em que é capaz de uma proeza em especial: produzir individuações *intensivas*. Se por um lado o Ser do sensível, como processo de exercício da sensibilidade em seu limite diferencial e não-recognitivo, “faz nascer a sensibilidade no sentido”, a obra de arte como “bloco de sensações” também o faz. É o que se pode ler em *O que é a Filosofia?* A obra de arte não serve à reconhecimento nem à comunicação. São corpos que trazem consigo acontecimentos nos quais se desencadeiam *devires*, isto é, individuações intensivas⁶⁸. Assim compreendida, a obra de arte designa o limite do próprio humano, fazendo passar em si - do molecular ao cósmico, do natural ao artifício – todas as matérias não-humanas, e ainda a evocação propriamente humana de “um povo por vir”⁶⁹. Com este texto dedicado a arte, Deleuze avança sua filosofia na direção de uma das propostas mais elementares de sua filosofia: a cláusula de imanência de uma “crença no mundo”⁷⁰. A arte, com o seu trabalho da sensação, designa, para Deleuze a potência de uma experimentação inaudita do mundo, e ainda de uma reconfiguração do próprio humano⁷¹.

de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (*Qu'est-ce que la philosophie?* p. 154-155 [*O que é a filosofia?* p. 213-214]).

⁶⁸ “Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (...) são as paisagens não humanas da natureza.” (*Qu'est-ce que la philosophie?* p.160 [*O que é a filosofia*, p. 220]).

⁶⁹ O tema do “povo por vir” é amplamente abordado no capítulo III desta dissertação.

⁷⁰ “(...) sobre o novo plano, poderia acontecer que o problema dissesse respeito agora, à existência daquele que crê no mundo, não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre nosso plano de imanência. É a conversão empirista (temos tantas razões de não crer no mundo dos homens, perdemos o mundo, pior que uma noiva, um filho ou um deus...). Sim, o problema mudou.” (*Qu'est-ce que la philosophie?* p. 72-73 p. [*O que é a Filosofia?* p.98-9]).

⁷¹ Lembramos aqui a relação que Deleuze estabelece entre a arte – como domínio de pensamento – e as realizações de uma crítica e uma clínica que ela opera por seus próprios meios. Este tema é tratado notadamente por meio da relação que Deleuze estabelece com a literatura, e também em relação aos outros meios de expressão artística, como se pode ler explicitamente em *O que é a Filosofia?* A este respeito, ver a descrição que Deleuze oferece o artista em *Presentation de Sacher-Masoch*: “Quando um médico dá o seu nome a uma doença, trata-se de um ato ao mesmo tempo lingüístico e semiológico dos mais importantes, na medida em que se liga um nome próprio a um conjunto de signos, ou se faz com que *um nome próprio conote signos*. Seriam Sade e Masoch, neste sentido, grandes clínicos? É difícil considerar o sadismo e o masoquismo como se considera a lepra, a peste, o mal de Parkinson. A palavra “doença” não convém aqui. Mas não resta dúvida de que Sade e Masoch apresentam a seus leitores quadros inigualáveis de sintomas e de signos(...) Em todo caso, “doentes” ou clínicos, e as duas coisas ao mesmo tempo, Sade e Masoch são também grandes antropólogos, à maneira daqueles que sabem incluir

Voltando a obra de arte ela mesma, lê-se em Deleuze que ela corresponde, por parte de quem a produz, a uma “pesquisa da sensação como ser”⁷². Este corpo, que é ao mesmo tempo um *ser de sensação* é dotado de uma existência tal que o faz independer do indivíduo empírico que as produziu e mesmo daquele em vias de experimentá-la. Deste modo, o *ser de sensação* aparece, portanto, como autônomo em relação àquele que o percebe. Deste modo, trata-se de um ser perfeitamente objetivo⁷³.

Cumprindo então avizinhar duas afirmações apresentadas pela filosofia Deleuziana com vistas à colocação de um problema: o *acordo discordante* pensado enquanto “fonte do tempo” e a obra de arte pensada como *ser de sensação*. O problema seria o da experiência de um processo em que o *ser de sensação* tivesse força o suficiente para trabalhar as faculdades de modo a disparar *acordos discordantes* por meio dos quais estas pudessem ser articuladas, em outras palavras, a obra de arte se fazer como apresentação direta do tempo, diante da qual cada faculdade pudesse experimentar suas variações diferenciais, isto é, intensivas⁷⁴.

Esta aproximação entre os problemas da obra de arte e uma apresentação direta – de configurações aberrantes – do tempo nos conduz ao problema mais geral deste trabalho: a relação entre a filosofia de Deleuze e a Música. Dado o estatuto que a obra de arte tem na filosofia de Deleuze, nos caberia atentar para as obras musicais enquanto processos de disparo de blocos de sensações que liberam temporalidades, processos e imagens de tempo que corresponderiam a diferentes imagens do pensamento, segundo as quais o pensamento, tal qual o próprio tempo, poderiam ser vividos e experimentados sob a via da *criação* ao invés de o serem como representação ou vontade de verdade.

em suas obras toda uma concepção do homem, da cultura e da natureza, toda uma nova linguagem – grandes artistas, à maneira daqueles que sabem extrair novas formas e criar novos modos de sentir e de pensar” (*Sacher Masoch: o frio e o cruel*, p. 18); os ensaios de *Crítica e Clínica* e *O que é a Filosofia?*, onde, juntamente com Guattari, Deleuze escreve que ““Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...”” (*Qu’est-ce que la philosophie?* p. 163 [*O que é a Filosofia?*, p. 224]).

⁷² *Qu’est-ce que la philosophie?* p. 158 [*O que é a filosofia?* p. 217].

⁷³ “As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (*Qu’est-ce que la philosophie?* p. 154-155 [*O que é a filosofia?* p. 213].)

⁷⁴ “A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem” (*Qu’est-ce que la philosophie?* p. 166 [*O que é a filosofia?* p. 228]).

III Interregno

Até aqui, nos servimos da leitura que Deleuze faz da filosofia Kantiana como manobra para precisar melhor o problema que está em jogo na relação entre a filosofia de Deleuze e a música. Vimos que, entre Deleuze e a Música, há a apresentação de todo um problema do tempo, da subjetividade e da sensibilidade. Tendo traçado este percurso, acreditamos construir um horizonte de leitura para situar a relação entre a filosofia de Deleuze e a Música: trata-se de exploração de uma realidade propriamente intensiva do tempo, da exploração da realidade não-cronológica, assimétrica e não circular do tempo. Em outros termos: trata-se de uma investigação a respeito de novas imagens do tempo, que estariam intimamente relacionadas a novas imagens do pensamento.

Deste modo, um dos pontos da relação entre a filosofia de Deleuze e Música se expressa por meio dos seguintes problemas: a música, enquanto *pensamento* libera que tipos de imagens do tempo? A música libera que tipos de *realidades* do tempo? Estas questões nos parecem cruciais para este trabalho, podendo ainda ser desdobradas em tantas outras: em que medida a experiência musical produz modulações singulares do pensamento? Haveria músicas estritamente vinculadas a um esquema sensorio motor?, havendo também músicas que atendem estritamente à liberação de uma “imagem direta do tempo”?

De qualquer modo, as respostas a estas questões não serão encontradas aqui. E mesmo, não acreditamos que as respostas possam ser encontradas. E mesmo, que o que seja encontrado não consista exatamente numa “resposta”. Estas questões conduzem, não a respostas, mas à vivências diretas da realidade do tempo como multiplicidade virtual. Estas questões não serão respondidas, elas abrem trilhas para uma exploração filosófica da matéria e o do tempo. É por isso que os temas da relação de Deleuze com a música são o “molecular”, o “cósmico”, a “*hecceidade*”, o “plano de consistência”⁷⁵.

Em seu tratamento da música, Deleuze compõe uma temática na qual aparecem os nomes da história, mas aparecem em uma situação curiosa, uma situação, digamos assim “*tans-histórica*”. Mozart, Debussy, Messiaen, aparecem no texto, mas aparecem

⁷⁵ O segundo e o terceiro capítulos desta dissertação se encarregam de abordar e desdobrar cada um destes tópicos.

como quem está experimentando um “devir-animal”, quem está colocando a música, ou melhor, os sons num “devir-animal” ou num “devir-molecular”. São estes os temas que instigam Deleuze, e que constituem, como veremos no segundo capítulo desta dissertação, a relação que este filósofo entretém com a música, tal como se pode ler em *Mil Platôs*.

É notável que Deleuze insere os nomes da história da música numa composição que é a do plano de imanência de seu próprio pensamento. Deste modo, seria pouco, ou mesmo ingênuo montar as questões sem ter em consideração a imanência do próprio pensamento de Deleuze. Não se encontrarão ali classificações genéricas entre músicas supostamente “boas” ou “ruins”, “regressivas” e “vanguardistas”. Deleuze fala apenas – como veremos ao abordar a problemática em torno do conceito de ritornelo, no tema dos “coeficientes de territorialização” e de “desterritorialização” próprios ao som – da potência que a música tem, de nos mobilizar, de nos fazer transitar por entre estados afetivos e de graus de consciência, de nos *tornar* tantas coisas: nos “fazer marchar” ou nos tornar “duros e sem recordação”, “animal” e “imperceptível”⁷⁶. Em *Mil Platôs*, cada músico que é chamado pelo nome o é enquanto um aliado, alguém que pensa e realiza com os seus próprios meios o que a filosofia faz por meio dos conceitos, isto é: criação, tomada de consistência. Por isso cada menção a um músico em *Mil Platôs* é muito complexa: porque a evocação de um músico constitui, não uma referência ou um comentário, mas um braço do conceito. Uma “garra” do conceito⁷⁷.

⁷⁶ Aqui faço menção a duas passagens de *Mil Platôs*, que expressam duas leituras consideravelmente diferentes a respeito da música: “É talvez esse traço que explica a fascinação coletiva exercida pela música, e mesmo a potencialidade do perigo “fascista” do qual falávamos há pouco: a música, tambores, trombetas, arrasta os povos e os exércitos, numa corrida que pode ir até o abismo, muito mais do que o fazem os estandartes e as bandeiras, que são quadros, meios de classificação ou de reunião” (*Mille Plateaux*, p. 371 [Vol.4, p.103-4]) e “(...) Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso” (*Mille Plateaux*, p. 229-230 [Vol.3, p. 57]). A expressão “duro” na última passagem nos parece uma referência a seção que encerra o *Crepúsculo dos ídolos*, de Nietzsche, intitulada “fala o martelo”: “ (...) Pois todos os que criam são duros. E terá de vos parecer bem aventura imprimir vossa mão nos milênios como se fossem cera – Bem aventura escrever na vontade de milênios como se fossem bronze – mais duros que bronze, mais nobres que bronze. Apenas o mais nobre é perfeitamente duro. – Esta nova tábua, ó irmãos, ponho sobre vós: tornai-vos duros! - -.” (NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*, p.109).

⁷⁷ “Um livro de Filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica. Por romance policial, queremos dizer que os conceitos devem intervir, com uma zona de presença, para resolver uma situação local. Modificam-se com os problemas. Têm esferas de influência em que, como veremos, se exercem em relação a “dramas” e por meio de uma certa “crueldade”. Devem ter uma coerência entre si, mas tal coerência não deve vir deles. Devem receber sua coerência de outro lugar. É este o segredo do empirismo. De modo algum é o empirismo uma reação contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência vivida. Ao contrário, ele empreende a mais

Deleuze, portanto, ao tratar de música, não trabalha com uma repartição dura entre o popular e o erudito, dotando uma das partes de algum privilégio, de qualquer ponto de vista que seja. Perceberemos que o problema em questão é o problema do *acontecimento* musical e da experiência vivida. O problema de Deleuze com a música é, antes de qualquer outro, o problema das *individuações* que a música pode produzir. Eis porque traçamos esta trajetória – com Kant - até aqui: porque a cada modo de individuação corresponde um modo de temporalidade⁷⁸. E, a partir daqui, a pesquisa passa a abordar diretamente o Deleuze que se dedica a pensar e conceituar diferentes modos de temporalização. É esta a necessidade filosófica que faz este filósofo tratar seu conceito de tempo por meio de uma rede de noções – a constelação conceitual – em torno do conceito de *Virtual*.

Com esta constelação, inaugura-se um novo léxico, aquele que constitui uma “teoria das multiplicidades”, e por meio do qual esta dissertação tratará de abordar outros pontos de contato entre Deleuze e a música. Por este motivo, a terceira parte deste capítulo se dedica a investigar o que vem a ser uma “multiplicidade atual” e uma “multiplicidade virtual”, e ainda, em que consiste abordar o acontecimento como sendo um composto que implica em si, ao mesmo tempo, multiplicidades atuais e virtuais.

louca criação de conceitos, uma criação jamais vista e maior que todas aquelas de que se ouviu falar. O empirismo é o misticismo do conceito e seu matematismo. Mas, precisamente, ele trata o conceito como o objeto de um encontro (...)” . (*Difference et Répétition*, p. 3 [*Diferença e Repetição*, p.17]). A respeito do estatuto das notas de rodapé em *Mil Platôs* e em outros textos de Deleuze e Guattari, ver CRITON, Pascale. Bords à bords: vers une pensée-musique. In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012. Acesso em: 08/04/2013, disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Frevues.mshparisnord.org%2Ffiligrane%2Fpdf%2F415.pdf&ei=vH9jUcCDJ4KW8gSO-oCgBw&usg=AFQjCNF9pQGmImIFE_CY8FrIX1xkTE61TA&sig2=cyvAcALQcpMhrpWm4CGRzQ>
⁷⁸ *Mille Plateaux*, p. 320. [*Mil Platôs* Vol.4, p.49]. “(...) a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade.”

Parte III

O Virtual como Horizonte

Como vimos há pouco, a necessidade que nos conduz ao conceito de virtual é a proposta própria à filosofia de Deleuze – e que persiste em sua colaboração com Guattari – de elaborar conceitos para pensar “dinamismos espaço-temporais”. Com a proposta de pensar diferentes modos segundo os quais estes dinamismos se configuram – isto é, pensar diferentes *modos de espacialização* e de *temporalização* –, Deleuze estabelece uma aliança com o pensamento de outro filósofo – desta vez Henri Bergson – para pensar estes tipos de dinamismos por meio da rede conceitual que envolve o conceito de *virtual*. Este novo ambiente conceitual que se desdobra a partir daqui é aquele que trata de tornar pensável a distinção entre diferentes tipos de *multiplicidades*⁷⁹.

A compreensão do conceito de *virtual* é de importância decisiva na leitura da filosofia de Deleuze. Pois é o próprio conceito de *Diferença* que está em jogo aqui: o conceito de virtual traz consigo uma série de torções conceituais – como veremos –, abrindo toda uma constelação de conceitos que, na medida em que se expande, confere à palavra *diferença* um sentido conceitual. Em outras palavras: o virtual é o conceito por meio do qual se pode chegar a se falar em *diferença* falando o conceito, ao invés de uma palavra vaga, sendo também, o conceito que situa a *diferença* mais profunda na realidade não cronológica do tempo.

⁷⁹ Esta distinção entre diferentes tipos de multiplicidades desempenha um papel de importância capital em *Mil Platôs*, visto que os próprios autores apresentam o livro como sendo “uma teoria das multiplicidades por elas mesmas”, conforme se lê no prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*: “O projeto é “construtivista”. É uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo (...) e tenta mostrar como as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma” (*Préface pour l'édition italienne de Mille Plateaux*, in *Deux régimes de fous*, p. 289 [*Prefácio à edição italiana de Mil Platôs*, In: *Mil Platôs* Vol.1 p. 8]). Os autores prosseguem esta exposição do livro, oferecendo algumas características daquilo que eles entendem por *multiplicidade*: “As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades” (*Idem*). Conforme esta última descrição, pode-se entrever que esta “teoria das multiplicidades por elas mesmas” constitui um avanço de Deleuze e Guattari na direção da pesquisa daquilo que ao início deste trabalho havíamos chamado de “campo transcendental deleuziano”, isto é, um mundo sem harmonia pré-estabelecida, mundo pré-subjetivo e pré-objetivo, um “mundo em que as individuações são impessoais e as singularidades são pré-individuais”, como havia escrito Deleuze no prólogo de *Diferença e Repetição*.

Tudo começa por uma crítica à categoria de *possível* feita por Bergson. Não nos cabe aqui, remontar os detalhes desta operação, basta dizer que o conceito de virtual toma corpo tendo o possível como seu contraponto, e toma corpo na medida em que a relação entre possível e real é denunciada como sendo uma relação na qual não há, realmente diferença. Na relação entre possível e real não há diferença por se tratar de uma relação regida por uma relação fundamental de *semelhança*, e que por sua vez assegura o mundo da representação: o real é à imagem e semelhança do possível que ele realiza, como veremos a seguir.

Como proposta de pensar modos de configurações espaço-temporais e seus dinamismos correspondentes, a conceituação em torno do *virtual* é construída em continuidade com uma crítica da representação e uma problematização a respeito da produção de sentido. A primeira subparte desta seção dedicada ao virtual é dedicada a pensar a emergência do conceito de virtual como horizonte nocional de uma filosofia não-representativa. A segunda consiste numa abordagem direta dos traços que constituem uma “teoria das multiplicidades”.

I Problemática do sentido, crítica da representação.

Crítica às filosofias da representação do ponto de vista da produção de sentido

Aqui, nos remetemos às páginas de Deleuze e *Diferença e Repetição* dedicadas à problematização em torno da noção de *sentido*. Esta operação é feita com o intuito de alcançarmos aquilo que Deleuze entende como sendo um *problema* filosófico.

Ao apresentar, no capítulo III de *Diferença e Repetição*, o que entende como sendo o “sexto postulado da imagem do pensamento”, Deleuze observa que a filosofia já reconhece como sendo um problema seu o problema muito específico do *sentido*. No entanto – e aqui começa a manobra conceitual singular –, o filósofo observa que não basta reconhecer o sentido como um “problema” quando este permanece ainda submetido a um quadro de análise que postula valores como o “verdadeiro” e o “falso” como se estes fossem valores naturalizados, isto é, não afetados pela condição que os torna possível. Deleuze se recusa a aceitar que uma relação de designação de objetos funcione supostamente como exterior e indiferente à própria constituição deste objeto.

Deste modo, o filósofo se recusa a aceitar as apreciações de “verdadeiro” e “falso” como se estas fossem independentes da própria condição que os torna possíveis. A argumentação apresentada em *Diferença e Repetição* insiste na posição de que o sentido, como condição, “forma uma gênese intrínseca, e não um condicionamento extrínseco” em relação aos “objetos”⁸⁰.

Deleuze desdobra mais detalhadamente este tema pela idéia de que “é próprio do sentido ultrapassar-se em direção ao objeto designado”. Este desdobramento é feito em, pelo menos, duas direções. Primeiro, “se o sentido se ultrapassa em direção ao objeto, este já não pode ser posto na realidade como exterior ao sentido, mas apenas como *o limite de seu processo*”⁸¹: a ênfase é colocada na produção do sentido como condição intrínseca à gênese do próprio objeto, sendo o “objeto”, por sua vez, o limite (provisório) do processo do sentido. Segundo, “do verdadeiro, temos sempre a parte que merecemos de acordo com o sentido do que dizemos. O sentido é a gênese ou a produção do verdadeiro, e a verdade é tão-somente o resultado empírico do sentido”⁸²: a ênfase é colocada no aspecto – por assim dizer, “artesanal” – da relação empírica com o sentido, da lida com os signos como condição intrínseca da gênese de *universos de valor*, dentre os quais, os do que seriam o “verdadeiro” e o “falso”, por exemplo.

Tendo situado o processo da produção de sentido como condição intrínseca à gênese do pensamento, Deleuze insere um novo elemento em sua argumentação: “com efeito, nunca podemos formular ao mesmo tempo uma proposição e seu sentido, nunca podemos dizer o sentido daquilo que dizemos”⁸³.

Por meio deste novo elemento o filósofo nos conduz à percepção do que ele entende como um dos paradoxos intrínsecos ao sentido, a saber, o de que o sentido exprimido por uma proposição reside sempre numa dimensão suplementar ao que esta proposição pretende significar (no caso: designar), de modo que a dimensão da significação/designação não encerra em si a dimensão do *sentido*. Deste modo, o

⁸⁰ *Différence et Répétition*, p. 200 [*Diferença e Repetição*, p. 222]. Na mesma página, lê-se ainda: “a relação da proposição com o objeto que ela designa deve ser estabelecida *no próprio sentido*”.

⁸¹ *Idem*, (grifo nosso).

⁸² *Idem*, p. 202 [*Diferença e Repetição*, p.200].

⁸³ *Idem*, p. 201 [*Diferença e Repetição*, p. 223].

sentido de uma proposição só pode ser designado por outra proposição, e o sentido desta outra, por sua vez, só pode ser designado por uma outra ainda, ao infinito⁸⁴.

Deste modo, a dimensão do sentido, enquanto permanece circunscrita a um regime de designações, “encontra-se arrastada numa regressão indefinida, cada nome remetendo a um outro nome que designa o sentido do precedente”⁸⁵. Deste modo, o pensamento não faz mais do que dissipar-se numa cadeira infinita de significantes, numa “reduplicação proliferante” em meio a qual “o signo remete ao signo, e remete tão-somente ao signo, infinitamente”⁸⁶.

Tendo em vista este paradoxo é que Deleuze chama a atenção para o mecanismo de redundância próprio à relação de designação, a “trapaça” que mantém o processo do pensamento enclausurado a um regime de significações infinitas, saltando de significante a significante. Deleuze nos faz ver a figura que é como que o seu “negativo” filosófico: o grande-enunciador, o “falante” que pretende avaliar o verdadeiro e o falso por meio de proposições. Denúncia que Deleuze faz condensar na seguinte frase: “a relação de designação é apenas a forma lógica da reconhecimento”⁸⁷. Uma trapaça do significante, garantida por seu modo de operar (seu “continuum amorfo infinito”) e por seus personagens – burocratas da significação a qualquer custo⁸⁸.

O “sexto postulado da imagem do pensamento” (“o privilégio da designação”) é ainda diagnosticado por Deleuze como sendo marcado por um segundo paradoxo que caracteriza o jogo do sentido: o do “desdobramento neutralizante”, que caracteriza a redundância inerente ao jogo entre uma pergunta e as respostas – que já estão contidas na pergunta. A pergunta é apresentada por Deleuze como *um duplo da proposição*, que é, ao mesmo tempo, distinto da proposição enunciada, distinto daquele que a formula, e distinto do objeto ao qual ela se dirige⁸⁹. Deste modo, o autor de *Diferença e Repetição*

⁸⁴ Este tema da cadeia infinita dos significantes é desdobrado em *Mil Platôs*, onde esta é situada em meio a um mapeamento de quatro regimes de signos expostos detalhadamente no texto *sobre alguns regimes de signos* (In: *Mille Plateaux*, p. 140-184 [Vol.2, p 61-107]).

⁸⁵ *Différence et Répétition*, p. 201 [*Diferença e Repetição*, p. 223-224].

⁸⁶ DELEUZE, G. *Sobre alguns regimes de signos*. In: *Mille Plateaux*, p. 141 [Vol.2, p. 62].

⁸⁷ *Différence et Répétition*, p. 200 [*Diferença e Repetição*, p. 221].

⁸⁸ Cf. todo o texto de *sur quelques régimes de signes* (“sobre alguns regimes de signos”), in: *Mille Plateaux*, p. 140-184 [Vol.2, p 61-107].

⁸⁹ *Différence et Répétition*, p. 202 [*Diferença e Repetição*, p. 224]: “Sem dúvida, pode-se escapar deste paradoxo, mas para cair num outro: desta vez, suspendemos a proposição, a imobilizamos o tempo suficiente para dela extrair um duplo que dela retém apenas o conteúdo ideal, o dado imanente. A repetição paradoxal essencial à linguagem já não consiste, então, numa reduplicação, mas num desdobramento; já não mais consiste numa precipitação, mas numa suspensão. É este duplo da proposição

faz um elogio à forma interrogativa, mas ao mesmo tempo, aponta o que lhe parece ser um perigo: o ganho produzido pela forma interrogativa “é pequeno porque uma interrogação é sempre calcada sobre respostas passíveis a serem dadas, sobre respostas prováveis ou possíveis”.⁹⁰

Mas nem só de traições é feita a forma interrogativa: ela é paradoxal justamente por, apesar de endereçar o pensamento a um conjunto de respostas possíveis, ela tem a potência de “nos abrir uma via”, a via do *problema*.

A via do *problema* fora da representação

Para explorar a via produtiva – e não a redundante – da forma interrogativa, Deleuze evoca explicitamente a intervenção de um critério: “é preciso parar de decalcar os problemas e as questões sobre proposições correspondentes, que servem ou podem servir de respostas”⁹¹. E aqui encontramos, portanto, um dos critérios cruciais da definição deleuzeana de *problema*: problema filosófico é quando a forma interrogativa não é pulverizada ou anulada por uma enunciação suposta como uma solução ou uma resposta. Em outras palavras: os *problemas* não desaparecem nas respostas ou na solução⁹². Os problemas não são apenas quimeras às quais caberia uma “boa” solução afastar ou vencer⁹³. O protesto, ou o grito de Deleuze é explícito: “os problemas não são já dados, mas devem ser constituídos e investidos em campos simbólicos que lhes são próprios”⁹⁴. Ao nosso ver é ao conceito de *virtual* em sua relação com o problema da consistência que esta frase faz apelo.

que nos parece, ao mesmo tempo, ser distinto da própria proposição, daquele que a formula e do objeto a que ela se dirige. Ele se distingue do sujeito e do objeto, porque não existe fora da proposição que o exprime. Ele se distingue da própria proposição, porque se reporta ao objeto como seu atributo lógico, seu “enunciável” ou “exprimível”. É o tema complexo da proposição e, assim, o termo primeiro do conhecimento”.

⁹⁰ *Idem*, p. 203 [*Idem*, p. 225].

⁹¹ *Différence et Répétition*, p. 204 [*Idem*, p. 226].

⁹² *Idem*, p. 205 [*Idem*, p. 227].

⁹³ A denúncia da modalidade das respostas e das soluções consiste na argumentação de diagnóstico do que Deleuze chama de *sétimo postulado da imagem do pensamento*: “o das modalidades e soluções, segundo o qual o verdadeiro e o falso só começam com as soluções ou quando qualificam as respostas.” (p. 205 [228]). Para ver a argumentação em detalhes, cf. *Diferença e Repetição*, p. 205 a 212 [227 a 233]. Quanto ao termo “vencer”, foi utilizado aqui como menção ao toque de ironia na argumentação Deleuzeana: “o problema como obstáculo e o respondente como Hércules” (p.205 [228]).

⁹⁴ *Idem*, p. 206 [*Idem*, p. 228]: “Há, portanto, um sétimo postulado a ser acrescentado aos outros: o das respostas e soluções, segundo o qual o verdadeiro e o falso só começam com as soluções ou quando

Portanto, através dos movimentos que a argumentação deleuziana produz por meio dos dois paradoxos do sentido, pode-se perceber, por contraponto, aquilo que não constitui problema filosófico: redundância do significante, seja sob a forma de uma remissão infinita do signo ao signo, seja sob a forma de uma interrogação que desaparece sob a ação do “saber” como resposta ou solução. A consequência mais imediata que se extrai daqui é a seguinte: a relação de designação na proposição, por um lado, e a relação pergunta-resposta, por outro, estão longe de configurar um problema filosófico. Por meio desta crítica e deste contraponto tecidos por Deleuze, as categorias de problema e de conceito aparecem, sob o ponto de vista de sua constituição, como *um campo imanente de sentido*⁹⁵. Um campo de significações que não supõe uma instância exterior ou transcendente a si mesmo. Tal é a concepção do campo problemático como campo imanente de significações, concepção com a qual Deleuze trabalhará ao longo de toda sua obra. O plano de imanência do sentido: conceito e problema são da ordem do virtual⁹⁶.

O plano de imanência de sentido como campo virtual de partículas-signos

Um campo virtual designa um plano ao qual o sentido é imanente. Sob o signo do virtual, o sentido nunca é transcendente. Esta impossibilidade da transcendência ao

qualificam as respostas. Todavia, quando, num exame científico, acontece que um falso problema é "dado", este feliz escândalo já está aí para lembrar às famílias que os problemas não são dados, mas devem ser constituídos e investidos em campos simbólicos que lhes são próprios”.

⁹⁵ “Tentativas pedagógicas procuraram obter a participação de alunos, mesmo muito jovens, na confecção de problemas, em sua constituição, em sua posição como problemas. Ainda mais, todo mundo "reconhece" de certa maneira que o mais importante são os problemas. Mas não basta reconhecê-lo de fato, como se o problema fosse tão-somente um movimento provisório e contingente, fadado a desaparecer na formação do saber, e que só devesse sua importância às condições empíricas negativas a que se encontra submetido o sujeito cognoscente; é preciso, ao contrário, levar esta descoberta ao nível transcendental e considerar os problemas não como "dados" (*data*), mas como "objetidades" ideais que têm sua suficiência, que implicam atos constituintes e investimentos em seus campos simbólicos. Em vez de concernir às soluções, o verdadeiro e o falso afetam em primeiro lugar os problemas. Uma solução tem sempre a verdade que merece de acordo com o problema a que ela corresponde; e o problema tem sempre a solução que merece de acordo com sua própria verdade ou falsidade, isto é, de acordo com seu sentido. É isto o que significa fórmulas célebres como "os verdadeiros grandes problemas só são colocados quando são resolvidos" ou "a humanidade só se põe problemas que é capaz de resolver": não que os problemas, práticos ou especulativos, sejam como que a sombra de soluções preexistentes, mas, ao contrário, porque a solução deriva necessariamente das condições completas sob as quais se determina o problema enquanto problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo.” (*Différence et Répétition*, p. 206 [*Diferença e Repetição*, p. 228-229]).

⁹⁶ Esta relação das noções de conceito e problema com o conceito de *virtual* é amplamente desdobrada e trabalhada em *O que é a Filosofia? A este respeito, ver os dois primeiros capítulos do livro: “O que é um conceito?” e “O plano de imanência”.*

próprio processo consiste numa das grandes façanhas do conceito de virtual. Por isto esta dissertação não poderia deixar de abordar o virtual, pois sua operacionalidade enquanto *conceito* é indispensável a uma filosofia da imanência. E, como se poderá ler nos capítulos seqüentes, este é o nosso norte, nossa orientação na abordagem da música.

A idéia do campo virtual como campo imanente de sentido aparece de modo mais explícito em *O que é a Filosofia?* Mas esta não é a única acepção que este termo recebe em Deleuze e Guattari. Ao mesmo tempo em que virtual designa uma condensação, uma *contração* de elementos heterogêneos na produção de sentido⁹⁷, ele designa também uma dilatação até se perder de vista, quando o *plano de imanência* é apresentado como um “horizonte absoluto” do pensamento, um “horizonte móvel” do pensamento⁹⁸.

⁹⁷ Estes “elementos heterogêneos” são entendidos aqui como o que em *Mil Platôs* são chamados de “signos-partículas” (*Sobre alguns regimes de signos*, p. 140-184 [Vol.2, p 61-107]), e o que, em *O que é a Filosofia?*, no contexto da teorização a respeito de *O que é um conceito* à luz do plano de imanência (o virtual), aparecem como sendo os “componentes”, isto é, a “cifra” de um conceito.

⁹⁸ “Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais: não o horizonte relativo que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis, mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetua. Os conceitos ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que os conceitos se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade: eles ocupam sem contar (a cifra do conceito não é um número), ou se distribuem sem dividir. O plano é como um deserto que os conceitos povoam sem partilhar. São os conceitos mesmos que são as únicas regiões do plano, mas é o plano que é o único suporte dos conceitos. O plano não tem outras regiões senão as tribos que o povoam e nele se deslocam. É o plano que assegura o ajuste dos conceitos, com conexões sempre crescentes, e são os conceitos que asseguram o povoamento do plano sobre uma curvatura renovada, sempre variável. O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... Não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem. Não é nem mesmo um estado de conhecimento sobre o cérebro e seu funcionamento, já que o pensamento não é aqui remetido ao lento cérebro como ao estado de coisas cientificamente determinável em que ele se limita a efetuar-se, quaisquer que sejam seu uso e sua orientação. Não é nem mesmo a opinião que se faz do pensamento, de suas formas, de seus fins e seus meios a tal ou tal momento. A imagem do pensamento implica uma severa repartição do fato e do direito: o que concerne ao pensamento, como tal, deve ser separado dos acidentes que remetem ao cérebro, ou às opiniões históricas. “*Quid juris?*” Por exemplo, perder a memória, ou estar louco, isto pode pertencer ao pensamento como tal, ou são somente acidentes do cérebro que devem ser considerados como simples fatos? E contemplar, refletir, comunicar são outra coisa senão opiniões que se faz sobre o pensamento, a tal época e em tal civilização? A imagem do pensamento só retém o que o pensamento pode reivindicar de direito. O pensamento reivindica “somente” o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. E ele que constitui a imagem do pensamento. O movimento do infinito não remete a coordenadas espaço-temporais, que definiriam as posições sucessivas de um móvel e os pontos fixos de referência, em relação aos quais estas variam. “Orientar-se no pensamento” não implica nem num ponto de referência objetivo, nem num móvel que se experimentasse como sujeito e que, por isso, desejaria o infinito ou teria necessidade dele. O movimento tomou tudo, e não há lugar nenhum para um sujeito e um objeto que não podem ser senão conceitos. O que está em movimento é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano de imanência”. (*Qu’est-ce que la philosophie?*, p. 39-40 [*O que é a filosofia?*, p. 52-53]).

Nesta segunda acepção, o virtual passa a designar também o que em *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia?* é chamado de *Caos*, noção que passa a reunir em si as acepções que Deleuze havia conferido ao virtual desde seus primeiros escritos, seja em sua aliança com Bergson, seja em sua variação teórica operada sobre o estruturalismo⁹⁹.

O que nos importa aqui, seja qual for o aspecto sob o qual o conceito em questão aparece, é ressaltar que *cada atualização opera uma síntese*. Esta síntese se faz como a reunião (contração numa “ponta de presente”) de zonas anteriormente dispersas nessa malha virtual, síntese de focos luminosos dispersos, condensação de pontos *disparatados* esparsos nesta malha virtual.

Aqui, aparece então uma questão imprescindível, e que nos remete mais uma vez à distinção entre “virtual” e “possível”: aquilo que se constitui, isto é, aquilo que é vivido encontrava-se então previamente contido nesta malha virtual?

Em seu *vocabulário de Deleuze*, François Zourabichvili aborda esta questão, e apresenta a seguinte saída:

Mas o fato de que o virtual não seja dado não quer dizer que o seja alhures ou por um outro: tal seria o outro sentido do possível como mundo expresso por outrem, isto é, como ponto de vista - perceptivo, intelectual, vital - diferente do meu; ou ainda o possível sob a forma transcendente do necessário ou de um ponto de vista ubiqüitário totalizante, que é representado ocupado por um Deus contemplando o infinito atual das verdades eternas, à maneira do racionalismo clássico, ou como falta perpétua e ausência, à maneira estruturalista.¹⁰⁰

De acordo com esta perspectiva, O virtual é entendido como algo que não é dado sob nenhum aspecto. É o próprio virtual que está para ser constituído. Ele não é uma espécie de “horizonte do ser” entendido como um estoque no qual estaria reservado tudo o que é possível de existir. Ele não é, tampouco, uma estrutura estável, como princípio

⁹⁹ Com relação à aliança com Bergson, o conceito de *virtual* aparece em continuidade com uma ontologia das imagens concebida por este, onde o virtual aparece como uma memória-mundo em relação a qual cada experiência psíquica se relaciona por meio de contrações. Neste contexto, o horizonte virtual pensado como Duração. Sob esta acepção, as experiências vividas pelo aparelho psíquico são consideradas como contrações realizadas sobre um plano infinito da matéria, onde cada vivido é considerado como a contração deste plano infinito numa ponta de presente. Cada atualização sendo considerada, portanto, como um processo de contração, e cada atual como o efeito de uma contração. A respeito da relação entre as filosofias de Gilles Deleuze e Henri Bergson tendo como ponto de contato o conceito de tempo, ver PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*, sobretudo a parte II – *Diferenciação*, p. 35 a 49.

¹⁰⁰ ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*, p. 63. Disponível em <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>

organizador dos acontecimentos. Ele é uma malha que se re-configura a cada atualização, isto é, cada atualização re-distribui um universo de signos em torno de si. O virtual é este universo que é re-configurado a cada caso. Deste modo, o virtual é entendido em conformidade com o traço que caracteriza por excelência a *duração*: ele é *o que difere de si*.

O virtual: intervalos e velocidade infinita

Entendido como um plano de imanência que se configura, a cada vez, segundo uma configuração espaço-temporal que é articulada por fragmentos de elementos pré-formais (“singularidades pré-individuais”), a palavra *virtual* designa algo que não guarda semelhança nem consigo mesmo, pois ele designa um processo contínuo articulação e de composição que é o da própria matéria e a da própria vida psíquica. Deste modo, o *virtual* é o horizonte de um *pensamento sem imagem*¹⁰¹. Entendido como *o que difere de si*, o *virtual* é concebido como o horizonte que se move e que se a-funda. Não existe estabilidade perene no mundo do virtual, bem como não existe uma forma entendida como dada ou necessária. Caberia precisar, em meio à constelação conceitual que envolve – e que compõe – este conceito, alguns conceitos que nos conduzisse diretamente a esta concepção do pensamento como sendo este a-fundamento perpétuo.

Mil Platôs se articula por meio de dois conceitos que nos parecem trazer à tona este caráter “trans-histórico” ao qual se propõe o livro: o conceito de *entre-meios* – o *intermezzo* – e a concepção de *corpo* e de *pensamento* como *composição de velocidades*. Estes dois conceitos, tão freqüentes no livro, nos parecem traçar as coordenadas conceituais de um pensamento dedicado aos processos de composição, de consolidação, processos de interação e inter-modulação pré-formais que constituem a infra-estrutura daquilo que nos aparece como formas já individuadas. Caberia observar, desde já, que conceitos deste tipo não definem nenhum processo, eles se encarregam,

¹⁰¹ Por “pensamento sem imagem” entendemos aqui um pensamento que se faz “sem uma imagem prévia de si mesmo”, tal como conceituado por Deleuze no capítulo III de *Diferença e Repetição*. Neste contexto Deleuze está ocupado em conceituar um pensamento que se faz fora do modelo da representação, o que o projeta num espaço inexplorado. Deste modo, o virtual é o conceito onde se inscrevem temas cruciais da filosofia de Deleuze, tais como o da gênese do pensamento e o da recusa do pensamento representativo em favor de um pensamento-processo, ou pensamento-acontecimento: “O pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem. Mas o que é um tal pensamento e qual é seu processo no mundo?” (*Différence et Répétition*, p. 217 [*Diferença e Repetição*, p. 240]).

antes de tornar pensáveis as margens de indefinição e de casualidade que caracterizam todo e qualquer processo. Este momento intermediário (entre-meios) constitui o processo de articulação e condensação entre elementos pré-formais, este intervalo entre uma e outra *atualização* tenta ser pensado por *Mil Platôs* como o momento de articulação intensiva que o livro trata como sendo o processo de uma *variação de velocidade*.

Tendo em vista que *Mil Platôs* é um livro dedicado a pensar processos de articulação de elementos semióticos e materiais num nível pré-formal, e por esta via os processos de transição entre uma forma e outra, entre uma individuação e outra, este livro, talvez, se investisse na direção de uma variação considerável daquilo que comumente se entende como sendo um problema filosófico, produzindo uma intercessão com o som e a música ao passo que questões do tipo “segundo qual velocidade uma atualização se faz?” – “segundo quais relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão uma atualização se faz?” – ganham relevo filosófico.

Deste modo, a problemática em torno da produção do sentido num ambiente filosófico não-representativo nos conduz ao que nos parece ser uma das zonas mais enigmáticas da filosofia Deleuziana: o conceito de *velocidade*, que aparece, ora sob o aspecto móvel da variação – a *variação de velocidade* –, ora sob o aspecto ilimitado de um pensamento sem uma imagem prévia do que significa pensar: a *velocidade infinita*:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela *velocidade infinita* com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento”.¹⁰²

II Teoria das multiplicidades

“Teoria das multiplicidades” designa um modo de articular pares conceituais com atenção aos graus de misturas e de inter-relação entre os termos do par. Embora apresentados sob a forma de noções opostas, não constituem oposições ou dualismos, não constituindo, deste modo, disjunções excludentes. Não constituem oposições,

¹⁰² (*Qu'est-ce que la Philosophie?* p. 111-112 [*O que é a Filosofia?* p. 153] grifo nosso).

embora sejam de naturezas diferentes. Por exemplo, a “extensão” e a “intensidade”, em *Diferença e Repetição*, ou em *Mil Platôs*, o “espaço-tempo estriado” e o “espaço-tempo liso”. A teoria das multiplicidades é um passo adiante na filosofia do virtual: ela entende cada acontecimento como um misto entre multiplicidades extensivas e multiplicidades intensivas.

Chegamos então, ao conceito de *multiplicidade*. É este conceito que, doravante, tratará de garantir a diferença como conceito. Aparecendo em continuidade com um conceito de tempo, o projeto Deleuzeano de conceituar a relação do diferente com o diferente aparece neste conceito de tempo visto sob a ótica das multiplicidades.

Intensidade e Extensão: dois tipos de multiplicidades

Henri Bergson é aquele a quem Deleuze rende um elogio por ter sido o filósofo que procedeu por meio de uma distinção entre “dois tipos bem diferentes de multiplicidades”¹⁰³. Mas a sagacidade de Bergson consiste em ter transposto para o plano da filosofia (conceito e problema) algo vindo de um outro lugar:

Foi um acontecimento decisivo quando o matemático Riemann arrancou o múltiplo de seu estado de predicado, para convertê-lo num substantivo, ‘multiplicidade’. Era o fim da dialética, em favor de uma topologia e uma topologia das multiplicidades.¹⁰⁴

Como se pode ler no “prefácio à edição italiana”, é enquanto uma “teoria das multiplicidades” que *Mil Platôs* se propõe¹⁰⁵. Qualquer leitor mais experimentado de Deleuze pode escutar, em *Mil Platôs*, os ecos de *Diferença e Repetição*: a diferença,

¹⁰³ *Le lisse et l’strié* [“o liso e o estriado”], in: *Mille Plateaux*, p. 604 [Vol. 5, p. 192]: “Bergson distinguia, pois, ‘dois tipos bem diferentes de multiplicidade’, uma qualitativa e de fusão, contínua; a outra, numérica e homogênea, discreta” [“Bergson dégageait donc ‘deux especes bien différentes de multiplicité’, l’une qualitative et de fusion, continue; l’autre, numérique et homogène, discrète”].

¹⁰⁴ *Mille Plateaux*, p. 602 [Vol. 5, p. 190]. Este trecho faz ver que Riemann é um interlocutor com quem Deleuze estabelece uma relação intensa, expressa pela declaração de que *Mil Platôs* “é uma teoria das multiplicidades por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo”. (*Préface pour l’édition italienne de Mille Plateaux*, in: *Deux régimes de fous*, p. 289 [Prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*, in: *Mil Platôs* Vol.1 p. 8]). Se é possível notar uma espécie de mote segundo o qual Deleuze se refere à operação de Riemann, este seria o seguinte: “a multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e de uno, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema.” (*Différence et Répétition*, p. 236 [Diferença e Repetição, p. 260]).

¹⁰⁵ *Préface pour l’édition italienne de Mille Plateaux*, in: *Deux régimes de fous*, p. 289 [Prefácio à edição italiana de *Mil Platôs*, in: *Mil Platôs* Vol.1 p. 8].

enquanto conceito, ganha sua consistência em continuidade com o conceito de multiplicidade¹⁰⁶. Deleuze não deixará de tecer e colocar em ação, no capítulo 5, sua própria conceituação da *Intensidade* e dos processos de conversão e anulação que lhe ocorrem.

Como se pode ler no capítulo V de *Diferença e Repetição*, a intensidade se esvai facilmente: ela se anula no extenso que a desdobra. Há, portanto, dois espaços, um em que a intensidade se distribui enquanto intensidade; e outro em que ela se distribui, mas sob a condição de ser anulada, isto é desdobrada num espaço no qual ela perde o seu caráter de intensidade. Neste capítulo, Deleuze apresenta a idéia de que a anulação da intensidade corresponde à anulação da diferença em si, como veremos adiante.

Ao espaço no qual a intensidade se anula Deleuze reserva o nome de *extensão*. E o espaço no qual a intensidade se distribui enquanto intensidade é concebido como *spatium*. Espaço extensivo e *Spatium* intensivo designam dois tipos de multiplicidades¹⁰⁷.

A *diferença* existe nos dois tipos de espaço, mas num deles, ela existe enquanto diferença de grau, enquanto no outro é que ela ganha o estatuto de diferença de natureza. A diferença de *grandeza*, diferença métrica, marcada pelo número cardinal e pela predicação é entendida aqui como *diferença de grau*, isto é, diferença Atual. Aí está a importância crucial de se distinguir dois tipos de multiplicidades, pois a diferença em si, diferença na intensidade só é concebida num outro regime de multiplicidades: o *spatium*, no qual se distribui a diferença de *distância*, diferença não-métrica, de número ordinal, a *diferença de natureza*.

¹⁰⁶ “A diferença tem sua experiência crucial: toda vez que nos encontramos diante de ou em uma limitação, diante de ou em uma oposição, devemos perguntar o que tal situação supõe. Ela supõe um formigamento de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens ou não domadas, um espaço e um tempo propriamente diferenciais, originais, que persistem através das simplificações do limite e da oposição. Para que oposições de forças ou limitações de formas se delineiem, é preciso, primeiramente, um elemento real mais profundo que se defina e se determine como uma multiplicidade informal e potencial. As oposições são grosseiramente talhadas num meio fino de perspectivas encavaladas, de distâncias, de divergências e de disparidades comunicantes, de potenciais e de intensidades heterogêneas; não se trata, primeiramente, de resolver tensões no idêntico, mas de distribuir disparates numa multiplicidade”. (*Différence et Répétition*, p. 71 [*Diferença e Repetição*, p. 86]).

¹⁰⁷ Cf. Capítulo 5 de *Diferença e Repetição*: “Síntese assimétrica do Sensível”.

Deste modo, a teoria das multiplicidades concebe dois tipos de diferença, segundo o modo pelo qual ela se distribui, e segundo a concepção de espaço que ela supõe¹⁰⁸. Uma diferença é aquela que se distribui numa multiplicidade métrica; outra diferença, de uma natureza completamente distinta daquela mencionada na frase anterior, é aquela que se distribui numa multiplicidade não-métrica¹⁰⁹.

Já estamos em condições de compreender um vínculo direto entre *Diferença e Repetição* e *Mil Platôs*: o espaço extensivo, como espaço das diferenças de grau e, portanto, espaço *atual*, passará a ser abordado – e desdobrado – em *Mil Platôs* sob o conceito de *Espaço-tempo Estriado*. O *spatium* intensivo como espaço das diferenças de natureza e, portanto, espaço *virtual*, passará a ser abordado – e desdobrado – em *Mil Platôs* sob o conceito de *Espaço-tempo Liso*¹¹⁰.

Não poderíamos deixar de abordar, ainda nesta seção, o que talvez seja o ponto crucial da distinção entre os dois tipos de multiplicidades, que diz respeito aos diferentes modos segundo os quais as singularidades se distribuem (isto é, o segundo os quais um processo acontece): Numa multiplicidade extensiva um processo é sempre remetido a uma unidade e uma finalidade exteriores a ele mesmo, como o decalque de uma figura unitária e central sobre si¹¹¹. Por sua vez, numa multiplicidade intensiva, as singularidades se distribuem enquanto o processo não recebe um decalque de nenhuma forma ou figura do Uno (unidade da consciência, por exemplo).

¹⁰⁸ O fato da concepção de espaço que subjaz – como pressuposto – à percepção dos acontecimentos exercer uma influência tão decisiva na percepção do elemento diferencial talvez consista no ponto mais intenso da interface entre o pensamento de Deleuze e o de Riemann.

¹⁰⁹ Os termos “métrica” e “não-métrica” são largamente utilizados por Deleuze e Guattari na abordagem dos dois tipos de multiplicidades. Doravante utilizaremos neste texto, e por uma necessidade de facilitação da leitura (e também por uma afinidade com o tema mais geral da dissertação), estes dois termos (métrico e não-métrico) para designar os dois tipos de multiplicidades, mas deixando claro desde já que os autores as abordam por meio de uma variedade de nomes: “sucedeu-nos com frequência encontrar todo tipo de diferenças entre dois tipos de multiplicidades: métricas e não-métricas; extensivas e qualitativas; centradas e acentradas; arborescentes e rizomáticas; numerárias e planas, dimensionais e direcionais; de massa e de malta; de grandeza e de distância; de corte e de frequência; *estriadas e lisas*”. (*Mille Plateaux*, p.604 [Vol. 5, p.192]).

¹¹⁰ Cf. o texto *O liso e o Estriado* em *Mille Plateaux*, p. 592-625 [Vol.5 p. 179-214].

¹¹¹ A multiplicidade extensiva (isto é *atual*) é sempre descrita em termos de um decalque que se faz sobre o processo. Dentre os vários aspectos sob os quais este tema aparece, podemos perceber a expressão recorrente em *Diferença e Repetição*, de que a imagem do pensamento não faz mais do que “um decalque do transcendental sob as figuras do empírico”; a figura do “autômato central” como princípio da arborescência em *Mil Platôs*, e ainda, uma expressão presente em um dos últimos textos de Deleuze (*L’actuel et le virtuel*) e que nos parece muito esclarecedora: “O atual cai para fora do plano como fruto” (*O Atual e o Virtual* in: ALLIEZ, *Deleuze filosofia virtual*, p.51).

Deste modo, uma multiplicidade intensiva remete a um processo no qual é a própria distribuição de singularidades que se torna a substância, “um processo que se recusa todo modelo”, que dá ao mesmo tempo em que acontece e que *não se divide sem mudar de natureza a cada vez divisão*¹¹². Conforme se lê em *Mil Platôs*, uma multiplicidade intensiva não é feita de pontos, mas somente de linhas, e que “constitui multiplicidades a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído”¹¹³.

***Spatium* e Espaço: o espaço-tempo liso e o espaço-tempo estriado**

O texto “O Liso e o Estriado” retoma a distinção entre os dois tipos de multiplicidades (espaços em que se distribuem, segundo um ou outro modo, as singularidades), mas agora colocando a ênfase nas transições, nas passagens, conversões, misturas, superposições, transformações de um no outro, reviravoltas entre os dois tipos de multiplicidades.

Nota-se que este texto em *Mil Platôs* retoma a temática de *Diferença e Repetição* por meio do desdobramento desta temática em sete seções; uma introdução e outras seis intituladas de “modelos”: modelo tecnológico, modelo musical, modelo marítimo, modelo matemático, modelo físico, modelo estético. Em cada modelo, Deleuze e Guattari encontram o que poderíamos chamar de “casos”. São sete “casos” que expressam a necessidade, em cada um dos domínios considerados, de uma reviravolta na concepção de espaço, que por sua vez implicará na concepção do tempo e da matéria em geral. Os diferentes tipos de multiplicidades são, neste texto, tratados como dois tipos de espaço-tempo: espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado.

De *Diferença e Repetição* a *Mil Platôs*, o matiz novo que é claramente lançado na filosofia Deleuzeana com esta retomada da conceituação dos tipos de multiplicidades é a apresentação do que anteriormente fora chamado de *quantidades intensivas* aparecendo no contexto de *Mil Platôs* sob o signo de *valores rítmicos*¹¹⁴. A novidade

¹¹² *Mille Plateaux*, p.604 [Vol. 5, p.191].

¹¹³ *Idem*, p. 31 [Vol.1, P.32]. O sentido da fórmula “(n-1)”, muito freqüente em *Mil Platôs*.

¹¹⁴ Para citar apenas três – dentre outros tantas – ocorrências dos *valores rítmicos* no platô em questão: “(...) o espaço riemaniano é um puro *patchwork*. Tem conexões ou relações tácteis. Tem valores rítmicos que não se encontram em outra parte, ainda que possam ser traduzidos num espaço métrico” (*Mille*

reside propriamente no aparecimento, no contexto deste tema das multiplicidades, dos pensamentos dos compositores Pierre Boulez e Olivier Messiaen¹¹⁵. Esta retomada do tema das multiplicidades é feita em *Mil Platôs* por meio de uma participação decisiva do pensamento desenvolvido em música, e da leitura que os autores fazem de Boulez e Messiaen. Sob o crivo dos diferentes tipos de multiplicidades, como espaços-tempos em que se distribuem singularidades, Deleuze insere a música no seio do seu pensamento.

Da emancipação da dissonância à velocidade infinita

O conceito de tempo em Deleuze, produzido por meio de apropriações de outras filosofias e investidas conceituais em nome próprio coloca em operação a crítica ao modelo da representação e às imagens de pensamento que lhes correspondem. Da leitura de Kant, passando por Bergson e chegando à construção de um conceito próprio do *plano de imanência*, Deleuze situa o pensamento face ao caos, frente ao qual cada pensamento resiste produzindo seus meios – pequenos territórios e casas – de modo a evitar sua própria dissolução num mar de velocidades infinitas.

Foi preciso que Deleuze – em continuidade com Kant – colocasse o tempo no interior do pensamento, para trazer à tona o caráter passivo do pensamento empírico em relação às múltiplas configurações temporais que o modulam e avançar sua proposta do *empirismo transcendental* como experimentação dos limites do pensamento. Esta experimentação só é concebida num mundo destituído de princípio universal unificador, um mundo descentrado, isto é, sem harmonia pré-estabelecida. Vimos, neste capítulo que, em seu último texto escrito a respeito da filosofia kantiana, Deleuze concebe tal exploração do pensamento tendo como sua condição uma *emancipação da dissonância*.

Plateaux, p.606 [Vol. 5, p.194]). “Para voltar à oposição simples, o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal” (p. 597 [Vol.5 p. 184]). “Em cada modelo, com efeito, o liso nos pareceu pertencer a uma heterogeneidade de base: feltro ou *patchwork* e não tecelagem, valores rítmicos e não harmonia-melodia, espaço riemaniano e não euclidiano — variação contínua que extravasa toda repartição entre constantes e variáveis, liberação de uma linha que não passa entre dois pontos, desprendimento de um plano que não procede por linhas paralelas e perpendiculares.” (p. 609 [Vol.5 p. 198]).

¹¹⁵ No texto *O liso e o estriado*, a parte intitulada “modelo musical” é escrita mobilizando a leitura que Deleuze e Guattari fazem do pensamento de Boulez. A leitura de Olivier Messiaen, por sua vez, e no que diz respeito a este tema, aparecerá com maior predominância no texto *Do ritornelo (De la ritournelle)*, quando Deleuze e Guattari abordam a noção de “personagem rítmico”, extraída dos escritos do compositor.

Neste mundo sem harmonia pré-estabelecida surge um novo problema: a *consistência*. Deleuze trata este problema por meio do conceito de *Virtual*. O virtual é este horizonte descentrado, sem harmonia ou organização prévia, e ao qual com o qual cada pensamento só se relaciona vivenciando níveis de consistência. No horizonte do virtual, o ato de “fundar” aparece então, como o ato mais banal e artificioso do pensamento, tal qual uma opinião qualquer: escolhe-se um centro, e apóia-se sobre ele.

Se Deleuze pode ser considerado como um “extra-sujeito da filosofia e o plano aberto do pensamento”¹¹⁶ é porque soube desterritorializar o pensamento ao ponto de situá-lo defronte a um problema muito específico: as velocidades. E junto com este problema, as diferentes escalas temporais – dentre o micro-tempo dos milissegundos ao tempo das explosões estelares – por meio das quais a matéria e o pensamento se articulam. Em meio a este caos das velocidades infinitas e disformes o problema do pensamento aparece como o de *uma travessia por entre planos de consistência*, por modos de temporalização e de espacialização segundo os quais ele se constitui. Uma travessia por *Mil Platôs* de consistência: o plano aberto de um pensamento não-representativo.

¹¹⁶ ALLIEZ, Eric. *Deleuze Filosofia Virtual*, p.41.

CAPÍTULO II

Desterritorialização da voz, desterritorialização do silêncio: Devires da Música

Introdução

O presente capítulo se ocupa de dispor um quadro temático que constitui a especificidade da relação que o livro *Mil Platôs* estabelece com a música. Este livro certamente não seria o mesmo se não começasse com aquela partitura de música, se não apresentasse uma seção intitulada “devir-música”, se não inventasse um conceito de *ritornelo*, se não mesclasse célebres nomes da história das obras musicais com cantos de pássaros, cantos rituais em tribos africanas e cantores de rádio. E ainda, se não mesclasse os múltiplos tratamentos que a música realiza sobre a voz com uma crítica aos pressupostos da lingüística. E ainda, se não construísse seus próprios conceitos por meio de uma relação intensa com o pensamento produzido por compositores como John Cage e Pierre Boulez.

Este capítulo tentará mostrar que o quadro temático apresentado por Deleuze e Guattari é desafiador ao ponto de chegar a considerar, num mesmo plano de realidade, um nome da história oficial da música e um personagem da literatura. É um só e mesmo plano de imanência dos problemas que envolvem a experiência da música que faz reunir, lado a lado, Beethoven e Vinteuil, como veremos ao longo deste capítulo.

Na primeira parte nos ocupamos dos temas que o livro apresenta relacionados à *voz*. Na segunda, dos temas relacionados ao *silêncio*, tal como é tratado em continuidade com o pensamento musical, em especial sob a figura do compositor norte-americano John Cage. Na terceira, de um quadro conceitual envolvendo a relação que os autores estabelecem entre a música e o tema das *individuações*. Nesta última parte, selecionamos alguns temas que, no livro, aparecem vinculados a compositores específicos, como se fossem desenvolvidos em continuidade com suas obras, tramando uma relação muito específica entre o conceito filosófico e a obra de arte. Veremos, neste contexto, a música como componente de uma das mais marcantes aventuras teóricas de

Mil Platôs, a saber, a concepção de uma *individuação sem sujeito*. Procuramos percorrer aqui algumas nuances do leque estendido por *Mil Platôs*, que vai de pontos da história da música a uma música imemorial, atravessando pássaros, moléculas, imagens do pensamento. Uma experiência “trans-histórica” da música, portanto.

Parte I

Desterritorializações da voz.

A música na crítica à lingüística: passagem da distinção língua-fala à relação voz-música

O problema da voz, e de sua relação com a música, aparece num momento muito específico do texto de *Mil Platôs*: a crítica a um dos postulados que marcam algumas pesquisas em lingüística, a saber, o de que “haveria constantes ou universais da língua que permitiriam defini-la como um sistema homogêneo”¹¹⁷.

A manobra conceitual que Deleuze e Guattari tecem na crítica a este postulado é feita por meio de uma apropriação da música sob vários de seus diferentes aspectos: 1) sob o aspecto da história ocidental da música, compreendendo as mudanças que envolvem o desenvolvimento do temperamento, do sistema tonal, as relações de “estrangeirismos” possibilitadas pelo trabalho com o modo menor, o desenvolvimento contínuo da forma a partir de Beethoven, e através da música do século XIX, com a exploração de modulações incomuns do centro tonal através de tonalidades longínquas. 2) sob o aspecto da prática musical enquanto jogo, isto é, a prática de improvisação musical, o caráter lúdico da música colocado em jogo quando os autores inserem na argumentação uma frase que evoca a improvisação musical: “o tema é a variação”¹¹⁸. 3) Sob o aspecto de sua relação com a voz, o que abre o tema da música para voz sob os critérios daquilo que os autores chamam de “*maquinação da voz*”, operação pela qual ela é trabalhada como uma matéria musical *no mesmo plano* que qualquer outro instrumento musical ou material sonoro¹¹⁹. 4) A dimensão técnica envolvida na música que implica na exploração de experiências do corpo na relação entre corpo-humano e instrumento musical, no caso da voz, por exemplo, as técnicas de respiração circular, exploração de zonas de ressonância possíveis ao aparelho vocal (“voz de cabeça”, “voz de ventre”, etc.).

¹¹⁷ *Mille Plateaux*, p. 116 [Vol. 2, p. 34].

¹¹⁸ *Idem*, p. 118 [*Idem*, p. 36].

¹¹⁹ *Idem*, p. 373 [Vol. 4, p. 105]: “Maquinar a voz é a primeira operação musical”.

O texto “20 de novembro de 1923: Postulados da lingüística” apresenta um caso de relação entre voz e música retirado do estudo etnológico de Gilbert Rouget (1916) que trata das oscilações contínuas da voz por entre fala, fala cantada e um canto em escala diatônica nas práticas de cantos rituais na cultura musical ligada à dinastia de reis do Daomé¹²⁰.

A crítica ao postulado de que “haveria constantes ou universais da língua que permitiriam defini-la como um sistema homogêneo” é feita por meio de contrapontos teóricos ao longo dos quais Deleuze e Guattari vão apresentando suas posições próprias a respeito de sua concepção de *Língua*. Três pontos importantes desta seção são os seguintes: 1) A recusa de teorias que definem a língua a partir de constantes e subsistemas em favor do critério da *variação inerente*¹²¹;2). A abordagem dos critérios

¹²⁰ Trata-se do artigo de Rouget intitulado “Um cromatismo africano”, que acompanha um disco contendo gravações do material analisado em texto. Deste artigo, destacamos aqui dois trechos que nos parecem expressar bem a proposta empreendida pelo texto: “Meu propósito não é empreender uma análise minuciosa do cromatismo tal como ele aparece no repertório cantado que acaba de ser sumariamente definido, mas somente de apresentar deles exemplos concretos, mostrando onde ele se coloca e sob quais aspectos se apresenta. É ao que deve servir, complementarmente ao disco, as análises e transcrições que seguem reduzidas ao mínimo e destinadas a fornecer ao leitor alguns pontos de referência que lhe permitam ir rapidamente ao essencial quando ele escutar a música ela mesma. Examinaremos de início um canto de colheita, e depois uma série de ação de graças”. [“Mon propos n'est pas d'entreprendre une analyse minutieuse du chromatisme tel qu'il apparaît dans le répertoire chanté qui vient d'être sommairement défini, mais seulement d'en donner des exemples concrets, en montrant où il se place et sous quels aspects il se présente. C'est à quoi doivent servir, complémentirement au disque, les analyses et les transcriptions qui suivent, réduites au strict minimum et destinées à fournir au lecteur quelques points de repère qui lui permettent d'aller rapidement à l'essentiel lorsqu'il écouter la musique elle-même. Nous examinerons d'abord un chant de quête, puis une série d'actions de grâces”]. (ROUGET, Gilbert. *Un chromatisme africain*. In: *L'Homme*, 1961, tome 1 n°3. pp. 32-46; p.35-6. Disponível no endereço eletrônico:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_04394216_1961_num_1_3_3664_11). Com relação à utilização do cromatismo e ao papel do ritmo como eixos articulatórios entre as duas dimensões pelas quais a voz passeia (a escala diatônica e o canto falado - “*parlando*”), Rouget escreve o seguinte: “Se pareceu útil dedicar algumas linhas à forma deste canto, se bem que os problemas de forma não estejam em nosso propósito, é porque o cromatismo ao qual nos referimos aqui se situa num momento muito particular. Ele aparece na segunda parte, que é a mais curta das três e que forma a transição entre as outras duas. A primeira é cantada, seu interesse é inicialmente melódico; é terceira é *parlando*, seu interesse é inicialmente rítmico. A organização rítmica da parte cromática – aquela do meio – está a meio-caminho entre aquela da primeira parte e aquela da terceira: mais marcada que aquela, menos marcada que esta. E o mesmo quanto à sua organização melódica”. [“S'il a paru utile de consacrer quelques lignes à la forme de ce chant, bien que les problèmes de forme ne soient pas dans notre propos, c'est parce que le chromatisme auquel on a affaire ici se situe à un moment très particulier. Il apparaît à la seconde partie, qui est la plus courte des trois et qui forme transition entre les deux autres. La première en effet est chantée, son intérêt est d'abord mélodique ; la troisième est parlando, son intérêt est d'abord rythmique. L'organisation rythmique de la partie chromatique — celle du milieu — est à mi-chemin entre celle de la première partie et celle de la troisième : plus marquée que celle-là, moins marquée que celle-ci. Il en va de même de son organisation mélodique”] (ROUGET, Gilbert. *Un chromatisme africain*. In: *L'Homme*, p.38).

¹²¹ “Chomsky finge acreditar que Labov, quando afirma seu interesse pelos traços variáveis da linguagem, se instala assim em urna pragmática de fato, exterior à lingüística. Entretanto, Labov tem uma outra ambição. Quando ele destaca linhas de *variação-inerente*, não vê nestas simplesmente ‘variantes livres’ que se refeririam à pronúncia, ao estilo ou aos traços não-pertinentes, estando fora do sistema e deixando

de uma pragmática *interior* à língua, a saber, a da mobilização das noções de expressão atípica, *tensor* [*shifter*], e a expressão “e...” como sendo critérios que asseguram “um tratamento intensivo e cromático da língua”¹²² e 3) a recusa da distinção língua-fala em favor da afirmação de uma relação que lhes parece muito mais produtiva: a *relação Voz-música*¹²³.

O texto constrói, então, uma paisagem teórica inusitada que traz à tona a desconsideração, por parte da lingüística, em relação à materialidade da voz, e em relação aos campos de ação em que esta materialidade é investigada e trabalhada. Deleuze e Guattari escrevem que, antes de optarem pela distinção língua-fala, eles preferem adotar a proposta de Rousseau, que, por meio da abordagem de “uma relação Voz-música, teria podido conduzir para outra direção não somente a fonética e a prosódia, mas toda a lingüística”¹²⁴. Esta condução da abordagem da língua rumo a “outra direção” feita através da relação voz-música nos parece ser a proposta do próprio *Mil Platôs*. Daí se pode notar uma das mais notórias especificidades da relação com a música criada por este livro, que faz com que os estudos a respeito da língua possam ser vistos como pobres, ou negligentes, se ignoram os procedimentos de elaboração e variação da voz, notadamente os procedimentos que a experimentação musical efetua sobre ela. É toda uma paisagem de tenores, contraltos, sopranos, *castratis*, vendedores ambulantes, e também de sons eletrônicos que começa a aparecer na discussão.

subsistir a homogeneidade do sistema; mas tampouco uma mistura de fato entre dois sistemas na qual cada um seria homogêneo por sua conta, como se o locutor passasse de um a outro. Ele recusa a alternativa na qual a lingüística quis se instalar: atribuir variantes a sistemas diferentes, ou antes remetê-los para aquém da estrutura. É a própria variação que é sistemática, no sentido em que os músicos dizem "o tema é a variação". Na variação, Labov vê um componente de direito que afeta, de dentro, cada sistema, e o faz seguir ou saltar por sua própria potência, impedindo-o de fechar-se sobre si, de homogeneizá-lo em princípio. E sem dúvida as variações consideradas por Labov são de natureza completamente diversa — fonéticas, fonológicas, sintáticas, semânticas, estilísticas” (*Mille plateaux*, p. 118 [Vol. 2, p. 36]).

¹²² *Mille plateaux*, 121 [Vol. 2, p. 44].

¹²³ “Ainda aqui, objeta-se que a música não é uma linguagem, os componentes do som não são traços pertinentes da língua, não existe correspondência entre os dois. Mas não invocamos correspondência alguma, não cessamos de pedir que se deixe em aberto o que está em questão, e que se recuse toda distinção pressuposta. Antes de tudo, a distinção língua-fala foi feita para colocar fora da linguagem todos os tipos de variáveis que trabalham a expressão ou a enunciação. Jean-Jacques Rousseau propunha, ao contrário, uma relação Voz-Música, que teria podido conduzir para uma outra direção não somente a fonética e a prosódia, mas toda a lingüística. A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras bastante diversas” (*Mille plateaux*, p. 121 [Vol.2, p. 39]).

¹²⁴ *Idem*, p. 121 [Vol. 2, p. 39].

Heterogênese da voz pela via da “maquinária” musical: a voz que “toca tanto quanto o instrumento”

Aqui encontramos uma tópica muito própria a *Mil Platôs*, que poderíamos formular na seguinte questão: o que aconteceria com a voz se ela fosse tratada, primeiramente, do ponto de vista do *timbre*? Para esta questão, o texto de *Mil Platôs* traça uma linha conceitual pela qual é a operação musical quem cria uma relação complexa entre a fala e o estilo: a voz quando tratada tendo como princípio o timbre é submetida a uma heterogênese, isto é, um processo pelo qual ela entra numa relação diferencial consigo mesma, deixando seus lugares comuns da fala na medida em que passa a adentrar o domínio do continuum da matéria sonora em geral. Em suma: heterogênese da voz, pela qual ela passa a habitar o “plano sonoro de um ‘glissando’ generalizado”¹²⁵, passando a efetuar uma “língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento”¹²⁶.

De acordo com o texto de *Mil Platôs*, a operação que constitui maior radicalidade e produtividade no contexto da relação voz-música é o tratamento da voz tendo como princípio operatório o trabalho desta enquanto timbre. É a relação com o timbre que ressalta o caráter material da voz, situando-a no plano de material musical. No contexto desta argumentação, Deleuze e Guattari apresentam dois “casos”, o primeiro é uma peça para voz feminina e sons eletroacústicos, intitulada *visage* (“rosto”), composta em 1961 pelo compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), e o segundo, a peça *Glossolalia* (1959-60) do compositor alemão Dieter Schnebel (1930). O momento do texto que vai da relação voz-música até o trabalho do timbre como desterritorialização da voz do âmbito da fala para reterritorializá-la no âmbito de sua sonoridade – seu caráter material concreto – é o seguinte:

A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiado, jogando ao mesmo tempo com a linguagem e com o som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras bastante diversas; mas, como a voz é canto, tem por papel principal “manter” o som, preenche uma função de constante, circunscrita a uma nota, ao mesmo tempo em que é *acompanhada* pelo instrumento. É somente quando relacionada ao timbre que ela desvela uma tessitura que a torna heterogênea a si mesma e lhe dá uma potência de variação contínua: assim não é mais acompanhada, é realmente “maquinada”, pertence a uma máquina musical que coloca em prolongamento

¹²⁵ *Idem*, p. 122 [*Idem*, p. 40].

¹²⁶ *Idem*.

ou superposição em um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, sonoplastizadas, instrumentais e eventualmente eletrônicas. Plano sonoro de um "glissando" generalizado, que implica a constituição de um espaço estatístico, onde cada variável tem não um valor médio, mas uma probabilidade de frequência que a coloca em variação contínua com as outras variáveis. *Rosto*, de Berio, ou *Glossolalia*, de Dieter Schnebel, seriam exemplos típicos a esse respeito. E não importa o que diga o próprio Berio, trata-se menos de produzir um simulacro de linguagem ou uma metáfora da voz, com pseudoconstantes, do que de alcançar essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde *o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto o instrumento*. Não se pensará que a música não sabe mais cantar, em um mundo que se tornou mecânico ou atômico, mas, antes, que um imenso coeficiente de variação afeta e arrebatou todas as partes fáticas, afáticas, lingüísticas, poéticas, instrumentais, musicais, de um mesmo agenciamento sonoro.¹²⁷

É notável que o texto de Deleuze e Guattari celebra as “maquinações” que a música opera sobre a voz, na voz e com a voz, e notável também, que ele o faça por meio da disposição de duas expressões deste tipo de operação no âmbito da estética e da poética da prática musical contemporânea, quando invoca o procedimento de composição eletroacústica – com o caso de Luciano Berio – e as potencialidades da voz no âmbito da experimentação cênica e performática, com o caso de Dieter Schnebel. Devires-matéria, devires-texturas, grãos, devires-intensos de uma voz que perde o rosto humano para alçar-se a realidades micro e macroscópicas da matéria-som. Não poderíamos deixar, então, de incluir no repertório desta dissertação o tema da *maquinaria da voz* [machinerie de la voix], abordado nesta seção e que, considerando justamente o trabalho da voz presente na composição *visage*, mobilizada no texto de *Mil Platôs*, nos possibilita aproveitar um desvio de tradução do livro para o português, que, ao ter de verter “machinerie de la voix” para o português “maquinaria da voz”, o fez criando uma expressão peculiar: “maquinária da voz”, que cria uma espécie de palavra-valise que nos parece produtiva¹²⁸.

¹²⁷ *Idem*, p.121. [Vol. 2, p. 39-40, grifo meu].

¹²⁸ O termo “maquinária” da voz é fruto da inserção do acento agudo na palavra “maquinaria”, que, de resto, é a palavra que consta no texto original de *Mil Platôs* “machinerie” (p.373). Esta expressão é traduzida por “maquinaria” ao longo do texto, com exceção de sua ocorrência na página 105 do volume 4 da 1ª edição (1997) da tradução de *Mille plateaux* para o português brasileiro. A palavra-valise produzida aí – por engano, acredito – consiste na contração dos termos máquina, maquinaria e ária, numa mesma palavra, uma palavra valise que nos parece expressar bem o tipo de composição que está em jogo no procedimento de Luciano Berio em *Visage*.

A voz desterritorializada como voz sem gênero: música e o ultrapassamento da diferença entre sexos

Aqui, um novo tema. O tema da *voz desterritorializada* do dualismo que a distribui entre “masculina” e “feminina”. A *voz sem gênero* aparece num contexto diferente daquele em que são tratados os temas anteriores. Se a construção anterior se fazia como a de uma emancipação da voz em relação às categorias usuais da lingüística, pela qual os autores elaboram uma concepção própria de estilo e fazem apelo a “uma lingüística cromática”¹²⁹, o cenário conceitual desta seção é aquele dos múltiplos devires da voz, em continuidade com os múltiplos devires da música. Mas, apesar da diferença de contexto e constelações conceituais, encontramos-nos ainda, na presença do mesmo tema: a *voz desterritorializada*.

O tema da voz, por exemplo, que Deleuze e Guattari lêem no romance de Dominique Fernandez, (1929), intitulado *La rose des Tudor*¹³⁰, abre uma nova constelação de questões que coloca em jogo a relação íntima entre a história da música e a história da voz, e também, a relação íntima da exploração da voz com a exploração das potencialidades do aparelho fonador em sua relação complexa e simbiótica com o aparelho respiratório e com os ossos como caixa de ressonância, o que faz da pesquisa da voz a pesquisa de novos modos de constituir o corpo, experimentando novas corporeidades.

Em *Mil Platôs*, os temas advindos da leitura que Deleuze faz de Fernandez e que aparecem concentrados num parágrafo são objetos de duas aulas inteiras conferidas por Deleuze, registradas por Richard Pinhas e disponibilizadas na internet¹³¹. Estas duas aulas fornecem um contexto de leitura das teses que gravitam em torno de uma

¹²⁹ “Eis o que queríamos dizer: um cromatismo generalizado... Colocar em variação contínua quaisquer elementos é uma operação que talvez faça surgir novas distinções, mas não reconhecendo qualquer de seus procedimentos como adquirido, não atribuindo a si mesma nenhum destes previamente. Ao contrário, essa operação refere-se, em princípio, simultaneamente à voz, à fala, à língua, à música. Nenhuma razão para fazer distinções prévias e de princípio. A lingüística em geral ainda não abandonou uma espécie de modo maior, um tipo de escala diatônica, um estranho gosto pelas dominantes, constantes e universais. Durante esse período, todas as línguas estão em variação contínua imanente: nem sincronia nem diacronia, mas assincronia, cromatismo como estado variável e contínuo da língua. Por uma lingüística cromática, que dê ao pragmatismo suas intensidades e valores”. *Mille plateaux*, p.123 [Vol. 2, p. 41].

¹³⁰ FERNANDEZ, Dominique. *La Rose des Tudor*. Paris: Julliard, 1976.

¹³¹ Refiro aqui às aulas datadas dos dias 08/03/1977 e 03/05/1977, publicadas no endereço eletrônico www.webdeleuze.com sob o título de “*Anti Oedipe et Mille Plateaux : Sur la musique*” .

afirmação tão direta como a que “ser homem *ou* mulher não existe mais em música”¹³². Nestas aulas, Deleuze apresenta sua inquietação em relação a um dos enunciados básicos do livro de Fernandez, a saber, o de que há algo que pertence intrinsecamente à experiência musical e que acaba por volta de 1830. Dito em outras palavras: há uma prática musical, algo crucial e inseparável da música, um modo de operação musical que não existe mais depois de Gioachino Rossini (1792-1868) e Vincenzo Bellini (1801-1835). Deleuze pergunta: o que é que torna possível um enunciado deste tipo?

A resposta vem do recorte que Fernandez faz na história da música. Esta característica que é inseparável da música desaparece em torno de 1830, com a chegada de Giuseppe Verdi (1813-1901) e Richard Wagner (1813-1883). Mas, para compreendermos o papel e a incidência de Wagner e Verdi na supressão desta característica própria – Deleuze insiste: “inseparável” – da música, nos cabe perguntar: em que consiste esta característica? Em que consiste esta operação propriamente musical? A resposta de Fernandez é sucinta: o transbordamento, o ultrapassamento da diferença de sexos.

Deleuze lembra que Fernandez tem uma formação em psicanálise, e apresenta sua leitura de que, embora Fernandez não exerça o ofício como psicanalista, é com base nesta formação que ele afirma que a música implica sempre uma restauração do andrógino. Com relação a esta posição de Fernandez, as páginas de *Mil Platôs* deixam claro o posicionamento de Deleuze e Guattari: “Não é certeza, no entanto, que o mito do andrógino invocado por Fernandez seja suficiente. Não se trata de mito, mas de devir real¹³³”. Voltando a sua aula, Deleuze deixa claro que concorda com a posição de Fernandez de que haja, na história de nossa espécie, uma relação muito primitiva entre a música e a voz, mas recusa a hipótese de que a música restitua um estado de androginia em favor da situação da voz em relação ao conceito de Devir.

A idéia básica de Fernandez, de que as explorações musicais da voz implicam um ultrapassamento da distinção de sexos é, portanto, preservada em *Mil Platôs*, mas preservada *para ser tratada por meio do conceito de devir*. No texto de Deleuze e Guattari lê-se o tratamento musical da voz é capaz de romper, quebrar, subverter a máquina dual que a organiza em gêneros, fazendo dela uma “voz masculina” ou uma

¹³² *Mille plateaux*, p. 373 [Vol.4, p. 105].

¹³³ *Idem*.

“voz feminina”, mas isso consiste apenas numa reformulação da idéia de Fernandez¹³⁴. O traço próprio a Deleuze e Guattari é a afirmação de que a voz *desterritorializada*, fora da grade classificatória de gêneros, implica, não num retorno ao andrógino primitivo, mas numa viagem sem rumos pré-definidos, pelos quais a voz experimenta uma diferenciação em relação a si mesma, uma *heterogênese*.

Devires da voz em *Mil Platôs*

Ainda no contexto da leitura que Deleuze faz de Fernandez, são apresentados dois outros tipos de heterogêneses da voz, que aparecem sob os aspectos de um “devir-mulher” e de um “devir-criança”. Deleuze ressalta o modo peculiar com que Fernandez se dedica a narrar as especificidades que caracterizam diferentes tipos de experiência vocal¹³⁵. A complexidade física e de estados corporais narrados são aproveitados pela argumentação de *Mil Platôs* na afirmação de que um “devir-criança” da voz não consiste nunca em uma espécie de retorno à criança, como se, para atingir este devir, bastasse imitar uma criança.

A criança da qual tratam Deleuze e Guattari não é uma criança previamente dada ou concebida. Deste modo, não basta imitar tal ou tal criança. Um devir-criança não funciona segundo uma identidade de criança. Deleuze e Guattari localizam o problema

¹³⁴ A idéia de Fernandez de que algo essencial à música – isto é, o tratamento da voz assexuada – morre com a chegada de Verdi e Wagner se faz por meio do tratamento da voz segundo a ordenação em registros de gênero sexual, masculino ou feminino. Em sua aula, Deleuze trata este tema da seguinte maneira: “Com efeito, a primeira vista, com Verdi e Wagner, volta-se a uma espécie de grande reterritorialização molar em nossa linguagem, a saber: qualquer que seja o caráter sublime de suas vozes, o cantor wagneriano será homem e com uma voz de homem, a cantora wagneriana será mulher com uma voz de mulher. É o retorno à diferença de sexos. Eles levam à morte o devir da música. A máquina binária, a voz da mulher que responde à voz do homem, e a voz do homem que responde à voz da mulher. Tristão e Isolda. [“En effet, à première vue, avec Verdi et Wagner, on revient à une espèce de grande reterritorialisation molaire dans notre langage, à savoir: quel que soit le caractère sublime de leurs voix, le chanteur wagnérien sera homme avec une voix d’homme, la chanteuse wagnérienne sera femme avec une voix de femme. C’est le retour à la différence des sexes. Ils mettent à mort le devenir de la musique. (...) la machine binaire, la voix de la femme qui répond à la voix de l’homme, et la voix de l’homme qui répond à la voix de la femme. Tristan et Yseult.]” (“*Sur la musique*” In: www.webdeleuze.com). Em *Mil platôs* este tema é formulado do seguinte modo: “Eis que Fernandez mostrou a presença de devires-mulher, de devires-criança na música vocal. Depois ele protesta contra a ascensão da música instrumental e orquestral; ele acusa particularmente Verdi e Wagner de terem ressexualizado as vozes, de terem restaurado a máquina binária conformando-se às exigências do capitalismo, que quer que um homem seja um homem, uma mulher uma mulher, e que cada um tenha a sua voz: as vozes-Verdi, as vozes-Wagner são reterritorializadas em homem e mulher. Ele explica o desaparecimento prematuro de Rossini e de Bellini, a retirada de um e a morte do outro, pelo sentimento desesperado de que os devires vocais da ópera não eram mais possíveis.” (*Mille plateaux*, p. 377-378 [Vol.4, p. 110]).

¹³⁵ “(...) a voz de cabeça da contralto, que canta “para além de sua voz”, ou cuja voz trabalha na cavidade dos seios paranasais, a parte anterior da garganta e o palato, sem apoiar-se no diafragma nem transpor os brônquios; por outro lado, a voz de ventre dos *castrati* (...)” (*Mille plateaux*, p. 373 [Vol.4, p. 105]).

precisamente: não se trata de fazer uma música infantil, mas de enxertar na música “blocos de infância”¹³⁶, trata-se, portanto, de produzir uma infância, de conquistá-la. Para os autores, o que está em jogo na composição destes “blocos de infância” em Música é aquilo que também atua na composição da *Combray* de Marcel Proust: “Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente”. Devires-criança do presente, portanto, entendidos como blocos de infância coexistentes com qualquer idade da vida¹³⁷.

Voltando à aula em que Deleuze lê *La rose des tudors*, a atenção da leitura é voltada agora para os temas que concernem às especificidades do uso da voz por parte dos diferentes tipos de cantores, notadamente os contra-tenores ingleses e os *castratis* italianos. Deleuze lembra que na cultura da Inglaterra da época não havia o costume de castrar os cantores, ao passo que na Itália sim, mas que, sobretudo, o problema não reside em castrar ou não os cantores, mas sim, o de se atingir uma voz *desterritorializada*. A partir daí, Deleuze dirá que os cantores, *castrados ou não*, consistem em duas soluções para um mesmo problema, isto é, atingir a esta voz assexuada¹³⁸. Este último caso – o *castrati* – constitui, aos olhos Fernandez e Deleuze

¹³⁶ A expressão “blocos de infância” aparece em *O que é a Filosofia?* no contexto em que os autores estão a tratar do tema da obra de arte como *ser de sensação*, isto é, como bloco de sensações construído como uma espécie de *monumento* (no sentido de que o artista deve conseguir fazê-lo “*manter-se de pé sozinho*”). Na seguinte passagem, que traz o tema do “bloco de infância” em continuidade com a literatura (a 1ª parte do romance “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust, intitulada “Combray”, em que o narrador dispõe inúmeras cenas de infância), nota-se, também, a relação intrínseca que os autores concebem entre o bloco de infância e a música: “É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: “Memória, eu te odeio. Só se atinge o percepto ou o afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram: Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento.” (*Qu’est-ce que la philosophie?* p. 158 [*O que é a filosofia?* p. 218]). Ainda uma observação: a expressão “memória, eu te odeio” está presente também em *Mil Platôs*: “o músico pode dizer por excelência: odeio a memória, odeia a lembrança, e isso porque ele afirma a potência do devir” (*Mille Plateaux*, p. 364 [Vol.4, p. 95]).

¹³⁷ Neste sentido, um devir-criança é entendido em continuidade com uma das propostas cruciais de *Mil platôs*, a saber, a da afirmação do tema embriológico que estabelece a contemporaneidade do ovo em relação a todas as idades da vida (cf. Zourabichvili, *O vocabulário de Deleuze*, p.63). Deste modo, um devir-criança é pensado como o processo de experimentação de um bloco de sensações, isto é, um “*corpo sem órgãos*”.

¹³⁸ “Na música italiana, há o *castrati*, quer dizer, o cantor castrado, e na música inglesa, muito estranhamente, não existia o *castrati* (o *castrati* é alguma coisa de latino), havia o contra-tenor. E o *castrati* e o contra-tenor, por sua vez, em relação ao soprano infantil, são como duas soluções diferentes para um mesmo problema”. [“Dans la musique italienne, il y a le castrat, c’est-à-dire le chanteur castré, et dans la musique anglaise qui, très bizarrement, n’avait pas de castrat (le castrat, c’est quelque chose de latin), il y

um caso de *desterritorialização* da voz muito especial que se lança rumo a uma infância que não é a da criança dada e a uma feminilidade que não é a da mulher dada¹³⁹, tema que aparece em *Mil Platôs*, no texto *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*:

O devir-mulher, o devir-criança da música aparecem no problema de uma maquinação da voz. Maquinar a voz é a primeira operação musical. Sabe-se como o problema foi resolvido na música ocidental, na Inglaterra e na Itália, de duas maneiras diferentes: de um lado, a voz de cabeça da contralto, que canta "para além de sua voz", ou cuja voz trabalha na cavidade dos selos paranasais, a parte anterior da garganta e o palato, sem apoiar-se no diafragma nem transpor os brônquios; por outro lado, a voz de ventre dos *castrati*, "mais forte, mais volumosa, mais lânguida", como se eles tivessem dado uma matéria carnal ao imperceptível, ao impalpável e ao aéreo. Dominique Fernandez escreveu sobre isso um belo livro, onde, precavendo-se felizmente de qualquer consideração psicanalítica sobre uma ligação da música e da castração, mostra que o problema musical de uma maquinaria da voz implicava necessariamente a abolição da robusta máquina dual, isto é, da formação molar que distribui as vozes em "homem ou mulher". Ser homem ou mulher não existe mais em música. Não é certeza, no entanto, que o mito do andrógino invocado por Fernandez seja suficiente. Não se trata de mito, mas de devir real. É preciso que a própria voz atinja um devir-mulher ou um devir-criança. E está nisso o prodigioso conteúdo da música. Sendo assim, como o nota Fernandez, não se trata de imitar a mulher ou de imitar a criança, mesmo se é uma criança que canta. »¹⁴⁰

A voz que articula “o diferente com o diferente”: a dupla desterritorialização.

Então, Deleuze e Guattari aproveitam a temática de Dominique Fernandez para colocar em pauta um tema muito próprio ao projeto filosófico de *Mil Platôs*, a saber, o tema de que num devir, a desterritorialização é sempre dupla. Nota-se que se trata de uma reformulação do problema já exposto em *Diferença e Repetição*, de um “ponto ‘crítico’

avait le contre-ténor. Et le castrat et le contre-ténor, par rapport au soprano enfantin, c'est comme deux solutions différentes pour un même problème”].

¹³⁹ “Bellini e Rossini, os últimos a agenciar musicalmente a voz sob a forma destes devires. O devir criança e o devir mulher. No início do Século XIX, o que desaparece, é o costume dos *castratis*, (...). O *castrato* está num devir mulher que nenhuma mulher possui, está num devir criança que nenhuma criança possui. Está, igualmente, num processo de desterritorialização. Devir criança é, necessariamente, não tornar-se uma criança tal qual é a criança, mas tornar uma criança enquanto criança desterritorializada, e isso se faz por um meio de expressão que é, ela mesmo, necessariamente desterritorializada: a desterritorialização da voz”. [“Bellini et Rossini, c'est les derniers à agencer musicalement la voix sous la forme de ces devenirs-là. Le devenir enfant et le devenir femme. Au début du XIXe siècle, ce qui disparaît, c'est la coutume des castrats, (...). Le castrat est dans un devenir femme qu'aucune femme n'a, il est dans un devenir enfant qu'aucun enfant n'a. Par là même, il est dans le processus de la déterritorialisation. Devenir enfant, c'est nécessairement, non pas devenir un enfant tel qu'est l'enfant, mais devenir un enfant en tant qu'enfant déterritorialisé, et ça se fait par un moyen d'expression qui est nécessairement lui-même une expression déterritorialisée: la déterritorialisation de la voix”].

¹⁴⁰ *Mille plateaux*, p.373 [Vol. 4, p. 105].

em que a diferença, como diferença, exerce a função de reunir”¹⁴¹. Em *Mil Platôs*, com o tema da “dupla desterritorialização”, entra em pauta a idéia de que um processo de *individuação sem sujeito* é feito por meio de uma aliança, na qual, os dois termos da aliança se relacionam entre si *enquanto desterritorializados*. Trata-se de um modo de relação que é retomado ao longo da trajetória de Deleuze por meio de diferentes expressões: agenciamento de disparates, agenciamento de fluxos desterritorializados, síntese disjuntiva, “relação do diferente com o diferente”¹⁴². O caso exemplar deste tipo de relação – e que aparece tanto em *Mil Platôs* quanto em *O que é a Filosofia?* – é a relação entre a vespa e a orquídea: a vespa não vê na orquídea, nem gênero, nem espécie. É sob esta ótica que Deleuze e Guattari tratam a relação entre a voz e as noções de “infância” e “mulher”. Como se pode perceber no texto de *Mil Platôs*, a música faz voz se relacionar com a mulher por meio de uma feminilidade que não está dada na mulher.

É a própria voz musical que se torna criança, mas, ao mesmo tempo, a criança se torna sonora, puramente sonora. Jamais criança alguma teria podido fazê-lo ou, se o faz, é tornando-se também outra coisa que não criança, criança de um outro mundo estranhamente celeste e sensual. Em suma, a desterritorialização é dupla: a voz desterritorializa-se num devir-criança, mas a própria criança que ela se torna é desterritorializada, inengendrada, está em devir. “Asas deram impulso à criança”, diz Schumann (...) Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio.¹⁴³

É sob o signo do *duplo-devir*, portanto, que é tratada a relação entre a voz, a mulher e a criança. Este tema da infância, em sua relação com a música retornará na elaboração do conceito de ritornelo, que constitui o tema do terceiro capítulo desta dissertação. Por ora, e a título de conclusão desta seção dedicada à desterritorialização da voz,

¹⁴¹ *Différence et Répétition*, p. 221 [*Diferença e Repetição*, p. 244].

¹⁴² Para ficarmos em apenas uma referência, vejamos o prólogo de *Diferença e Repetição*: “O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a *relação do diferente com o diferente*, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo.” (*Différence et Répétition*, p. 1-2 [*Diferença e Repetição*, p. 15-16, grifo nosso]).

¹⁴³ *Mille plateaux*, p. 373. [Vol.4, p. 107]. Deleuze e Guattari encerram este parágrafo colocando o quadrado de Mondrian como caso “ilustrativo” deste assunto: “O quadrado perfeito é o de Mondrian, que bascula numa ponta e produz uma diagonal entreabrindo seu fechamento, arrastando um e outro lado”.

lembramos as palavras de Deleuze que constam na “Entrevista sobre *Mille Plateaux*”, quando, ao ser perguntado sobre a importância da discussão a respeito da lingüística apresentada pelo livro, Deleuze acaba por responder que “a Música, e a relação da voz com a música, ocupam em *Mille Plateaux* um lugar mais relevante que a linguística”¹⁴⁴. Esta frase nos faz retornar ao início desta seção que acabamos de percorrer, como também visitar novamente o texto “*20 de novembro de 1923: Postulados da lingüística*”.

¹⁴⁴ *Conversações*, p. 40-1.

Parte II

Desterritorialização do Silêncio.

John Cage: a re-significação do silêncio

O silêncio nos parece ser um dos grandes temas de *Mil Platôs*. Quando a noção de silêncio é tematizada segundo a acepção que ela ganha no contexto do pensamento musical, ela aparece em continuidade com a obra (composições, performances e textos) do compositor norte-americano John Cage (1912-1992). Cage dedica parte considerável de seu pensamento à operação de uma re-elaboração, re-significação da noção de silêncio, e de decorrências diretas desta re-elaboração. Em linhas rápidas, e tal como se pode ler em *Mil Platôs* e em diversos textos de Cage, a noção de silêncio passa a significar, não uma ausência de som, ou um intervalo entre sons, e sim, a *criação de uma relação com o movimento*.

Se visitarmos a obra de John Cage, tanto as composições musicais quanto os textos, poderemos perceber que o silêncio aparece ali como material da composição¹⁴⁵. Mas, nesta seção, a relação com o movimento será abordada, não pela via da produção de sons, mas pela via da produção de silêncio, isto é, pela via de passagens por entre camadas de *escuta*. Quando Deleuze e Guattari escrevem que a obra de Cage é onde “o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento”¹⁴⁶, eles estão trazendo à tona a investida radical do compositor no campo da escuta musical.

¹⁴⁵ Ver os 4 primeiros fragmentos que compõem o texto “Composição como processo” (parte 1. “changes”), composto por Cage sob demanda de Wolfgang Steinecke – então diretor do Ferienkurse für Neue Musik at Darmstat – como discussão a respeito da composição “Música das mudanças” – ou “música das mutações” – (*Music of Changes*, composta em 1951 para o pianista e amigo David Tudor, trata-se da primeira obra instrumental inteiramente composta sobre o princípio da indeterminação – cf: *Indeterminacy*. In: CAGE, J. *Silence: lecture and writings*). Nestes fragmentos, compostos para ser lidos segundo o mesmo princípio de organização musical de *Music of Changes* (as *chance operations* – “operações do acaso”), e acompanhadas pela própria execução da composição musical em caso, Cage escreve o seguinte: “todos os aspectos do som incluindo frequência, amplitude, timbre, duração, sozinhos, eram também característica do silêncio”; “ ‘material’ - sons e silêncios de uma composição” (*Silence*, p. 17-18); e também, um fragmento solto no meio do texto: “estes sons (são chamados de silêncio apenas pelo fato de não constituírem parte de uma *intenção* musical) (...)” (*Silence*, p.22, grifo meu).

¹⁴⁶ *Mille Plateaux*, p. 327 [vol.4, p. 56].

Aqui, poderíamos lembrar a visita feita por Cage à câmara anecóica na Universidade de Harvard¹⁴⁷. Cage fez desta visita a ocasião de desmistificação radical do silêncio pensado enquanto “ausência”: a câmara anecóica – como espaço ideal de silêncio tornado materialmente possível pela física e engenharia acústicas – expressasse a impossibilidade do silêncio enquanto ausência de som. A partir desta constatação, Cage desenvolve este tema em suas conferências e composições musicais, obras nas quais esta re-significação do silêncio – e suas implicações em relação à noção de *escuta musical* – é colocada em pauta.¹⁴⁸

A partir daí, o problema passa a ser o de *uma escuta que constrói seu objeto*¹⁴⁹. Pois, se não há ausência total de som, também não há algo que constituiria o “som musical” por

¹⁴⁷ Uma câmara anecóica [“anechoic chamber”, significando “an-echoic” = “sem eco”, “livre de ecos”] é uma sala projetada para absorver completamente as reflexões de propagações ondulatórias, sejam elas ondas sonoras ou eletromagnéticas. Estas câmaras são também construídas com um isolamento de sons advindos de seu exterior. A combinação destes dois aspectos implica na construção de um espaço ideal de silêncio, visto que nenhum som exterior penetra este espaço e todo som produzido dentro dele não receberá reflexões (reverberações), de modo a desaparecer no instante imediatamente posterior à sua emissão. O termo “anecóico” [anechoic] foi cunhado pelo engenheiro norte-americano especialista em física acústica Leo Beranek (1914-) para se referir a este espaço construído para conduzir experimentos de testes de aparelhos eletro-acústicos (como microfones, alto-falantes, etc) e níveis de ruído. John Cage visitou uma câmara deste tipo na Universidade de Harvard em 1951, ocasião à qual ele se remete diversas vezes em textos diferentes. De seu livro “Silêncio” (*Silence*), destacamos aqui uma das ocasiões em que o autor narra este acontecimento, mesclando-o a uma reflexão a respeito da música de sua época: “Não há algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. De fato, tentamos o tanto quanto possível fazer silêncio, e não o podemos. Para alguns propósitos em engenharia, é preciso criar uma situação o mais silenciosa quanto possível. Uma sala deste tipo é chamada câmara anecóica, com seis paredes feitas com um material especial, resultando em uma sala sem reverberações (sem ecos). Entrei numa sala deste tipo na Universidade de Harvard há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto (agudo) e um baixo (grave). Quando os descrevi ao o engenheiro encarregado do projeto, ele me informou que o som agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave era meu sangue em circulação. Enquanto eu viver haverá sons. E eles continuarão após a minha morte”. (CAGE, John. *Experimental music in: Silence*, p.7). Poucos parágrafos depois, Cage formula uma expressão que nos parece sintetizar muito bem o assunto desta seção de nosso capítulo: “nova música: nova escuta” [“new music: new listening”] (*Idem*, p. 9). A visita de Cage à câmara anecóica nos parece um caso a ser datado ao modo das datações operadas por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*. Tal qual, neste livro, os textos aparecem com uma data – por exemplo: “28 de Novembro de 1947...”, “20 de novembro de 1923...”), poderia se também datar esta visita de Cage como um “complexo de inconsciente” que diz respeito, ao mesmo tempo, às noções de *silêncio* e *escuta*, algo como: “1951: silêncio impossível, escuta c(a)ósmica”.

¹⁴⁸ Ver, por exemplo, o caso da enigmática composição *Silêncio 4'33''* (*Tacet 4'33''* - 1952): “Um pianista em recital vai atacar a peça, mas fica com as mãos em suspenso sobre o teclado durante quatro minutos e 33 segundos; o público começa a manifestar-se ruidosamente. (...). A música, suspensa pelo intérprete vira silêncio. O silêncio da platéia vira ruído. O ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria da *representação* deixa de ser operante, para dar lugar à infinita repetição. Repetição do quê? Peças como essa não correspondem, evidentemente, à categoria usual de *obra*. Elas operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível, frisando enigmaticamente o campo da escuta possível (...)” (WISNIK, J. M. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*, p. 51-52).

¹⁴⁹ O tema de uma gênese mútua entre o sujeito e objeto abordado sob o ponto de vista da escuta musical é amplamente desenvolvido em *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*, tese de doutorado de Silvio Ferraz. Neste livro, o tema da escuta ganha um de seus desenvolvimentos por meio de uma intercessão que o autor estabelece com o pensamento de Gilles Deleuze, notadamente por meio do

excelência¹⁵⁰. Todo som é passível de ser trabalhado musicalmente, de ser construído musicalmente. A construção musical passa a ter como um de seus *componentes* decisivos a qualidade da escuta. O “ato de escutar” aparece aí como um *problema*, que tal qual o problema do próprio pensamento tal qual o formula Deleuze, o de perceber as coisas de um modo a não enquadrá-las como “um fenômeno aproximando mais ou menos uma pré-concepção”¹⁵¹.

Uma forte característica das posições teóricas, estéticas e poéticas de John Cage é a sua busca por um modo de composição que se faça o mais independente possível das arbitrariedades do compositor. Dito de outro modo, John Cage investiga, por anos e anos, modos composicionais por meio dos quais os elementos de uma composição independem, o quanto possível, da *subjetividade* do compositor, isto é, de suas idiossincrasias. Uma das vias de tratamento para esta proposta constitui o procedimento que Cage chamou de “*Chance operations*” (operações do acaso), que consiste na

tema, apresentado em *Diferença e Repetição*, da instabilidade que marca o sujeito, o objeto e, sobretudo, o contraponto entre os dois: “Existe uma repetição na música serial, porém não se trata da repetição nua, elementar, ou da repetição passiva das lembranças. O serialismo articula uma repetição conceitual. Ela está presente no serialismo e bloqueia tanto as diferenças presentes na materialidade e temporalidade do objeto quanto as diferenças presentes no próprio observador. Ela subtrai estas duas diferenças em vistas de uma identidade, em vistas de um conceito fixo o qual deve ser revelado pela escuta — a diferença é tida em relação a uma suposta identidade, um “predicado da compreensão do conceito” (*Diferença e Repetição*, p. 69-71.) É neste sentido que, em *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze fala em um repetição “negativa” (*op.cit.*, p. 49). Trata-se de uma repetição que subtrai aquele potencial diferenciador decorrente da instabilidade presente no sujeito, no objeto, no contraponto entre sujeito e objeto e no meio ambiente em que se encontram. Nesta repetição a experiência perceptiva se limita a regras determinadas *a priori*, cuja eficácia impõe que o objeto esteja isolado do meio, que o receptor permaneça imutável, e por fim que a escuta seja linear. Como repetição negativa, ela age pela falta, pois conceito nominal é insuficiente para representar as nuances do material e dos momentos singulares e intensivos da experiência cognitiva. O que se dá, e se espera — no caso de uma obra serial —, é que a escuta se guie principalmente pela relação frásica entre as diversas variáveis da idéia composicional. E que, de um certo modo se veja “dessensibilizada” — mesmo que momentaneamente — frente a diversidade de diferenças singulares que afloram do jogo perceptivo.” (FERRAZ, Silvio, *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*, p. 50-51). Silvio Ferraz trata o tema da gênese mútua entre o “sujeito” que escuta e o “objeto” escutado por meio do conceito de ritornelo: “Valendo-nos da terminologia desenvolvida em *Mille Plateaux*, podemos falar aqui de um movimento de ritornelo: o objeto torna-se outro no observador, ao transpor os limites de seu estado material para se tornar um sinal ou um signo no pensamento; o mesmo se dá com o observador, que torna-se outro ao deixar de ser simplesmente aquele que atribui significado, aquele que constrói a imagem ou o conceito, para se transformar junto com o objeto (FERRAZ, Silvio, *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*, p. 153-154).

¹⁵⁰ A distinção entre “som musical” e “ruído” é uma distinção canônica na tradição da música ocidental, sobretudo a partir do século XVI, com o advento do “temperamento das alturas” propriamente ocidental.

¹⁵¹ CAGE, J. *Silence*, p.22. Esta pequena frase torna evidente uma proximidade entre o pensamento de Cage com o de Deleuze e Guattari, notadamente do ponto de vista da opção por uma espécie de “impossibilidade da fenomenologia”, isto é, a adoção de uma fenomenologia sem sujeito cognoscente, ou fenomenologia em que o sujeito ele mesmo importa muito pouco. Em todo caso, um horizonte em que a escuta está numa relação constante e decisiva com o limiar da percepção.

articulação dos materiais da composição por meio do *I Ching*¹⁵². Em sua produção textual, ao colocar em questão o que acontece com os elementos de uma peça de música – inclusive o silêncio - quando ela é feita fora do controle do compositor, Cage chega a uma re-significação da noção de silêncio:

O que isto faz, quando está livre de obrigações? E o que acontece com uma peça de música quando ela é feita livre de propósitos? O que acontece, por exemplo, com o silêncio? Isto é, como muda a percepção mental que temos dele? Formalmente, silêncio era o lapso de tempo entre sons, útil em uma variedade de finalidades, entre elas, produzir um arranjo palatável, enquanto separação entre dois sons ou dois grupos de sons, o que faz com que suas diferenças ou relações possam receber ênfase; ou então, aquela da expressividade, na qual silêncios efetuam pausa ou pontuação; ou ainda, aquela da arquitetura, na qual a introdução da interrupção por silêncio pode dar definição, seja para uma estrutura pré-determinada ou para desenvolver organicamente uma estrutura. Onde nenhum desses ou outros objetivos está presente, silêncio se torna outra coisa – não silêncio como tal, mas sons, os sons ambientes. A natureza deles é imprevisível e cambiante. Estes sons (os quais são chamados silêncio apenas por não constituírem parte da intenção musical) (...). Aquele que entrou numa câmara anecóica, uma sala feita o tão silenciosa quanto tecnologicamente possível, ouviu ali dois sons, um alto (agudo), outro baixo (grave) – o alto era o sistema nervoso do ouvinte em operação, o grave era seu sangue em circulação. Há, de modo demonstrável, sons para serem escutados e ouvidos para escutá-los. Quando estas orelhas estão em conexão com uma mente desobrigada, esta mente está livre para entrar no ato de escutar, escutando cada som apenas como ele é, não como um fenômeno aproximando mais ou menos uma pré-concepção¹⁵³.

O problema da *escuta* em Cage se aproxima daquele do *Empirismo transcendental* em Deleuze, qual seja, o de abordar o pensamento sob o ponto de vista dos limiares que o constituem, limiar da percepção, da razão, da memória. Sob este ponto de vista, entre Cage e Deleuze, o problema da escuta é o *imperceptível*, sendo também, no limite, o *impensável*. O problema da escuta faz com que o ato de escutar dobre-se sobre ele mesmo. O limite da escuta é interior a ela mesma, pois chegamos ao ponto da teoria e da prática musicais em que “o objeto da escuta é a própria escuta: escuta ontológica”, como escreveu Silvio Ferraz¹⁵⁴.

Esta seção se encarregou, portanto, de tentar tornar evidente que John Cage faz da noção de *silêncio* um horizonte da escuta, o *espaço da escuta*, o *plano de imanência* da

¹⁵² O *I Ching* ou “*Livro das Mutações*” é um texto clássico chinês, dentre os únicos e mais antigos textos chineses que chegaram até nossos dias. “*Ching*”, significando “clássico”, foi o nome dado por Confúcio à sua edição dos antigos livros. Antes era chamado apenas *I*, que, traduzido de muitas formas, ficou conhecido no ocidente sob os termos “mudança” ou “mutação”. O “*I Ching*” pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro de sabedoria.

¹⁵³ CAGE, J. *Silence: lectures and writings*. New England: Wesleyan University, p. 21-22.

¹⁵⁴ FERRAZ, S. *Música e Repetição: a Diferença na composição contemporânea*, p. 156.

escuta. Um silêncio que é o próprio mundo se expressando, e que “marca igualmente o estado absoluto do movimento”¹⁵⁵. O silêncio como “crença no mundo”¹⁵⁶, enésima potência da escuta, requisitada em meio a numa filosofia da *expressividade*¹⁵⁷.

Uma experimentação contra toda interpretação, um processo contra qualquer estrutura e gênese

O problema da relação entre estrutura e gênese em Deleuze, e o abandono deste problema por parte do filósofo em favor de um pensamento dedicado ao *processo* ele mesmo é um tema que ganha seu “corpo” em *Mil Platôs*. Não nos ocuparemos aqui dos detalhes desta discussão, que ultrapassa o escopo deste trabalho¹⁵⁸. Pretendemos apenas chamar a atenção para mais um dos aspectos da presença de John Cage no pensamento de Deleuze e Guattari, desta vez aparecendo no texto como sendo o compositor que chegou a desenvolver, primeiramente e “mais perfeitamente” no campo da música, uma obra “que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese”¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Mille Plateaux*, p. 327 [vol.4, p. 56].

¹⁵⁶ *Qu'est-ce que la philosophie?*, p.72. [*O que é a filosofia?*, p. 98]: “(...) Mas, sobre o novo plano, poderia acontecer que o problema dissesse respeito, agora, à existência daquele que crê no mundo, não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre nosso plano de imanência. É a conversão empirista (temos tantas razões de não crer no mundo dos homens, perdemos o mundo, pior que uma noiva, um filho ou um deus...). Sim, o problema mudou”.

¹⁵⁷ A dimensão do expressivo em Deleuze e Guattari se mostra bem na seguinte frase: “(...). Sem dúvida, esta expressividade já está difundida na vida, e pode-se dizer que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus”. A expressividade “difundida na vida” se difere da expressividade composta em arte por meio do conceito de *território* (abordado no capítulo III da presente dissertação), e esta diferença é apresentada pelos autores como seqüência da frase anterior: “Mas é com o território e a casa que ela [a expressividade] se torna constitutiva, e ergue os monumentos rituais de uma missa animal que celebra as qualidades antes de tirar delas novas causalidades e finalidades. Esta emergência já é arte, não somente no tratamento dos materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e nos gritos que marcam o território. É um jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território)” (*Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 174. [*O que é a filosofia?* p. 237-238]).

¹⁵⁸ Deixamos aqui, duas referências de leitura que nos parecem esclarecedoras quanto ao tema: a primeira parte da seção intitulada “Multiplicidade virtual” em PELBART, P. *O tempo não-reconciliado*, p.41-42; e em ZOURABICHVILI, F. *Vocabulário de Deleuze*, p. 9,17,30,35, 56, 62, a respeito da noção de *processo*.

¹⁵⁹ *Mille Plateaux*, p. 327. [Vol.4, p.56]: “Foi sem dúvida John Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o *tempo*, uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento.”

Esta opção por abordar e tratar diretamente a dimensão *processual* da obra se faz, na obra de Cage, pela via da adoção de diversos procedimentos, dentre os quais ressaltamos aqui as *Chance Operations*. Por meio de procedimentos deste tipo, Cage opera uma submissão da estrutura ao processo, ele procede de modo a provocar uma dissolução da estrutura na imanência do *processo*¹⁶⁰.

Por meio de sua re-elaboração – posta teórica e praticamente – da noção de *silêncio* e da imanência da dimensão processual da obra, Cage faz de seus trabalhos, ocasiões nas quais os limites de uma longa tradição musical são colocados em jogo. Cage marca a interface entre uma música ocidental e uma música que pode ser o próprio mundo, e a existência de um ser vivo ou de uma obra musical como processos que podem ser explorados a partir de seu *plano de imanência*. É a dimensão processual que aparece em Cage, aparece em sua obviedade: “um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o *tempo*, uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento”¹⁶¹.

I O encontro entre Música, Cinema, Literatura e Filosofia em *Mil Platôs*: som e silêncio nas cartografias de *Rostidade*

Mil Platôs apresenta um conceito para o qual esta dissertação ainda não voltou sua atenção: o conceito de *rosto*, que, apresentado como dispositivo conceitual de mapeamento da dinâmica relacional entre os signos¹⁶². O *rosto* aparecerá como um problema de organização de causalidades significantes, e de produção de sentido num contexto de “dramas” ou “dinamismos espaço-temporais”. O texto de *Mil Platôs* que abordamos agora é o *Ano Zero: Rostidade*, cuja peculiaridade reside em colocar em jogo uma concepção cinematográfica do signo, ou, um mapeamento da produção de sentido como um processo “cinematográfico”, que envolve, como dizem os autores,

¹⁶⁰ Em *Composition as process*, texto em que Cage trata de seus procedimentos composicionais, a idéia da submissão da estrutura (planejamento) ao processo (acontecimento) na peça musical *Music of changes* por meio da aplicação das *chance operations* aparece nos seguintes trechos: “ficou aparente que a estrutura não era necessária (...) a estrutura torna-se indeterminada: não era possível saber a extensão temporal total da peça até a operação última operação do acaso (*chance operation*) (...)” (CAGE, J. *Silence, lectures and writings*, p.20-21).

¹⁶¹ *Mille Plateaux*, p. 327. [Vol.4, p.56].

¹⁶² Por exemplo, o modo pelo qual uma imagem modula e faz variar a “nuvem” de significações que envolve um som, e o modo pelo qual um som modifica uma imagem.

diferentes linhas de signos¹⁶³ e linhas pelas quais operam, em graus mais ou menos intensos, diferentes regimes de signos¹⁶⁴. É o processo de significação visto sob o aspecto deste complexo de linhas que é apresentado por Deleuze e Guattari como um processo de *rostidade*.

Aqui, não poderíamos deixar de mencionar, desde já, a relação entre este conceito de rostidade (*visageité*) e a composição de Luciano Berio (*Visage*), abordada na primeira parte deste capítulo. Esta relação se torna explícita quando Deleuze e Guattari, ao discutir o problema das relações e das diferenças entre música e pintura, escrevem que, o que está em jogo na composição de Berio é uma voz que perde o rosto, ou de um processo que faz com que o *rosto* entre num devir-molecular, uma voz que produz um rosto molecular¹⁶⁵. Portanto, já dá para perceber o que, segundo a ótica do conceito de *rostidade*, está em jogo em certas operações da arte: desfazer o *rosto*, ou, fazer com que ele perca sua organização e torne-se molecular, produzir um devir-molecular do rosto¹⁶⁶. Como se pode ler em *Mil Platôs*, *desfazer o rosto* consiste em desfazer uma organização significativa:

Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e do dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de

¹⁶³ Trata-se das noções de “linha de musicalidade”, “linha de picturalidade”, “linha de paisageidade”, como veremos adiante neste texto.

¹⁶⁴ Estas “linhas”, por sua vez, são chamadas pelos autores de “linha de consciência” e “linha de paixão”.

¹⁶⁵ “parece-nos que sua obra *Visage* é composta segundo os três estados de rostidade: primeiro, uma multiplicidade de corpos e de silhuetas sonoras; depois, um curto momento de organização dominante e sinfônica do rosto; enfim, um arremesso de dispositivos rastreadores em todas as direções. No entanto, não se trata absolutamente de uma música que “imitaria” o rosto e seus avatares, nem de uma voz que faria metáfora. Mas os sons aceleram a desterritorialização do rosto, dando-lhe uma potência propriamente acústica, enquanto que o rosto reage musicalmente, precipitando por sua vez a desterritorialização da voz. É um rosto molecular, produzido por uma música eletrônica. A voz precede o rosto, forma-o ela mesma um instante, e sobrevive a ele, tomando cada vez mais velocidade, com a condição de ser inarticulada, a-significante, a-subjetiva.” (*Mille plateaux*, p. [Vol.4, p.103]).

¹⁶⁶ “É uma questão de velocidade, mesmo sem sair do lugar. É isso também desfazer o rosto ou, como dizia Miller, não mais olhar os olhos nem nos olhos, mas atravessá-los a nado, fechar seus próprios olhos, e fazer de seu corpo um raio de luz que se move a uma velocidade cada vez maior? Para isso são necessários, sem dúvida, todos os recursos da arte, e da mais elevada arte. É necessário toda uma linha de escrita, toda uma linha de picturalidade, toda uma linha de musicalidade... Pois é pela escrita que nos tornamos animais, é pela cor que nos tornamos imperceptíveis, é pela música que nos tornamos duros e sem recordação, ao mesmo tempo animal e imperceptível: amoroso. Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto.” (*Mille plateaux*, p. [Vol.3, p. 57]).

suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, *traços de rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação¹⁶⁷.

O som e os traços de rostidade

Chegamos, portanto, à noção de *traços de rostidade*. No contexto da construção do conceito de *rostidade*, a música aparece como uma dimensão que constitui uma das “linhas” que constitui este complexo, um dos “traços” que desempenham seu papel na constituição – isto é, na *organização* significante – do *rosto*.

No contexto da conceituação da *rostidade*, encontramos mais um aspecto da relação entre música e *individuação*. Pois não é só a individuação sem sujeito que está em jogo com a música, mas também a *organização* significante, a individuação por subjetividade¹⁶⁸. Portanto, é a individuação que está em jogo no conceito de *rostidade*. Uma pequena frase, recorrente no texto é a seguinte: “o rosto não opera por semelhança, mas por uma ordem de razões”¹⁶⁹. E tal qual as noções de “criança” e “mulher”, mencionadas anteriormente, a noção de “rosto” não se aplica em relações de semelhança, ela é antes, a proposta de um mapeamento de uma “ordem de razões”, de uma grade de significações que é articulada por meio de elementos expressivos de toda sorte.

É Nesse contexto que Deleuze e Guattari vão colocar em jogo o estatuto do som em meio à conceituação da *rostidade*. Enquanto *traço de rostidade*, o som também pode funcionar de modo a articular redes causais e processos de subjetivação organizados por significações que não são propriamente musicais, mas, antes, morais. A faculdade da memória passa a desempenhar neste contexto um papel muito específico: como fonte do hábito, a memória não pára de emanar traços de rostidade e de inseri-los no fluxo do pensamento¹⁷⁰. No contexto da *rostidade*, a memória é pensada como uma dimensão

¹⁶⁷ *Idem*.

¹⁶⁸ No capítulo seguinte abordaremos a potência própria ao som em configurar individuações “fascistas”, quando abordarmos o tema dos coeficientes de “territorialização” e “desterritorialização” do som.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 207; 215. [p.35; 41].

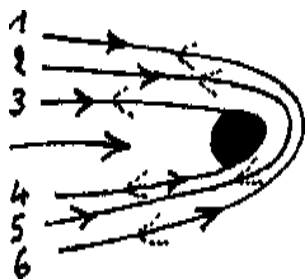
¹⁷⁰ Aqui se torna clara uma relação interior à obra de Deleuze, a saber, a da memória como uma repetição no presente, ou, a interferência da memória no presente sob a forma de uma repetição e os conteúdos semióticos que ela investe, apresentado aqui sob o nome de *traços de rostidade*. (cf. o capítulo II de *Diferença e Repetição*, “A repetição para si mesma”).

que nos habita sob a forma do fragmento. Ao se atualizar, ela preenche o pensamento traços mnemônicos que se integram formando, no presente, uma cena, no interior da qual é possível surgir uma voz, vivida como a voz de um *eu*¹⁷¹. Há, no conceito de *rostidade*, uma complexificação enorme dos elementos (linhas de força) em jogo nas condições segundo as quais uma consciência representa-se para si mesma¹⁷².

Deste modo, o problema da mistura entre os regimes de signos ganha sua expressão dinâmica no conceito de *rostidade*. Este conceito é apresentado como um quadro complexo de inter-relações, em que o regime do significante coexiste com toda sorte de elemento estético disparador de sensação e sentido¹⁷³. Esse quadro é dotado de uma característica muito particular: ele exerce uma “função temporal antecipatória”¹⁷⁴. E, antecipando-se “marca a origem de uma escala de intensidade, ou faz parte dessa escala, incita a linha que os rostos seguem, na medida também em que eles se aproximam do buraco negro como término: close”¹⁷⁵. O rosto, portanto, opera uma contração. A

¹⁷¹ Trata-se da atualização de um grau de consciência, que tem como pano de fundo a contração de um dinamismo espaço-temporal, um modo de espacialização e de temporalização que constituem o pano de fundo do “afeto de si por si”, tema do Deleuze leitor de Kant, abordado no primeiro capítulo desta dissertação.

¹⁷² A *rostidade* como “ordem de razões” que condiciona esta representação, é apresentada pelos autores como sendo constituída por pelo menos 6 linhas: uma linha de musicalidade, uma linha de picturalidade, linha de paisageidade, linha de rostidade, linha de consciência, linha de paixão. Ver o desenho intitulado “Máquina complexa”, no texto *Ano zero: rostidade*, em *Mille Plateaux*, p. [Vol.3, p. 53]. “Máquina complexa: 1. Linha de musicalidade; 2. Linha de picturalidade; 3. Linha de paisageidade; 4. Linha de rostidade; 5. Linha de consciência; 6. Linha de paixão. Etc”.



¹⁷³ A conceituação de cada regime de signo, sobretudo, da mistura – a “inseparabilidade” - entre eles é tratada no texto 587 a.c -70.d.c: *Sobre alguns regimes de signos*. Destacamos aqui uma parte, a título de introdução ao assunto: “há tanta diversidade nas formas de expressão, um caráter tão misto dessas formas, que não se pode atribuir qualquer privilégio especial à forma ou ao regime do “significante”. Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso a necessidade de voltar a uma pragmática, na qual a linguagem nunca possui universalidade em si mesma, nem formalização suficiente, nem semiologia ou metalinguagem gerais. É então, antes de tudo, o estudo do regime significante que dá testemunho da inadequação dos pressupostos lingüísticos, em nome dos próprios regimes de signos.” (*Mille Plateaux*, p. 140-141.[Vol.2, p.61-62]).

¹⁷⁴ *Mille Plateaux*, p. 224 e 225 [Vol.3, p. 52 e 53].

¹⁷⁵ *Idem*, p. 225 [*Idem*, p. 53]. A idéia de rosto como o efeito de um close cinematográfico perpassa o platô de ponta a ponta. Sobretudo na apresentação das *figuras-limite* do rosto, as “duas figuras do destino”: há o

rostificação organiza uma contração significativa, mas sob a forma de uma “cena”, um “drama”, pensado como uma efetuação espaço-temporal. O problema aqui, relacionado à música, seria: em que medida tal ou tal “produto” musical – pois aqui a diferença não se passa entre a “obra-prima” e a mercadoria¹⁷⁶ – favorece ou desfavorece esta contração? Em que medida uma música se presta ou não se presta a contrações significantes.

Mil Platôs e Marcel Proust: a música no “amor de Swann”

Neste contexto, aparece um grande tema da relação de *Mil Platôs* com a música: a presença da música no romance *Em busca do tempo perdido* [*À la recherche du temps perdu*]¹⁷⁸ de Marcel Proust. Dentre as múltiplas passagens e ocasiões que constituem o “plano de música da recherche”, Deleuze e Guattari localizam como sendo uma espécie de cartografia dos processos de rostidade o modo como Proust expõe a presença da música na paixão entre dois personagens: Swann e Odette.

Swann tem uma característica: a mulher que ele ama, ele a mistura a todo o seu “conhecimento”. Todo o seu “saber”. Toda a sua erudição, todas as referências que ele tem sobre pintura, sobre literatura, sobre música, artes em geral, história e *et cetera*, vêm se agregar à mínima recordação ou à uma mínima projeção imaginária que ele faz da mulher. A imagem da mulher, então, não aparece sem ser enredada numa série de camadas: uma linha pictórica, uma linha musical, uma linha de paisageidade, e assim por diante, segundo uma “ordem de razões”. Por outro lado, são as próprias pinturas, as próprias peças musicais elas mesmas que não serão vividas sem que se agreguem a elas a lembrança da mulher. Deleuze e Guattari percebem em Swann um caso em que se manifesta uma organização significativa que coloca sérias dificuldades para que uma música seja vivida enquanto tal, isto é, enquanto ela mesma, independente das minhas

rostro despótico significativa terrestre, do qual Deleuze e Guattari dirão que opera uma “função temporal antecipatória”; e o rosto subjetivo marinho.

¹⁷⁶ “(...) como Beethoven tornando-se uma ‘vinheta sonora’”. [“(…) comment Beethoven devient un ‘indicatif.’ ”] (*Mille Plateaux*, p. 430 [Vol.4, p. 166]).

¹⁷⁸ A obra *À la recherche du temps perdu* foi escrita entre 1908 e 1922 e publicado entre 1913 e 1927 em sete volumes, dos quais os três últimos vieram a público após a morte de Marcel Proust. Ao longo desta dissertação, voltaremos a nos remeter a esta obra por meio do termo “a *recherche*”, visto que esta expressão aparece formulada deste modo no texto de Deleuze e Guattari, além de não encerrar os sentidos possíveis ao nome do livro na expressão pela qual comumente é traduzido para o português (“busca”: “Em busca do tempo perdido”). O termo *recherche* implica os sentidos de “procura”, e “pesquisa”, de modo que poderíamos ler também “À procura do tempo perdido”, ou o que nos parece mais frutífero ainda: “À pesquisa do tempo perdido”.

memórias, das minhas opiniões, juízos e pré-concepções. Note que ainda estamos no contexto dos problemas que constituem a relação de Deleuze e Guattari com John Cage, mas dentro do romance de Proust.

E nesta situação, em que uma música já não consegue ser *escutada*, por estar encoberta por uma narrativa interior, por paixão subjetiva (isto é: vinculada a um quadro de significações, enredada num conjunto de causalidades), Deleuze e Guattari fazem a seguinte consideração:

Eis aí o esteticismo, o amadorismo de Swann: é preciso, sempre, que alguma coisa o lembre de outra coisa, em uma rede de interpretações sob o signo do significante. (...) um rosto deve 'lembrá-lo' de um quadro, de um fragmento de quadro. Uma música deve deixar escapar uma pequena frase que se conecta com o rosto de Odette, a ponto de a pequena frase não ser mais do que um sinal¹⁷⁹.

Quando uma pequena frase, não é mais do que um sinal, e cabe repetir: *não é mais do que um sinal*¹⁸⁰. Na experiência de Swann, podemos assistir à mescla de sua erudição às suas angústias, ao seu ciúme, à sua vigilância, tudo isso é articulado com música. No amor de Swann, uma pequena frase musical é *sempre* remetida a uma origem, uma finalidade, um predicado, uma memória¹⁸¹. Mas o amor de Swann não pára por aí, ele tem seus movimentos de catástrofe, que implicam, não por acaso, uma mudança no modo de apreciar o material estético. Ao longo do romance, o amor de Swann experimenta um outro movimento:

Mas, num terceiro momento, no fim de sua longa paixão, Swann vai a uma recepção na qual vê primeiramente o rosto dos empregados e dos convidados se *desfazer* em traços estéticos autônomos: como se a linha de picturalidade reencontrasse uma independência, ao mesmo tempo para além do muro e fora do buraco negro. Em seguida, é a pequena frase de Vinteuil que reencontra sua transcendência e reata com uma linha de musicalidade ainda mais

¹⁷⁹ *Mille Plateaux*, p. 227.

¹⁸⁰ Sinal é um signo "causado ou utilizado especialmente para suscitar uma reação pré-combinada e acordada, quer em grupo, quer individualmente, sob a forma de manifestações definidas da atividade humana" (SCHAFF, Adam. *Introdução à Semântica*. Coimbra: Almedina, 1968, p. 103). Os sinais são signos que "levam os homens a uma ação, levam-nos a fazer ou não fazer alguma coisa. [...] O sinal é resultado de acordo explícito, válido para um certo grupo de pessoas; seu propósito é o de modificar, iniciar ou sustar uma ação; só é usado quando se pretende provocar o comportamento humano que ele deve suscitar" (FIORIN, José Luiz. *Introdução à Linguística I: Objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002, p. 72). Sob esta acepção, alguns exemplos de sinais: os sinais de trânsito, o apito do juiz que paralisa o jogo, a sirene que faz começar ou parar o trabalho, etc. Podendo ser também uma passagem musical qualquer aos quais se agregam significações que a territorializam enquanto sinal, o que parece ser o caso de Swann segundo a leitura de Deleuze e Guattari.

¹⁸¹ *Mille Plateaux*, p.229 [Vol. 3, p.56]. Deleuze e Guattari chegam a dizer que, enquanto Swann permanece num regime de sínteses derivadas unicamente da memória subjetiva, ele não sai de um "buraco negro da subjetividade, da consciência e da memória, do casal e da conjugalidade" (*Idem*).

intensa, a-significante, a-subjetiva. E Swann sabe que ele não ama mais Odette.

O texto *Ano zero: rostidade* argumenta que Swann faz então uma travessia decisiva. Mas o que se passou? Algo na “ordem de razões” foi desestabilizado. Nessa desestabilização, a experiência da relação entre a linha musical e a produção do sentido, muda a ponto de Deleuze e Guattari apresentarem um Swann “desterritorializado”. Um Swann que atravessou o muro do significante, dissolveu o buraco negro de um inferno interior (a “linha de consciência” e a “linha de paixão”). É a um só tempo que Swann deixa de amar Odette e deixa de ser, como dizem os autores de *Mil Platôs*, um querelante¹⁸².

Desterritorialização do rosto na literatura anglo-americana

Tendo como critério esta ultrapassagem, Deleuze e Guattari trazem ao texto, para contrastar com a literatura francesa, algumas produções da literatura anglo-americana, sobretudo D.H Lawrence (1885-1930) e Henry Miller (1891-1980), que proliferam personagens que não fazem a travessia uma vez, mas que vivem, já, nesta travessia, personagens que mantêm-se nesta situação de *desterritorializados*.

E é de Lawrence que Deleuze e Guattari trazem o tema que ensaia os movimentos finais do texto da *rostidade* feitos em torno do conceito de *desterritorialização*. Os de uma dissolução, desfazimento, implosão do rosto como um exercício constante, nem dado, nem adquirido de uma vez por todas, por meio de uma espécie de retorno a uma pureza ou a um primitivismo supostamente “sem-rosto”. É com Lawrence que *Mil Platôs*

¹⁸² “Uma música deve deixar escapar uma pequena frase que se conecta com o rosto de Odette, a ponto de a pequena frase não ser mais do que um sinal. O muro branco se povoa, os buracos negros se dispõem. Todo esse dispositivo de significância, em uma remissão de interpretações, prepara o segundo momento, subjetivo passional, no qual o ciúme, a querelância, a erotomania de Swann irão se desenvolver. Eis então que o rosto de Odette percorre uma linha que se precipita em direção a um único buraco negro: o da Paixão de Swann. Também as outras linhas, de paisageidade, de picturalidade, de musicalidade se precipitam em direção a esse buraco catatônico e se enrolam em torno dele, para margeá-lo por diversas vezes.” Deste modo, abordamos o caso Swann como o caso de uma vida psíquica que experimenta um modo de síntese que ressoa uma dimensão trans-individual; ou seja, para além das estruturas de síntese derivadas de sua memória subjetiva. De modo que, ao ser lançado numa dimensão histórico mundial, ele tem sua subjetividade, ele tem suas estruturas que articulam a *produção de sentido* re-configuradas. A respeito da noção de “querelância” ou “delírio de reivindicação”, ver o artigo “*Vexatious Litigants and Unusually Persistent Complainants and Petitioners: from Querulous Paranoia to Querulous Behaviour*”, que explicita a noção de “querelância” no contexto do a além do quadro paranóico patológico, disponível no endereço: <<http://netk.net.au/Psychology/VexatiousLitigants.pdf>>.

mobiliza o tema de uma experimentação constante de passagem no nível dos processos de significação¹⁸³. *Desfazer o rosto*, desfazer a organização significativa, escrevem Deleuze e Guattari, não é questão de retomar uma cabeça primitiva; como quem procura redenção no ideal de um outro lugar, onde tudo seria – supostamente – mais “claro”, “puro” e “bem fundado”. A dissolução de uma ordem de razões não se faz fingindo que ela não existe, faz-se jogando com ela, *modulando-a*.

Do rosto à escuta

Parece que a aposta dos autores é a de que a dissolução de causalidades fechadas pode lançar o pensamento a vias pelas quais ele não passa ordinariamente, um dissolução através do qual se apreende novos aspectos do espectro da própria vida psíquica. Aqui, as noções de *voz* e *silêncio* tratadas por este capítulo ganham um grau de abstração segundo o qual ainda não foram tratadas.

A idéia de que um pensamento é condicionado por seus pressupostos subjetivos, e que estes pressupostos guardam a características de serem “implícitos” parece sugerir ao pensamento e à própria filosofia a necessidade de uma postura prática em relação à noção de voz: uma “espreita”¹⁸⁴, pois os “postulados da imagem – dogmática – do pensamento” não precisam ser ditos, pois agem silenciosamente, “agem muito melhor em silêncio”¹⁸⁵.

Esta postura prática, que faz com a que a desterritorialização da escuta produzida pelo pensamento musical possa se mesclar à própria filosofia, faz da atividade desta última uma “espreita” da voz (não a voz humana, mas o tecido de vozes não-humanas que compõem um marulho) nos conduz a pontos nevrálgicos da filosofia Deleuzeana: sob o

¹⁸³ Este tema ganha sua expressão na leitura que Lawrence faz a respeito da obra de Herman Melville (1819-1891), onde, num misto de elogio e críticas, Lawrence escreve “Melville era no fundo um místico e um idealista. Ele se aferrou a suas armas ideais. Eu, abandono as minhas e digo: que as velhas armas apodreçam. *Façam novas armas e dêem o tiro fatal*” (LAWRENCE, D.H. *apud* DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mille Plateaux*, p. 231 [V ol.3, p.39]. Este artigo se encontra publicado em português no livro “Ensaio sobre a literatura clássica americana” de D.H. Lawrence.

¹⁸⁴ *O abecedário de Gilles Deleuze*, letra “A” de Animal.

¹⁸⁵ *Différence et Répétition*, p. 217: “Os postulados não têm necessidade de ser ditos: eles agem muito melhor em silêncio, no pressuposto da essência como na escolha dos exemplos; todos eles formam a imagem dogmática do pensamento. Eles esmagam o pensamento sob uma imagem que é a do Mesmo e do Semelhante na representação, mas que trai profundamente o que significa pensar, alienando as duas potências da diferença e da repetição, do começo e do recomeço filosóficos. O pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitorialidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem. Mas o que é um tal pensamento e qual é seu processo no mundo?”

signo da *diferença implicada*, o pensador é lançado a se defrontar com processos muito mais sutis, mais insidiosos e mais silenciosos que a *comunicação* entre sujeitos. Pergunto-me, então, se a *Esquizoanálise* não seria uma espécie de filosofia da escuta, levando em consideração sua recusa pela interpretação e pela comunicação. O grande desafio que *Mil Platôs* coloca em jogo talvez seja, não o *saber falar sobre* o que quer que seja, mas experimentar sua própria escuta, refinar sua própria escuta. A produção de Deleuze e Guattari, seja em colaboração, seja na trajetória particular de cada um destes autores, nos lembra que, quando fala uma voz, subjaz uma terceira pessoa¹⁸⁶. *Mil Platôs*, por sua vez, é um livro que já em seu primeiro parágrafo deixa bem explícito que uma de suas intenções maiores é chegar “ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer *eu*”¹⁸⁷. Sob todos os seus aspectos, este livro se ocupa de criar problemas consideráveis para a enunciação, bem como para a interpretação significativa.

Voltando ao texto *Ano zero: rostidade*, podemos considerar que o jogo que ele pretende tornar pensável – o jogo contínuo entre a organização significativa e os processos de individuação, que se constrói por meio da ação de sons, imagens, palavras, traços expressivos de toda sorte –, talvez tenha sua efetuação mais radical, não na produção de som, mas na produção de silêncio. Como *mapa* de pressupostos implícitos que antecedem e condicionam o plano da consciência, a *rostidade* requer uma percepção fina da dinâmica dos signos: o *rosto* é algo que age “muito melhor em silêncio”, e que, paradoxalmente, não se vê, mas se *escuta*.

¹⁸⁶ “Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente: eu decreto a mobilização enquanto presidente da república, eu te falo enquanto pai... Iguualmente, o dêitico filosófico é um ato de fala em terceira pessoa, em que é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dioniso, eu aspiro enquanto Amante. Mesmo a duração bergsoniana precisa de um corredor. Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? *é sempre uma terceira pessoa*” (*Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 63 [*O que é a filosofia?*, p. 86-87] grifo meu).

¹⁸⁷ *Mille Plateaux*, p. 9 (grifo meu): “Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais *eu*, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer *eu*. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”

Parte III

Devires da música, Devires-música.

I Pierre Boulez e a música em Marcel Proust: “seres musicais”, diagonais, escuta intensiva

O texto que Deleuze dedica ao compositor – regente de orquestra, ensaísta, fundador do IRCAM e do “Ensemble InterContemporain”¹⁸⁸ – Pierre Boulez (1926)¹⁸⁹, intitulado *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps* tece, como o título o sugere, relações entre a produção – tanto escrita quanto sonora – de Boulez e a obra prima de Marcel Proust, o romance *À la recherche du temps perdu*. O lugar que a música ocupa no romance de Proust, o estatuto que o acontecimento musical tem aí é um tema ao qual Deleuze e Guattari voltam recorrentemente. As relações que Deleuze percebe entre Boulez e Proust se dão em dois níveis que são dois temas fortes da própria filosofia de *Mil Platôs*: a “autonomização dos motivos” e a experimentação de um tempo não-cronológico.

A autonomização dos motivos remete a outro ponto da relação que Proust cria com a música em seu romance. No texto “Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo”¹⁹⁰, Deleuze escreve o seguinte:

A primeira coisa que Boulez apreende em Proust, é a maneira pela qual os ruídos e os sons se descolam dos personagens, dos lugares e dos nomes aos quais eles estavam inicialmente fixados, para formar os ‘motivos’ autônomos que não param de se transformar no tempo, diminuindo ou aumentando, agregando ou retalhando, variando sua velocidade e sua lentidão. O motivo era de início associado a uma paisagem ou a uma pessoa, um pouco como um painel, mais é ele quem se torna agora a única paisagem, variada, a única paisagem, cambiante. Forçosamente, Proust invoque a pequena frase e a música de Vinteuil para dar conta desta alquimia, presente em toda parte na

¹⁸⁸ O “Conjunto InterContemporâneo” (Ensemble InterContemporain) é uma orquestra de câmara especializada em música – ocidental - contemporânea, fundada em 1976 por Pierre Boulez, em associação com o então ministro da Cultura Michel Guy e o co-fundador do conjunto London Sinfonietta (também dedicado à música contemporânea), Nicholas Snowman.

¹⁸⁹ Apresentação detalhada da obra de Pierre Boulez em <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/526/>

¹⁹⁰ *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*, publicado na coletânea de textos publicados por Deleuze entre 1975 e 1995, intitulada *Deux régimes de fous* (pp.272-279).

Recherche, e pela qual faz homenagem a Wagner (...). Boulez, por seu turno, faz homenagem a Proust por ter compreendido profundamente a vida autônoma do motivo wagneriano enquanto passa por velocidades variáveis, atravessa alterações livres, entra em uma variação contínua que supõe uma nova forma dos tempos para “os seres musicais”.¹⁹¹

Tendo exposto o tema da “autonomização do motivo”, Deleuze passa ao segundo tema: o modo pelo qual os dois artistas trabalham, cada qual ao seu modo, uma noção de tempo não-linear, não organizado sob a forma do número ou de coordenadas espaciais, e que entretém uma relação decisiva com a sensação:

Toda a obra de Proust é assim feita: os amores sucessivos, os ciúmes, os estados de sono, etc., se destacam tanto dos personagens que chegam a tornar-se eles mesmos os personagens infinitamente cambiantes, individualizações sem identidade, ciúme I, ciúme II, ciúme III... a uma tal variável que se desenvolve na dimensão autônoma do tempo, chamaremos ‘bloco de duração’, ‘bloco sonoro constantemente variando’. E a dimensão autônoma, não pré-existente, que se traça ao mesmo tempo em que o bloco varia, chamamos de *diagonal*, para melhor marcar que ela não se reduz nem à vertical harmônica nem à horizontal melódica como coordenadas pré-existentes.¹⁹²

É neste prolongamento sem métrica, sem coordenadas pré-existentes, sem organização estrutural necessária que Deleuze vai entender a operação musical como produção de “blocos de temporalização” como criação de uma *diagonal* como vetor temporal através do qual o próprio tempo é tornado sensível.

O ato musical por excelência, segundo Boulez, (...) abolindo toda fronteira entre a horizontal e a vertical, produzindo os blocos sonoros pela série, movendo-os sobre uma diagonal como função temporal única distribuindo a obra inteira. Cada vez a diagonal é como um vetor-bloco de harmonia e de melodia, uma função de temporalização.¹⁹³

Deleuze coloca então esta “função de temporalização” em contraponto com a ação da memória – cuja função característica, tal como o filósofo a concebe, é a de exercer territorializações e re-territorializações destes blocos autônomos de tempo. A memória organiza-os, vinculando-os a um princípio unificador: a consciência de um sujeito. No contraponto entre *diagonal* e a memória, portanto, retorna o tema da autonomização dos motivos sonoros, sob o aspecto de “seres musicais”, desta vez, aparecendo em sua relação com a ação destes seres na percepção:

¹⁹¹ *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*, in: *Deux régimes de fous: texts et entretiens (1975-1995)*, p. 272-3.

¹⁹² *Idem*, p.273.

¹⁹³ *Idem*, p.273.

É que o problema da arte, o problema correlativo à criação, é aquele da *percepção* e não da memória: a música é pura presença, e reclama um alargamento da percepção até os limites do universo. Uma percepção alargada, tal é a finalidade da arte (ou da filosofia, segundo Bergson). Ora, um tal objetivo só pode ser atingido se a percepção quebra com a identidade cravada sobre ela pela memória¹⁹⁴.

A música em sua relação primordial com a percepção e não com a memória é entendida como *força*.

Entre a música e a *intensidade*: o “ouvido háptico”

Esta música, que ataca o pensamento impossibilitando a memória, dificultando, modulando-a, confundindo-a, exerce uma operação muito específica: ela “ocupa sem contar”¹⁹⁵. Trabalhar o material “para captar as forças do tempo e torná-lo sonoro”¹⁹⁶, “tornar sonora a força muda do tempo”¹⁹⁷, “tornar audíveis as forças não-audíveis por elas mesmas”¹⁹⁸. Podemos perceber então neste artigo de Deleuze um componente que condensa em si movimentos presentes em *Mil Platôs* e em *O que é a Filosofia?*, no qual se pode ler que “a música sempre teve este objeto: as individuações sem identidade, que constituem os ‘seres musicais’”¹⁹⁹. Um pequeno fragmento musical ganha aí o estatuto autônomo de um “ser de sensação”, ao mesmo tempo em que, ocupando sem contar, evoca a passagem a uma escuta intensiva. Uma escuta tátil, sinestésica, um ouvido *háptico*²⁰⁰.

¹⁹⁴ *Idem*, p.276.

¹⁹⁵ “Boulez definiu uma grande alternativa: contar para ocupar o espaço-tempo, ou então ocupar sem contar. Medir para efetuar as relações, ou então preencher as relações sem medida.” (*Deux régimes...* p.272).

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ Trata-se do título de um texto, também contido na coletânea *Deux régimes de fous* (pp.142-146), ao qual veremos adiante.

¹⁹⁹ *Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*, in: *Deux régimes de fous: texts et entretiens (1975-1995)*, p. 276.

²⁰⁰ Por “escuta intensiva” entendemos aquilo que em *Mil Platôs* é concebido como “percepção háptica”, isto é, quando percepção opera um recorte intensivo das coisas: “O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que *óptica*. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele”. (*Mille Plateaux*, p.598).

II Compendo moléculas, sonorizando o tempo: *captura de forças* em Varèse, Messiaen e Debussy

Entre as peles de tambores e de alto-falantes: Edgard Varèse e o devir-molecular da música

A intervenção de Varèse no horizonte da tradição musical do ocidente é decisiva. Trata-se de um verdadeiro caso daquilo que Deleuze e Guattari – pela via de Lawrence – descrevem como sendo a ação poética: abertura de uma fenda, e o enquadramento de uma “luz brusca”²⁰¹. A composição do timbre – procedimento composicional de grande relevância na música do século XX – tem em Varèse um de seus grandes expoentes. Quando seus contemporâneos buscavam estratégias seriais de organização do material sonoro, encadeando-se na linhagem de Schoenberg e Webern, Varèse procurou desenvolver relações entre seu método composicional e a forma dos cristais²⁰².

Um caso célebre de uma fenda aberta por Varèse reside na composição “Ionização” (*Ionisation*), para 13 percussionistas, concluída em 1931. Antes de *Ionisation*, o compositor havia escrito *Hyperprism* (1922-3), *Octandres* (1924) e *Integrales* (1925), cada uma delas – bem como a própria *Ionisation* – colocando em jogo esta relação entre a forma musical e a forma dos cristais. A respeito da obra de Varèse, John Cage escreveu o seguinte:

Mais claramente e ativamente que qualquer outro de sua geração, ele estabeleceu a presente natureza da música. Tal natureza não advém de relações de altura (consonância-dissonância) nem de doze notas ou sete mais

²⁰¹ “Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda” (*Qu'est-ce que la Philosophie?*, p. 191 [261-2]).

²⁰² Citando o mineralogista Nathaniel Arbiter, Varèse tece sua relação entre a forma do cristal e a forma musical que ele procura trabalhar: “Nas palavras de Arbiter, a forma-cristal é mais uma resultante – exatamente esta palavra [resultante], eu sempre utilizei em relação à forma musical – do que um atributo primário. A forma cristal é a consequência da interação de forças de atração e repulsão e do encadeamento do átomo’. Acredito que isso sugere, melhor do que qualquer esclarecimento que eu pudesse dar, a maneira interna que se dilata e se funde em diferentes formas ou grupos sonoros, que se transformam continuamente em configuração, direção e velocidade, atraídos ou repelidos através de diferentes forças. A forma da obra é a consequência dessa interação. Formas musicais são tão limitadas como a forma externa dos cristais” (VARÈSE, Edgard, *Die Befreiung des Klangs*, In: *Musik-Konzepte 6*, METZGER, Heins-Klaus & RIENH, Rainer (eds.), Munique, Edition text + Kritik GmbH, Dez/1983 (2ª ed.) p. 22-23).

cinco (Schoenberg-Stravinsky), mas ergue-se de uma aceitação de todo fenômeno audível como material próprio à música. Enquanto outros continuavam discriminando sons ‘musicais’ de ruídos, Varèse se moveu dentro do campo do som ele mesmo, não dividindo-o em dois por meio da introdução de um prejuízo mental na percepção sonora. Que ele tenha apadrinhado o ruído – quer dizer, na música do século xx – torna-o mais relativo às necessidades musicais presentes do que os mestres vienenses, cuja noção do número 12 despencou há algum tempo atrás e em breve, seguramente, não será mais vista como urgentemente necessária.²⁰³

Varèse cria seu modo singular de tratar o material e de fazer uma música livre das normas do tonalismo pré-estabelecido sem, no entanto, recorrer ao método serial. Este compositor produz uma via própria de tratamento do material, antes de se apegar a uma ânsia por um método geral, ele se ocupa da “aceitação de todo fenômeno audível como material próprio à música”, como se lê no depoimento de John Cage. O fato de sua obra ter aberto uma fenda no horizonte da música no ocidente pode ser percebido em muitas das experimentações musicais posteriores à sua produção. Ver, por exemplo, o relato de John Cage, quando, tratando não mais de Varèse, mas de si mesmo:

Por muitos anos percebi que a música – como uma atividade separada do resto da vida – não entra em minha mente. Questões estritamente musicais não são mais questões sérias. Mas nem sempre foi assim. Quando eu estava me preparando para dedicar a minha vida à música, ainda havia batalhas a ganhar no campo da música. As pessoas distinguiam entre sons musicais e barulhos. Eu segui Varèse e lutei pelos barulhos. Outros músicos também fizeram isso. No início da década de 1930, a única peça somente para percussão era a *Ionisation*, de Varèse. Já em 1942 havia mais de uma centena de obras desse tipo. Hoje elas são incontáveis. Praticamente qualquer um que ouça algum som agora ouve com facilidade quaisquer que sejam as estruturas de sobretons que os sons tenham. Não discriminamos mais os barulhos²⁰⁴.

Varèse de fato abriu “uma fenda” no horizonte da música ocidental ao inserir os instrumentos de percussão como no centro do concerto, liberou as dimensões do som recalçadas por séculos pelo temperamento ocidental e foi até as experimentações de *espacialização sonora* envolvendo manipulação de sons eletrônicos na composição *Poème Electronique*. (1958), obra em parceria com o arquiteto Le Corbusier (1887-1965).

O fato de que Varèse procurava deliberadamente rasgar uma fenda é manifesto em suas próprias palavras: “Me tornei uma espécie de Parsifal diabólico, não em busca do Santo

²⁰³ CAGE, John. *Edgard Varèse*, in: *Silence – Lectures and Writings*, p. 83.

²⁰⁴ CAGE, John. *O Futuro da música*, conferência pronunciada na YHMA, Nova Iorque, publicada em *Numus West 5*, em 1974 in: *Escritos de artistas: anos 60/70 - Seleção e comentários* Glória Ferreira e Cecília Cotrim [tradução de Pedro Sussekind... et al.]. – 2ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.330-347.

Graal, mas da bomba que poderia detonar o universo musical para que, através das ruínas, pudessem passar todos os sons que até hoje foram chamados de ruído.”²⁰⁵. Deleuze e Guattari, por sua vez, captam em Varèse esse caráter de liberação do som. Da pele dos tambores à dos alto-falantes, todos os instrumentos musicais são tratados segundo a materialidade dos sons e deles mesmos, os instrumentos: “a proliferação dos afectos de percussão com os metais, as peles e as madeiras, e sua ligação com os instrumentos de sopro, para constituir blocos inseparáveis do material (Varèse).”²⁰⁶

Em *Mil Platôs*, o trabalho de Varèse é narrado também do ponto de vista de devir-animal, configurando-se, segundo os autores, como uma passagem da era dos pássaros (Janequin-Mozart-Messiaen) à era dos insetos. Neste sentido, as composições de Varèse – utilizando instrumental tanto acústico quanto eletroacústico – são situadas no mesmo horizonte que as composições utilizando instrumentos eletrônicos, num ambiente microtonal e estritamente timbrístico. Vejamos:

Vê-se isso melhor ainda quando se pensa no devir-animal: os pássaros guardaram toda sua importância e, no entanto, é como se a idade dos insetos tivesse substituído o reino dos pássaros, com vibrações, estridulações, rangidos, zumbidos, estalidos, arranhões, fricções muito mais moleculares. Os pássaros são vocais, mas os insetos, instrumentais, tambores e violinos, guitarras e címbalos. Um devir-inseto substituiu o devir-pássaro, ou faz bloco com ele. O inseto está mais próximo, o que torna audível essa verdade de que todos os devires são moleculares (cf. as ondas Martenot, a música eletrônica). É que o molecular tem a capacidade de fazer comunicar o *elementar* e o *cósmico*: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um *continuum* estendendo a variação muito além de seus limites formais.(...) Varèse explica que a molécula sonora (o bloco) dissocia-se em elementos dispostos de diversas maneiras conforme as relações de velocidade variáveis, mas também como ondas ou fluxos de uma energia sônica irradiando todo o universo, linha de fuga desvairada. É assim que ele povoou o deserto de Gobi de insetos e estrelas que formavam um devir-música do mundo, uma diagonal para um cosmo.²⁰⁷

²⁰⁵ VARÈSE, Edgard. *Aphorismen*, in: *Musik-Konzepte 6*. METZGER, Heins-Klaus & RIENH, Rainer (eds.), Munique, Edition text + Kritik GmbH, Dez/1983 (2ª ed.), p. 3.

²⁰⁶ *Qu'est-ce que la Philosophie?*, p. 185 [251]).

²⁰⁷ *Mille Plateaux*, p. 380 [Vol.4, p. 111-112]. A menção ao deserto é uma alusão à composição *Déserts* [“Desertos”] (1950-1954) e ao texto de Henry Miller dedicado ao compositor. O texto de Miller ao qual Deleuze e Guattari se remetem se encontra no livro “O pesadelo climatizado” (1945). Em 1940, obrigado pelo fato da guerra, o expatriado Henry Miller volta aos Estados Unidos, e, decepcionado com a presença de subúrbios industriais, o delírio Hollywoodiano, a cultura do Sul do país, que perdera seu charme por meio da colonização do espírito tecnocrata vindo do Norte - entre outros fatores-, escreve o “pesadelo climatizado” que traz, a despeito do relato de suas decepções, a esperança depositada em alguns “faróis”. É neste contexto que Varèse surge nas páginas do livro, como um “farol”.

Para finalizar esta seção dedicada à presença de Varèse na obra de Deleuze e Guattari, chamamos a atenção para a relação intensa que existe entre a produção deste compositor e o tema da relação da percepção com o seu próprio limite, a percepção e o “imperceptível”. Razão pela qual, não por acaso Varèse aparece no texto dedicado especificamente ao conceito de *devenir*. Neste contexto, o dos devires-imperceptíveis que suas composições reclamam, Deleuze e Guattari situam o trabalho da composição do som como um trabalho direto com o nível molecular da matéria sonora. A música de Varèse evoca em *Mil Platôs* as *lembranças de uma molécula*:

Lembranças de uma molécula. — O devir-animal é apenas um caso entre outros. Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires. Sobretudo a música; todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o contra-tenor, o *castrato*), mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondo, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. Os marulhos, os vagidos, as estridências moleculares estão aí desde o início, mesmo se a evolução instrumental, somada a outros fatores, lhes dá uma importância cada vez maior, como o valor de um novo limiar do ponto de vista de um conteúdo propriamente musical: a molécula sonora, as relações de velocidade e lentidão entre partículas. Os devires-animais lançam-se em devires moleculares. Então, toda espécie de questões se coloca.²⁰⁸

Olivier Messiaen: o tempo e “aquilo que não é musical no homem, e já o é na natureza”

Impossível abarcar numa seção a pluralidade das realizações de Olivier Messiaen (1908-1992)²⁰⁹. Diante desta pluralidade, somos levados aqui, incontornavelmente, a destacar uma linha do complexo feixe implicado nesta obra. Não abordaremos nesta seção o tema dos “personagens rítmicos” e das “paisagens melódicas”, que Deleuze e Guattari desenvolvem em continuidade com o pensamento de Messiaen. Este tema é apresentado no contexto da construção do conceito de ritornelo, em que aparece como

²⁰⁸ *Mille Plateaux*, p. 333-4 [Vol.4, p. 63]. Este mesmo tema aparece sob forma resumida na página 304 [32]: “O conteúdo propriamente musical da música é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, tende cada vez mais a um devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora”.

²⁰⁹ Apresentação detalhada da obra de Messiaen em <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2276/>

chave de leitura da dinâmica entre os signos (os contrapontos e inter-modulações entre eles) e que remete a Messiaen enquanto pensador do ritmo e da sinestesia.

Um dos traços mais característicos da música de Messiaen consiste em sua relação com o tempo. Em sua obra, nota-se que a própria música está colocada em relação com sua exterioridade, não apenas sob o aspecto de um tempo “não-cronológico”, como também, e sobretudo, sob o aspecto de um tempo não-humano. É a variedade de escalas temporais que vão de um micro a um macro-tempo que está em jogo na música de Messiaen. Este caráter da obra de Messiaen aparece em *Mil platôs* na passagem seguinte:

Messiaen coloca frente a frente durações cromáticas múltiplas, em coalescência, alternando as maiores e as menores, a fim de sugerir a idéia das relações entre os tempos infinitamente longos das estrelas e das montanhas, e infinitamente curtos dos insetos e dos átomos: poder elementar, cósmico, que (...) vem antes de mais nada do trabalho rítmico.²¹⁰

Do Messiaen “ritmicista” ao “ornitólogo”, passando pelo “sinesteta” é um mesmo problema que está em jogo: em se tratando de música “não há qualquer privilégio do homem”²¹¹. O “ornitólogo” aparece no texto de Deleuze e Guattari, ora manifestamente: “pássaro lança seu ritornelo. A música inteira é atravessada pelo canto dos pássaros, de mil maneiras, de Jannequin a Messiaen. Frrr, Frrr”²¹², e ora por meio de alusões: “A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaros primeiro, mas muitos outros ainda”²¹³.

O Messiaen do “Catálogo dos pássaros”, do “despertar dos pássaros”, dos “pássaros exóticos”²¹⁴, que fazia questão de afirmar seu modo de vida, de caminhante nas matas, portando lápis e caderno pautado, em busca de se encantar com e recolher cantos de

²¹⁰ *Mille Plateaux*, p. 380 [Vol.4, p.112].

²¹¹ “Aquilo que faz com que o músico descubra os pássaros, o faz também descobrir o elementar e o cósmico. Um e o outro fazem bloco, fibra de universo, diagonal ou espaço complexo. A música envia fluxos moleculares. Certamente, como diz Messiaen, a música não é privilégio do homem: o universo, o cosmo é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem. Trata-se, antes, daquilo que não é musical no homem, e daquilo que já o é na natureza. E mais, o que os etólogos descobriam do lado do animal, Messiaen o descobria do lado da música: não há qualquer privilégio do homem, com exceção dos meios de sobrecodificar, de fazer sistemas pontuais. É até o contrário de um privilégio” (*Mille Plateaux*, p. 380. [Vol.4, p.112]).

²¹² *Idem*, p. 368 [*Idem*, p. 100].

²¹³ *Idem*, p. 333 [*idem*, p. 63].

²¹⁴ Trata-se de nomes de composições de Messiaen: *Le Merle noir* (1951), para flauta e piano; *Réveil des Oiseaux* (1953) para piano e orquestra; *Oiseaux exotiques* (1956) para piano e conjunto de câmara; *Catalogue d'oiseaux* (1958) para piano.

pássaros diversos; e ainda, de freqüentador de catedrais, em busca do encantamento e da fruição das cores dos vitrais. “O vitral e os pássaros”. O “ritmicista” e “ornitólogo”, para quem “não é certeza que se possa fazer passar uma fronteira entre o animal e o homem”²¹⁵. É ainda com Olivier Messiaen que Deleuze e Guattari criam, no texto *Do ritornelo* o conceito de *personagem rítmico*, como veremos no capítulo III desta dissertação. Por ora, guardemos o perfil de um compositor cuja trajetória legou interfaces singulares entre o som e as cores, entre a música, o animal, e as escalas temporais pelas quais a vida se articula e acontece.

Claude Debussy: voz das águas, dos ventos, das Sereias

Destacamos aqui os três pontos de contato que a filosofia de Deleuze e Guattari cria em relação à obra do compositor Claude Debussy (1862-1918). Dois destes pontos remetem a temas que já foram abordados nesta dissertação, situando aí também a produção de Debussy, e que são os seguintes: a “maquinação da voz” e a música como “captura de forças”. O texto de Deleuze e Guattari tratará de mostrar como a obra de Debussy cria um vínculo singular entre estes dois temas. O terceiro tema remete ao modo singular pelo qual Debussy responde a um problema advindo da história da música ocidental, a saber, o da desagregação, o esfacelamento do sistema tonal como modelo privilegiado de composição.

O primeiro ponto de intercessão entre Deleuze/Guattari e Debussy que esta seção pretende destacar é o do tratamento que Debussy dá à relação voz-música. O caso a que Deleuze e Guattari remetem é o da composição intitulada *Sirènes* (Sereias), que constitui o terceiro e último movimento da composição *Nocturnes*²¹⁶. Esta composição é abordada no contexto em que Deleuze e Guattari apresentam uma característica

²¹⁵ *Mille Plateaux*, p. [Vol.4, p.102]. O caráter “ritmicista” de Messiaen não poderia deixar de ser abordado aqui.

²¹⁶ Concluída em 1899, os *Nocturnes* (Noturnos) formam um tríptico sinfônico para orquestra e coral de vozes femininas. Compostos entre 1897 e 1899, os três noturnos são *Nuages* (Nuvens), *Fêtes* (Festas) e *Sirènes* (Sereias), sendo que, apenas no último movimento – ou “quadro” – Debussy desenvolve a parte para coral sob um tratamento muito particular da relação entre as vozes e os demais instrumentos da orquestra. Tal tratamento peculiar é o objeto da menção feita à composição no texto de Deleuze e Guattari. Mais detalhes a respeito desta composição no sítio eletrônico do Centro de documentação Debussy: http://www.debussy.fr/cdfr/catalog/fichegenre_4.php?oe=98.

importante de seu conceito de *devir*, a saber, o de que “todo devir já é *molecular*”²¹⁷. A composição de Debussy - notadamente o modo singular por meio do qual a voz é mesclada às colorações orquestrais, isto é, o modo pelo qual Debussy cria uma zona de continuidade entre o coral e a instrumentação orquestral – é evocada no trecho que se segue:

E é esse o segundo ponto que seria preciso marcar: se, com esse novo limiar de desterritorialização da voz, o problema principal não é mais o de um devir-mulher ou um devir-criança, propriamente vocal, é porque o problema agora é o de um devir-molecular, onde a própria voz encontra-se instrumentada. Certamente, os devires-mulher e criança guardam toda sua importância, irão até descobrir para si uma nova importância, mas à medida que liberam uma outra verdade: o que era produzido, já era uma criança molecular, uma mulher molecular... Basta pensar em Debussy: o devir-criança, o devir-mulher são intensos, mas não são mais separáveis de uma molecularização do motivo, verdadeira "química" que se faz com a orquestração. A criança e a mulher não são mais separáveis do mar, da molécula de água (*Sirènes* é precisamente uma das primeiras tentativas completas para integrar a voz à orquestra).²¹⁸

Tendo como ponto de contato a composição *Sirènes* (Sereias), Deleuze e Guattari situam Debussy no rol dos compositores que procedem por uma manipulação da voz por meio da qual esta é posta num estado diferencial, cujo aspecto relevante será essencialmente sonoro, colorístico, timbrístico. Com Debussy, e sua operação de colocar a voz num devir-molecular, é a própria voz quem aparece enquanto *força*. E, como tal, numa relação com outras forças constituindo um mesmo plano de consistência: plano de forças no qual as vozes humanas “não são mais separáveis do mar, da molécula de água”, tal como aparece no trecho acima.

Ainda em relação ao problema da arte como “captura de forças”, Deleuze e Guattari trazem ao seu texto a obra orquestral *La Mer*²¹⁹. E tal qual a abordagem de *Nocturnes* foi feita por meio do último movimento desta peça (*Sirènes*), a abordagem de *La Mer* é feita por meio do movimento que encerra a obra, o terceiro movimento, intitulado

²¹⁷ “De certa maneira, é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona” (*Mille Plateaux*, p.334 [Vol.4, p. 64])

²¹⁸ *Mille plateaux*, p. 379. [Vol.4, p.111].

²¹⁹ Escrita entre 1903 e 1905, *La Mer* é uma obra sinfônica para grande orquestra. Tal qual os *Nocturnes*, foi composta em três partes. Mais detalhes a respeito desta composição no endereço <http://www.debussy.fr/cdfr/catalog/fichegenre_4.php?oe=111>

“Diálogo do vento e do mar” [*Dialogue du vent et de la mer*]. Nesta abordagem, os autores de *Mil Platôs* encontram como aliado o compositor e musicólogo Jean Barraqué (1928-1973), que, em sua obra intitulada *Debussy*²²⁰, apresenta uma análise de *La Mer* em termos de *força*. Deleuze e Guattari desenvolvem o tema da relação entre a operação musical e a matéria sonora, concebido como a operação de uma “molecularização” do material:

É ao mesmo tempo que as forças se tornam necessariamente cósmicas e o material molecular: uma força imensa opera num espaço infinitesimal. O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento. Ele se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis (...) Debussy... A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora.*²²¹

O terceiro ponto que esta seção se propõe tratar consiste na maneira desenvolvida por Debussy de tratar – e mesmo de desfazer – a moldura tonal. Modo singular pelo qual ele cria uma obra inconfundível. A passagem que remete a este tema se encontra em *O que é a Filosofia?*, na qual Debussy aparece no contexto do tema das aberturas e alargamentos operados sobre um plano de composição. Neste contexto, Debussy aparecerá, junto com Wagner – mas cada um deles procedendo segundo a maneira que lhe é própria –, como produtor de operações realizadas no ocaso de uma longa tradição da música ocidental: o sistema tonal. A este respeito, Deleuze e Guattari escrevem:

O trabalho do plano de composição se desenvolve em duas direções, que engendrarão uma desagregação da moldura tonal: os imensos fundos da variação contínua que fazem enlaçar e se unir as forças tornadas sonoras, em Wagner, ou os tons justapostos que separam e dispersam as formas agenciando suas passagens reversíveis, em Debussy. Universo-Wagner, universo-Debussy.²²²

Da “molecularização” do material sonoro à criação de escalas e modos próprios, o que lhe permite uma articulação formal com uma desenvoltura tal que nenhum outro compositor havia feito antes, Debussy aparece na obra de Deleuze e Guattari sob

²²⁰ BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Paris: Editions du Seuil, 1962.

²²¹ *Mille Plateaux*, p. 423. [Vol.4, p. 159]. Na palavra “intensidade”, Deleuze e Guattari colocam uma nota de rodapé remetendo ao livro de Jean Barraqué, na qual escrevem: “Barraqué, em seu livro sobre *Debussy*, analisa o “diálogo do vento e do mar” em termos de forças, e não mais de temas: pp. 153-154”.

²²² *Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 168 [p.246].

diferentes aspectos de sua destreza e de seu engajamento com a criação de um “universo”²²³.

²²³ Esta expressão “Universo” é utilizada por Deleuze e Guattari com respeito à obra de Debussy, e que ressalta o modo não-linear e não-progressista por meio do qual os filósofos entendem a obra deste compositor. Debussy consegue se instalar, digamos assim, “geograficamente”, no horizonte da história da música, criando uma atmosfera musical tão singular, que o texto de Deleuze e Guattari dirão tratar-se de um “universo-Debussy (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 168 e 181).

CAPÍTULO III

“Do Caos ao Cérebro”: os ritornelos

Introdução

Este capítulo se desenvolve em três partes, cada uma delas guardando sua especificidade. Abordaremos aqui a construção do conceito de *Ritornelo*. Se considerarmos o conjunto da obra de Deleuze e Guattari, poderemos perceber que é em *Mil Platôs* que o ritornelo recebe uma apresentação mais detalhada, feita no texto *Do ritornelo [De la ritournelle]*²²⁴. A primeira parte do capítulo consiste, portanto, numa tentativa de incursão e travessia pelas trilhas do texto em questão, a partir da qual intentamos oferecer um retrato ou um mapa da “cifra” deste conceito. Na segunda parte, tendo experimentado esta desafiante tentativa, pretendemos situar o conceito de ritornelo em relação ao conceito de *tempo*, tal como este último é elaborado pela filosofia de Deleuze e Guattari. A terceira parte se encarrega de desdobrar uma dimensão teórica e prática que expressa uma das singularidades mais marcantes da filosofia de Deleuze e Guattari: a relação que ela estabelece com a dimensão técnica implicada na música, de onde os autores extraem uma problematização da própria noção de filosofia.

²²⁴ As traduções do título *De la ritournelle* variam entre “*Do ritornelo*”, “*A respeito do ritornelo*”, “*A propósito do ritornelo*”, “*Acerca do ritornelo*”, “*Sobre o ritornelo*”. Como são múltiplas as acepções, utilizaremos aqui a versão “*Do ritornelo*”, que além de guardar maior proximidade com o original, contém em si as outras acepções. A respeito do termo “*consistente*” utilizado acima, temos a seguinte consideração a fazer: quando Deleuze e Guattari publicaram seu último livro, *O que é a Filosofia?*, concederam uma entrevista a Didier Eribon, e que fora publicada na revista *Le Nouvel Observateur* (Setembro de 1991). Como se foi – e será – frisado inúmeras vezes, este é o livro que apresenta de modo mais sistemático a tese de que a ciência, a arte, e a filosofia pensam, mas que cada uma delas *pensa por seus próprios meios e segundo um modo* – de afrontar o caos – que lhe caracteriza. Desta tese Deleuze e Guattari avançam a de que a operação *própria e específica* da filosofia é a “criação de conceitos”. Diante desta colocação, Eribon (o entrevistador), pergunta a Deleuze e Guattari quais são, aos olhos deles, os conceitos criados pelos filósofos do século XX. Deleuze e Guattari respondem lembrando, dentre outros, os conceitos de “Duração” (Bergson) e “Enunciado” (Foucault). Eribon, por sua vez, pergunta: “E vocês mesmos, que conceitos pensam ter criado?”. A resposta é direta: “O ritornelo, por exemplo. Nós formamos um conceito de ritornelo em filosofia” (*Nos avons inventé la ritournelle*, In: *Deux régimes de fous*, p. 356). Este capítulo tratará de descrever alguns componentes que podem ajudar a colocar em jogo a *consistência* deste conceito que os autores consideram como um dos traços importantes de sua composição filosófica.

Esta relação *transversal* – na medida em que se faz por meio de um “cruzamento de categorias”²²⁵ – estabelecida com a dimensão técnica da música tem sua expressão nas considerações que Deleuze e Guattari fazem a respeito de um instrumento musical: o Sintetizador. É em continuidade com esta intercessão com a *lutheria* musical que se faz uma das maiores aventuras do presente capítulo. Esta “aventura” corresponde ao intervalo que se cria na última parte, no qual nosso texto ganha os ares de um estudo de organologia²²⁶, para então retornar portando mais alguns matizes do problema levado a cabo por *Mil Platôs*: em que a música nos ajuda a pensar?

Este capítulo é, portanto, dedicado à inquietação a respeito da potência própria à música de fornecer elementos para que se possa produzir e experimentar novas imagens do pensamento e da própria filosofia.

Considerações gerais a respeito do conceito de ritornelo

“Desde que tenhamos algo a dizer, nos encontramos como um estrangeiro em nossa própria língua”²²⁷. Deleuze faz desta declaração uma postura teórica e um princípio

²²⁵ A respeito do caráter “trans-categorial” da relação entre filosofia e música em Deleuze e Guattari, ver o texto de Pascale Criton intitulado “*Bords à bords: vers une pensée-musique*” (In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012. URL: <[HTTP://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415)>), sobretudo a quinta parte do texto, intitulada “o agenciamento musical”, na qual a autora (compositora e freqüentadora dos cursos de Deleuze) faz suas considerações a respeito do pensamento musical como campo operatório de noções que “integram a geometria, a topologia, os esquemas e dinamismos espaço-temporais, sensório-motores”, e etc. O texto de Criton é inteiramente dedicado ao modo que Deleuze cria de colocar sua filosofia em relação com as várias dimensões que música implica (técnica, cognitiva, corpórea, entre outras), sendo encerrado por meio de três questões que autora formula, e que nos parece de grande valor para este trabalho: “Em que estas ferramentas polívocas, ‘trans-categoriais’, nos interessam hoje? Em que o cruzamento ‘trans-categorial’ de um pensamento-música se relacionam com os campos imbricados na política, na percepção, e nos agenciamentos de vida? Em que o *Ritornelo* e seus devires concerne ao campos do socius, a paisagem viva dos afectos, as formas do tempo e da vida em meio a qual nos movemos?” (CRITON, *Bords à bords: vers une pensée-musique*).

²²⁶ *Organologia* é o nome que designa o ramo de pesquisa dedicado ao estudo dos instrumentos musicais em termos de sua história e função social, construção, *design* e relação com a performance musical. Para informações detalhadas a respeito da Organologia (história, objetos de estudo, léxico terminológico, e outras informações), ver *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.18, p. 657-658, verbete *Organology*.

²²⁷ A criação de “uma língua estrangeira dentro da língua” consiste num dos grandes temas da filosofia de Deleuze. A formulação apresentada acima consta no texto *Avenir de linguistique*, in: *Deux régimes de fous* p. 64. O tema ao qual me refiro é expresso na pequena frase de Marcel Proust, utilizada por Deleuze como epígrafe de sua coletânea *Crítica e Clínica*: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”. Este mesmo tema aparece em *Mil Platôs* formulado da seguinte maneira: “as obras primas são escritas numa espécie de língua estrangeira” (*Mille Plateaux*, p. 124), aparecendo também no prólogo de *Diferença e Repetição* sob uma formulação mais oblíqua: “Aproxima-se o tempo em que já não será possível escrever um livro de filosofia como há muito tempo se faz: “ah, o velho estilo...” (*Différence et*

prático de realização de sua filosofia. Não é por acaso que *Mil Platôs* é do jeito que é. Uma investida mais radical na direção da criação de “uma espécie de língua estrangeira”, “uma língua estrangeira dentro da língua”. Não é difícil perceber que tudo o que fora escrito por Deleuze e Guattari carrega consigo este aspecto de “gago da linguagem”, basta uma página²²⁸. Esta primeira seção do capítulo se dedica a investigar um dos momentos em que esta “gagueira” se encontra num de seus estados mais densos, intensos, poderíamos dizer, *consistentes*: o texto dedicado à composição do conceito de *ritornelo*.

Do ritornelo apresenta e articula um vocabulário muito específico, que coloca em jogo um conjunto de noções que configura uma espécie de universo que se auto-posiciona²²⁹ na medida em que estas noções e interagem entre si. Como foi dito na introdução deste capítulo, a primeira parte, intitulada “da cifra do ritornelo” se dedica a realizar uma apresentação dos componentes deste conceito, como uma espécie de retrato ou mapa da constelação conceitual que o compõe, uma apresentação de seus componentes como uma espécie de mapa da “cifra”²³⁰ deste universo de noções condensadas sob o nome de *ritornelo*.

Poderíamos dizer também que a conceituação do ritornelo desenha uma topologia própria – constituída de vários planos diferentes, numa variação espacial que vai do “caos” ao “território”, do “território” à “terra”, da “terra” ao “caos”, do “caos” ao

Répétition, p. 4). A expressão “ah, o velho estilo...” é uma alusão ao texto *Dias felizes* de Samuel Beckett (1906-1989)

²²⁸ Não por acaso Deleuze e Guattari, numa entrevista contemporânea ao lançamento de *O que é a Filosofia*, dão à questão “e vocês, que conceitos vocês pensam ter criado?” a seguinte resposta: “O ritornelo, por exemplo. Nós formamos um conceito de ritornelo em filosofia”. (*Nous avons inventé la ritournelle*, in: *Deux régimes de fous* p.356).

²²⁹ A constelação conceitual que se relaciona com o conceito de ritornelo (sua “cifra”) expressa um momento singular do grau de abstração trabalhado por *Mil Platôs*. A especificidade do grau de abstração que envolve a construção do conceito de ritornelo pode ser percebida como um caso prático extremamente fértil e rico da conceituação que os mesmos autores fizeram a respeito da própria noção de *conceito* (ver *O que é um conceito?* In: *O que é a Filosofia?*). Neste contexto um grande problema do conceito é chegar a consolidar, a cada vez que articula seus componentes (os elementos de sua “cifra”), um *plano de consistência* com a condição de que este plano implique na gênese de um pensamento diferencial. O que veremos neste capítulo é como que uma tentativa de descrição dos componentes da “cifra” do conceito de ritornelo. Tentamos oferecer um retrato de sua constelação, um mapa desta cifra: “Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra.” (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 21[*O que é a Filosofia?*, p.27]).

²³⁰ A respeito do conceito de *conceito* na filosofia de Deleuze e Guattari e da noção de *cifra* que lhe corresponde, ver o texto *O que é um conceito* em *O que é a Filosofia?*. A noção de “cifra do conceito” é tão relevante que já aparece como primeira determinação do conceito, conforme se lê na citação na nota de rodapé anterior.

“cosmo”, etc. – , em meio à qual desenha também uma dinâmica da transição por entre os espaços desta topologia²³¹.

Veremos no ritornelo três situações, que são, como escrevem os autores: “três aspectos numa só e mesma coisa”²³². O “tríptico” do ritornelo: 1) saltar do caos a um começo de ordem; 2) Organizar uma casa a partir desta ordem estabelecida, e 3) alçar-se a uma linha de metamorfose criada a partir da abertura desta casa. Sob sua primeira exposição e primeira abordagem, o ritornelo se constitui *na coexistência* entre estes três aspectos, não se reduzindo, portanto, a apenas um deles, de onde nota-se a especificidade da acepção *conceitual* que este termo ganha na filosofia de Deleuze e Guattari.

Da música à filosofia

Em algum momento desta dissertação, haveríamos de fazer a consideração seguinte: “ritornelo” é um termo advindo da música. A acepção conceitual que este termo ganha no interior da filosofia de Deleuze e Guattari guarda uma característica notadamente distinta da acepção que o termo tem na tradição musical, onde o termo ritornelo está associado à noção de repetição entendida como reiteração de um objeto, podendo ser um tema, uma célula rítmica, uma passagem musical qualquer prevista pela forma musical. Em Deleuze e Guattari a noção de ritornelo ultrapassa a conotação que o termo ganha na tradição musical porque em sua acepção filosófica ele não trabalha, em primeira instância, com a repetição de matérias formadas (objetos), mas antes, com a

²³¹ Neste contexto de passagem, aparecem em especial os conceitos de intermezzo, linhas de fuga, como também a potência das matérias de expressão em operar passagens ou “saltos” por entre os espaços desta topologia. A este respeito é notável, desde o início, o estatuto que o *som* ganha no texto, na medida em que a criança tranquilizar-se cantarolando é considerado como um *salto* do caos a “um começo de ordem no caos”. A este respeito, ver a descrição do “primeiro aspecto” do ritornelo que concerne justamente a uma passagem do caos a um germe de ordem: “I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.” (*Mille Plateaux*, p. [Vol.4, p. 116]).

²³² *Mille Plateaux*, p. 383. [Vol.4, p.]

repetição periódica, a articulação, a intermodulação entre matéria ainda não formada e fragmentos de matéria formada²³³.

Outra consideração pode ser feita desde já: embora uma das características mais marcantes do ritornelo seja a de sua operação de determinação “um centro calmo e estável no caos” (o que, no texto, é chamado de “infra-agenciamento”), esta não constitui sua característica predominante, nem sua única determinação “positiva”, pois esta tem necessariamente de se equilibrar com outras duas: a de que, estando já pousado sobre este centro calmo e estável, organiza-se uma casa no espaço (o que, no texto é chamado de “intra-agenciamento”)²³⁴; e ainda, a abertura de uma linha de fuga a partir desta casa (o que no texto é chamado de “inter-agenciamento”, como veremos adiante)²³⁵.

É notável que a música já aparece no texto desde o início: salta-se do caos a um começo de ordem por meio da intervenção de um balbúcio, um assovio, o mínimo fragmento de uma “cançãozinha”, que, segundo os autores, tem a potência de traçar um novo chão, ou um novo plano: “a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos”²³⁶. Nota-se que a preocupação aí não é com a história da música, ou com a poética de tal ou qual compositor. A música aparece aí no contexto de uma problemática mais geral²³⁷. Talvez não seja nem mesmo a música que esteja em questão

²³³ A este respeito, ver o artigo “*La formule de la ritournelle*”, de Silvio Ferraz, publicado em *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique. On line no endereço: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>

²³⁴ É preciso não perder de vista que esta “casa” tem a conotação, não de uma casa construída materialmente, e sim a de uma casa enquanto um espaço de conforto, um em-casa (“chez-soi”), como consta no texto, e que será posteriormente desdobrada no tema da “terra natal”.

²³⁵ O fato de que esta linha de fuga seja criada a partir da casa constitui-se enquanto uma determinação conceitual pode ser lida logo no início da descrição do ritornelo: “Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, *em função das forças que ele abriga*.” (*Mille Plateaux*, p. 383, grifo meu).

²³⁶ *Mille Plateaux*, p.382. A primeira imagem lançada pelo texto, de que uma criança no escuro, assaltada pelo medo, canta para se acalmar, tem na intervenção da música um agente de contraponto ao estado de medo: “ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha” (p.383 [Vol.4, p116]).

²³⁷ A respeito de um escopo mais geral de apreensão e aplicação do conceito de ritornelo, ver o artigo de Félix Guattari intitulado *Ritournelles et affects existentiels*, em que o conceito tratado em meio a uma problemática relacionada ao componente “tímico” dos signos, voltando sua atenção para os universos referenciais que organizam a produção de uma subjetividade. Em meio ao tratamento que Guattari confere ao conceito neste texto, aparecem asserções e expressões como: “sob o termo genérico de ritornelo, entenderemos sequências discursivas reiterativas, fechadas sobre elas mesmas, tendo por função uma catálise extrínseca de afetos existenciais. Os ritornelos podem tomar por substância fórmulas rítmicas, plásticas, segmentos prosódicos, traços de rostidade, emblemas de reconhecimento, de leitmotiv, de assinaturas, de nomes próprios ou seus equivalentes invocatórios”. Após esta colocação, Guattari segue com uma série de exemplos retirados da obra de Marcel Proust, relevando a característica relacional dos ritornelos – isto é, a potência que tem um ritornelo de afetar e modular outros ritornelos:

aí, e sim o *som*, e sua potência de agir sobre o processo psíquico, de incidir sobre ele de modo intenso e incontornável: aquilo que, ao fim do texto, Deleuze e Guattari chamarão de “coeficiente de desterritorialização” do som²³⁸. Poderíamos mesmo dizer – considerando que o nível mais elementar da conceituação do ritornelo é apresentado como uma *repetição periódica* – que o texto *do ritornelo*, a despeito de toda complexidade e riqueza nas referências e nos debates que ele implica, tem na onda sonora “o fio condutor de uma impressionante física filosófica”²³⁹.

Planos de consistência, “filosofia como devir”

O ritornelo, por sua vez, torna-se, ele mesmo, o fio condutor de uma certa concepção da própria filosofia, como operação de construção de *planos de consistência*. O plano conceitual que a filosofia põe em jogo seria ele mesmo, aos olhos de Deleuze e Guattari, um plano de composição (um caosmo) na medida em que é constituído de elementos (conceitos) *desterritorializados*, estranhos ao pensamento corrente, comum, ordinário. Estranho, enfim, à “opinião”²⁴⁰. Deste modo, o ritornelo poderia ser visto como o fio condutor de uma “filosofia como devir”²⁴¹, que se orienta por uma contínua colocação em xeque das condições históricas da filosofia (que fazem uma imagem do filósofo como aquele que procede pelo diálogo e pela comunicação), e também pela exploração de um “princípio de razão contingente”²⁴².

Uma questão se colocaria: por que fio condutor? Em que o ritornelo seria um conceito tão decisivo? A resposta é colocada de modo mais claro um pouco mais tarde, em *O que é a filosofia?*: “O sujeito e o objeto oferecem uma má aproximação do pensamento.

“eles podem igualmente se instalar transversalmente entre substâncias diferentes - é o caso dos ‘ritornelos do tempo perdido’ de Proust, que entram constantemente em correspondência. Eles são também da ordem sensível (a Madeleine encharcada na taça de chá; os pavimentos disjuntos do pátio do hotel de Guermantes; a ‘pequena frase’ de Vinteuil; as composições plásticas ao redor do campanário de Martinville...), problemática (a ambiência no salão dos Verdurin) e de rostificação (o rosto de Odette)” (*ritournelles et affects existentiels*, in: *Chimères* nº 7, p.6-7 URL: <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf>)

²³⁸ *Mille Plateaux*, p. [Vol.4, p. 167].

²³⁹ JACQUES, Vincent. *Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze*, in: *Horizons philosophiques*, vol.16, nº 1, 2005, p. 12.

²⁴⁰ Poderíamos dizer ainda: estranho à *imagem do pensamento* tal como esta fora concebida em *Diferença e Repetição*.

²⁴¹ *Nous avons inventé la ritournelle*, In: *Deux régimes de fous*, p. 354.

²⁴² *Idem*.

Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra”²⁴³. Será que o pensador, com a voz que sai de sua consciência já teria questionado seus territórios, suas repetições automáticas, os processos – sobretudo estéticos – que subjazem e condicionam seu grau de consciência?

No contexto do ritornelo, o problema do pensamento foi re-posicionado de modo a ser colocado em termos de uma relação entre o território e a terra: “Se as questões de geo-filosofia têm muita importância, é porque pensar não se faz nas categorias de sujeito e objeto, mas em uma relação variável do território e da terra”²⁴⁴. Tentamos compor as seções que constituem a primeira parte deste capítulo III (“a cifra do ritornelo”) por meio de descrições desta constelação – ou desta topologia – por meio da qual o conceito de *ritornelo* é construído. Como as seções foram elaboradas procurando respeitar o quanto possível a consistência do próprio texto, elas carregam seu léxico, e por meio dele, a estranheza que caracteriza o texto original. Embora algum leitor possa, por alguns instantes, se confundir na vertigem da “língua estrangeira”, sugiro que guarde a idéia de que o que está em jogo, desde o início, é um reposicionamento do problema: “o que significa pensar?”

²⁴³ *Qu'est-ce que la philosophie?* p. 82 [*O que é a filosofia?* p. 113].

²⁴⁴ *Idem*, p. 354. Esta passagem aparece no seguinte contexto: “a filosofia como devir está em relação com elas [as condições históricas da filosofia], mas ela não se reduz a elas, ela é de uma outra natureza. Ela não cessa de colocar em questão suas próprias condições. Se as questões de geo-filosofia têm muita importância, é porque pensar não se faz nas categorias de sujeito e objeto, mas em uma relação variável do território e da terra”.

Parte I

A cifra do ritornelo

I Infra-agenciamento

Territorialização, gênese do território

Aqui começa, portanto, nossa investida naquela língua estrangeira da qual falávamos há pouco: a língua estrangeira própria à conceituação do ritornelo. Passemos à investigação e à descrição de sua cifra.

Primeiramente: o Caos. Em Deleuze e Guattari, o termo “caos” não designa uma desordem generalizada, uma espécie de “nada”, entendido como ausência de determinações. É antes, o contrário disso: trata-se de um excesso, mais especificamente: um excesso *definido por sua velocidade*²⁴⁵. O caos é definido por sua potência de gerar oscilações em qualquer velocidade imaginável. Deste modo, o caos é definido como uma nebulosa de forças ainda não formadas, que surgem e se dissolvem a uma *velocidade infinita*. Outra definição que os autores oferecem para esta noção: o Caos é “o meio de todos os meios”²⁴⁶. O texto *do ritornelo* apresenta ainda mais uma definição: aquela que evoca os conceitos de *meio* e *ritmo* – “do caos nascem os *Meios* e os *Ritmos*”²⁴⁷. Entre *Mil Platôs* e *O que é a Filosofia* lê-se o Caos como sendo, simultaneamente, produtivo e anti-produtivo. Um limite contra o qual o pensamento se afronta, e que é um limite imanente ao próprio pensamento.

Como vimos há pouco, conforme o texto em questão, a noção de Caos se relaciona diretamente com outras duas: os *meios* e os *ritmos*. Na definição do que vem a ser um *meio*, encontramos um detalhe curioso: Deleuze e Guattari definem um *meio* do mesmo modo que a física acústica define um som de altura definida, isto é: uma repetição periódica. Deste modo, um *meio* é definido como uma oscilação, em que o elemento em

²⁴⁵ “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem conseqüência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento.” (*Qu'est-ce que la Philosophie?* p. 111-112 [*O que é a Filosofia?* p. 153]).

²⁴⁶ *Mille Plateaux*, p. 385 [Vol.4, p.119].

²⁴⁷ *Idem*, p. 384 [Vol.4, p. 118]

vibração se ausenta e retorna *periodicamente*, constituindo uma noção implica em si a dinâmica de uma propagação ondulatória. Tal como uma propagação sonora, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de “*meio*” é concebido como algo que ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, isto é, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência²⁴⁸.

É, portanto, em continuidade com uma dinâmica ondulatória que Deleuze e Guattari apresentam uma determinação do seu conceito de *meio*: “Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente”²⁴⁹. Esta passagem faz notar que, um *componente* não se repete sem estar imediatamente comprometido com um “bloco de espaço-tempo”²⁵⁰. Um componente, portanto, ajuda a compor um bloco de espaço-tempo, ele participa como elemento que afeta e é afetado por outros elementos no contexto de um agenciamento complexo pelo qual um bloco de espaço-tempo se constitui.

A repetição periódica também é uma característica determinante daquilo que Deleuze e Guattari chamam de *código*. Como se lê em *Mil Platôs*, “cada meio é codificado”²⁵¹, sendo a noção de “código” também definida como algo que se constitui repetindo-se periodicamente. Mas esta repetição implica em si um elemento de variação: “cada código está em estado perpétuo de transcodificação”. Este estado de instabilidade que também caracteriza o código já evoca uma outra noção, aquilo que o texto chamará, mais adiante, de *ritmo*. Deleuze e Guattari prosseguem: “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro”. Os meios passam-se uns nos outros, e esta passagem é articulada pela transcodificação que caracteriza a variação da repetição periódica, isto é, do código.

²⁴⁸ Para uma explicação mais detalhada a respeito da *periodicidade da onda sonora* e da complexidade envolvida neste acontecimento, ver o livro de ROEREDER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. Trad. Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Edusp, 1998.

²⁴⁹ *Mille Plateaux*, p. [Vol.4, p. 118].

²⁵⁰ A noção de componente aqui é entendida como sendo literalmente qualquer fragmento expressivo. Um corpo que gira, um olho que pisca, um galho que balança. Uma cor qualquer, um textura, um rosto, dois buracos, o ventos nas folhas, a sonoridade da rua. Nota-se que cada uma destas imagens pode ser produzida enquanto uma amostra [um *sample*] auditiva ou visual. O caráter de fragmento autônomo de cada *sample* constitui uma característica vital da investigação avançada posteriormente nesse mesmo texto, a saber, a da abertura do território, num jogo que eles chamam de “contraponto territorial”, uma paisagem de intermodulação dos componentes entre si. A noção de componente é explicitada com mais vagar na conceituação da noção de “matéria de expressão”, abordada ainda na primeira parte deste capítulo.

²⁵¹ “Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código está num estado perpétuo de transcodificação ou de transdução” (*Mille Plateaux*, p. 384 [Vol.4, p. 118].)

A noção de *meio* encontra, então, uma outra determinação: “os meios são abertos no caos”²⁵², e o Caos “os ameaça de esgotamento ou intrusão”²⁵³. Mas os meios dão um jeito, e é aí que entra o *ritmo*: “o revide dos meios ao caos é o ritmo”²⁵⁴. O ritmo *articula dois meios*, duas bases, dois platôs (“uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma”²⁵⁵) e os articulam ainda com um outro, e com um outro, de modo a evitar que eles se dissipem e se esgotem pela intrusão catastrófica do Caos (sua ocupação com velocidades infinitas “de nascimento e esvaecimento”, como vimos anteriormente).

Os meios se encontram, portanto, em uma relação com o caos e uma relação com os ritmos. A repetição periódica e a variação desta periodicidade se reúnem, então, num só e mesmo processo. Deste modo, tem-se que “há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos”²⁵⁶, e “que um meio existe efetivamente através de uma repetição periódica, mas esta não tem outro efeito senão produzir uma diferença pela qual ele passa para um outro meio. É a diferença que é rítmica, e não a repetição que, no entanto, a produz”²⁵⁷. O *ritmo* aparece, portanto, como esta síntese entre repetição e diferença. Ele aparece como “a repetição que produz a diferença”.²⁵⁸

Quanto à noção de ritmo, Deleuze e Guattari fazem questão de deixar clara sua posição: enquanto variação entre-meios, o ritmo designa um intervalo entre códigos – isto é, entre métricas –, e assim, Deleuze e Guattari se posicionam de acordo com a tese de que *o ritmo não se reduz à métrica*²⁵⁹. Portanto, em *Mil Platôs*, o ritmo chega a ser definido

²⁵² *Mille Plateaux*, p.385 [Vol.4, p. 119].

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ A idéia do platô como *plano de consistência* pode ser lida no texto *Introdução: Rizoma*: “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. Gregory Bateson serve-se da palavra “platô” para designar algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior” (*Mille Plateaux*, p.32 [Vol.1, p. 33]).

²⁵⁶ *Mille Plateaux*, p. 385 [Vol.4, p. 119]

²⁵⁷ *Mille Plateaux*, p.386 [Vol.4, p. 120].

²⁵⁸ JACQUES, Vincent. *Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze*, In: *Horizons philosophiques*, vol.16, nº 1, 2005, p. 12; e FERRAZ, Sílvia, *La formule de la ritournelle*, In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le 20/01/2012. URL: [HTTP://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420)

²⁵⁹ “Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular: nada menos ritmado do que uma marcha militar. O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos. É que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto que o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-

como “o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação”²⁶⁰. Por deter este caráter de *intervalo*, o ritmo não guarda uma relação vital apenas com os meios, mas tem também sua interface com o caos: “o que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo”²⁶¹. Este intervalo é onde o caos pode virar-ritmo: “É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo”²⁶².

A interação recíproca entre meios e ritmos, incluindo a defasagem necessariamente implicada²⁶³ nesta interação é reunida num processo que converte este dinamismo naquilo que Deleuze e Guattari chamam de “*matérias de expressão*”. Este processo de conversão é chamado pelos autores de “*territorialização*”. Enquanto processo pelo qual se produzem as matérias de expressão, a *territorialização* expressa um processo singular: o momento da gênese do que uma vida psíquica experimenta como sendo qualidades sensíveis. Deste modo, o conceito de territorialização vem compor uma perspectiva ao mesmo tempo genética e processual, onde a *produção* de uma qualidade se faz ao mesmo tempo que a produção de um estágio de consciência. Esta pressuposição recíproca entre o elemento estético e o grau de consciência produzido consiste num dos posicionamentos decisivos da filosofia de Deleuze e Guattari, isto é, esta filosofia trabalha com uma implicação *constitutiva* entre o material e o semiótico²⁶⁴. Esta implicação mútua entre o objeto que é produzido (como qualidade) e

tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção” (*Mille Plateaux*, p.385 [Vol.4, p. 119]). Sobre as discussões mais detalhadas a respeito da distinção entre “ritmo” e “métrica” na musicologia e ao longo da história da música, ver o verbete “*Rythm*” [“ritmo”] em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sobretudo as subpartes “interações entre ritmo e métrica” (p.283-284), “estudos psicológicos de ritmo e métrica” (p.299-300) e “tempo musical e temporalidade” (p.300-301).

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Idem.* A respeito da noção de caosmo como “caos composto”, ver *Qu’est-ce que la philosophie?* p.192 [O que é a filosofia?, p.263]: “A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido”.

²⁶² *Idem.*

²⁶³ Refiro-me aqui à “transcodificação”, entendida como “passagem de um meio a outro”. Esse estágio de passagem expressa justamente o que Deleuze e Guattari concebem como sendo o estágio rítmico: “há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio”, de modo que o conceito de ritmo expressa a diferença fundamental implicada no nível infra-estrutural de todo o agenciamento do ritornelo, garantindo o caráter móvel e em perpétua defasagem que marca este conceito: “é que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios (...) Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo”.

²⁶⁴ A pressuposição recíproca entre o material e o semiótico constitui um dos pontos nevrálgicos do problema da *expressão* colocado pelos autores. A este respeito, ver o texto de Pascale Criton intitulado “Bords à bords: vers une pensée-musique” in: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012. URL: [HTTP://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415)

o sujeito que é produzido ao mesmo tempo em que configura seu objeto (o sujeito que se individua) tem sua expressão no processo de territorialização e sobretudo *no plano de consistência configurado por este processo*, para o qual Deleuze e Guattari criam um novo conceito: o *Território*.

O território é, portanto, o plano de consistência produzido a partir da territorialização de uma modulação entre ciclos periódicos – da relação entre repetição e variação –, isto é, da defasagem entre *meios* e *ritmos*. Ele constitui já um novo estágio, que não é mais aquele da *territorialização* (processo de gênese das qualidades e gênese estética de um grau de consciência), e sim o estágio em que esta qualidade, após ser gerada – e assim, constituir território –, tem sua função reorganizada no interior do território, tem sua função conforme o território produzido²⁶⁵.

II Intra-agenciamento

O nível do “intra-agenciamento” já corresponde a um outro estágio de *consistência*. Já estamos no interior do território. Já nos encontramos *sob a ação* de matérias expressivas que tiveram sua gênese contígua à formação do território²⁶⁶. Conforme se lê no texto, o *território é o produto* de uma dimensão expressiva. Ele é produzido como processo de uma territorialização, sendo esta uma síntese de vibrações periódicas e variações, de fases e defasagens como gênese de qualidades sensíveis ou “matérias de expressão”. No nível do território, Deleuze e Guattari fazem com que estas matérias ganhem uma vida tão autônoma e efervescente que o próprio território é quem estará em risco justamente

²⁶⁵ “O território é o produto de uma territorialização dos meios e ritmos” (*Mille Plateaux*, p. 386 [Vol.4, p.120]); “É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (*Idem*, p. 387 [*Idem*, p. 121]); “os territórios, e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização” (*Idem*, p. 388 [*Idem*, p. 122]), “a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos” (*idem*), a “reorganização da função supõe o território” (*idem*); No seio do território, há inúmeras reorganizações (...) há até mesmo novas funções (...), mas estas funções só são organizadas ou criadas enquanto *territorializadas*, e não o inverso” (p. 388 [122-3]); “o fator territorializante deve ser buscado (...) precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta...)” (*Idem*, p. 388 [*Idem*, p. 123]).

²⁶⁶ Note-se que o texto apresenta uma distinção sutil entre “matérias de expressão” e “matérias expressivas”. Esta distinção reside no estatuto funcional da segunda, isto é, o termo “matéria expressiva” designa um momento específico da “matéria de expressão”: a matéria expressiva é a matéria de expressão quando desempenha uma função territorializante. (“A questão não é a de saber se a cor retoma funções, ou cumpre novas no seio do próprio território. Isto é óbvio, mas essa reorganização da função implica primeiro que o componente considerado tenha se tornado expressivo, e que seu sentido, desse ponto de vista, seja marcar um território.” *Mille Plateaux*, p. 387 [Vol.4, p. 120]).

em decorrência de seu dinamismo interno. Se a autonomia das matérias de expressão é um componente constitutivo do conceito de território, vejamos em que consiste esta autonomia²⁶⁷, e dos outros dinamismos que compõem o conceito de *território*.

A autonomia das matérias de expressão

A *autonomia das matérias de expressão* constitui um motor da topologia do ritornelo. E é esta autonomia que faz com que o ritornelo se constitua como uma lógica da *metaestabilidade*, uma cartografia da intermodulação entre elementos expressivos²⁶⁸.

²⁶⁷ “As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam. Qual é este movimento objetivo? O que uma matéria *faz* como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias*. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão”. (*Mille Plateaux*, p.390 [Vol.4, p. 124]).

²⁶⁸ O conceito de *metaestabilidade* advém da leitura que Deleuze e Guattari fazem da produção filosófica de Gilbert Simondon (1924-1989). Simondon desenvolve este conceito em diferentes obras, em meio às quais este conceito aparece como noção operatória para pensar os processos de individuação. Recentemente, um estudioso do pensamento de Simondon, Didier Debaise, redigiu um texto intitulado “A linguagem da individuação – léxico simondoniano” [*Le langage de l'individuation – lexique simondonien*] no qual apresenta um verbete intitulado “metaestabilidade”, que cuidamos de transcrever integralmente aqui: “Pelo conceito de *metaestabilidade*, simondon procura separar o problema da individuação do modelo da estabilidade. Ele escreve: “em todos os domínios, o estado mais estável é um estado de morte; é um estado degradado a partir do qual nenhuma transformação é possível sem intervenção de uma energia exterior ao sistema degradado” (SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989, p. 49). Um estado estável é um estado que não está susceptível a mudanças, a não ser por meio de uma intervenção externa. A partir daí, na medida em que realidade primeira é aquela dos ‘regimes de individuação’, é preciso colocar em questão a estabilidade de noções tais como as de ‘potenciais’, ‘tensões’, ‘instabilidade’, etc., que visam colocar em evidência as transformações inerentes à cada elemento do real. Um sistema físico está em equilíbrio ‘metaestável’ quando certas variações podem desencadear uma ruptura de seu equilíbrio. Esta ruptura é possível porque o sistema em questão está “sobretenso” [*surtendu*], estando em tensão permanente os elementos que o compõem. Esta tensão desencadeia os potenciais que, liberados, podem produzir uma alteração brusca conduzindo a uma nova estruturação igualmente metaestável’ (SIMONDON, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, 1964, p. 285). Um dos interesses da noção de equilíbrio metaestável é que ela coloca em evidência e incapacidade do regime linear causa/efeito em lidar com a individuação; Este regime só é pertinente quando um indivíduo (estável) é submetido a uma intervenção externa, não sendo mais que um caso limite – o efeito, em sua generalidade, devendo ser para Simondon associado a uma ruptura do equilíbrio implicando uma ‘singularidade’, frequentemente externa ao sistema em equilíbrio metaestável. Simondon generaliza a metaestabilidade em todos os domínios e faz dela um elemento essencial do ser: “o ser não é originalmente estável, é metaestável; ele não é um, pois é capaz de expansão a partir de si mesmo; o ser não subsiste em relação a si mesmo; ele é contido, tenso, superposto a si mesmo, e não um. O ser não se reduz ao que ele é; ele está acumulado em si mesmo, potencializado [...]; o ser é, ao mesmo tempo, estrutura e energia” (G. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, PUF, 1964, p. 285)”. O texto de Debaise pode ser encontrado no endereço eletrônico: <<http://multitudes.samizdat.net/Le-langage-de-l-individuation>>

Esta autonomia é concebida de início por meio da recusa de uma existência meramente passiva da expressão, em favor da relevância de sua dimensão energética, incisiva e objetiva:

A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam.²⁶⁹

Mas Deleuze e Guattari fazem questão de não circunscrever a expressividade à função única de traçar um território, isto é, de funcionar como um “cartaz” ou uma “placa”²⁷⁰. Eles apresentam então as matérias de expressão enquanto partículas que se interagem num jogo de forças *entre elas mesmas*, de modo que sua autonomia marca uma aptidão de se modularem entre si e sem a função de marcar território, mas, constituindo dois outros planos de expressividade: um “meio interior dos impulsos” como *personagem rítmico* e um “meio exterior das circunstâncias” como *paisagem melódica* ou *contrapontos territoriais*²⁷¹.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ “Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes” (*Mille Plateaux*, p. 389 [Vol.4, p. 123]), e “Não podemos descrever o infra-agenciamento (cartazes ou placas) sem já estarmos no intra-agenciamento (motivos e contrapontos) (...)” (*Idem* p. 397 [*Idem*, p.132]).

²⁷¹ A noção de *personagem rítmico* nos remete novamente à relação que Deleuze e Guattari criam com a produção do compositor Olivier Messiaen. Esta noção é desenvolvida por Messiaen em sua análise da composição “A sagração da primavera” [*Le sacre du printemps*] composta por Igor Stravinsky e estreada em 1912. Em sua análise desta composição, Messiaen observa que ao longo de toda a peça, sobretudo na “Dança do Sacrifício”, os valores rítmicos (valores de duração) fixos entram em contraponto com os valores crescentes e decrescentes, estabelecendo uma distinção entre personagens de suporte e personagens evolutivos. Messiaen observa que, neste momento, o ritmo não é mais um personagem da música, mas um personagem em si mesmo. A este respeito, ver o texto de FERRAZ, Silvio. *La formule de la ritournelle* In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, mis à jour le 20/01/2012. URL: <[HTTP://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420)>. A seguir, um trecho de *Mil Platôs* que nos parece ter sido desenvolvido em continuidade com esta idéia de Olivier Messiaen: “Qual é este movimento objetivo? O que uma matéria *faz* como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias*. Ora, exprimir não é pertencer; há uma autonomia da expressão. De um lado, as qualidades expressivas estabelecem entre si relações internas que constituem *motivos territoriais*: ora estes sobrepujam os impulsos internos, ora se sobrepõem a eles, ora fundem um impulso no outro, ora passam e fazem passar de um impulso a outro, ora inserem-se entre os dois, mas eles próprios não são "pulsados". Ora esses motivos não pulsados aparecem de uma forma fixa, ou dão a impressão de aparecer assim, mas ora também os mesmos motivos, ou outros, têm uma velocidade e uma articulação variáveis; e é tanto sua variabilidade quanto sua fixidez que os tornam independentes das pulsões que eles combinam ou neutralizam. "De nossos cães, sabemos que eles executam com paixão os movimentos de farejar,

A *autonomia das matérias de expressão* constitui o jogo de forças pelo qual o território só pode ser instável, *metaestável*. Deste modo, ela constitui o motor lógico da metaestabilidade do território. São as matérias de expressão que traçam o território tanto em seu fechamento quanto em sua abertura, e o traçam sempre enquanto um *plano de consistência estético*.

Mas os outros dois meios aos quais o território está indissolúvelmente ligado – o “meio interior dos impulsos” e “meio exterior das circunstâncias” – constituem também, cada um por seu turno, planos de consistência estéticos. A autonomia das matérias de expressão ganha aí uma nova figura: não mais o estatuto de “cartaz” ou “placa”, mas o de personagem rítmico e de paisagem melódica. As matérias de expressão se autonomizam agora, enquanto plano de expressividade da inter-relação entre funções (territorializadas e territorializantes) e enquanto plano de expressividade da inter-relação *entre territórios*. O meio interior dos impulsos engendra então o plano de consistência de um *personagem rítmico* e o meio exterior das circunstâncias engendra o plano de consistência de uma *paisagem melódica*. As matérias de expressão, deste modo, mudam de estatuto:

É por aí que saímos do estágio da placa: (...) As qualidades expressivas entram em relações variáveis ou constantes umas com as outras (é o que *fazem* as matérias de expressão), para constituir não mais placas que marcam um território, mas motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, mesmo que estes não estejam dados.²⁷²

Com o *personagem rítmico* e a *paisagem melódica* passamos ao nível da abertura do território. Saímos então do nível do intra-agenciamento, pois, a metamorfose do

levantar, correr, acosar, abocanhar e sacudir até a morte uma presa imaginária, sem ter fome." Ou a dança do Esgana-Gata, seu ziguezague é um motivo onde o zigue esposa uma pulsão agressiva em direção ao parceiro, o zague uma pulsão sexual em direção ao ninho, mas onde o zigue e o zague são diversamente acentuados, e mesmo diversamente orientados. Por outro lado, as qualidades expressivas entram também em outras relações internas que fazem *contrapontos territoriais*: desta vez, é a maneira pela qual elas constituem, no território, pontos que tomam em contraponto as circunstâncias do meio externo. Por exemplo, um inimigo se aproxima, ou irrompe, ou então a chuva começa a cair, o sol se levanta, o sol se põe... Ainda aqui os pontos ou contrapontos têm sua autonomia, de fixidez ou de variabilidade, relativamente às circunstâncias do meio externo cuja relação com o território eles exprimem, pois essa relação pode estar dada sem que as circunstâncias o estejam, assim como a relação com os impulsos pode estar dada sem que o impulso o esteja. Mesmo quando os impulsos e as circunstâncias estão dados, a relação é original relativamente àquilo que ela relaciona. As relações entre matérias de expressão exprimem relações do território com os impulsos internos, com as circunstâncias externas: elas têm uma autonomia na própria expressão. Na verdade, os motivos e os contrapontos territoriais exploram as potencialidades do meio, interior ou exterior (...) Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos* e que os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*". *Mille Plateaux*, p. 391 [Vol.4, p. 124-125].

²⁷² *Mille Plateaux*, p. 391 [Vol.4, p. 126].

território se dá num outro nível de consistência, aquele para o qual os autores dão o nome de inter-agenciamento. No nível do inter-agenciamento as matérias de expressão ganharão ainda um outro estatuto: o de *material de captura*. Mas este estatuto só será tratado – de acordo com a sequência do texto de Deleuze e Guattari – mais adiante, no contexto do problema da consistência, na relação entre este e as operações da arte. Por hora, lancemos ainda alguns olhares sobre as ações que as matérias de expressão operam no intra-agenciamento, trabalhando-o de modo a conferir um de seus traços constituintes: sua metaestabilidade imanente. A autonomia das matérias de expressão constitui um traço decisivo da topologia do ritornelo, pois é este traço que garante o estatuto conceitual do *território* enquanto um plano de consistência *metaestável*, isto é, um plano de consistência que guarda uma defasagem de base, uma diferença interna por meio da qual ele está sempre em vias de se tornar outro.

A instabilidade do território: metaestabilidade entre motivos e contrapontos

O texto de Deleuze e Guattari impossibilita uma compreensão do *território* enquanto uma instância estável. Um dos traços constituintes deste conceito é justamente sua instabilidade, garantida de modo imanente pela *autonomia das matérias de expressão* e por sua situação em relação a duas outras instâncias: por um lado, o plano de consistência do infra-agenciamento (e os personagens rítmicos que ele engendra), e por outro, o plano de consistência do inter-agenciamento, onde o território é apenas mais um entre outros num tecido de inter-modulação entre eles (o contraponto territorial).

Destas duas outras instâncias saem matérias de expressão que atingem o território, e fazem dele um plano de consistência em modulação. Deste modo, no nível de consistência do território – o nível do “agenciamento territorial” ou do “intra-agenciamento” – há uma metaestabilidade que tem sua condição na passividade do território (seu caráter de produzido) em relação às matérias de expressão que intervêm advindas tanto de seu próprio processo de gênese (a territorialização de meios e ritmos) quanto de outros territórios que não cessam de modulá-lo. Deste modo, a metaestabilidade do território é caracterizada por sua situação de estar no cruzamento de dois outros planos de consistência – um “meio interno dos impulsos” e um “meio externo das circunstâncias”. Estes dois outros planos agem sobre o território como dois

geradores de modulação, duas fontes de modulação que atingem o território e que o impossibilita de guardar uma identidade consigo mesmo, sempre em vias de se transformar devido às forças de modulação que agem sobre si.

Motivo e contraponto territorial: personagens rítmicos e paisagens melódicas

Estas modulações são operadas pelas matérias de expressão, que, sendo autônomas, desengatam-se de um território para ir servir de elemento genético na constituição de outro. Esta aptidão das matérias de expressão de transitarem livremente por entre territórios constitui o que Deleuze e Guattari caracterizam como a aptidão do território em *fazer contraponto* com outros territórios. Por meio de tal aptidão, um jogo de intermodulação entre territórios, pelo qual eles se mantêm abertos e conectados uns aos outros, é concebido sob o nome de *contraponto territorial*.

Além de o território se constituir por sua passividade em relação às matérias expressivas (territorializantes) vindas de outros territórios, ele abriga dentro de si mesmo um elemento diferencial, produzido pelo choque de matérias de expressão enquanto funções territorializadas, Este choque entre as matérias de expressão enquanto funções territorializadas produz um nível de consistência estético que os autores chamam de *personagem rítmico*. O *personagem rítmico* se faz no interior do território enquanto um plano de consistência da relação entre funções territorializadas, e implica a expressividade de um plano estético interior ao território. Deleuze e Guattari nomeiam de *personagem rítmico* a relação entre funções territorializadas *tornada expressiva*. É neste sentido que o texto coloca uma equivalência entre o *personagem rítmico* e o *rostro* (conceito abordado no segundo capítulo desta dissertação), pois, enquanto expressão de matérias estéticas *funcionalizadas*, o *personagem rítmico* constitui-se como aquilo que *Mil Platôs* apresenta como sendo um *rostro*²⁷³.

²⁷³ “Seria preciso dizer, de preferência, que os motivos territoriais formam *rostos ou personagens rítmicos* e que os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*. Há *personagem rítmico* quando não nos encontramos mais na situação simples de um ritmo que estaria associado a um *personagem*, a um sujeito ou a um impulso: agora, é o próprio ritmo que é todo o *personagem*, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir, por acréscimo ou subtração de sons, de durações sempre crescentes e decrescentes, por amplificação ou eliminação que fazem morrer e ressuscitar, aparecer e desaparecer (...)” (*Mille Plateaux*, p. 391 [Vol.4, p. 125]).

O território e seus efeitos: reorganização das funções e reagrupamento das forças

Aqui, nos ocupamos de dois movimentos que o território produz: “com efeito, é bem verdade que num território realizam-se dois efeitos notáveis: *uma reorganização das funções, um reagrupamento das forças*”²⁷⁴. A reorganização das funções foi abordada anteriormente neste trabalho, quando tratamos da *territorialização*. Ela constitui uma apropriação da qualidade sensível e a submissão desta a uma funcionalidade derivada do território. Em outros termos: constitui uma conversão da qualidade sensível em função do território no qual ela é apropriada. A reorganização das funções constitui a operação através da qual “no território todas as atividades adquirem um aspecto prático novo”²⁷⁵.

Postular que o território produz uma reorganização das funções como efeito de sua constituição implica na apresentação de uma tese importante a respeito da arte: “A arte não espera o homem para começar”²⁷⁶, pois ela constitui a condição de gênese de qualquer função-trabalho, a arte “está presente no fator territorializante que condiciona a emergência da função-trabalho”²⁷⁷. O território reorganiza em seu seio, portanto, funções às quais ele submete as matérias expressivas, mas estas funções já são, elas mesmas, *derivadas* de um processo de gênese das qualidades estéticas que formaram o território (a *territorialização*).

O segundo efeito da territorialização descrito por Deleuze e Guattari consiste no “reagrupamento das forças”. Neste contexto, surge uma nova noção que compõe o conceito de território: a *Terra*. Ainda mais abstrata que o território, a terra é apresentada pelos autores como sendo um ponto de condensação que serve de “receptáculo ou base” a todas as forças em jogo no território²⁷⁸. Entendida como “receptáculo ou base”, a terra é apresentada como um crivo “onde todas as forças se reúnem num corpo-a-corpo de

²⁷⁴ *Mille plateaux*, p. 396 [Vol.4, p. 129].

²⁷⁵ *Idem*. Esta tese de que o território gera suas próprias funções, como uma espécie de demanda imanente a ele mesmo constitui o argumento através do qual Deleuze e Guattari fazem uma crítica à naturalização de funções territoriais. Na economia do texto, o exemplo paradigmático desta naturalização de funções que não são senão *derivadas* do território é o caso da agressividade intra-específica” tal como a apresenta o zoólogo, ornitólogo e etólogo austríaco Konrad Lorenz (1903 - 1989). A respeito da crítica de Deleuze e Guattari a esta posição de Lorenz, ver *Mille Plateaux*, p. 388 e 394 [Vol.4 p. 122 e 129].

²⁷⁶ *Idem*, p. 394 [p. 129].

²⁷⁷ *Idem*.

²⁷⁸ “o território reagrupa todas as forças dos diferentes meios num só feixe constituído pelas forças da terra. É só no mais profundo de cada território que se faz a atribuição de todas as forças difusas à terra como receptáculo ou base”. *Mille Plateaux*, p. 395 [Vol.4, p. 129].

energias”²⁷⁹. Um centro intenso abstrato e cuja abstração leva consigo a ambigüidade de se situar, ao mesmo tempo, no interior do território e fora do território²⁸⁰. Situando o conceito de *terra* em continuidade com o conceito de *território*, Deleuze e Guattari escrevem que:

No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo-a-corpo de energias. A terra é esse corpo-a-corpo. Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação (donde as ambigüidades do "natal"). Nele ou fora dele, o território remete a um centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide²⁸¹.

Um território não se constitui, portanto, sem implicar em si um ponto abstrato como centro de gravidade ou como uma projeção fora do território. Esta ambigüidade de ser ao mesmo tempo “centro” e “projeção” faz da noção de *Natal* um centro intenso como uma terra que está em jogo no conceito de ritornelo, e que o está como produto do território²⁸². Portanto, a “reorganização das funções” e o “reagrupamento das forças” constituem dois processos que compõem o mesmo conceito: *o território*, Compondo, assim, um mesmo plano de consistência: o do intra-agenciamento²⁸³.

Rumo ao inter-agenciamento: um novo estatuto das matérias de expressão

Aqui, as matérias de expressão não desempenham o papel de cartaz ou placa no traçado de um território, nem a função de personagem rítmico ou rosto no agito “motívico” interior ao território. Elas aparecem agora como “componentes de passagem”²⁸⁴.

²⁷⁹ *Mille Plateaux*, p. 395 [Vol.4, p. 130].

²⁸⁰ Esta “ambigüidade” constitui um tema recorrente no texto, que diz respeito ao conceito de “natal”, ou “terra natal”. O tema da “ambigüidade do natal” e os demais temas que envolvem esta noção serão tratados mais adiante neste mesmo trabalho, no contexto do problema da consistência.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² “O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva uma terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação com um Natal, um Nativo”. *Mille Plateaux*, p. 384 [Vol.4, p. 118].

²⁸³ “É ao mesmo tempo que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, reorganizam as funções, reagrupam as forças” (*Mille Plateaux*, p. 396 [Vol.4, p. 130]).

²⁸⁴ “O importante por ora é constatar essa formação de novos agenciamentos no agenciamento territorial, esse movimento que vai do intra-agenciamento a interagenciamentos, com componentes de passagem e de alternância. Abertura inovadora do território (...) E como se forças de desterritorialização trabalhassem o próprio território, e nos fizessem passar do agenciamento territorial a outros tipos de agenciamento”. (*Mille Plateaux*, p. 400 [Vol.4, p. 135]).

O assunto agora é a ocorrência de “novos agenciamentos no agenciamento territorial”²⁸⁵, isto é, de conexões produzidas no seio do território, mas que não se voltam para a manutenção do território e nem se conectam exclusivamente com as funções organizadas ou as forças agrupadas no interior do território. Trata-se de um agenciamento que parte da imanência do território e a transborda, desfazendo-a, colocando-a em variação. Chegamos, portanto, ao movimento de *Desterritorialização*.

Bem como todos os outros agenciamentos, a força motriz do agenciamento de *Desterritorialização* é a matéria de expressão. Mas para mover este agenciamento especial, a matéria de expressão é abordada sob o ponto de vista de sua autonomia, não desempenhando aqui, nenhuma função de “vestígio ou símbolo”²⁸⁶. Enquanto articulação entre territórios, a única determinação da matéria de expressão é o seu caráter de vetor. Somente um vetor, sem a finalidade de traçar um território, ou de cuidar de sua manutenção. A matéria de expressão está, assim, em vias de se tornar um material destituído de qualquer finalidade em relação a uma forma. Já podemos entrever o estágio da expressão em que ela tem sua existência entre caos e cosmo, sem compromisso com formas, mas, em primeira instância, em continuidade com a realidade crua do caos: as *velocidades infinitas* pelas quais se movem as “singularidades pré-individuais”. Neste contexto as matérias de expressão tornam-se *material de captura*, a forma se desfaz, liberando um “*povo molecular*”, e o tema da arte como traçado de um plano de composição no seio do caos enfim se abre.

III Inter-agenciamento

Quando as matérias de expressão tornam-se *componentes de passagem*, estamos já no nível do inter-agenciamento. De certo modo, este nível da topologia do ritornelo já fora descrito nas seções anteriores. Por exemplo: o inter-agenciamento é o estágio em que os territórios se encontram abertos uns aos outros, numa relação de inter-modulação pela qual matérias de um território são tomadas no outro enquanto elemento genético e

²⁸⁵ *Idem.*

²⁸⁶ “Jamais uma matéria de expressão é um vestígio ou símbolo”. *Mille plateaux*, p. 412 [Vol.4, p. 134].

transformacional (portanto, desterritorializadas do território em que são tomadas como funções territorializadas²⁸⁷).

O inter-agenciamento coloca em pauta o problema do *plano de composição*. Mais precisamente, o problema de um plano de composição *a ser traçado*. O inter-agenciamento coloca em jogo a abertura dos territórios, não somente em relação a outros agenciamentos territoriais, como também em relação a um processo de desterritorialização que escapa à dinâmica dos agenciamentos territoriais por eles mesmos. Esta desterritorialização implica uma reconfiguração que se faz, a um só tempo, sobre o estatuto das matérias de expressão e, por esta via, sobre a dinâmica dos agenciamentos territoriais. Esta reconfiguração desestabiliza os agenciamentos territoriais, na medida em que traça e atinge um outro plano de consistência que é, este sim, por excelência *desterritorializado*, isto é, não dado, nem previsto pelos agenciamentos territoriais. A este plano de consistência por excelência *desterritorializado* Deleuze e Guattari chamarão de *Cosmo*.

O conceito de *Cosmo* aparece em continuidade com a tese já mencionada anteriormente neste trabalho, de que “o agenciamento territorial não é separável das linhas ou coeficientes de desterritorialização, das passagens e das alternâncias para outros agenciamentos”²⁸⁸, junto à qual o *Cosmo* será entendido como um horizonte de consistência²⁸⁹ a ser constituído em continuidade com os movimentos de desterritorialização que o território engendra.

Neste sentido, nos limites do agenciamento territorial, ou melhor dizendo, no nível do inter-agenciamento, Deleuze e Guattari situam um movimento que eles entenderão como sendo um *ritornelo propriamente cósmico*. Chegamos então a uma das determinações constitutivas do conceito de ritornelo: o caráter deste conceito não é homogêneo, pois como se lê no texto, há ritornelos que são propriamente territoriais e ritornelos propriamente cósmicos. Vejamos, por exemplo, duas passagens do texto que

²⁸⁷ “É uma série de desengates. O território não é separável de certos coeficientes de desterritorialização, avaliáveis em cada caso, que fazem variar as relações de cada função territorializada com o território, mas também as relações do território com cada agenciamento desterritorializado. E é a mesma "coisa" que aparece aqui como função territorializada, tomada no intra-agenciamento, e lá como agenciamento autônomo ou desterritorializado, interagenciamento.” (*Mille Plateaux*, p. 402 [Vol.4, p. 137]).

²⁸⁸ *Mille Plateaux*, p.410 [Vol.4, p. 146].

²⁸⁹ É a consistência que marca a diferença entre o cosmo e o caos, pois o caos, como vimos, é definido justamente por sua potência de engendrar dissolução de qualquer forma e, no limite, de qualquer consistência (visto que consistência não implica necessariamente forma).

tratam de elaborar o conceito de um ritornelo propriamente cósmico, que servem como agentes no traçado de um plano de consistência desterritorializado. Primeira: “Um componente territorial ou territorializado pode pôr-se a germinar, a produzir: este é a tal ponto o caso do ritornelo que talvez seja preciso chamar de ritornelo tudo o que se encontra neste caso”²⁹⁰. Segunda:

Sejam quais forem as causas de cada um desses movimentos, vê-se efetivamente que a natureza do movimento muda. Não basta mais nem mesmo dizer que há interagenciamento, passagem de um agenciamento territorial a um outro tipo; diríamos antes que se sai de todo agenciamento, que se extrapola as capacidades de todo agenciamento possível, para entrar num outro plano. E, com efeito, não é mais um movimento nem um ritmo de meio, tampouco um movimento ou um ritmo territorializantes ou territorializados; o que há agora, nesses movimentos mais amplos, é Cosmo.²⁹¹

Esta última passagem é acompanhada da ponderação: “Não são mais as forças territorializadas, reunidas em forças da terra, são as forças reencontradas ou liberadas de um Cosmo desterritorializado”²⁹² e, acompanhada ainda do detalhe de que a operação cósmica está para ser traçada em continuidade com as matérias do agenciamento territorial:

já é preciso constatar que o território não pára de ser percorrido por movimentos de desterritorialização relativa, inclusive no mesmo lugar, onde se passa do intra-agenciamento a interagenciamentos, sem que haja necessidade de deixar o território, nem de sair dos agenciamentos para esposar o Cosmo.²⁹³

Após esta sequência de designações do conceito em questão, e em continuidade com a constatação do surgimento de um novo tipo de ritornelo (o ritornelo *propriamente desterritorializado*), Deleuze e Guattari esboçam uma “classificação dos ritornelos”, que tratará de distingui-los, marcando sua especificidade:

É por isso que uma classificação dos ritornelos poderia se apresentar assim: 1) os ritornelos territoriais, que buscam, marcam, agenciam um território; 2) os ritornelos de funções territorializadas, que tomam uma função especial no agenciamento (a Cantiga de Ninar, que territorializa o sono e a criança, a de Amor, que territorializa a sexualidade e o amado, a de Profissão, que territorializa o ofício e os trabalhos, a de Mercado, que territorializa a distribuição e os produtos...); 3) os mesmos, enquanto marcam agora novos agenciamentos, passam para novos agenciamentos, por desterritorialização-reterritorialização (...) 4) os ritornelos que colhem ou juntam as forças, seja

²⁹⁰ *Idem*, p. 401 [*Idem*, p. 135-136].

²⁹¹ *Idem*, p.401 [*Idem*, p. 137].

²⁹² *Idem*.

²⁹³ *Idem*.

no seio do território, seja para ir para fora (são ritornelos de afrontamento, ou de partida, que engajam às vezes um movimento de desterritorialização absoluta (...)) Eles deixam de ser terrestres para tornarem-se cósmicos: quando o Nomo religioso desabrocha e se dissolve num Cosmo panteísta molecular; quando o canto dos pássaros dá lugar às combinações da água, do vento, das nuvens e das brumas. (...) *O Cosmo como imenso ritornelo desterritorializado*.²⁹⁴

Podemos perceber, portanto, que o estágio de abertura dos territórios coloca em questão o problema crucial da operação cósmica. Chamamos aqui de “crucial” este problema pelo fato de o plano de consistência cósmico *não ser um plano dado, ou automaticamente constituído* a partir da fulguração autônoma das matérias de expressão que constituem o agenciamento territorial. O plano cósmico não é dado nem previsto no território, é por isto que ele evoca e articula três problemas desta topologia do ritornelo, a saber: 1) o problema da consistência, 2) uma reconfiguração do estatuto da expressão, e, por esta via, 3) uma reconfiguração do estatuto do artista, que passa a ser abordado por meio da noção de “artesão-cósmico”²⁹⁵. Passemos então, à abordagem destes problemas.

IV O problema da consistência

Em continuidade com o conceito de Cosmo, entendido como um plano de imanência não dado nem previsto nos agenciamentos territoriais, isto é, como um plano de composição *a ser traçado*, aparece um problema específico: o problema da consistência. Procuramos tratá-lo aqui em continuidade com a própria concepção deleuziana da noção de *problema*. De acordo com o terceiro capítulo de *Diferença e Repetição*, um problema não se esgota numa solução ou em respostas que supostamente o “resolveriam”, anulando-o de uma vez por todas. Deste modo, esta seção se encarrega de descrever o problema da *consistência*, tal como este é apresentado no texto *Do ritornelo*. Destacamos aqui quatro passagens por meio das quais Deleuze e Guattari montam o problema da consistência, cada uma delas apresentando um detalhe em especial.

Primeiramente:

²⁹⁴ *Mille Plateaux*, p.402 [Vol.4, p. 137-138]. *Grifo meu*. Note que a distinção entre o “pequeno” e o “grande” ritornelo, tão presente em *O que é a Filosofia?* já está esboçada aqui, nesta concepção do cosmo como “imenso ritornelo desterritorializado”.

²⁹⁵ *Mille Plateaux*, p.426 [Vol.4, p. 162].

O problema da *consistência* concerne efetivamente à maneira pela qual os componentes de um agenciamento territorial se mantêm juntos. Mas concerne também a maneira pela qual se mantêm os diferentes agenciamentos, com componentes de passagem e de alternância. Pode até ser que a consistência só encontre a totalidade de suas posições num plano propriamente cósmico, onde são convocados todos os disparates e heterogêneos. No entanto, cada vez que heterogêneos se mantêm juntos num agenciamento ou em inter-agenciamentos, já se coloca um problema de consistência, em termos de coexistência ou de sucessão, e os dois ao mesmo tempo.²⁹⁶

Parece, então, que o problema da consistência abre novamente a paisagem conceitual em torno do *virtual*, por estar em continuidade com duas teses que constituem este conceito. A primeira delas é a coexistência entre pontos que são supostamente sucessivos no tempo²⁹⁷; a segunda tese é a de que os pontos disparatados que são reunidos num plano de consistência temporal são fragmentos – tratados no texto como “partículas signos” – cuja autonomia se exerce num nível tão elementar que os autores chegam a chamá-los de “moléculas”²⁹⁸. A partir desta perspectiva molecular, Deleuze e Guattari desdobram o tema das matérias de expressão em continuidade com a “teoria da consolidação” apresentada pelo filósofo belga Eugène Dupréel (1879-1967). Nossa intenção aqui não é remontar a leitura que os autores fazem de Dupréel, e sim, de chamar a atenção para o fato de que, a esta altura do texto, o vocabulário de tratamento das matérias de expressão já se faz em termos de “osciladores”, “superposição de ritmos”, “inter-ritmicidade”²⁹⁹. E é com este vocabulário que Deleuze e Guattari começam a nos lançar novamente na paisagem conceitual correspondente à multiplicidade virtual, isto é, ao *Rizoma*:

Há toda uma "maquinária" biológico-comportamental, todo um *engineering* molecular que deve nos permitir compreender melhor a natureza dos problemas de consistência. O filósofo Eugène Dupréel havia proposto uma teoria da *consolidação*; ele mostrava que a vida não ia de um centro a uma exterioridade, mas de um exterior a um interior, ou antes de um conjunto vago ou discreto à sua consolidação. Ora, esta implica três coisas: que haja não um começo de onde derivaria uma seqüência linear, mas densificações, intensificações, reforços, injeções, reheaduras, como outros tantos atos

²⁹⁶ *Mille Plateaux*, p. 403 [Vol.4, p. 138].

²⁹⁷ Esta tese constitui um dos traços da concepção Deleuziana de tempo a partir de sua leitura de Henri Bergson. Deste modo, a teoria do tempo como *multiplicidade* implica em si diferentes aspectos do tempo, dos modos segundo os quais este se configura - ora como momentos sucessivos no tempo, ora como um complexo de coexistência irreduzível à redução métrica do tempo, e, sobretudo, como coexistência entre os diferentes aspectos, pela qual eles intervêm uns nos outros e se compõem entre si, a cada vez, uma nova configuração temporal. A este respeito, ver o texto “*A memória como coexistência virtual*” em *Bergsonismo*.

²⁹⁸ A este respeito, ver todo *Mil Platôs*, sobretudo os textos *devir-intenso*, *devir-animal*, *devir-imperceptível* e *Do ritornelo*.

²⁹⁹ A presença destes termos no texto de Deleuze e Guattari será desdobrada de modo mais detalhado na terceira parte deste capítulo.

intercalares ("não há crescimento senão por intercalação"); em segundo lugar, e não é o contrário, é preciso que haja acomodação de intervalos, repartição de desigualdades, a tal ponto que, para consolidar, às vezes é preciso fazer um buraco; em terceiro lugar, superposição de ritmos disparatados, articulação por dentro de uma inter-ritmicidade, sem imposição de medida ou de cadência. A consolidação não se contenta em vir depois; ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto o de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações.³⁰⁰

É no rizoma que não há distinção genérica entre as matérias de expressão, pois, enquanto “molecularizadas”, estas matérias se relacionam entre si enquanto disparates, enquanto não-homogêneas³⁰¹. Tem-se aí um plano de consistência que fora constituído por matérias heterogêneas, mas que, no entanto, mesclam-se num só e único plano. A coexistência entre matérias heterogêneas é, portanto, apresentada como um traço constituinte do conceito de *plano de consistência*:

A consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo: não porque haveria nascimento de uma diferenciação, mas porque os heterogêneos que se contentavam em coexistir ou suceder-se agora estão tomados uns nos outros, pela "consolidação" de sua coexistência e de sua sucessão. É que os intervalos, as intercalações e as articulações, constitutivos de motivos e contrapontos na ordem de uma qualidade expressiva, envolvem também outras qualidades de outra ordem, ou então qualidades da mesma ordem, mas de outro sexo ou até de outra espécie animal. Uma cor vai "responder" a um som. Não há motivos e contrapontos de uma qualidade, personagens rítmicos e paisagens melódicas em tal ordem, sem constituição de uma verdadeira *ópera maquínica* que reúne as ordens, as espécies e as qualidades heterogêneas. O que chamamos de maquínico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal. Visto que estes heterogêneos são matérias de *expressão*, dizemos que sua própria síntese, sua consistência ou sua captura, forma um "enunciado", uma "enunciação" propriamente maquínica. As relações variadas nas quais entram uma cor, um som, um gesto, um movimento, uma posição, numa mesma espécie e em espécies diversas, formam outras tantas enunciações maquínicas.³⁰²

Deleuze e Guattari retomam o tema das matérias de expressão para abrir, então, uma nova perspectiva: a da atenção aos mecanismos de modulação que constituem um plano de consistência. Os autores apresentam então, neste contexto, um dispositivo operacional de mapeamento da dinâmica destes processos de modulação, o conceito de *Máquina*. O conceito de máquina tratará de assegurar conceitualmente o agenciamento de disparates os mais aberrantes que se possa imaginar num só e mesmo plano de consistência. E é este conceito de máquina em sua relação com o problema da

³⁰⁰ *Mille Plateaux*, p. 405 [Vol.4, p. 140-141].

³⁰¹ Por exemplo, um processo de sinestesia, em que um som se mescla a uma cor, e os dois se mesclam ao rosto de alguém.

³⁰² *Mille Plateaux*, p. 407-408 [Vol.4, p. 143]

consistência que servirá de articulador da filosofia da diferença enquanto desterritorialização de quaisquer padrões formais:

Falaremos, ao contrário, de conjuntos de consistência quando nos virmos diante de consolidados de componentes muito heterogêneos, curto-circuitos de ordem ou mesmo causalidades ao avesso, capturas entre materiais e forças de uma outra natureza, em vez de uma sucessão regrada formas-substâncias (...). O que mantém junto todos os componentes são as *transversais*, e a própria transversal é apenas um componente que assume o vetor especializado de desterritorialização. Com efeito, não é pelo jogo das formas que enquadram ou das causalidades lineares que um agenciamento se mantém, mas por seu componente mais desterritorializado, por uma ponta de desterritorialização (...), o que define os agenciamentos é tudo ao mesmo tempo: *matérias de expressão* que tomam consistência independentemente da relação forma-substância; causalidades ao avesso ou determinismos "avançados", inatismos descodificados, que incidem sobre *atos de discernimento* ou de eleição, e não mais sobre reações em cadeia; *combinações moleculares* que procedem por ligações não covalentes e não por relações lineares — em suma, um novo "jeito" produzido pelo cruzamento do *semiótico* e do *material*. É neste sentido que se pode opor a consistência dos agenciamentos àquilo que era ainda a estratificação dos meios. (...) Assim como os meios oscilam entre um estado de estrato e um movimento de desestratificação, os agenciamentos oscilam entre um fechamento territorial que tende a reestratificá-los, e uma abertura desterritorilizante que os conecta ao contrário ao Cosmo.³⁰³

Máquina e Desterritorialização

Sob um primeiro aspecto, o conceito de máquina é muito simples: “Cada vez que um agenciamento territorial é tomado num movimento que o desterritorializa (em condições ditas naturais ou, ao contrário, artificiais), diríamos que se desencadeia uma máquina”³⁰⁴. Então ele aparece do ponto de vista de sua continuidade com o conceito de *agenciamento*, desenvolvido ao longo de todo o percurso do texto, noção por meio da qual a *máquina* ganha sua determinação conceitual de ser “não-mecânica”:

E essa a diferença que queríamos propor entre *máquina* e *agenciamento*: uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações. Pois não há efeitos mecânicos; os efeitos são sempre maquinicos, isto é, eles dependem de uma máquina diretamente conectada com o agenciamento e liberada pela desterritorialização³⁰⁵.

Este caráter propriamente abstrato da máquina – pelo qual ela é “não-mecânica” – é o que assegura seu vínculo intrínseco com o conceito de plano de consistência: “O que

³⁰³ *Mille Plateaux*, p. 415 [Vol.4, p. 150-151].

³⁰⁴ *Idem*, p. 411 [*Idem*, p. 146].

³⁰⁵ *Idem*.

nós chamamos de *enunciados maquínicos* são esses efeitos de máquina que definem a consistência onde entram as matérias de expressão. Tais efeitos podem ser muito diversos, mas eles jamais são simbólicos ou imaginários, eles sempre têm um valor real de passagem e de alternância.”

E é justamente a polivalência da máquina, seu caráter de articulador capaz de mobilizar os elementos os mais heterogêneos é o que faz com que ela implique um problema muito específico: o *buraco negro*. Na passagem seguinte, Deleuze e Guattari nos conduzem da polivalência da máquina aos riscos do buraco negro. Vejamos:

De um modo geral, uma máquina liga-se ao agenciamento territorial específico e o abre para outros agenciamentos, faz com que ele passe pelos interagenciamentos da mesma espécie: por exemplo, o agenciamento territorial de uma espécie de pássaro abre-se para seus interagenciamentos de corte ou de gregarismo, em direção ao parceiro ou ao "socius". Mas a máquina pode igualmente abrir o agenciamento territorial de uma espécie para agenciamentos interespecíficos, como no caso dos pássaros que adotam cantos estrangeiros, e mais ainda no caso do parasitismo. Ou ainda, a máquina pode extravasar todo e qualquer agenciamento para produzir uma abertura para o Cosmo. Ou então, inversamente, em vez de abrir o agenciamento desterritorializado para outra coisa, ela pode produzir um efeito de fechamento, como se o conjunto caísse e girasse numa espécie de buraco negro³⁰⁶.

O Buraco negro

É, portanto, a polivalência da máquina que coloca em pauta o problema do buraco negro. O buraco negro é concebido pelos autores como sendo um “efeito de máquina”³⁰⁷ que caracteriza a estagnação de um processo de consolidação sob a forma de uma redundância. Deste modo, Deleuze e Guattari escrevem que o buraco negro “é o que se produz em condições de desterritorialização precoce e brutal, e quando as vias específicas, interespecíficas e cósmicas encontram-se interceptadas; a máquina produz então efeitos “individuais” de grupo, girando em círculo”³⁰⁸.

Mas Deleuze e Guattari fazem questão de chamar que a atenção para o fato de que é improdutivo reduzir a relação entre máquina – agenciamento maquínico – e buraco negro a um dualismo onde um seria um “desencadeador” e o outro um “inibidor”. Este

³⁰⁶ *Mille Plateaux*, p. 415 [Vol.4, p. 147].

³⁰⁷ *Idem*.

³⁰⁸ *Idem*.

dualismo é desfeito quando os autores ressaltam que o buraco negro, em seu caráter de “efeito de máquina” é dotado do mesmo estatuto que qualquer outro efeito (a desterritorialização, por exemplo), de modo que não se pode defini-lo de uma vez por todas, fixando sobre ele a etiqueta de um “inibidor”. Deste modo, o conceito de buraco negro porta uma ambivalência, como pode ser lido na seguinte passagem:

É importante reencontrar aqui essa função "buraco negro", porque ela é capaz de ajudar a compreender melhor os fenômenos de inibição e de romper, por sua vez, com um dualismo muito estrito inibidor-desencadeador. Com efeito, os buracos negros fazem parte dos agenciamentos tanto quanto as linhas de desterritorialização: vimos anteriormente que um interagenciamento podia comportar linhas de empobrecimento e de fixação, que conduzem a um buraco negro, com a possibilidade de serem substituídas por uma linha de desterritorialização mais rica ou positiva (...). Assim, o buraco negro é um efeito de máquina nos agenciamentos, que se encontra numa relação complexa com os outros efeitos. Pode acontecer que processos inovadores, para se desencadearem, precisem cair num buraco negro que faz catástrofe; estases de inibição associam-se a desencadeamentos de comportamentos-encruzilhada. Em compensação, quando os buracos negros ressoam juntos, ou que as inibições se conjugam, ecoam, assistimos a um fechamento do agenciamento, como que desterritorializado no vazio, em vez de uma abertura em consistência”³⁰⁹

Deste modo, no contexto do problema da consistência, não se define nada de antemão, pois, até mesmo o que seria o negativo da consistência não se porta como uma instância fixa delimitada num conceito que valeria de uma vez por todas. Tudo no problema da consistência evoca a maleabilidade do “cada caso”.

V O problema da Arte na topologia do ritornelo

Clássico, romântico, cósmico

O problema da arte no texto do ritornelo é colocado em termos de diferentes modos de tratamento que cada artista ou cada período artístico opera sobre dois elementos muito específicos: a *matéria* e a *forma*. A distinção entre os tipos de artista, que o texto tratará de apresentar é realizada justamente por meio da diferença entre os modos de se relacionar com matéria e forma³¹⁰. Em continuidade com esta distinção entre os modos

³⁰⁹ *Idem*, p. 412 [*Idem*, p. 148].

³¹⁰ Como veremos adiante, o critério que marca a diferença entre um artista clássico, um artista romântico e um artesão-cósmico é justamente o fato de este último tratar a matéria, não mais como uma “substância” - isto é uma “matéria enformada” (tal qual o artista clássico), nem mais como uma “matéria

de tratar matéria e forma aparecem também os temas da operação artística enquanto o traçado de um plano de composição que não se encontrava previamente dado nos agenciamentos territoriais³¹¹, e o tema da relação que a arte entretém com um *povo*, mesmo que este seja um povo não-dado e, sobretudo, mesmo que este povo não seja constituído de pessoas, o que coloca em relevância o carácter abstrato e paradoxal da idéia que *Mil Platôs* apresenta de *povo*.

O texto acerca do ritornelo apresenta três figuras de artista, cada uma delas caracterizada pelo modo de tratamento da matéria e da forma. Estas três figuras de artista são apresentadas também como índices de três períodos da história da arte: o clássico, o romântico e o moderno³¹². E cada período, tal qual cada figura do artista, será entendido sob o ponto de vista de um modo de se relacionar com *matéria* e com a *forma*, e ainda, sob a relação que cada um entretém com a idéia de um *povo*³¹³.

em movimento de uma variação contínua”, isto é, uma matéria que se tornou expressão de uma forma em desenvolvimento (tal qual o artista romântico), e sim, trabalhando a matéria de modo que ela ganhe um estatuto diferente dos que ela recebe sob o tratamentos descritos anteriormente, sendo trabalhada pelo artista de modo a tornar-se um *material de captura*. É neste sentido que, em Deleuze e Guattari, o artista “moderno” como “artesão-cósmico” trabalha, não mais com o par matéria-forma, e sim com o par *material-forças*. A descrição detalhada destas distinções se encontra entre as páginas x e xx de *Mille Plateaux* [Vol.4, pp. 152 a 163].

³¹¹ Este plano de composição não previamente dado nos agenciamentos territoriais constitui aquilo que Deleuze e Guattari nomeiam de plano *cósmico*, visto que se trata de uma articulação das matérias de expressão que não se reduz às finalidades do território, sobretudo, à atração gravitacional exercida pelo ponto mais abstrato do território (a terra). Deste modo, enquanto o traçado de um plano estranho à dinâmica autônoma e automática do território, o plano de composição aparece sob o nome de Cosmo, isto é: um agenciamento por excelência *desterritorializado*. Uma síntese singular de fluxos desterritorializados. Deleuze e Guattari encontram aí um nome para esta convergência de fluxos: uma “obra” (*Mille Plateaux*, p.416 [Vol.4, p. 152]) ou *Caosmo*.

³¹² Quanto a esta classificação, há duas pequenas ponderações a serem feitas: em primeiro lugar, o texto cuida de estabelecer uma certa indiferenciação entre o Barroco e o Clássico, e esta indiferenciação é garantida pelo critério próprio ao texto, a saber, o de que os períodos barroco e clássico procederiam por meio de uma relação forma-substância, sendo a “substância” entendida precisamente como uma “matéria enformada”. Com este critério, Deleuze e Guattari escrevem que “é neste sentido que nunca foi possível traçar uma fronteira efetivamente nítida entre o barroco e o clássico. Todo o barroco retumba no fundo do clássico” (*Mille Plateaux*, p. 417 [Vol.4, p. 153]). A segunda ponderação diz respeito ao nome “moderno”. Quanto a este ponto, são os próprios autores quem esclarecem que a utilização deste termo é completamente arbitrária, isto é, eles só utilizam este termo por falta de outro nome: “na falta de outro nome” (*Mille Plateaux*, p. 428 [Vol.4, p.164]). Deste modo, o termo “artesão cósmico” é apresentado como sinônimo de “artista moderno” nesta classificação de períodos da arte apresentada pelo texto.

³¹³ Cabe ressaltar ainda que no texto do ritornelo o tratamento dos três “períodos” da arte, além de se fazer por meio das três noções mencionadas acima (forma, matéria, povo), é feito também já colocando em ação a consistência do plano conceitual que o próprio texto tratou de investir, de modo que as noções de “Clássico”, “Romântico” e “Moderno” (“Cósmico”) são trabalhadas em termos de Caos, Território, Terra e Cosmo. Este tratamento confere acepções singulares a cada período, conforme veremos ao longo do texto.

O Clássico

Aqui trataremos de relatar os traços básicos que o texto oferece a título de descrição da operação característica do artista clássico. Conforme Deleuze e Guattari, o eixo da operação artística dita “clássica” é a integridade da forma. Tudo gira em torno da integridade da forma, que só se divide ou se diferencia mantendo sua integridade³¹⁴. O quadro que Deleuze e Guattari esboçam como uma espécie de retrato do artista clássico é tão sumário e direto que podemos aqui recolher em uma única citação seus momentos mais significativos:

Quando se fala em classicismo, entende-se uma relação forma-matéria, ou melhor, forma-substância, sendo a substância precisamente uma matéria enformada. Uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras, vem organizar a matéria, encarregando-se cada uma delas de uma parte mais ou menos importante. Cada forma é como o código de um meio, e a passagem de uma forma a outra é uma verdadeira transcodificação. (...) Há aí duas operações coexistentes, uma através da qual a forma se diferencia de acordo com distinções binárias, outra através da qual as partes substanciais enformadas (...) entram numa ordem de sucessão (...) O que ele [o artista clássico] afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios. Prodigiosa agilidade. É neste sentido que nunca foi possível traçar uma fronteira efetivamente nítida entre o barroco e o clássico. Todo o barroco retumba no fundo do clássico; a tarefa do artista clássico é a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! a Criação! a Árvore da Criação!

³¹⁵

A operação característica do artista clássico é apresentada por Deleuze e Guattari como sendo uma atividade ordenada por dois princípios que os autores fazem questão de deixar explícitos: “unidade binária de criação, unidade diferenciante do começo puro”³¹⁶. A arte romântica tratará de inserir aí uma instância intermediária através da qual a atividade artística será consideravelmente resignificada: a terra.

³¹⁴ “(...) a forma se diferencia de acordo com distinções binárias (...) O artista clássico procede com o Um-Dois: o um-dois da diferenciação da forma enquanto ela se divide (...) o um-dois da distinção das partes enquanto elas respondem umas às outras” (*Mille Plateaux*, p. 417 [Vol.4, p. 153]).

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Idem.*

O Romântico

Do ponto de vista de seu “grito” característico, o artista romântico não evoca mais “a Árvore da Criação”, ele evoca, antes duas instâncias muito específicas: “o território e a Terra”³¹⁷. Deste modo, o combate do artista não se faz mais por meio de uma relação com “a fenda do caos”, e sim, com “a atração do fundo”³¹⁸. Aqui, teríamos de lembrar a concepção que o texto oferece da noção de *terra*, isto é, “um ponto intenso em profundidade ou em projeção”³¹⁹. E é a existência de uma “voz da terra” que passa a ser um problema crucial neste contexto. Uma voz solitária como expressão do ponto intenso em profundidade ou em projeção que experimenta uma defasagem em relação ao território.

É esta defasagem entre o território e a terra que marca, para Deleuze e Guattari, o estatuto do artista romântico³²⁰. Aqui, a música volta com importância significativa em meio à construção do pensamento de *Mil Platôs* esta defasagem se faz ver com mais nitidez justamente na canção alemã, tal como trabalhada pelos compositores do século XIX. O *Kunstlied* ou simplesmente *Lied*³²¹. Com a canção alemã Deleuze e Guattari

³¹⁷ “Se tentamos definir também sumariamente o romantismo, vê-se bem que tudo muda. Um novo grito ressoa: a Terra, o território e a Terra! É como o romantismo que o artista abandona sua ambição de uma universalidade de direito e seu estatuto de criador: ele se reterritorializa, entra num agenciamento territorial”. (*Mille Plateaux*, p. 417-418 [Vol.4, p. 153-154]).

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ “A terra é esse ponto intenso no mais profundo do território, ou então projetado fora do território como ponto focal, e onde se reúnem todas as forças num corpo-a-corpo. A terra não é mais uma força entre as outras, nem uma substância enformada ou um meio codificado, que teria sua vez e sua parte. A terra tornou-se este corpo-a-corpo de todas as forças, as da terra com as das outras substâncias, de modo que o artista não se confronta mais com o caos, mas com o inferno e com o subterrâneo, o sem-fundo”. *Mille Plateaux*, p. 418 [Vol.4, p.154].

³²⁰ “É justamente essa defasagem que forja o estatuto do artista romântico, dado que ele não mais afronta a fenda do caos, mas a atração do Fundo” (*Mille Plateaux*, p. 418 [Vol.4, p. 154]). Este tema da defasagem é desdobrado no texto na medida em que Deleuze e Guattari nutrem o seu texto com o tema da terra tal como ele aparece na canção alemã do Século XIX (o *Kunstlied* ou simplesmente *Lied*). Este gênero de expressão musical é marcado por sua proposta de relacionar intimamente composição musical e texto poético, de modo que o *lied* alemão (notadamente os compostos por Schubert, Schumann e Brahms) é construído sempre em continuidade com a obra de um grande poeta romântico, cujas letras expressam frequentemente um status de instabilidade emocional, que ao mesmo tempo projeta uma vasta gama sentimental (patológica) e a condição de exílio em relação a um território ideal, onde todas as tensões estariam harmonizadas de uma vez por todas (ver, por exemplo, a canção *Aus alten Märgen* – “conta uma lenda antiga”, que constitui a XVª canção do conjunto *Dichterliebe* de Robert Schumann, construído a partir de poemas de Heinrich Heine). Quanto a este estatuto de exilado, defasado, ainda o texto de Deleuze e Guattari: “É essa defasagem, essa descodificação, que faz com que o artista romântico viva o território, mas o viva necessariamente como perdido, e se viva a si mesmo como exilado, viajante, desterritorializado” (*Mille Plateaux*, p. 419 [Vol.4, p. 154]).

³²¹ A presença do *lied* no texto do ritornelo articula dois temas relacionados ao romantismo: a defasagem entre território e terra, e a relação com um *povo*. Gostaríamos de deixar claro que, enquanto articuladores

articulam ainda um segundo tema relacionado à arte romântica: o *povo*. Os autores escrevem “o que mais falta ao romantismo é o povo”, justamente porque o povo, “seja qual for a densidade da população”, é sempre reunido no romantismo sob a figura de “Um Só”. Neste contexto podemos começar a entender melhor a idéia de “povo” com a qual o texto trabalha, isto é, a de um “povo molecular”, uma população de forças que é, no contexto do romantismo, organizada sob a forma de uma alma:

A Alemanha, o romantismo alemão, tem o gênio de viver o território natal não como deserto, mas como "solitário", seja qual for a densidade de população; é que essa população não é senão uma emanção da terra, e vale por Um Só. O território não se abre em direção a um povo, ele se entreabre para o Amigo, para a Amada, mas a Amada já está morta, e o Amigo, incerto, inquietante. Através do território tudo se passa, como num *lied*, entre o Um-Só da alma e o Um-*Todo* da terra.³²²

Vistas estas duas especificidades que, para os autores, marcam a arte romântica – a saber, a defasagem entre o território e a terra, expressa no permanente estado de tensão e irresolução que a voz romântica emana; e a submissão de um povo molecular à voz de um eu solitário, uma alma solitária –, podemos passar aos critérios de distinção que caracterizam a arte romântica do ponto de vista de seu modo de articular *matéria* e *forma*. Neste contexto, se pode perceber, sobretudo uma mudança no estatuto da forma, que, tanto do ponto de vista da forma enquanto um todo, quanto do ponto de vista de suas partes, apresenta-se enquanto tendo sua integridade perturbada, ofuscada em favor de uma dimensão relacional, pela qual uma forma se funde a outra, sem distinção muito clara entre seus contornos. Em outras palavras, o foco não se centra mais na integridade da forma enquanto unidade forma, mas antes, na integridade da continuidade de sua variação. É a forma em seu aspecto de variação contínua que marca o romantismo:

Pode-se dizer que as inovações fundamentais do romantismo consistiram nisso: não havia mais partes substanciais correspondendo a formas, meios correspondendo a códigos, uma matéria em caos que se encontraria ordenada nas formas e pelos códigos. As partes eram antes como agenciamentos que se faziam e se desfaziam na superfície. A própria forma tornava-se *uma grande*

destes dois temas, o texto de Deleuze e Guattari trabalha com dois autores em especial: Robert Schumann (1810-1856) e Gustav Mahler (1860-1911).

³²² *Mille Plateaux*, p. 420 [Vol.4, p.156]. Deleuze e Guattari colocam aqui uma nota de rodapé indicando a confrontação com os textos relacionados à amada e ao amigo nas canções de Mahler e Schumann, e ainda, um texto de Hölderlin: “Cf. o papel ambíguo do amigo, no final do *Canto da Terra*. Ou então no *lied* de Schumann *Zivielicht* (in Op. 39), o poema de Eichendorff: "Se você tem um amigo cá na terra, não confie nele agora, mesmo se ele é gentil de olho e de boca, ele sonha com guerra numa paz sorradeira". (Sobre o problema do Um-Só ou do "Ser solitário" no romantismo alemão, remeteremos à Hölderlin, "Le cours et la destination de l'homme en general", In *Poésie* n° 4.)”

forma em desenvolvimento contínuo, reunião das forças da terra que enfeixava todas as partes. A própria matéria não era mais um caos a ser submetido e organizado, mas a *matéria em movimento de uma variação contínua*. O universal havia se tornado relação, variação. Variação contínua da matéria e desenvolvimento contínuo da forma³²³.

Em continuidade com a mudança de estatuto da forma, há também uma mudança no estatuto da expressão, isto é, na medida em que o foco da forma passa da integridade de sua unidade para a força de sua variação, o aspecto expressivo da matéria ganha um novo relevo:

Através dos agenciamentos, matéria e forma entram assim numa nova relação: a matéria deixava de ser uma matéria de conteúdo para tornar-se matéria de expressão, a forma deixava de ser um código domando as forças do caos para tornar-se ela própria força, conjunto das forças da terra.³²⁴

Esta abordagem do romantismo que o texto oferece ainda coloca um problema crucial e que tem sua expressão clara na arte da música: os nacionalismos. Abordaremos esta especificidade da arte romântica mais adiante nesta dissertação. Por ora, guardemos a atenção na distinção entre as figuras do artista sob os diferentes estatutos que ganham as noções de forma, matéria e expressão.

O Cósmico

É a arte cósmica que efetuará uma mudança ainda mais radical nos estatutos da forma, da matéria e da expressão. Neste contexto, Deleuze e Guattari chegam a dispensar o termo “artista” em favor de outra designação: “artesão cósmico”. E é, como veremos nesta seção, este “artesão cósmico” que está num grau de relação mais intenso, mais sutil e mais arriscado com o problema da consistência. E é ainda por meio desta figura do artesão que Deleuze e Guattari elaboram um pensamento a respeito da arte completamente estranho às abordagens que circunscrevem a atividade artística aos discursos e poderes estabelecidos a respeito da arte, às instituições de arte, ao “mundo da arte”. O *artesão cósmico* está engajado com um problema vital: traçar um plano de

³²³ *Mille Plateaux*, p. 419 [Vol.4, p.155].

³²⁴ *Idem*. Na sequência desta passagem, os autores fazem questão de afirmar a perspectiva intempestiva (i.e. “geo-filosófica”) com a qual eles trabalham esta periodicização da arte: “Havia uma nova relação com o perigo, com a loucura, com os limites: o romantismo não ia mais longe do que o classicismo barroco, mas ele ia a outro lugar, com outros dados e outros vetores”.

consistência singular, isto é, conjugar fluxos *desterritorializados*. Esta operação não se reduz à qualquer instituição dada, tampouco a qualquer “mundo” ou “sistema” das artes.

Deleuze e Guattari localizam com precisão a atividade do artista cósmico: “O agenciamento não afronta mais as forças do caos, ele não se aprofunda mais nas forças da terra ou nas forças do povo, mas abre-se para as forças do Cosmo”. A direção é, portanto, um plano de composição a ser traçado. Esta atividade, como fora mencionado anteriormente, implica uma mudança no estatuto das matérias de expressão:

A relação essencial não é mais matérias-formas (ou substâncias -atributos); mas não está tampouco no desenvolvimento contínuo da forma e na variação contínua da matéria. Ela se apresenta aqui como uma relação direta *material-forças*. O material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve ‘captar’ forças, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente. Trata-se agora de elaborar um material encarregado de captar forças de uma outra ordem: o material visual deve capturar forças não visíveis. *Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível.³²⁵

Conforme se lê na passagem acima, o contexto “pós-romântico” implica em dois pontos os quais precisam ser bem observados: primeiramente, o estatuto das matérias de expressão aparece reconfigurado, visto que a operação artística lida diretamente com um material pré-formal, o que faz com que o agenciamento artístico mude de direção. Neste contexto, não interessam mais as formas, uma boa ou uma má reprodução das formas, nem mesmo a forma quando tornada expressiva por um procedimento de variação contínua, interessam as forças que subjazem às formas, sejam elas visíveis, audíveis, táteis, pensáveis. Na passagem acima aparece também a noção de “forças do cosmo” como localização de um agenciamento distinto dos agenciamentos territoriais, inclusive em seu ponto de maior abstração (as “forças da terra”). O agenciamento cósmico não tem forma à qual ele deva corresponder ou representar, ele está lançado a um desafio da efetivação de uma consistência singular, que implica em si um trabalho nos limites da percepção formal.

O caráter diferencial (disforme e pré-material) que caracteriza o conceito de Cosmo como um plano de composição a ser constituído pode ser lido na passagem seguinte:

O material molecular é efetivamente tão desterritorializado que não se pode mais falar em matérias de expressão, como na territorialidade romântica. As *matérias de expressão dão lugar a um material de captura*. A partir daí, as forças a serem capturadas não são mais as da terra, que constituem ainda uma

³²⁵ *Mille Plateaux*, p.422 [Vol.4, p. 158-159].

grande Forma expressiva, elas são agora as forças de um Cosmo energético, informal e imaterial (...) É a virada pós-romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades..³²⁶

Deleuze e Guattari criam então um vínculo intrínseco entre a “molecularização” do material e o tratamento deste material sob um plano outro que aquele dos agenciamentos territoriais: “É ao mesmo tempo que as forças se tornam cósmicas e o material molecular”³²⁷. E é em continuidade com este vínculo que aparece pela primeira vez o problema com o qual se defronta o artista entendido como artesão cósmico, e que vai marcar a diferença, entre este e as outras duas figuras de artista:

O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento. Ele se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis?³²⁸

Este é, portanto, o problema contra o qual se defronta o artesão cósmico, e para o qual cada artesão terá de elaborar sua estratégia singular. Este problema não deixa de engendrar seus próprios riscos, que o texto de Deleuze e Guattari tratará de abordar descrevendo reterritorializações costumeiras e freqüentes sobre as figuras da “criança”, do “louco” e do “ruído”, e contra as quais os autores evocam a noção de *sobriedade*³²⁹. Aqui deveríamos também fazer a seguinte observação: neste contexto da apresentação do artesão cósmico Deleuze e Guattari inserem no texto quatro compositores que, a seus

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ “Essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco. E talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de “tornar sonoro”, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas as irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo o acontecimento. Não se tem mais do que uma caixa de ressonância fazendo buraco negro (...) É preciso que o material seja suficientemente desterritorializado para ser molecularizado e abrir-se ao cósmico, em vez de recair num amontoado estatístico. Ora, só se preenche essa condição através de uma certa simplicidade no material não uniforme: um máximo de sobriedade calculado em relação aos disparates e aos parâmetros. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina. Frequentemente se tem tendência demais a reterritorializar-se na criança, no louco, no ruído. Nesse caso *permanecemos no vago*, em vez de darmos consistência ao conjunto vago, ou de captar as forças cósmicas no material desterritorializado. Sobriedade, sobriedade: é a condição comum para a desterritorialização das matérias, a molecularização do material, a cosmicização das forças” (*Mille Plateaux*, p.423 [Vol.4, p. 161-162]).

olhos, parecem casos práticos deste tipo de artista: Debussy, Messiaen, Varèse e La Monte Young³³⁰.

O compositor norte-americano La Monte Young aparece uma única vez em *Mil Platôs* e aparece precisamente como a expressão musical de “um gesto sóbrio” E é justamente este gesto sóbrio que aparece como uma estratégia prática a ser trabalhada no contexto de uma nova imagem do pensamento: o pensamento da captura de forças e do traçado de um plano de consistência:

Você encontrará tanto mais disparates quanto mais você estiver numa atmosfera rarefeita. Sua síntese de disparates será tanto mais *forte* quanto mais você operar com um gesto sóbrio, um ato de consistência, de captura ou de extração que trabalhará sobre um material não sumário, mas prodigiosamente simplificado, criativamente limitado, selecionado. (...). A figura moderna não é a da criança nem a do louco, e menos ainda a do artista, mas aquela do artesão cósmico: uma bomba atômica artesanal é muito simples na verdade, isso foi provado, isso foi feito. Ser um artesão, não mais um artista, um criador ou um fundador, e é a única maneira de devir cósmico, de sair dos meios, de sair da terra. A invocação do Cosmo não opera absolutamente como uma metáfora; ao contrário, a operação é efetiva desde que o artista coloque em relação um material com forças de consistência ou de consolidação.³³¹

Percebemos então um traço constitutivo desta problemática que envolve o ritornelo: Deleuze e Guattari criam uma pressuposição recíproca entre o problema da consistência e o conceito de artesão cósmico. Começamos pensando no problema da consistência e somos conduzidos ao “artesão cósmico” como conceito que responde a este problema, ou, inversamente, começamos pensando no artesão cósmico e somos conduzidos ao problema da consistência como o problema que confere sentido a este conceito³³². Esta pressuposição recíproca entre o conceito e o problema em questão um dos pontos mais densos da topologia do ritornelo, justamente por envolver em si as múltiplas conotações

³³⁰ Claude Debussy aparece com sua obra sinfônica *La Mer*, como um caso em que “a música moleculariza a matéria sonora” e assim torna-se “capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade” (p. 423 [Vol.4, p. 159]); Olivier Messiaen aparece com sua idéia de que a música torna a Duração sonora - “*Tornar a Duração sonora*” (*Idem*); Edgard Varèse como quem soube produzir “uma máquina musical de consistência, uma *maquina de sons* (não para reproduzir sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora” (*Idem*); e La Monte Young como quem soube operar com sobriedade, trabalhando com “um som muito puro e simples, uma emissão ou uma onda sem harmônicos, para que o som viaje, e que viajemos em torno do som” (p. 425 [Vol.4, p. 162]).

³³¹ *Mille Plateaux* p.426 [Vol.4, p. 162]. A expressão “bomba atômica artesanal” nos parece ser uma alusão ao compositor Edgard Varèse, que expressava sua vontade de criar uma bomba que pudesse detonar o universo musical de sua época, conforme sua declaração já citada no capítulo II desta dissertação: “Me tornei uma espécie de Parsifal diabólico, não em busca do Santo Graal, mas da bomba que poderia detonar o universo musical para que, através das ruínas, pudessem passar todos os sons que até hoje foram chamados de ruído”.

³³² A respeito da relação de pressuposição recíproca entre conceito e problema, ver a explicação bastante didática de Deleuze em *O Abecedário de Deleuze*, letra H de História da Filosofia.

que a palavra ritornelo ganha no texto, e que fazem do conceito de ritornelo a conceituação de uma *repetição diferenciante* que se faz em vários níveis, micro e macroscópicos, formais e informes.

Como articulador de novas imagens do pensamento, o conceito de ritornelo coloca em questão alguns problemas especificamente políticos, que trataremos aqui a título de encerramento desta primeira parte do capítulo. Estes problemas envolvem um certo conceito de *povo*; o estatuto do som em *Mil Platôs*, e aquele tema que aparece aqui e ali no livro, o do “caráter fascista da música”.

O povo molecular

Encontramo-nos ainda no contexto do artesão cósmico em sua relação com os problemas de consistência. Neste contexto Deleuze e Guattari apresentam o conceito de uma população molecular como sendo o *povo* que é, simultaneamente, o mais essencial ao artesão cósmico e o que mais lhe falta. Mas vamos por partes:

O material tem, portanto, três características principais: é uma matéria molecularizada; está em relação com forças a serem captadas; define-se pelas operações de consistência que incidem sobre ele. É evidente, enfim, que a relação com a terra, com o povo, muda, e não é mais do tipo romântico. A terra é agora a mais desterritorializada: não só um ponto numa galáxia, mas uma galáxia entre outras. O povo é agora o mais molecularizado: uma população molecular, um povo de osciladores que são outras tantas forças de interação. O artista despoja-se de suas figuras românticas, ele renuncia às forças da terra tanto quanto às forças do povo. É que o combate, se combate há, passou para outro lugar. Os poderes estabelecidos ocuparam a terra, e fizeram organizações de povo. Os meios de comunicação de massa, as grandes organizações do povo, do tipo partido ou sindicato, são máquinas de reproduzir, máquinas de levar ao vago, e que operam efetivamente a confusão de todas as forças terrestres populares. Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. Muitos artistas tomaram consciência desta situação há bastante tempo, e até antes que ela tenha se instalado (por exemplo, Nietzsche). E eles podiam tomar consciência disso porque o mesmo vetor atravessava seu próprio domínio: uma molecularização, uma atomização do material associada a uma cosmicização das forças tomadas nesse material. A partir daí, a questão era de saber se as “populações” atômicas ou moleculares de toda natureza (mass-mídia, meios de controle, computadores, armas supraterrrestres) iam continuar a bombardear o povo existente, seja para adestrá-lo, seja para controlá-lo, seja para aniquilá-lo – ou então se outras populações moleculares seriam possíveis, se poderiam insinuar-se entre as primeiras e

suscitar um povo por vir..³³³

É notável que o problema de uma população molecular implique diretamente um problema político, que concerne à gestão destas “populações” por parte de poderes estabelecidos, sobretudo do ponto de vista da relação que os poderes entretêm com a técnica. Nota-se, portanto, que tanto a arte quanto os poderes estabelecidos se relacionam intimamente com o mesmo “material”: uma população molecular. Esta população é apresentada por Deleuze e Guattari como sendo, ao mesmo tempo, o alvo dos poderes estabelecidos e “aquilo que mais falta” aos artistas³³⁴. Deste modo, o artista teria de enfrentar o desafio de realizar uma “despopulação”: “Fazer da despopulação um povo cósmico, e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente”³³⁵ – visto que, do ponto de vista molecular, não há uma fronteira que separe o estético do político:

Se nossos governos têm de se haver com o molecular e o cósmico, nossas artes também encontram aí seu interesse, com o mesmo desafio, o povo e a terra, com meios incomparáveis, infelizmente, e, no entanto, competitivos. O próprio das criações, perguntamos, não é operar em silêncio, localmente, buscar por toda parte uma consolidação, ir do molecular a um cosmo incerto, enquanto que os processos de destruição e de conservação trabalham no atacado, têm posição de destaque, ocupam todo o cosmo para subjugar o molecular, colocá-lo num conservatório ou numa bomba?³³⁶

Esta zona de indiscernibilidade entre o estético e o político recoloca em pauta um dos problemas cruciais de *Mille Plateaux*: a percepção, o limiar da percepção, o devir-imperceptível da percepção. É a percepção que se encontra numa zona de cruzamento entre a matéria e a política, que não cessam de trabalhá-la sob a influência de quatro tipos de ritornelos: os ritornelos de meios, os ritornelos do natal, os ritornelos populares e folclóricos e os ritornelos molecularizados³³⁷. É no cruzamento destes ritornelos que

³³³ *Mille Plateaux* p.427 [Vol.4, p. 163].

³³⁴ “É nesse sentido que a relação dos artistas com o povo mudou muito: o artista deixou de ser o Um-Só retirado em si mesmo, mas deixou igualmente de dirigir-se ao povo, de invocar o povo como força constituída. Nunca ele teve tanta necessidade de um povo, no entanto ele constata no mais alto grau que falta o povo — o povo é o que mais falta. Não são artistas populares ou populistas, é Mallarmé que pode dizer que o Livro precisa do povo, e Kafka, que a literatura é assunto do povo, e Klee, que o povo é o essencial, e que, no entanto, falta” (*Mille Plateaux*, p. 427 [Vol.4, p. 164]).

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ *Idem*.

³³⁷ “Podemos, então, voltar ao ritornelo. Podemos propor uma outra classificação: os ritornelos de meios, com pelo menos duas partes, onde uma responde à outra (o piano e o violino); os ritornelos do natal, do território, onde a parte está em relação com o todo, com um imenso ritornelo da terra, seguindo relações elas próprias variáveis que marcam a cada vez a defasagem da terra em relação ao território (a cantiga de ninar, a canção para beber, a canção de caça, de trabalho, a militar, etc); os ritornelos populares e folclóricos, eles próprios em relação com um imenso canto do povo, seguindo as relações variáveis de

um problema crucial é colocado: o estatuto do som, sua relação com os processos de individuação, e, neste contexto, sua relação com os processos de subjetivação. A relação entre o som e o pensamento é colocada em termos de força de territorialização e de desterritorialização, colocando em relevo o caráter agente do corpo sonoro.

Do estatuto do som na filosofia de Deleuze e Guattari

As últimas páginas do texto do ritornelo trabalham intensamente com uma concepção do som entendido enquanto *força* (no sentido material de onda, matéria em movimento) e de suas implicações em relação à vida psíquica.

A manobra conceitual de Deleuze e Guattari se faz por meio de uma consideração comparativa entre a complexidade envolvida na percepção visual e a complexidade envolvida na percepção auditiva. Não se trata exatamente de comparar “pintura e música”, ou “artes visuais e música”, trata-se, antes, de comparar os coeficientes de territorialização e desterritorialização envolvidos nos componentes visuais e nos componentes sonoros: “O problema, mais modesto, seria o de comparar as potências ou coeficientes de desterritorialização dos componentes sonoros e dos componentes visuais”. Deleuze e Guattari acabam por concluir que o som guarda uma potência de desterritorialização mais complexa do que a potência implicada na percepção visual, e que é justamente por meio desta característica que se produz uma relação muito específica entre o som e o poder.

Esta característica nos remete ao tópico anterior, em torno da relação entre o poder e uma “população molecular”, que agora é desdobrado por meio de uma caracterização do som enquanto força e componente de individuações:

Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade. Quando ela se desterritorializa, ela tende a dissolver-se, a deixar-se pilotar por outros componentes. Vemos bem isso nos fenômenos de sinestesia, que não se reduzem a uma simples correspondência cor-som, mas onde os sons têm o papel-piloto e induzem cores que se *superpõem* às cores vistas, comunicando-lhes um ritmo e um movimento

individuações de multidão que trabalham ao mesmo tempo com afectos e nações (a *Polonaise*, a *Auvergnate*, a *Allemande*, a *Magyare* ou a *Roumaine*, mas também a Patética, a Pânico, a Vingadora..., etc); os ritornelos molecularizados (o mar, o vento) em relação com forças cósmicas, com o ritornelo-Cosmo. Pois o próprio Cosmo é um ritornelo” (*Mille Plateaux*, p.429 [Vol.4, p. 165]).

propriamente sonoros. O som não deve essa potência a valores significantes ou de "comunicação" (os quais, ao contrário, a supõem), nem a propriedades físicas (as quais dariam antes o privilégio à luz). É uma linha filogênica, um *phylum* maquínico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização. E isto não acontece sem grandes ambigüidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose.³³⁸

É aqui, na atenção a esta potência do som que reencontramos o início do texto: “Uma criança no escuro, tomada de medo, tranqüiliza-se cantarolando”³³⁹. O mais ínfimo som carrega em si a potência germinal, carrega a força de uma gênese³⁴⁰. E é esta força de gênese que está em jogo na manipulação de sons, seja por parte da ação adestradora de subjetivações coordenadas pelos poderes estabelecidos, seja por parte da ação revolucionária de uma redefinição da escuta. *A máquina de gorgear* tem sua manivela disponível tanto para um, quanto para outro³⁴¹.

Uma ética da composição: entre poder instituído e potência revolucionária

Como movimento final do texto do ritornelo, Deleuze e Guattari abordam a composição musical como articulação entre diferentes tipos de ritornelos. Esta perspectiva faz com que os autores criem uma abordagem extra-sistemática da composição musical. É aqui que encontramos o tema das articulações e passagens entre um “primeiro tipo” e um

³³⁸ *Mille Plateaux*, p. 429-430 [Vol.4, p. 166]. Quanto ao tema da sinestesia, Deleuze e Guattari colocam neste trecho uma nota de rodapé remetendo ao compositor Olivier Messiaen: “Sobre esta relação das cores com os sons, cf. Messiaen e Samuel, *Entretiens*, pp. 36-38. O que Messiaen recrimina nos drogados é simplificarem demais a relação, que nesse caso atua entre um ruído e uma cor, em vez de fazer intervir complexos de sons-durações e complexos de cores”.

³³⁹ *Mille Plateaux*, p. 382 [Vol.4, p. 116].

³⁴⁰ “O ritornelo é sonoro por excelência, mas ele desenvolve sua força tanto numa cançãozinha viscosa, quanto no mais puro motivo ou na pequena frase de Vinteuil” (*Mille Plateaux*, p. [Vol.4, p. 166].)

³⁴¹ Quanto a esta relação entre o som e os poderes estabelecidos: “Pode-se dizer a grosso modo que a música está conectada num *phylum* maquínico infinitamente mais potente do que o da pintura: linha de pressão seletiva. É por isso que o músico não tem com o povo, com as máquinas, com os poderes estabelecidos, a mesma relação que o pintor tem. Os poderes, especialmente, sentem uma forte necessidade de controlar a distribuição dos buracos negros e das linhas de desterritorialização nesse *phylum* de sons, para conjurar ou apropriar-se dos efeitos do maquinismo musical” (*Mille Plateaux*, p. 430 [Vol.4, p. 166-167]). *A máquina de gorgear* (*Die ZwitscherMaschine*) é o título de uma composição pictórica de Paul Klee, datada de 1922, escolhida por Deleuze e Guattari como imagem que acompanha o texto do ritornelo (cf. *Mille Plateaux*, p. 381 [Vol.4, p. 115]).

“segundo tipo” de ritornelo, entre um “pequeno” e um “grande” ritornelo, entre um ritornelo “territorial” e um ritornelo “cósmico”.

Quando Deleuze e Guattari escrevem que a operação própria ao músico é a de “desterritorializar o ritornelo”³⁴², eles não estão prescrevendo nenhuma regra geral, mas, antes, dizendo que o músico está na condição de articular blocos de espaço-tempo, esteja ele consciente disso, ou não. Esta articulação de blocos de espaço-tempo como critério faz com que Deleuze e Guattari não tomem o partido de qualquer sistema musical nem de qualquer “escola” musical. Não há um sistema ou um compositor que ilustre o que Deleuze e Guattari entendem como sendo a “grande música”, há uma pluralidade de procedimentos, uma pluralidade de experimentações, de investidas, seja com música instrumental, seja com música vocal, seja com canção, seja com música ritual, ou qualquer outro gênero que possa aparecer. Há uma preocupação primordial com a relação entre a música e a vida, entre a música e a produção de modos de viver o espaço, o tempo, o movimento. Em suma, entre a música e a produção de uma nova escuta, entre a música e a exploração dos limiares da percepção e da imaginação sonora.

É com esta perspectiva da articulação de blocos de espaço-tempo como o critério de um estado de permanente espreita e atenção em relação ao exercício composicional é que Deleuze e Guattari encerram o texto dedicado ao ritornelo. Nos movimentos finais do texto, o “gesto sóbrio” que caracteriza a composição de um plano cósmico (obra) ganha uma formulação: *desterritorializar o ritornelo*³⁴³. E é entre Mozart, Bartók, Berg, Bizet e Schumann, que o texto se encerra afirmando o conceito de ritornelo, como um traço constituinte de uma filosofia da composição, cuja ênfase é colocada na contínua experimentação prática do problema da consistência orientada pela ação do traçado um plano de composição *desterritorializado* dos automatismos, das “repetições vazias” (isto é: sem co-criação). São, portanto, as operações de consistência que ganham o estatuto de um *problema* filosófico, e não a necessidade de fundamento absoluto, tomada do poder, formação de um sistema:

Produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir o agenciamento a uma força cósmica. De um ao outro, do agenciamento dos sons à Máquina que torna sonora (...) surgem muitos perigos: os buracos negros, os fechamentos, as paralisias do dedo e as alucinações do ouvido, a loucura de Schumann, a força cósmica que tornou-se *má*, uma nota que te

³⁴² *Mille Plateaux*, p. 433 [Vol.4, p. 170].

³⁴³ *Mille Plateaux*, p. 433 [Vol.4, p. 170].

persegue, um som que te transpassa. No entanto, uma já estava no outro, a força cósmica estava no material, o grande ritornelo nos pequenos ritornelos, a grande manobra na pequena manobra. Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos.³⁴⁴

Do caos ao cérebro, um jogo contínuo de repetições e variações, em meio ao qual estão oscilando o a criação, o poder, a revolução, a lei, o saber, a vida em meio à qual nos movemos. O tema da desterritorialização das repetições automáticas (agenciamentos territoriais) ganha relevância pelo fato de o próprio poder instituído agir justamente através de repetições: das repetições que ele articula, e mesmo, através das imagens de repetição que ele projeta. Articular blocos (de espaço-tempo) dados com blocos inventados, modificados, roubados, desfazer de dentro um bloco qualquer³⁴⁵, conectá-lo a um bloco singular a ser traçado, a ser construído de modo a que se possa enfrentar o desafio de *manter-se de pé sozinho*³⁴⁶. A topologia do ritornelo constitui, em seus mínimos detalhes, o projeto de uma filosofia da composição.

³⁴⁴ *Idem.*

³⁴⁵ “É curioso como a música não elimina o ritornelo medíocre ou mau, ou o mau uso do ritornelo, mas, ao contrário, arrasta-o ou serve-se dele como de um trampolim. “*Ah vous dirais-je maman...*”, “*Elle avait une jambe de bois...*”, “*Frère Jacques...*”. Ritornelo de infância ou de pássaro, canto folclórico, canção de beber, valsa de Viena, sinetas de vaca, a música serve-se de tudo e arrasta tudo” (*Mille Plateaux*, p. 431[Vol.4, p. 168]).

³⁴⁶ “O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação, e a de que o composto mantenha-se de pé sozinho. Que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*, é o mais difícil” (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 155 [*O que é a Filosofia?* p. 214]).

Parte II

O ritornelo como filosofia do tempo

A primeira parte deste capítulo tratou de colocar em relevância o vínculo intrínseco entre o problema da consistência e a conceituação de critérios práticos de tratamento deste problema. Vimos aí uma espécie de pressuposição recíproca entre o problema da *consistência* e os agenciamentos territoriais, cósmicos e catastróficos (a ação do caos) e, é em continuidade com esta pressuposição recíproca que seguimos agora, nesta abordagem do ritornelo enquanto um conceito constitutivo de uma filosofia do tempo.

Tal como se pode perceber ao longo do texto, a teoria do ritornelo é indissociável de uma concepção do tempo. Nesta seção abordaremos rapidamente duas grandes teses que asseguram esta indissociabilidade. Primeiramente: “o ritornelo fabrica tempo”, e em seguida: “Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez.”³⁴⁷

Lembremos aqui que no contexto da conceituação do ritornelo qualquer “cançãozinha”, qualquer assóvio, fragmento rítmico, melódico, ou qualquer ruído já constituem uma *passagem*, uma articulação entre qualidades de tempo. Como se lê logo ao início do texto, uma mínima cançãozinha “já é um salto”³⁴⁸. E é a respeito deste salto que fazemos nossa primeira consideração que concerne ao ritornelo enquanto componente de uma filosofia do tempo: “o ritornelo fabrica tempo”³⁴⁹.

Quanto a este primeiro aspecto, nota-se desde já que o que está em questão não é uma conceituação de um tempo em si, sob uma figura unitária do tempo, ou uma espécie de horizonte absoluto de tudo o que acontece. O que está em jogo aqui é a realidade de diferentes modos de temporalização. A realidade de modos de temporalização que não são um tempo “universal”, mas contrações temporais, *singularizações*, que trazem consigo e que se constituem segundo uma velocidade, uma cadência, um ritmo.

O tempo em sua realidade mais ampla, que não se reduz a nenhuma de suas atualizações será abordado mais adiante, quando tratarmos da segunda tese. Aqui vale lembrar que

³⁴⁷ *Mille Plateaux*, p. 431 [Vol.4, p. 168].

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ *Idem.*

este tempo que transcende ao atual é extremamente problemático por ser não somente *infinito* em suas direções (infinito entre passado e futuro) como também *indefinido*. Se ele toma uma figura ou uma forma (por exemplo, “ritornelo”) esta vem definir – pela determinação que ela introduz – uma parte do tempo, um aspecto, um pedaço do tempo. É a *multiplicidade de aspectos*, de *configurações de tempo* que o conceito de ritornelo quer tornar pensável. Trata-se, portanto, de uma conceituação que pretende tornar pensáveis *diferentes modos de temporalização*. O *ritornelo* entra aí – não exatamente como um mecanismo, mas – como um *maquinismo* de conexões entre signos e corpos, fragmentos de toda sorte cuja interação forma, a cada vez, um *plano de consistência temporal*, um *platô* que é como uma superfície, um aspecto do tempo, que se desdobra em nós enquanto nos desdobramos nele. O *ritornelo* articula esta consistência, “fabrica” esta superfície.

Não é, portanto, o caráter virtual do tempo que está em questão na afirmação de que “o ritornelo fabrica tempo”, pois ele fabrica, a cada vez, *singularizações*, isto é, *atualizações* desta malha virtual infinita e indefinida. O tempo como virtualidade – complexo de multiplicidades atuais e virtuais, extensivas e intensivas – entra em questão na segunda tese do *ritornelo* enquanto filosofia do tempo, a da recusa do tempo como forma *a priori* da sensibilidade.

A afirmação que se lê ao fim do texto *do ritornelo*, segundo a qual “não há o Tempo como forma *a priori* (...)”³⁵⁰ – uma alusão evidente a Kant – implica imediatamente na recusa de um tempo homogêneo e único. O sentido desta recusa só pode ser compreendido em continuidade com o conceito de *ritornelo*: “não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez”³⁵¹. Sob a perspectiva do conceito de *ritornelo*, não se aceita, portanto, a idéia de que o tempo seja ou tenha uma Forma – entendida segundo os modelos de uma forma homogênea do Uno e de uma forma heterogênea do múltiplo – mas, no entanto, defende-se que o tempo seja constituído de uma forma que o reconfigura e o rerepresenta a cada vez.

Eis que o *ritornelo* é então apresentado como essa forma que rearticula o tempo, como a mão que amassa o lenço, o dobra e o desdobra reconfigurando a cada vez as distâncias

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Idem.*

entre os pontos neste lenço³⁵². Por isso é que tudo no ritornelo evoca a autonomização dos componentes, autonomização das matérias de expressão, repetições autônomas: para que o tempo se mova independentemente das deliberações e conjecturas de uma consciência individuada, de um sujeito cognoscente, enfim, aquele que se situa no pensamento como quem está seguro, está fundado, está “em-casa”³⁵³. É pelo tempo – ou melhor, pelo tempo *do ritornelo* – que Deleuze e Guattari desestabilizam este pensador fundante, que pensa estar “em casa” em sua consciência empírica.

E é talvez aí que se situe um dos maiores combates do conceito de ritornelo: aquele que ele entretém com *a imagem do pensamento*³⁵⁴. A *imagem do pensamento* que reduz o “pensar” ao estágio de consciência de um sujeito já individuado posta em xeque por todo um dinamismo que precede esta individuação, e que implica a mobilidade *autônoma* das matérias de expressão, o trânsito de imagens, melodias ritmos, fragmentos de rostos, emblemas, ícones, rostos, nomes da história, números, fórmulas químicas, tudo isto se modulando, enredando-se, mesclando-se, constituindo um plano expressivo comum, uma singularização do tempo, da matéria e do movimento. É a fulguração de “singularidades pré-individuais” que vêm girar nos ritornelos, fundir-se nos ritornelos, transfundir-se em formas e graus de intensidade³⁵⁵. Tudo isso precede a

³⁵² A imagem do tempo como um lenço é proposta pelo filósofo francês Michel Serres (1930-) e pode ser lida em relação com a composição musical em FERRAZ, Silvio, *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*, p. 253.

³⁵³ Conforme se lê no texto de Deleuze e Guattari – e fora tratado nesta dissertação pp. x-x – o estágio do “em casa” (“Chez-soi”) constitui apenas um aspecto do ritornelo, o aspecto confortável de uma consciência já individuada e “tranquilizada”, o estágio em que se faz “uma ‘pose’ calma e estável”. (Ver *Mille Plateaux* p. 383 [Vol.4, p.117]).

³⁵⁴ Um dos maiores temas da filosofia Deleuziana é a *imagem do pensamento*, pois através do tratamento deste tema ele opera ao mesmo tempo uma crítica à qualquer pensamento da representação e avança um pensamento totalmente singular, a saber, a busca por um pensamento que pode ter sua gênese a qualquer momento e se faça sem uma imagem pré-estabelecida de si mesmo. E *O que é a Filosofia?* este tema de uma instância pré-individual do pensamento, constituída de fluxos de singularidades é retomado como uma das acepções do termo *plano de imanência*. Neste contexto, nota-se que o estatuto de uma instância que precede o pensamento conceitual, que precede as objeções, as adesões, às manobras que tal ou tal pensamento desenvolve designa o *plano de imanência*, tal como designava a *imagem do pensamento*. Seja apresentada sob um ou outro nome, permanece a idéia de que o pensamento opera uma auto-figuração de si em uma imagem, ou, uma auto-posição de si em um plano de imanência. Ele carrega consigo uma imagem com a qual ele atravessa o caos (“O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo.” *Qu’est-ce que la Philosophie?* p. 44 [*O que é a Filosofia?* p.59])

³⁵⁵ “Mas, de todo modo, o que é um ritornelo? *Glass harmônica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria portanto do tipo cristal ou proteína” (*Mille Plateaux*, p. [Vol.4. p. 167]). Neste trecho nota-se com clareza a idéia de que o ritornelo condensa, sedimenta, compõe níveis de consistência. A expressão “*Glass harmônica*” remete ao nome do instrumento musical desenvolvido por Benjamin Franklin (1706-1790) por volta de 1761 consistindo num conjunto de taças ou copos de vidro de diferentes tamanhos

consciência, assim como toda a movimentação implicada neste conceito de ritornelo. A autonomização de trocas que ele coloca em jogo desenha a dinâmica de uma instância pré-subjetiva, como também pré-objetiva, uma dimensão que Deleuze quer pensar desde seus primeiros escritos como estratégia de crítica a uma imagem dogmática do pensamento, que enclausura suas aventuras na figura de um sujeito empírico consciente de si e falante.

Se é, ainda, uma crítica à imagem do pensamento que está em jogo no conceito de ritornelo, perguntaríamos se o ritornelo não é um componente crucial da imagem do pensamento traçada pelos próprios Deleuze e Guattari. “Pensar”, escrevem os autores, “é sempre afrontar o caos”³⁵⁶. A mobilidade que o ritornelo supõe, e a complexidade temporal que ele coloca em jogo traçam um *plano de realidade pré-individual* (ou trans-individual) em meio ao qual a consciência não vive senão *contrações*³⁵⁷. Situado em relação ao tema da *imagem do pensamento*, o ritornelo designa, portanto, a realidade de processos de conexão em que os fluxos são articulados autonomamente, independente da deliberação ou do alcance do pensamento já individuado sob uma forma³⁵⁸. Deste modo ele se articula intimamente com toda a proposta filosófica de Deleuze, tanto na concepção de um campo transcendental a-subjetivo, quanto na concepção de uma ontologia do virtual, como também na criação de uma língua estrangeira (uma língua filosófica) dentro da língua.

dispostos na horizontal, de modo que o instrumentista produza o som por meio do ato de friccionar lentamente os dedos umedecidos sobre o vidro. Instrumentos deste tipo são classificados como “idiofones de fricção”, quer dizer, um instrumento que tem seu som produzido por meio da vibração de seu corpo, sem a utilização de cordas ou membranas (idiofone) e cuja especificidade é ser friccionado. Devido ao fato de seu som ser produzido por meio do vidro, o *Glass harmônica* é considerado na terminologia de classificação das “famílias” de instrumentos musicais como sendo um *Cristalofone*. Este nome pode remeter ainda à composição de W. A. Mozart realizada para a utilização deste instrumento intitulada *Adagio e Rondó (KV617)* - para Glass harmônica, flauta, oboé, viola e violoncelo. Esta foi a última peça de câmara composta por Mozart (para mais informações a respeito desta composição, e para escutá-la, ver o endereço <<http://www.rauscher-kultur.at/seiten/kv617-mozarts-last-chamber-music.htm>>).

³⁵⁶ “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos”. (*Qu’est-ce que la Philosophie?* p.168 [*O que é a Filosofia?* p.253])

³⁵⁷ Cf. O aspecto “II” do ritornelo.

³⁵⁸ Aqui podemos olhar uma vez mais para a irreverência de Deleuze e Guattari, que num momento do texto chegam a tratar a consciência não mais como uma forma (a forma-eu), e sim como uma “pose”: “ora organizamos em torno do centro uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa”(*Mille Plateaux*, p. 383 [Vol.4, p. 117]).

Parte III

O Sintetizador e *Imagens de Pensamento*

I O Sintetizador em *Mil Platôs*

Nesta seção abordaremos duas passagens do texto em que o dispositivo técnico musical (o “instrumento” musical) desenvolvido na segunda metade do século XX, Sintetizador, aparece no texto de *Mil Platôs*. Estas duas passagens não consistem em comentários secundários, ou despreziosos por parte dos autores, pelo contrário: quando o sintetizador aparece no texto, é a própria filosofia quem se encontra colocada em questão.

Esta seção pretende, portanto, na medida do possível, desdobrar o contexto do encontro entre *Mil Platôs* e esta dimensão técnica do universo da música. É preciso, desde já, lembrar que ambas as passagens aparecem no contexto do posicionamento do problema da consistência³⁵⁹. A primeira delas, logo quando da exposição da mudança de estatuto das matérias de expressão, que passam a ser entendidas como *material de captura*, dedicadas a “tornar visível” aquilo que não o é (ainda). Trata-se, portanto, do contexto de abordagem do tema do limiar da percepção – e por esta via, do pensamento – sob as perspectivas da arte e da filosofia. A primeira passagem em que a filosofia aparece em questão é a seguinte:

Nessa perspectiva, a filosofia segue o mesmo movimento que as outras atividades; enquanto a filosofia romântica invocava ainda uma identidade sintética formal, que assegurava uma inteligibilidade contínua da matéria (síntese *a priori*), a filosofia moderna [no sentido de “cósmica”] tende a elaborar um material de pensamento para capturar forças não pensáveis em si mesmas. É a filosofia-Cosmo, à maneira de Nietzsche. O material molecular é efetivamente tão desterritorializado que não se pode mais falar em matérias de expressão, como na territorialidade romântica. *As matérias de expressão dão lugar a um material de captura*. A partir daí, as forças a serem capturadas não são mais as da terra, que constituem ainda uma grande Forma expressiva, elas são agora as forças de um Cosmo energético, informal e

³⁵⁹ A respeito deste problema, ver a primeira parte deste capítulo.

imaterial.³⁶⁰

A segunda passagem em que a filosofia é posta em questão situa-a em relação com o modo operacional do Sintetizador de sons. Esta aproximação entre a filosofia e o “estado da arte” da *lutheria* musical aparece no contexto do problema da *consistência*, e de sua determinação enquanto um problema completamente diferente daqueles dos pensamentos que procedem por representação (isto é, fundar uma unidade formal entre o representante e o representado. Eis a passagem:

O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento. Ele se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis? (...) Saímos, portanto, do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecanosfera, plano de cosmicização das forças a serem captadas. Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de Cosmo. Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o próprio processo sonoro, a produção desse processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora. Ele une os disparates no material, e transpõe os parâmetros de uma fórmula para outra. O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria, do *Grund* e do território. A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (assim como se faz viajar o som...)³⁶¹

A recusa de um pensamento da fundamentação, que em *Mil Platôs* é chamado de “arborescente” leva Deleuze e Guattari a elegerem o sintetizador como sendo o dispositivo técnico cujo modo operacional constitui interesse prático para a própria atividade filosófica em sua tarefa de “afrontar o caos”. Esta terceira parte do capítulo se ocupa de desdobrar um pouco mais esta intercessão entre o sintetizador e a filosofia por meio de uma pequena descrição do modo operacional de um sintetizador.

³⁶⁰ *Mille Plateaux*, p.422 [Vol.4, p. 159]. Este trecho expressa um paralelismo intenso entre filosofia e arte, quando os dois modos de pensamento são reunidos diante de um mesmo problema: o problema de traçar um plano de composição no seio do caos. O problema não é mais o de fundar, mas o de construir, consolidar, articular, conferir consistência. No texto de Deleuze e Guattari estes critérios valem tanto para Klee quanto para Nietzsche.

³⁶¹ *Mille Plateaux*, p. 424 [Vol.4, p.160].

II Esboço de Organologia dos sintetizadores (operando com síntese modular e subtrativa)

Há diversas modalidades de síntese sonora, bem como de modelos de sintetizadores, o que faz com que os nomes “síntese sonora” e “sintetizador” não designem um conjunto homogêneo de materiais e de procedimentos. O instrumento musical “sintetizador” tem sua origem com a tecnologia elétrica e eletrônica, mas, como veremos ao longo desta seção, este instrumento não se define pelo suporte material e tecnológico sobre o qual é construído. O advento da informática, por exemplo, fez com que os sintetizadores fossem desenvolvidos também sob a forma daquilo que na língua portuguesa chamamos de “programa de computador” [*software*]. Mas, a despeito da diversidade de modalidades de síntese e de modelos de sintetizadores, este dispositivo da tecnologia musical guarda uma “arquitetura” – e um modo operacional – em comum: eles se constituem de *osciladores, seções de modulação, filtros, e amplificadores*³⁶².

³⁶² Um Sintetizador é um instrumento musical projetado para produzir – criar e manipular – sons gerados artificialmente. O sintetizador possibilita a produção de sons eletrônicos por meio de diversas técnicas. Inicialmente fora produzido por meio de tecnologia eletrônica e atualmente é amplamente difundido sob suas versões digitais, configurações que ele ganha no meio-ambiente informático. Sob suas configurações analógicas e digitais, este instrumento possibilita a produção de sons através da manipulação direta de correntes elétricas (no caso de sintetizadores analógicos), leitura de dados contidos numa memória (no caso de sintetizadores digitais), ou manipulação matemática de valores discretos com o uso de tecnologia digital incluindo computadores (modulação física) ou por uma combinação de vários métodos. Apesar desta heterogeneidade no que diz respeito às configurações sobre as quais ele é construído, o sintetizador funciona por meio de componentes básicos que lhes são comuns. Veja, por exemplo, qualquer diagrama de fluxo de um sintetizador, onde encontrará uma seção de *fonte* (constituída de osciladores – i, é: geradores de onda, e de formas de onda – e de ajustes de frequência e controle de microtons – comumente aparecendo sob o nome “cent”), e duas seções de transformadores ou *modificadores*, que compreendem seções de *filtros* e de *amplificador*, cada um deles, por sua vez, oferecendo controles de modelagem do som, por exemplo, um filtro permite a localização de uma frequência no espectro sonoro que servirá como ponto de referência de um corte (*cutoff frequency*), acima (*hi-pass filter*) ou abaixo (*low-pass filter*) desta frequência, ou mesmo um corte por meio do qual só permanece a região em torno da frequência escolhida (*band-pass filter*). O filtro possibilita ainda um controle de ressonância em torno da frequência de corte escolhida. A seção de amplificador oferece um controle daquilo que se convencionou chamar de *envelope* sonoro, isto é, um controle de basicamente quatro momentos da vida de um som: seu tempo e seu modo de ataque (*attack*), seu decaimento (*decay*) como o tempo entre ataque e sustentação, sua sustentação (*sustain*) como o tempo em que o som permanece numa intensidade homogênea, e o seu esvaecimento (*release*) como o tempo que vai da sustentação ao desaparecimento total do som, sua queda até uma intensidade zero ou inaudível. O envelope, com seus controles de manipulação destes quatro momentos básicos constitui o controle do perfil sonoro ao longo do tempo, e corresponde àquela parte dos sintetizadores em que comumente se vê a sigla *ADSR* (*Attack, Decay, Sustain, Release*). Estes são os controles básicos de um sintetizador: um gerador de frequências e um gerador de transformações, os demais controles que podem aparecer variam de acordo com o modelo e o método de síntese utilizados. Para mais informações quanto à história e ao funcionamento do instrumento, ver o verbete *Synthesizer* p.851-852 do *The New Grove Dictionary of*

Deste modo, o sintetizador guarda consigo esta peculiaridade: ele não se define pelo material sob o qual é construído, definindo-se pelos princípios de articulação entre seus componentes³⁶³. O sintetizador, por sua vez, pode ser construído com apenas um oscilador, com dois, com três, com seis e assim por diante. Ele pode, ou não ter uma seção de efeitos, pode ter uma seção de modulações mais simples ou mais complexa. Não sendo definido pelos suportes – material e tecnológico – sobre os quais é construído, um sintetizador pode aparecer sob uma versão analógica (e, portanto, trabalhando com energia elétrica), ou sob uma versão digital (funcionando por meio de dígitos binários e algoritmos), ou até, um mesmo modelo de sintetizador pode ser construído simultaneamente sob uma versão analógica e uma versão digital, como veremos em um dos exemplos adiante.

É justamente este caráter de abstração implicado no sintetizador que aparece no texto de *Mil Platôs*, quando este coloca em pauta o modo operacional da própria filosofia. Se voltarmos ao texto, poderemos notar que são os componentes básicos do instrumento – seus geradores e transformadores de padrões vibratórios – que são descritos, e não tal ou qual modelo de sintetizador. Deste modo, fica evidente que o interesse dos autores recai sobre a inteligência implicada no sintetizador, como dizem os autores, a “operação de consistência” que ele produz.

No entanto, embora um modelo específico de sintetizador não seja precisado pelos autores, o modo de síntese, por sua vez, o é. Pois, em síntese sonora, quando se fala em “elementos de fonte e de tratamento”³⁶⁴, o modo de síntese que está em pauta é a *síntese subtrativa*.

Nas páginas seguintes, propomos uma exploração do tema “sintetizador”, por meio de uma descrição mais detalhada do modo operacional do instrumento, com a intenção de

Music and Musicians, Vol. 24. *A Modulação*, por sua vez, consiste no processo de variação de amplitude, de intensidade, frequência, do comprimento e/ou da fase de uma onda. Neste sentido, uma modulação consiste num processo de inter-relação entre, no mínimo, duas propagações ondulatórias (duas ondas). Numa modulação, uma das ondas, entendida como onda de transporte, deforma alguma das características da outra onda, entendida como um sinal portador (amplitude, fase ou frequência), e que varia proporcionalmente ao sinal modulador. Deste modo, uma modulação é sempre uma relação entre-ondas onde uma delas é moduladora e outra é modulada (ver detalhes em <<http://www.proteve.net/modulacao.html>>).

³⁶³ O fato de não ser definido pelo meio material e o suporte tecnológico sobre o qual é construído constitui uma marcante entre o sintetizador e os instrumentos propriamente acústicos.

³⁶⁴ *Mille Plateaux*, p. 424 [Vol.4, p.160].

ampliar o leque de nossa leitura da relação transversal que Deleuze e Guattari estabelecem entre sua filosofia e esta dimensão técnica que concerne à música.

Abordaremos o diagrama de fluxo de um sintetizador operando com *síntese subtrativa*, chamando atenção para os componentes básicos que constituem a “arquitetura” deste instrumento. Após esta exposição, veremos este esquema abstrato aplicado em diferentes modelos de sintetizadores, analógicos e digitais.

Arquitetura da síntese subtrativa

Apresentamos abaixo um diagrama correspondente ao fluxo interno a um sintetizador, segundo a arquitetura convencional de *síntese subtrativa*, isto é, um fluxo que vai de osciladores até um amplificador, passando por filtros e seções de modulação³⁶⁵. Na sequência da imagem abaixo, apresentamos uma legenda com a descrição de cada tópico sinalizado pelos números de 1 a 8.

Diagrama do fluxo básico no interior de um sintetizador:

³⁶⁵ Síntese subtrativa é um método de síntese sonora no qual os sobretons (também chamados de “harmônicos” ou frequências “parciais”) de um sinal de áudio gerados por um oscilador são moldados por meio da aplicação de filtros para efetuar alterações sobre o timbre (o perfil espectral) do som. Este método de síntese popularizou-se por ter sido o método tornado padrão na construção dos sintetizadores analógicos produzidos nos anos 1960 e 1970, no qual um oscilador capaz de gerar diferentes tipos de onda (*formas de onda*, como veremos adiante), tem sua atividade modelada pela ação de um filtro que atua sobre a matéria gerada pelo oscilador. Com a popularização da tecnologia digital, os sintetizadores foram recriados neste novo ambiente técnico. Nesta passagem, o método de síntese subtrativa resistiu à obsolescência, continuando a ser o método padrão na construção das versões digitais dos sintetizadores. É preciso lembrar ainda que, quando se fala em tal ou tal “método de síntese sonora” não devemos compreendê-los como puros, mas antes, como mescla entre os métodos, pois a síntese subtrativa já compreende em si o processo de síntese aditiva (na gestação de diferentes formas de onda), bem como outros métodos já supõem estes dois.

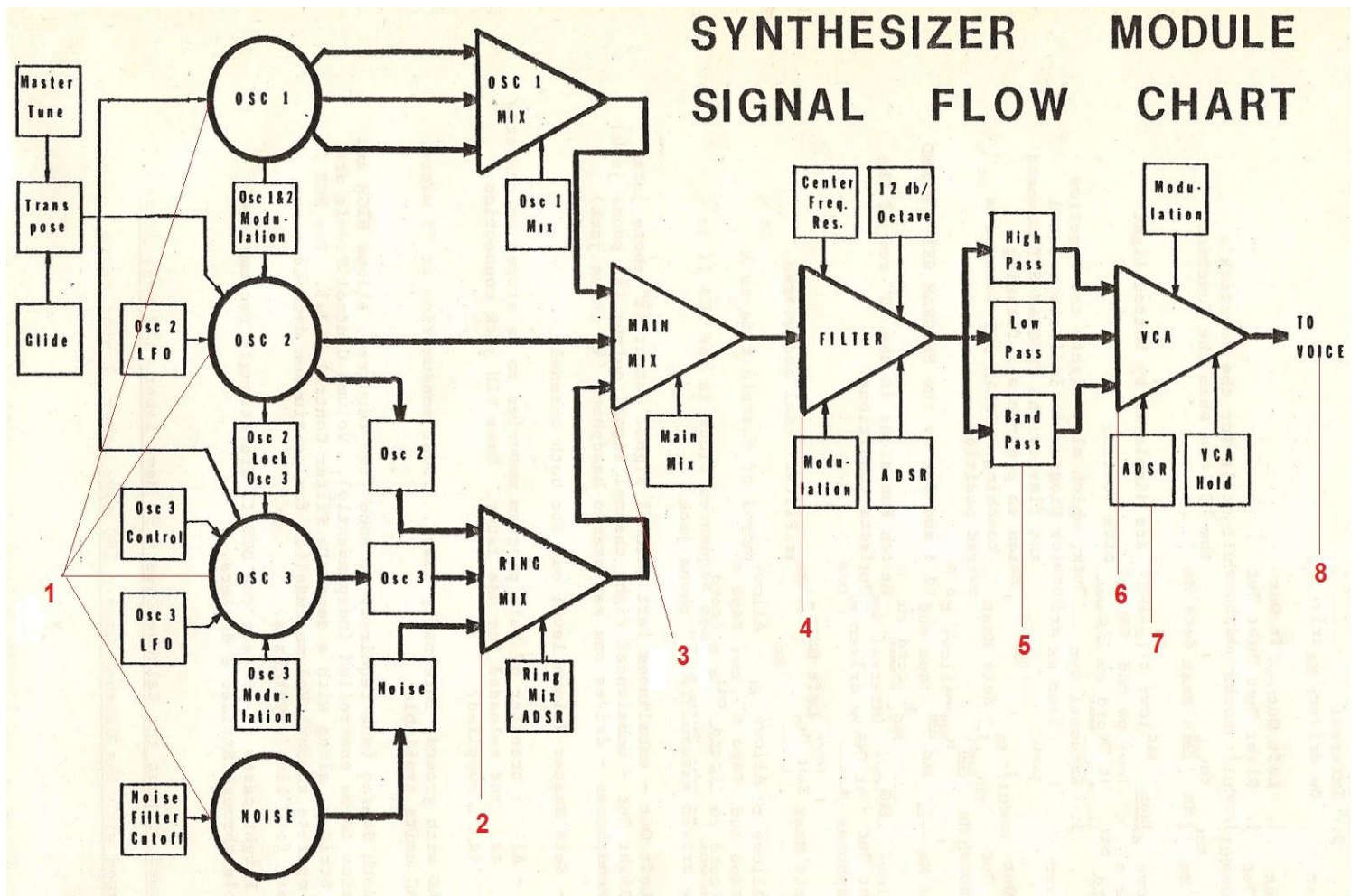


Figura 1 - Diagrama de fluxo da síntese subtrativa

9. Seção de fontes de fluxo a ser trabalhado: os osciladores

Como fontes do fluxo principal que percorrerá todo o “meio-ambiente” do sintetizador, o diagrama acima apresenta três geradores de sons de altura definida³⁶⁶ e um gerador de ruídos³⁶⁷. Cada oscilador pode se articular com outros segundo três possibilidades diferentes, por exemplo: o oscilador 1 pode se conectar diretamente com o 3, sem

³⁶⁶ Por “Som de altura definida”, entendemos uma oscilação ocorrendo em frequência constante dentro o espaço frequencial que vai de 20 oscilações por segundo (isto é, 20 Hertz) a 20.000 oscilações por segundo (isto é, 20 Kilo-Hertz).

³⁶⁷ No diagrama, o gerador de ruído corresponde ao círculo na parte inferior esquerda da imagem, onde está escrito a palavra “Noise”. O diagrama em questão não especifica quais os tipos de ruído podem ser gerados por este dispositivo (existem diferentes tipos de ruídos, segundo uma classificação padrão – “ruído branco”, “ruído rosa”, “ruído marrom”, dentre outros). Note que o diagrama apresenta também um *filtro* que pode atuar sobre este gerador de ruídos (a caixinha à sua esquerda onde está escrito “Noise filter cutoff”, na extremidade inferior esquerda da imagem).

precisar do 2 (ver a linha que sai à esquerda do *Osc.1* e vai até o *Osc.3* diretamente), como também pode se comunicar com o oscilador 2 independentemente do 3 (há um controle de abertura e o corte do fluxo entre os osciladores 2 e 3)³⁶⁸, e ainda, pode-se conectar os três osciladores ao mesmo tempo e em interferência mútua. Esta interferência mútua acontece através da abertura da porta que conecta o oscilador 1 ao oscilador 2 (“*Osc.1 & 2 Modulation*”) e faz com que o fluxo gerado pelo oscilador 1 passe pelo 2 até chegar ao estágio de mistura com os fluxos gerados pelas outras fontes numa relação de intermodulação³⁶⁹. O item que no diagrama corresponde ao ponto de encontro onde se realiza a modulação de anel é o triângulo onde está escrito “*Ring Mix*” (correspondente ao item 2 do diagrama). Note que ele pode conjugar os fluxos vindos de todas as fontes e envia para um misturador principal (“*main mix*” – item 3 do diagrama).

10. Seção de inter-modulação entre as fontes

No caso deste diagrama, trata-se de uma modulação de anel, mas uma seção de intermodulação entre as fontes não se limita a este tipo de modulação³⁷⁰. A seção de intermodulação tem um controle da modelagem de sua própria atuação através do tempo atuando sobre si (correspondendo ao controle chamado “*envelope*”)³⁷¹. O fluxo que sai desta seção se encontra com todos os fluxos em ação no estágio chamado “misturador principal” – “*main mixer*” (que no diagrama aparece abreviado “*main mix*”).

³⁶⁸ Este controle corresponde à caixinha intitulada “*Osc. 2 lock Osc.3*”, situada entre os dois osciladores em questão.

³⁶⁹ No caso específico deste diagrama, esta seção de intermodulação é apresentada como uma seção de “modulação de anel” (“*Ring modulation*”), mas trata-se de uma contingência, o que constitui regra aqui é a possibilidade de se produzir novos timbres a partir de uma intermodulação entre os osciladores (pela qual os sobretons produzidos por estes entram em interferência mútua, produzindo novas configurações sonoras). O caso da “*ring modulation*” não constitui regra geral na arquitetura de um sintetizador.

³⁷⁰ Há diversos tipos de modulação com os quais a síntese sonora trabalha. No lugar desta “modulação de anel” poderiam estar tantos outros tipos de modulação, como por exemplo, a “modulação em frequência” (*frequency modulation*, também chamada de FM), a “modulação de amplitude” (*amplitude modulation* - AM), a “modulação em fase” (*Phase modulation* - PM), e outras ainda. A respeito dos tipos de modulação implicados no processo de síntese sonora, ver *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, p. 878, o verbete *Modulation* (ii).

³⁷¹ No diagrama, este dispositivo corresponde à caixa onde está escrito “*Ring mix ADSR*” (ainda no item 2 do diagrama). A descrição da noção de *envelope* empregada em síntese sonora é descrita em detalhes no item 7 desta exposição (intitulada “envelope de amplificador”).

11. Misturador principal

No “*main mix*” os fluxos são reunidos e mesclados em um só, que seguirá adiante pelas seções de filtros (4 e 5) e amplificador (6), até sair do instrumento, como um corpo sonoro (8). O controle mais básico – e também o mais decisivo - sob o qual esta mescla acontece é o que atua sobre a dosagem de intensidade atuação de cada fonte (osciladores e *noise*) na mistura³⁷². Esta seção, portanto, condensa os diferentes fluxos em um só, que segue em direção à seção de *filtros*.

12. Seção de filtros

Um filtro é um dispositivo que permite um controle de quais regiões do *espectro audível* o som produzido ocupará³⁷³. Esta seção permite que o “usuário” do instrumento possa escolher uma frequência (dentre 20hz e 20Khz) que atuará como “frequência de corte” (*cutoff frequency*). Este controle opera, portanto, a localização de um ponto no espectro sonoro onde o filtro deverá realizar sua ação, isto é, o corte. Há também um controle que efetua uma acentuação desta frequência de corte, que produz resultados sonoros notáveis. Este controle da acentuação da frequência de corte aparece comumente nos filtros sob o nome “ressonância” (*resonance*). Os controles de frequência de corte e ressonância aparecem no diagrama correspondendo à caixinha situada na parte superior da seção de filtros em que está

³⁷² Este controle diz respeito à capacidade do misturador (mixer) de dosar o nível de intensidade sonora (entendida como “volume”) advindo de cada fonte (osciladores ou geradores de ruído).

³⁷³ A expressão “espectro audível” designa a porção do espectro sonoro que é audível ao ser humano. O que se convencionou chamar de espectro audível compreende frequências que acontecem dentre 20 ciclos por segundo - isto é 20Hz (Hertz) – e 20.000 ciclos por segundo – 20Khz (kilo-hertz). A expressão *espectro sonoro* compreende uma noção e uma gama de frequências mais ampla que o *espectro audível*, pois designa o conjunto de todas as ondas que compõem os sons audíveis e não audíveis pelo ser humano. Deste modo, esta última expressão compreende também os infra-sons e os ultra-sons. Designam-se por Infra-sons todos os sons com frequência inferior a 20 Hz. Tais sons não são captados pelo ouvido humano, embora possam ser captados por outros animais. São de grande utilidade na previsão de um sismo ou erupção vulcânica. Os movimentos da crosta terrestre produzem sons de frequência demasiado baixa para que o ser humano os consiga ouvir. Esses sons são registrados pelos sismógrafos e podem alertar para a ocorrência de um sismo ou erupção vulcânica. Por sua vez, os “ultra-sons” (sons de frequência superior a 20 000 Hz) são utilizados, por exemplo, nas ecografias e nos sonares. A título de curiosidade, o homem consegue ouvir sons entre 20 Hz e 20 000 Hz, os cães conseguem ouvir sons entre os 15 Hz e os 50 000 Hz. Já os morcegos ouvem sons de frequências entre os 1000 Hz e os 120 000 Hz.

escrito “*Center freq. Res.*”. Ao lado desta caixinha, há uma em que está escrito “*12dB/octave*”, e que corresponde ao controle da intensidade do corte do ponto de vista das frequências vizinhas (que correspondem às oitavas vizinhas) da “frequência de corte” escolhida. Isso implica que o corte pode ou não ser realizado diretamente sobre a frequência escolhida, deixando sobrar uma faixa de frequência em torno da frequência de corte. Se o programador do instrumento optar por um corte não realizado diretamente sobre a frequência escolhida, este controle permite programar o filtro para que ele vá atenuando 12 decibéis a cada oitava a partir da frequência eleita pelo instrumentista.

13. Seção de filtros já pré-compostos

Convencionou-se montar uma seção de filtros previamente dotada de três tipos básicos de filtro. Estes três filtros funcionam do seguinte modo: há um filtro que corta todas as frequências baixas, deixando passar somente as altas (convencionalmente chamado de *high pass*); outro que faz o contrário do anterior: corta todas as frequências altas, deixando passar apenas as baixas (*low pass*); e outra ainda, que corta todas as frequências, deixando passar apenas a circunvizinhança da frequência escolhida como frequência de corte (*band pass*). Estes filtros podem, ou não estar acionados, o que faz com que o fluxo, ao passar por esta seção, seja submetido à ação de um dos filtros, ou não, isto é, chegue à seção de “amplificador” (item 6) tal como ele veio do “misturador principal” (item 3).

14. Seção de amplificador

A seção de amplificador possibilita uma modelagem do perfil dinâmico do som ao longo do tempo. No diagrama acima, esta seção aparece sob o nome de “*voltage-controlled amplifier*” (daí a sigla “VCA”, que consta na imagem). Esta modelagem do perfil dinâmico do som a ser produzido é possibilitada pelo controle de *envelope do amplificador*.

15. Envelope do amplificador

O envelope do amplificador (a caixinha “ADSR” – item 7 do diagrama) modela o fluxo de modo a especificar seu perfil que o som produzido terá ao longo do tempo, isto é, ele determina o modo segundo o qual o som começará (controle de *attack*), quanto tempo ele levará entre este ataque e o momento em que ele atinge um grau de intensidade constante (*decay*), o tempo de permanência neste grau de intensidade constante (*sustain*) e quanto tempo ele levará para se esvaecer até atingir uma intensidade sonora em que não o ouvimos mais (o tempo de “esvaecimento” do som – *release*). Deste modo, a seção de amplificador permite àquele que opera o instrumento a possibilidade de compor o perfil dinâmico do som, como uma espécie de “acabamento” do fluxo sintetizado. Este *envelope* do amplificador confere ao processo de síntese um caráter de “escultura” do som, uma possibilidade de esculpir os contornos do timbre produzido como toque final ao processo de síntese de um fluxo que teve origem como vibração periódica, como oscilação. Na imagem seguinte, vemos com detalhe os quatro momentos básicos que formam a noção de *envelope* no contexto da síntese e tratamento sonoro:

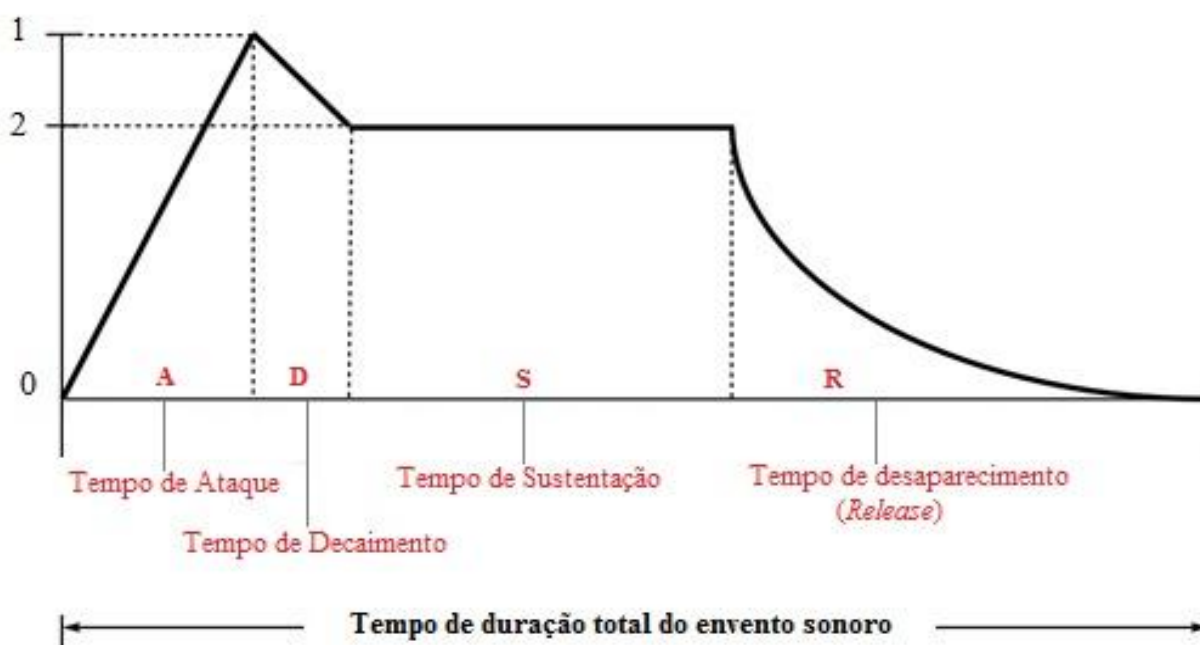


Figura 2 - Estágios do Envelope sonoro

16. Saída

Neste estágio, um fluxo que começara como vibração periódica já pode ser ouvido como som complexo. Se considerarmos todo o processo implicado no Sintetizador, poderemos perceber que cada corpo sonoro (cada som) é um complexo de frequências (elementos de fonte) que são modeladas ao longo de um processo de tratamento, que, num sintetizador desempenha o papel análogo ao qual a *caixa de ressonância* desempenha no corpo dos instrumentos acústicos.

Aplicações da arquitetura de síntese subtrativa em diferentes ambientes tecnológicos

Vejam agora algumas expressões que o processo de geração e tratamento de fluxo descrito acima ganha sob as formas de instrumento musical e de meio ambiente informático. Como poderemos perceber, o que temos chamado até agora de “arquitetura” de *síntese subtrativa* consiste num modo de articulação dos componentes do instrumento, que pode ser adaptado e reconstruído a cada vez que um novo sintetizador é desenvolvido e lançado a público, seja sob sua forma analógica ou digital³⁷⁴.

Os primeiros sintetizadores foram desenvolvidos tendo cada seção produzida separadamente, isto é, uma seção de osciladores pode ser fabricada e comercializada separadamente da seção de filtros, da de amplificadores, ou das seções de modulação. Estas “partes” que podem ser manejadas separadamente são chamadas de “módulos”. Esta independência dos módulos faz com que a arquitetura convencional de síntese subtrativa não seja articulada previamente num sintetizador *modular*³⁷⁵. Além disso,

³⁷⁴ Uma distinção rápida e simplificada entre Sintetizadores analógicos e digitais pode ser entendida da seguinte maneira: Sintetizadores analógicos são construídos com um circuito eletrônico, tendo o pulso elétrico como força motriz. Todos os dispositivos de um instrumento deste tipo são alimentados por energia elétrica e utilizam circuitos eletrônicos como matriz de sua inteligência. Sintetizadores digitais, por sua vez, utilizam processadores digitais como matriz das coordenadas pelas quais a síntese sonora se realiza. Convencionou-se chamar o modo de processamento que orienta os sintetizadores digitais pela sigla DSP (*digital signal processing*). Mais informações sobre esta distinção em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 24, p. 851-852, verbete *Synthesizer*.

³⁷⁵ O primeiro sintetizador modular data de 1964, desenvolvido pelo físico e engenheiro elétrico norte-americano Robert Moog (1934-2005). Esta concepção do sintetizador como reunião e composição de

esta não pré-definição do modo de junção dos componentes faz com que o sintetizador possa ser “construído” – ou no mínimo co-construído – por aquele que o utiliza.

módulos está presente desde os primeiros desenvolvimentos do instrumento. Por este motivo, os sintetizadores mais antigos são chamados de “modulares”.

Este tipo de sintetizador, que corresponde às primeiras versões do instrumento, são chamados de “sintetizadores controlados por voltagem” (*voltage-controlled synthesizers*), por terem sua dinâmica de geração e tratamento de fluxo toda trabalhada por meio de energia elétrica. Na imagem ao lado, um módulo de oscilador, independente:

As formas de onda

Note que este oscilador – e tal como ficou padronizado – trabalha com diferentes *formas de onda*³⁷⁶, que no caso do oscilador da imagem acima, tratam-se das formas *senoidal*, *triangular*, *dente-de-serra (Sawtooth)*, e *retangular*, como se pode ver nas portas na parte inferior direita da imagem. Estas quatro formas de onda básicas

³⁷⁶ Uma “forma de onda” corresponde ao perfil do sinal enquanto uma onda movendo num meio físico ou enquanto representação gráfica da complexidade da onda em movimento. Um instrumento chamado “Osciloscópio”, por meio de sua análise sobre a propagação ondulatória, permite uma visualização da forma de onda em questão. No caso de uma propagação sonora, diferentes formas de onda implicam em diferentes qualidades sonoras, que vão de um som mais suave (devido à simplicidade de seu perfil espectral, constituído, na maioria dos casos, de apenas uma frequência: a onda “senoidal”) até um som que passa a sensação de aspereza, com excesso de “brilho” (devido à saturação de frequências – sobretons - sobre a frequência principal: as formas de onda “quadrada” e “dente de serra”).

ganharam a seguinte padronização gráfica, que se pode notar em diversos modelos do instrumento:



Figura 3 - Um módulo de oscilador

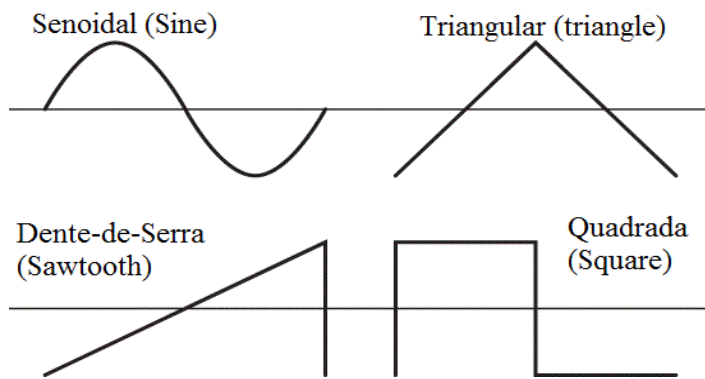


Figura 4 - 4 formas de ondas básicas

Cada forma de onda carrega consigo uma configuração espectral própria, pela qual cada uma delas possui uma sonoridade peculiar. A possibilidade de escolha destas formas de onda está presente, tanto nos elementos de fonte sonora quanto nas seções de modulação a serem realizadas sobre fluxo das fontes, como no caso do *Oscilador de baixa frequência* (*Low-frequency oscillator*), um componente tornado padrão na construção de sintetizadores, devido à sua funcionalidade quanto à produção de efeitos expressivos já cultivados a longa data pela tradição musical, como o *vibrato* e o *trêmolo* ³⁷⁷.

O *Oscilador de baixa frequência* (convencionalmente chamado de *LFO*, as iniciais do nome inglês deste dispositivo), embora seja também um oscilador, não atua como fonte de som, e sim como fonte de *modulação*, pois ele gera uma oscilação que é lenta demais para que a ouçamos enquanto som, mas que atua sobre as oscilações que são audíveis, provocando modificações sobre elas. Na imagem abaixo, uma seção de um *oscilador de baixa frequência* (*LFO*) em um sintetizador digital.

Note que no canto superior direito da imagem, está situado o controle de escolha da forma de onda com a qual este módulo trabalhará. Isto é, o instrumentista deverá

³⁷⁷ A oscilação de baixa frequência (*LFO*) é um sinal eletrônico, cuja pulsação se faz em uma frequência abaixo do limiar audível pelo ser humano ((20hz)) e, devido à lentidão de seu padrão vibratório pode criar sobre o padrão propriamente audível uma interferência percebida ritmicamente (com choques e cancelamentos de amplitude que produz um novo padrão vibratório) ou percebida melodicamente (por meio de um deslizamento que a vibração mais lenta pode produzir sobre a vibração mais rápida. Esta interferência da Oscilação de baixa frequência sobre a oscilação audível se tornou decisiva devido aos resultados expressivos que ela proporciona, pois é por meio desta interferência que o sintetizador é capaz de produzir efeitos expressivos como por exemplo o *vibrato* e o *trêmolo*, efeitos expressivos já cultivados pela tradição musical anterior à invenção deste instrumento. Ver definições de *trêmolo* e *vibrato* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o Vol. 25 p 716-717 (para *trêmolo*) e Vol. 26 p. 523-525 (para *vibrato*).

escolher com qual forma de onda o oscilador de baixa frequência enviará o seu padrão vibratório sobre a onda audível, com qual forma de onda o *LFO* irá modular a onda audível. Na parte inferior esquerda pode-se escolher para qual outro módulo será endereçada a atividade do LFO, podendo ser o oscilador 1, ou o 2, ou os outros módulos ali mencionados. O botão giratório na parte superior central da imagem corresponde ao controle da taxa de atuação (o botão central onde está escrito *rate*) deste módulo sobre os outros, isto é, a intensidade da atuação de seu padrão oscilatório sobre outro.



Figura 5 - Seção de LFO em um sintetizador digital

O Sintetizador Modular

Na imagem abaixo, um sintetizador que reúne em si vários módulos, mas que não estão ainda conectados entre si, cabendo ao usuário fazer sua montagem:

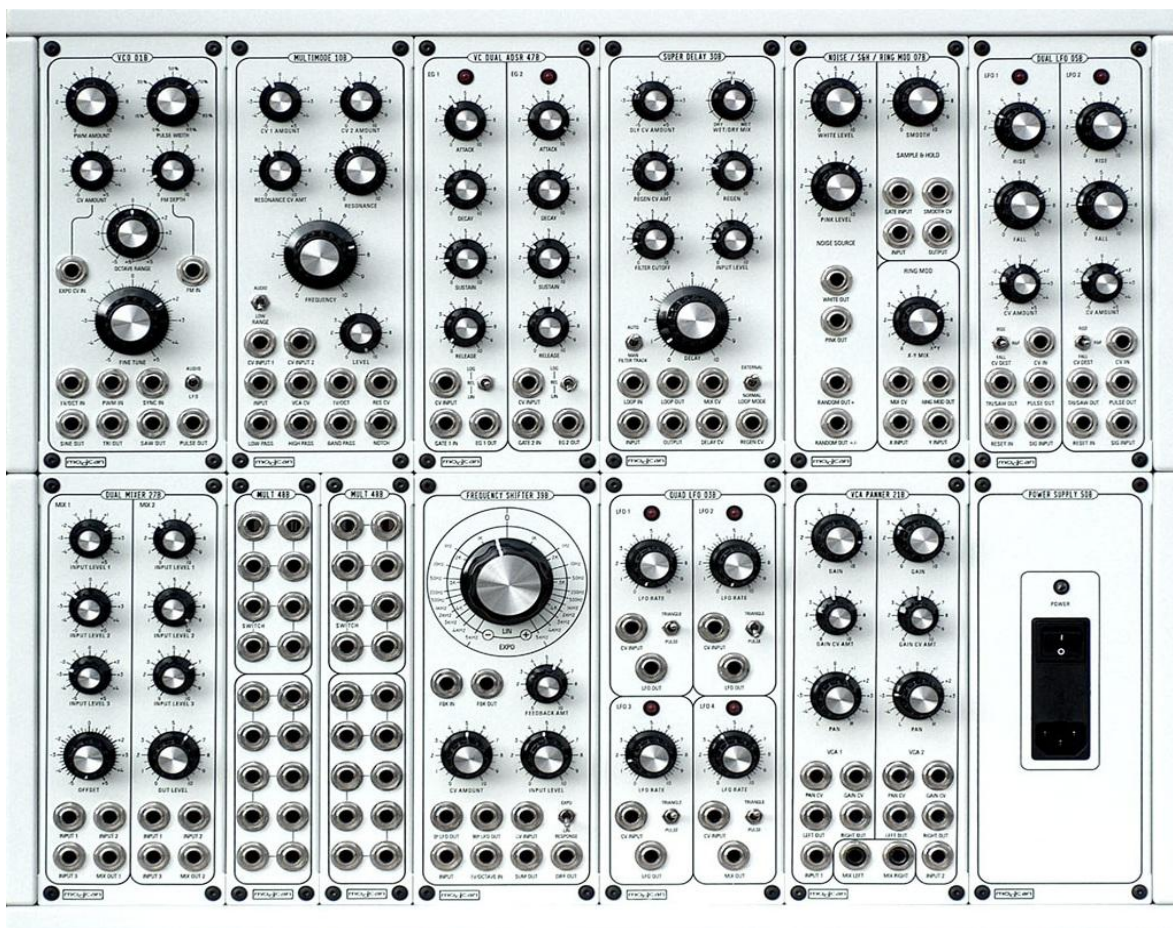


Figura 6 - Um sintetizador modular

Todas estas portas espalhadas pelo corpo do sintetizador modular implicam possibilidades de articulação de cada módulo com os outros. Como foi frisado, anteriormente, há um endereçamento padrão pelo qual o fluxo se orienta no instrumento, mas este endereçamento é submetido às conexões arbitrárias e contingentes que correspondem à inventividade de cada “instrumentista”. Ficou padronizado também, que um sintetizador deste tipo se articularia com um teclado, como uma interface entre ele, e o universo técnico musical pré-existente. A adoção do teclado como interface privilegiada do sintetizador cria um vínculo direto entre o universo técnico de uma engenharia acústica e eletrônica com o universo técnico da performance e da expressividade musical cuja genealogia remonta aos órgãos de tubo,

passando pelo cravo e o piano. Deste modo, o sintetizador implica num ponto de contato entre dois universos técnicos que dizem respeito à música.

Quando articulados entre si, e a um teclado, um sintetizador modular ganha o aspecto seguinte:

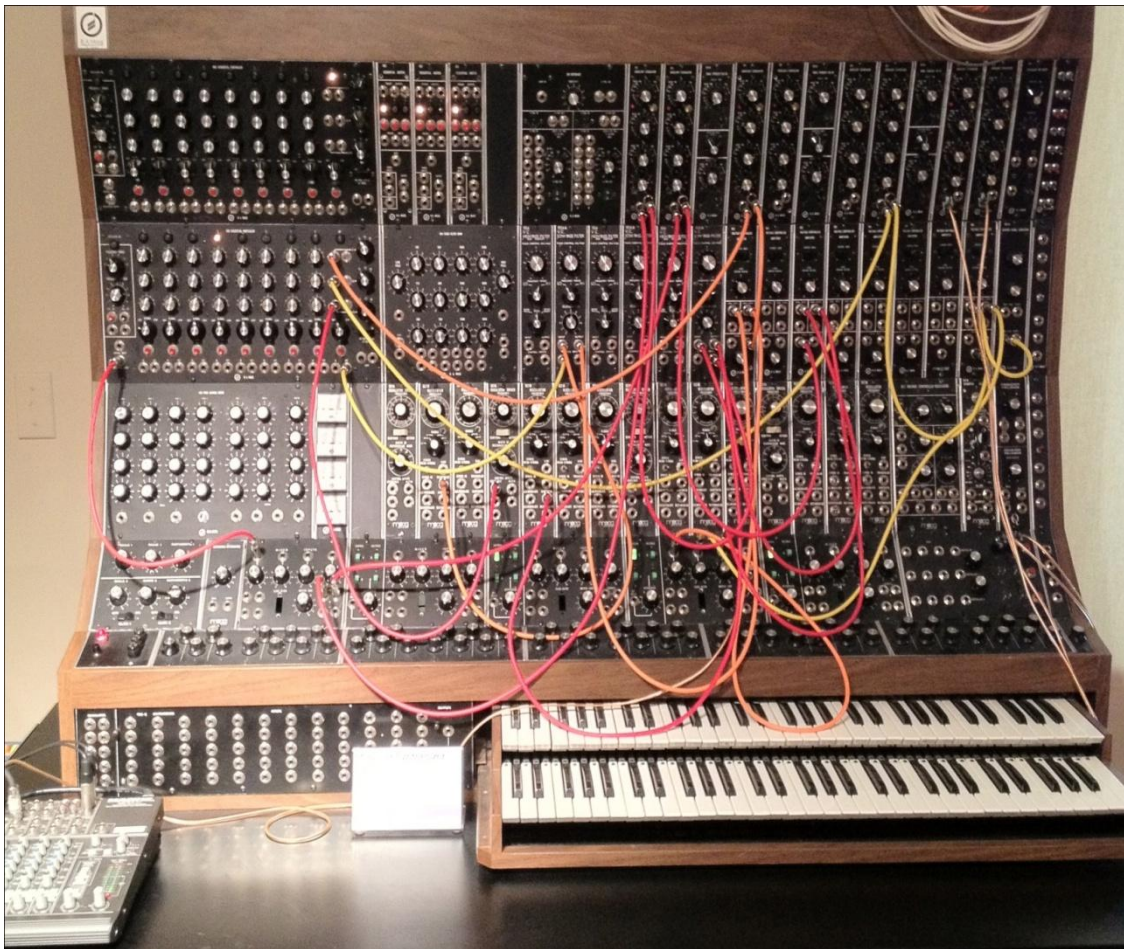


Figura 7 - Um sintetizador modular

Difusão massiva do Sintetizador, padronização da síntese subtrativa

Sob a demanda de se tornar um instrumento mais prático e barato – devido à adoção progressiva do instrumento por parte das gravações de música popular de massa –, os fabricantes de sintetizadores começaram a desenvolver modelos mais compactos,

adequados, não somente a um estúdio, mas a uma “sala de estar”. Tal é o caso do instrumento da imagem seguinte, um sintetizador que se tornou célebre, o *Minimoog*:



Figura 8 - Um minimoog

Comparado com o instrumento da imagem anterior, este tipo de sintetizador é visivelmente uma investida na construção de uma versão mais compacta do instrumento. Note que nesta versão não há “portas” para que os módulos sejam interligados a gosto do “instrumentista”. Neste instrumento, a arquitetura a síntese subtrativa já está estabelecida no próprio padrão de construção do instrumento, isto é, ela já vem articulada pelo fabricante. Neste caso, o instrumentista, pode fazer suas modificações a partir desta arquitetura pré-estabelecida.

Na imagem seguinte, podemos ver mais detalhadamente o painel de um *minimoog* construído na década de 1970:



Figura 9 - Detalhe do painel de um minimoog

No caso do instrumento da imagem acima, pode-se ver com clareza a aplicação do esquema descrito no diagrama que apresentamos nesta seção. Da esquerda para a direita: uma seção de controles gerais, uma seção de osciladores, um misturador principal, uma seção de “modificadores”, compreendendo filtros e amplificadores (aqui aparecendo como “contorno de intensidade sonora” – *loudness contour*), e uma saída (*output*).

O Sintetizador Semi-modular

Na imagem abaixo, outro sintetizador compacto, semelhante ao anterior, mas que diferentemente deste, preserva a característica dos sintetizadores precedentes (os “modulares”), de permitir ao usuário a possibilidade de conectar os módulos ao seu gosto e em diferentes ordens. Este é o caso de um sintetizador “semi-modular”, adequado à possibilidade de levar os sintetizador aos palcos, e às casas³⁷⁸:

³⁷⁸ Esta imagem corresponde ao instrumento chamado *MS-20*, produzido pelo fabricante japonês Korg. O instrumento entrou em circulação em 1978 e foi produzido até 1983. Embora seja construído sob a arquitetura convencional de síntese subtrativa (osciladores/filtros/amplificador), ele apresenta um painel de conexões que permite a rearticulação dos componentes de audio e modulação, e ainda pode se conectar a um processador de sinais exterior a ele, compondo uma rede de conexões “inter-específica”. A flexibilidade deste instrumento fez com que ele ganhasse ampla circulação, se esquivando à obsolescência



Figura 10 - Um sintetizador semi-modular

O instrumento “virtual”

Na imagem abaixo, uma adaptação deste último instrumento ao formato digital para ser utilizado em computador. Sob este formato, o sintetizador é utilizado num ambiente de “estúdio virtual”, onde ele ganha o estatuto de um “instrumento virtual”, mais precisamente, um “instrumento em tecnologia de estúdio virtual”: um “VSTi” (*Virtual Studio Technology Instrument*)³⁷⁹:

desde sua fabricação até hoje em dia. O instrumento voltou a ser fabricado em 2013, re-desenhado, adaptado ao meio ambiente das portas USB (ver: <http://www.korg.com/ms20mini>).

³⁷⁹ Um estúdio virtual é uma reconstrução do meio ambiente de tratamento sonoro de um estúdio sob a forma de “programa de computador” (*software*). Este tipo de programa oferece uma plataforma de edição onde a faixa sonora gravada será escrita e poderá ser submetida a toda sorte de procedimento de edição (corte, colagem, multiplicação, manipulação de volume, e tratamento por meio de efeitos). Em continuidade com esta plataforma de edição foi criada uma tecnologia para que os instrumentos antigos pudessem ser recriados neste novo meio-ambiente (que é o caso do instrumento MS-20 da imagem acima), e para que se pudesse, também, desenvolver novos dispositivos e instrumentos musicais já como produto deste ambiente de “tecnologia de estúdio virtual” (*virtual Studio technology*): o VST. O VST (*Virtual Studio Technology*, foi desenvolvido pelo fabricante norte-americano *Steinberg* e lançado em 1996. Como dito anteriormente, o VST integra sintetizadores e efeitos de áudio com editores e dispositivos de gravação de som digitais. Um VST utiliza [processamento de sinal](#) digital para simular o aparelho físico tradicional de estúdio sob a forma de programa de computador (*software*). O formato VST compõe um meio-ambiente digital mais amplo, chamado “estação de trabalho de áudio digital”, conhecida sob a sigla DAW (*Digital Audio Workstation*).



Figura 11 - Versão em *software* de um sintetizador semi-modular

Abaixo, um *VSTi* por excelência, isto é, um sintetizador que já fora criado no meio-ambiente digital. Também construído segundo a arquitetura convencional de síntese subtrativa (osciladores/filtros/amplificadores), o sintetizador *Massive*³⁸⁰ é um instrumento concebido já na era do instrumento virtual, mas planejando em continuidade com os predecessores analógicos.

³⁸⁰ O *Massive* foi desenvolvido pelo fabricante *Native Instruments*. Mais informações em <http://www.massivesynth.com/>

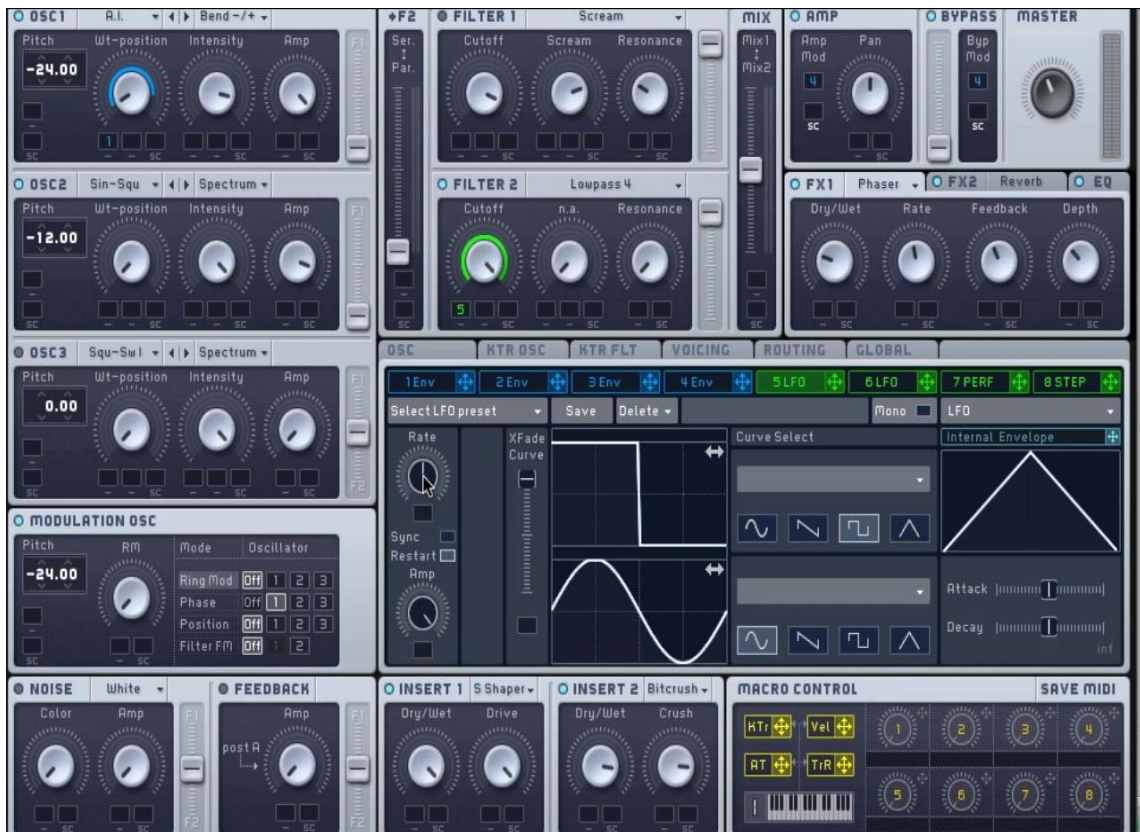


Figura 12 - Um sintetizador construído em plataforma VST-i

***Lutheria* informática: instrumento musical, ambiente de programação**

Na imagem abaixo, um modo muito específico de trabalhar com síntese de sons em um ambiente informático. Trata-se da programação de um sintetizador por meio da manipulação de cada um de seus componentes. Este tipo de processo traz consigo o desafio de exigir ao “instrumentista” que conheça as partes constituintes de seu instrumento, de modo que o instrumentista tem de se tornar também o construtor de seu instrumento num ambiente de programação e articulação de códigos. Um ambiente como o *Pure data*³⁸¹ oferece as possibilidades de uma verdadeira lutheria digital, por

³⁸¹ O *Pure data* (Pd) é um ambiente informático de programação gráfica para áudio e vídeo utilizado como ambiente interativo de composição e como estação de síntese e processamento de áudio em tempo real. Este dispositivo foi originalmente desenvolvido por Miller Puckette (e sua equipe no IRCAM) e, por se tratar de um projeto de código aberto, conta com uma grande base – uma base “aberta”, também chamada de “comunidade” -de desenvolvedores trabalhando em extensões para o programa. Por se tratar de uma multiplataforma, o *Pure data* é, portanto, portátil, inclusive para computadores de bolso. O dispositivo trabalha com, digamos, "dados puros". Essa é uma das diferenças entre ele e o Max/MSP, seu concorrente comercial. Esta característica faz com que o *Pure data* possa abranger um âmbito de realizações potencialmente muito maior que o do Max/MSP. Os comandos do Pd são muito próximos aos da linguagem de programação C, o que pode facilitar o seu aprendizado para quem já possui um conhecimento prévio dessa linguagem. O *Pure data* permite, portanto, que o modo operacional de um

meio da qual o instrumentista encontra um modo muito peculiar de se relacionar com a inteligência de seu instrumento:

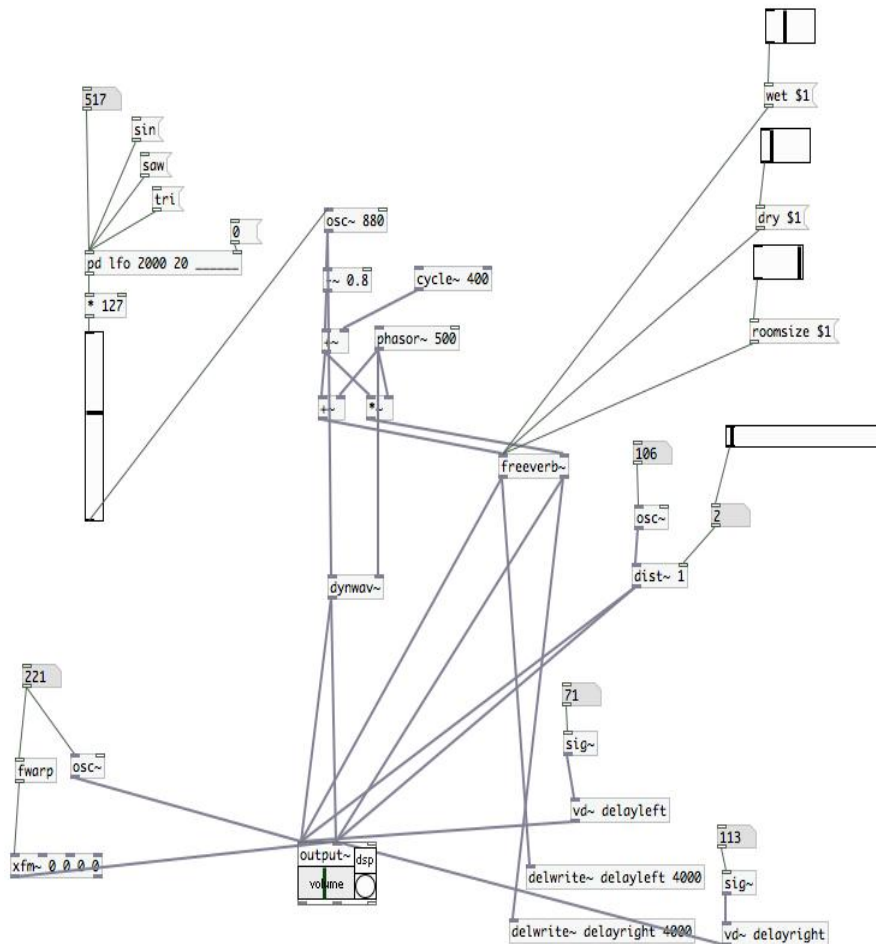


Figura 13 - Sintetizador construído em ambiente de programação

Este nível elementar e “cru”, de acesso à inteligência e à construção (ou programação) dos sintetizadores tornou possível a manufatura do instrumento – ou, no mínimo, de um

sintetizador possa ser recriado num ambiente de programação em linguagem C. Deste modo, ele permite uma reconstrução do sintetizador em códigos informáticos. No *Pure Data*, aquilo que nos sintetizadores era chamado de “módulos” agora são concebidos como *patches*, ou “*abstractions*”. Como se trata de um projeto de código aberto, o usuário que seja versado no código em questão tem a possibilidade de construir seus próprios *patches* e utilizá-los em criações musicais. Há um grande número de usuários e desenvolvedores que compartilham seus “patches” na internet, formando uma verdadeira “comunidade Pure data”. O Pure data é muito utilizado em performances musicais ao vivo, síntese de áudio e como assistente para composição, como o *Open Music*, seu parente, também desenvolvido no IRCAM. (Ver: www.puredata.info)

processo de síntese sonora – por qualquer pessoa que porte um computador e a abstração necessária para fazer o instrumento. Este tipo de ambiente de programação tem como seus semelhantes o *Max/msp* e o *OpenMusic*, igualmente utilizados com o intuito de produzir sons sintetizados e atuar em performances musicais ao vivo.

Na imagem abaixo, vemos ainda uma verdadeira migração daquele modelo arquitetônico apresentado no diagrama há algumas páginas atrás para um novo suporte material: o computador portátil ou um telefone celular (por exemplo, um *Ipad* ou um *Iphone*). Abaixo, vemos uma proposta clara de fazer com que um telefone celular possa servir de instrumento musical, na medida em que ela hospeda o modo operacional de um sintetizador. O sintetizador *WOPR*, desenvolvido por Tim Kemp, especialmente para ter como interface – ou suporte material – o *Ipad*. Observando atentamente a imagem, pode-se perceber que, constituído exatamente de *osciladores*, *filtros*, *geradores de envelope*, *geradores de modulação* e *amplificador*, o *WOPR* se constitui enquanto uma atualização da arquitetura dos sintetizadores analógicos dos anos 70 no corpo do *Ipad*:

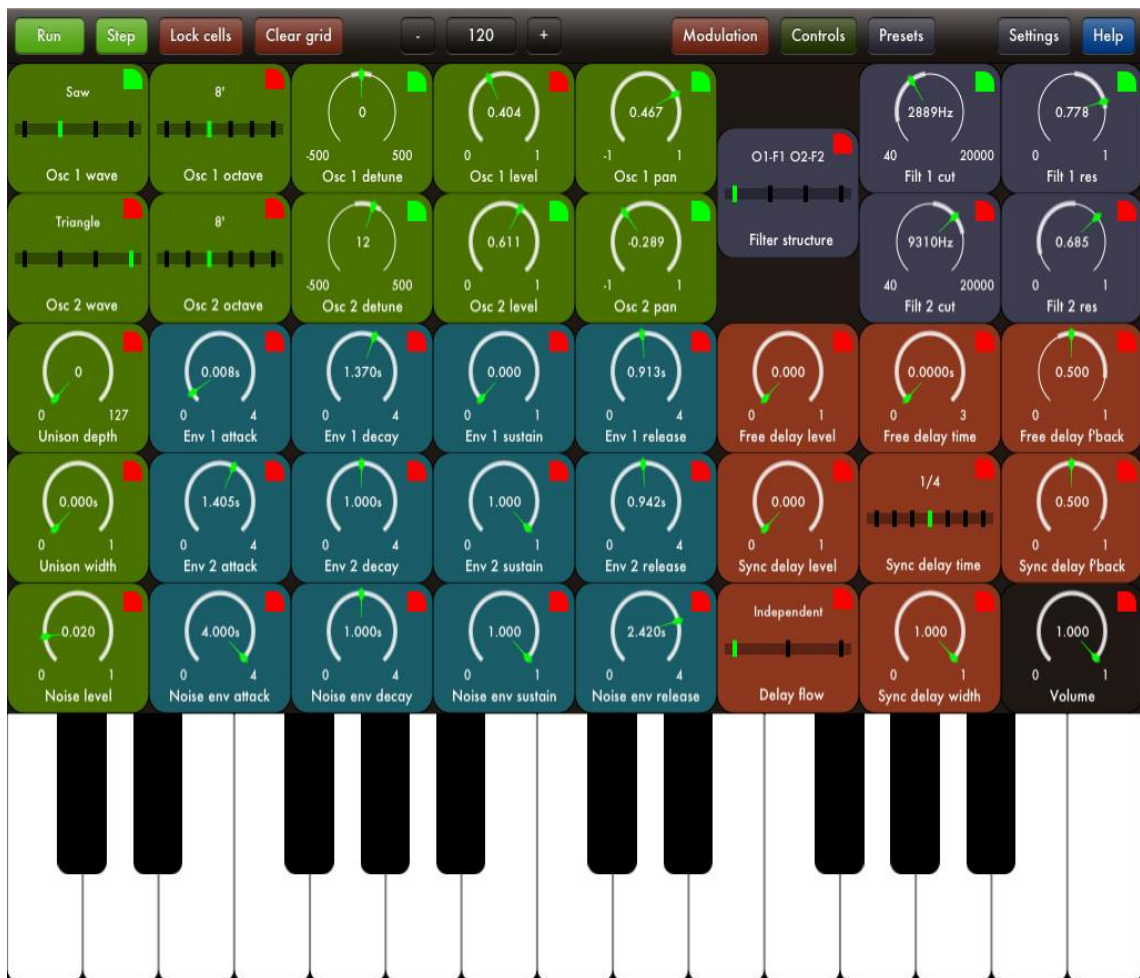


Figura 14 - Sintetizador contruído para *Ipad*

O sintetizador, portanto, “com sua operação de consistência” transgride os limites materiais que lhe servem de suporte, o que faz dele um dispositivo que atravessa os domínios da transmissão de informação por energia elétrica até o da transmissão por códigos binários, atravessando também interfaces físicas e “virtuais”. Pode-se encontrar um sintetizador, tanto sob a forma de um “armário” – como os primeiros sintetizadores modulares –, como também sob a forma de uma rede de códigos – como no *Pure data* –, como também em computadores portáteis e telefones celulares. Devido a esta característica, pode-se dizer que o Sintetizador é um dispositivo *transversal* por excelência, na medida em que seus componentes e suas operações podem se recriar aqui e ali, em diferentes meio-ambientes, conforme a tecnologia e os recursos materiais – o artifício – em questão.

III Do Sintetizador de som ao Sintetizador de pensamento

Voltando ao assunto do início desta terceira parte do capítulo, o modo operacional do sintetizador é tratado por Deleuze e Guattari como elemento ou ocasião privilegiada de uma problematização a respeito da própria filosofia.

Uma vez colocado o problema da *consistência* como um problema da filosofia e as noções de *agenciamento maquínico* e *transversalidade* como operações pelas quais a noção de consistência ganha um sentido conceitual, o sintetizador aparece no texto como um *intercessor*³⁸² como relação ao qual a filosofia pode estabelecer uma relação *transversal* de modo a partilhar categorias corporais, psíquicas, técnicas, abstratas³⁸³.

O som sintetizado, como o produto da ação de um sintetizador – isto é, composto espectral, um *timbre* – é produzido como resultado de um composto de interação entre-velocidades. Seja qual for o modelo de sintetizador ou o método de síntese em questão, é disso que se trata: composição de velocidades. A operação própria ao sintetizador é articular uma síntese de velocidades diferenciais. O caso de qualquer modulação é precisamente o caso de interferência de um padrão vibratório que acontece a uma certa velocidade sobre outro padrão vibratório que acontece a uma certa velocidade³⁸⁴.

Esta síntese de velocidades diferenciais que o sintetizador opera – e que acontece por meio de processos significativamente distintos entre si e que, por sua vez, geram resultados sonoros distintos – é consolidada num mesmo plano de realidade, como a consolidação de velocidades diferenciais num plano de consistência: o corpo de um som.

³⁸² O termo “modelo” é utilizado aqui no sentido em que ele aparece em *Mil Platôs*, notadamente no texto *O Liso e o Estriado*, designando um campo de pensamento exterior à filosofia, e com o qual esta pode estabelecer *intercessões*, isto é, uma transposição entre meios de pensamento de categorias produzidas por cada um destes meios, por exemplo, uma transposição de uma idéia científica para o domínio da filosofia, ou uma obra de arte que é feita em continuidade com uma noção filosófica.

³⁸³ CRITON, Pascale. *Bords à bords: vers une pensée-musique* in: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012. URL: <[HTTP://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415](http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=415)>.

³⁸⁴ O sintetizador trabalha gerando “padrões vibratórios”, sejam estes padrões regulares ou irregulares. Até mesmo variações de velocidade ao acaso são compreendidos pelos sintetizadores como um padrão a ser gerado, visto que faz parte da construção de muitos sintetizadores o trabalho com a função de aleatorização (*random*), pela qual seus parâmetros – inclusive a velocidade dos pulsos de onda – acontece segundo padrões complexos de geração de aleatoriedade.

Como um acontecimento que poderá ser escutado, e que poderá implicar em si sensações e significações, este *plano de consistência consolidado* (o som sintetizado) se articula com outros elementos enquanto componente na consolidação de um outro *plano*, um outro nível de consistência: uma *individuação*. E eis porque o som é um elemento tão decisivo em *Mil Platôs*, porque, seja qual for o som, o mais simples ou o mais complexo, ele traz consigo sempre o estatuto de *componente de individuação*³⁸⁵.

Retomamos então, a passagem em que o Sintetizador aparece no texto de *Mil Platôs*, que expressa uma *continuidade* das dimensões técnica, corpórea e psíquica da música com uma reconfiguração da própria noção de filosofia:

O problema não é mais o de um começo, tampouco o de uma fundação-fundamento. Ele se tornou um problema de consistência ou de consolidação: como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis? (...) Saímos, portanto, do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecosfera, plano de cosmicização das forças a serem captadas. Exemplar seria o procedimento de Varèse, na alvorada desta era: uma máquina musical de consistência, uma *máquina de sons* (não para reproduzir os sons), que moleculariza e atomiza, ioniza a matéria sonora, e capta uma energia de Cosmo. Se essa máquina deve ter um agenciamento, será o sintetizador. Reunindo os módulos, os elementos de fonte e de tratamento, os osciladores, geradores e transformadores, acomodando os microintervalos, ele torna audível o próprio processo sonoro, a produção desse processo, e nos coloca em relação com outros elementos ainda, que ultrapassam a matéria sonora. Ele une os disparates no material, e transpõe os parâmetros de uma fórmula para outra. O sintetizador, com sua operação de consistência, tomou o lugar do fundamento no julgamento sintético *a priori*: a síntese aqui é do molecular e do cósmico, do material e da força, não mais da forma e da matéria, do *Grund* e do território. A filosofia, não mais como juízo sintético, mas como sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (assim como se faz viajar o som...).³⁸⁶

Observe que, ao longo desta passagem, a palavra “sintetizador” chega ao ponto de designar mais, nem somente o instrumento, nem somente uma noção abstrata relativa ao pensamento: na segunda ocorrência da palavra “sintetizador”, não se sabe mais de *qual* sintetizador se está falando, se o instrumento musical ou o próprio pensamento. O *problema* é o mesmo: o da *consistência*. E é por meio deste problema que a intercessão que *Mil Platôs* estabelece com a dimensão tecnológica da música nos conduz a uma das propostas conceituais características e constitutivas deste livro de filosofia: a idéia de síntese implicada no funcionamento *rizomático*, isto é, aquilo que o livro apresenta como sendo a “lógica do e...e...e...”. A relação com a música vem nutrir o texto de

³⁸⁵ A noção de *componente* [*composante*] é uma das noções principais do pensamento de Félix Guattari, tal como se pode ler nos artigos que compõem *Psychanalyse et transversalité*, e sobretudo em *Caosmose*.

³⁸⁶ *Mille Plateaux*, p. 424 [Vol.4, p.160].

Deleuze e Guattari constituindo os movimentos conceituais a favor da idéia de *síntese disjuntiva* (em *Mil Platôs* formulada como *lógica do e...e...e..*).

A questão “em que a música pode nos ajudar a pensar” é, portanto, desdobrada sob diversas perspectivas em *Mil Platôs*. Na medida em que este livro estabelece uma conexão constitutiva com as dimensões psíquicas, nocionais, técnicas e corpóreas implicadas na música como um domínio que pensa por seus próprios meios *Mil Platôs* articula seu plano de conteúdo com o seu plano de expressão, fazendo de si mesmo uma aplicação prática de seus próprios conceitos, na medida em que cria seus modos de relação entre-domínios. Conceitos como os de síntese de heterogêneos, agenciamento maquínico, transversalidade, constituem noções operatórias que o livro coloca em pauta e orientações práticas por meio das quais o livro se realiza, e realiza sua relação com a música. Toda a conceituação dos *devires*, bem como toda a investida conceitual dedicada a pensar *multiplicidades espaciais e temporais* ganham vitalidade através desta relação que o livro estabelece com a música. Entre *Mill Platôs* e a música, pode-se perceber o modo elaborado por Deleuze e Guattari de articular sínteses entre dispositivos de pensamento, em favor da experimentação de diferentes imagens de pensamento. Em favor da pesquisa, da investigação a respeito do que significa *pensar*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo desta dissertação teve como assunto principal de interesse o conceito de *tempo*. Mais precisamente: o conceito de tempo, tal como construído e apresentado pelo filósofo Gilles Deleuze. Este capítulo cuida de passar por duas intercessões que Deleuze cria com a produção de outros filósofos, a saber, Immanuel Kant e Henri Bergson. Da apropriação do pensamento de Kant à do pensamento de Bergson (passando por Espinosa e Michaux, na introdução deste trabalho), pode-se perceber, neste primeiro capítulo, a produção de um conceito inusitado de tempo, capaz de, dentre outras façanhas, elaborar uma geografia para o pensamento que fosse exterior a um sistema de fundamentação e de representação (sistemas aos quais o pensamento filosófico “clássico” se habituou). Como elemento chave na problematização dos discursos representacionais e fundantes, o conceito de tempo em Deleuze é apresentado em nosso primeiro capítulo como horizonte de inteligibilidade do conjunto de temas abordados nos dois capítulos seguintes.

Nosso segundo capítulo acelera o andamento da leitura. O leitor poderá notar a diferença de “tom” entre este capítulo e o anterior, e esta diferença se justifica pela trajetória a que se propõe cada capítulo: o primeiro, mais expositivo e descritivo, mais dedicado a amarrações conceituais intrínsecas ao pensamento de Deleuze. O segundo, um passeio por cada tema apresentado em *Mil Platôs* que fora construído por meio de alguma relação com a Música. Trata-se, portanto, de uma exposição dos múltiplos pontos de contato que este livro estabelece com a música. Uma espécie de guia de viagem. Ou então, algo mais sucinto: um mapa.

O terceiro capítulo traz uma investida num campo ainda muito pouco explorado: o conceito que Deleuze e Guattari criam sob o nome de *ritornelo*. Explorando este conceito, talvez estejamos tangendo as cordas mais estrangeiras e ouvindo os sobretons mais vertiginosos desta filosofia. Se considerarmos as questões principais que mobilizam o último livro de Deleuze, *Crítica e Clínica*, encontraremos as três seguintes: 1) “como uma outra língua se cria dentro da língua, de tal maneira que a linguagem inteira tende em direção ao seu próprio limite, ou ao seu próprio ‘fora’?”, 2) “Como a possibilidade da psicose e a realidade do delírio se inscrevem neste percurso?”, e 3) “Como o fora da linguagem é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que

somente a linguagem torna possíveis?”. São estas três questões que penso ser de grande proveito quando dobradas sobre o texto *De la ritournelle*, em que Deleuze e Guattari fazem sua primeira exposição deste conceito.

Esta hipótese se deve ao seguinte: conceitos como os de *personagem rítmico* e *paisagem melódica*, o que querem eles tornar pensável? A que tipo de processo, de momento, de fluxo de vida estes conceito se dirigem? À realidade do delírio? À possibilidade da Psicose? À cada milissegundo de nossa vida psíquica? Permanecendo abertas, estas questões nos fazem experimentar a necessidade de um conceito. O *ritornelo* nos parece ser, em Deleuze e Guattari, este conceito. Além destas duas questões cruciais, que colocam o *ritornelo* em relação com a realidade do delírio e de tantos outros processos do fluxo psíquico, mantém-se evidente a tentativa de incutir na linguagem, “visões e audições não-linguageiras”. Enfim, sob todos os seus aspectos, a elaboração do *ritornelo* nos parece ser uma das expressões mais intensas da “língua estrangeira” produzida por Deleuze e Guattari. Uma língua filosófica, que expressa em prática o que mais tarde fora formalizado e apresentado como questão de estratégia, de procedimento, de modo operacional.

Em nosso terceiro capítulo aparece ainda o tema da Síntese, abordado tanto em seu aspecto filosófico quanto em seu aspecto musical/sonoro. Quanto a este tema, temos duas rápidas considerações a serem feitas. Em primeiro lugar, pode-se entender a apropriação que Deleuze faz da filosofia Kantiana por meio de quatro fórmulas poéticas, como uma síntese do tipo “subtrativa”, como se Deleuze utilizasse um filtro que deixasse passar certas bandas de frequência, e outras fossem atenuadas, ou mesmo eliminadas. Por meio destas quatro fórmulas poéticas é que Deleuze faz passar os elementos que lhe parecem efetivamente *críticos* na filosofia Kantiana, a saber, sua concepção particular de tempo, o impacto que esta concepção tem sobre as noções de sujeito, objeto, consciência e inconsciente, além dos “filtros” em que são abordados o caráter das leis e a doutrina das faculdades. Diríamos aqui que a relação de Deleuze com Kant se faz por meio de “quatro fórmulas poéticas que poderiam *filtrar* a filosofia Kantiana”. Neste sentido, nossa descrição organológica dos sintetizadores, feita no terceiro capítulo ganharia uma aplicação filosófica que pode ser notada no primeiro, ou no texto de Deleuze, em sua modelagem da ressonância de Kant.

A segunda consideração diz respeito à relação entre técnica/tecnologia musical e prática filosófica. Estudando *Mil Platôs*, percebemos uma interface produzida entre o pensamento filosófico e a música tendo como ponto de contato tecnologia de construção de instrumentos musicais (a *lutheria*). Encontramos, portanto, filosofia e *lutheria* numa relação em que se cruzam o técnico e o abstrato em favor da construção de conceitos.

Deste modo, pode-se perceber em *Mil Platôs* um cruzamento entre filosofia – pensada como construtivismo de conceitos – e criação musical em seu sentido mais amplo – envolvendo uma gama de procedimentos que passa pela técnica, pela investigação especulativa, a produção de “monumentos”, o desenvolvimentos de estratégias pedagógicas, dentre outros domínios implicados na música. Contudo, quando se trata de síntese sonora, o livro desenvolve uma intercessão fecunda, mas que é tratada apenas em termos de síntese subtrativa. Perguntamos, então: e se um trabalho deste tipo fosse feito explorando outros tipos de procedimento de síntese? Perguntamos ainda: a quantas anda a pesquisa em Organologia relativa aos sintetizadores? Qual o “estado da arte” deste ramo de pesquisa?

Por fim, *Mil Platôs*, além de ser uma obra marcante no horizonte das obras filosóficas, é também uma grande expressão de como a filosofia pode se relacionar com sua exterioridade, de modo a nutrir-se, amplificar seus vãos e sua potência no encontro produtivo com outras áreas do pensamento e da vida.

Referências bibliográficas

Obras de Deleuze:

DELEUZE, G. *Le bergsonisme*. Paris, PUF, 1966.

_____. *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34, 1999. Tr. de Luiz B. L. Orlandi.

_____. *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34, 1997. Tr. de Peter Pál Pelbart.

_____. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Minuit, 2003. Edição preparada por David Lapoujade.

_____. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

_____. *Diferença e repetição*, tr. br. de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Foucault*, tr. br. de Claudia Sant'Anna Martins, São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2 vols., Paris, Éd. de la Différence, 1981.

_____. *L'île deserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris, Minuit, 2002. Edição preparada por David Lapoujade.

_____. *Ilha deserta*. São Paulo, Iluminuras, 2006. Tr. de Luiz B. L. Orlandi, Hélio Rebello Cardoso Jr., Lia Guarino, Fernando Fagundes Ribeiro, Cíntia Vieira da Silva, Francisca Maria Cabrera, Tiago Seixas Themudo, Guido de Almeida, Peter Pál Pelbart, Fabien Lins, Tomaz tadeu, Sandra Corazza, Hilton F. Japiassu, Roberto Machado, Rogério da Costa Santos, Chirstian Pierre Kasper, Milton Nascimento e Daniel Lins.

_____. *Lógica do sentido*, tr. br. de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva, 1982.

- _____. *Nietzsche*, tr. port. de Alberto Campos, Lisboa, Ed. 70, 1981.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*, tr. br. de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.
- _____. *Périclès et Verdi – La philosophie de François Châtelet*, Paris, Minuit, 1988.
- _____. *La philosophie critique de Kant*, Paris, PUF, 1963.
- _____. *Para ler Kant*, tr. br. de Sonia Pinto Guimarães, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- _____. *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- _____. *A dobra. Leibniz e o barroco*, tr. br. de Luiz B.L.Orlandi, Campinas, Papirus, 1991.
- _____. *Conversações (1972-1990)*, tr. br. de Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. *Proust e os signos*, tr. br. da 4a ed. fr. de Antonio Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.
- _____. *Espinosa. Filosofia prática*. São Paulo, Escuta, 2002. Tr. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins.
- _____. *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968.

Obras de Deleuze em colaboração :

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *L'anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972 (1a ed.); 1973 (nova ed. aumentada).

_____. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

_____. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. Edição em

5 volumes. Tradutores: Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa, de Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik, Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

_____. *O que é a filosofia?*, tr. br. de Bento Prado Jr. e

Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

Obras de Guattari:

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix *Ritournelles et affects existentiels*, In: *Chimères* n° 7, p.6-7 URL: http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf

Bibliografia secundária:

ALLIEZ, E. *A assinatura do mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*. São Paulo, Ed. 34, 1994.

ALLIEZ, E. *Deleuze filosofia virtual*; tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo : Ed. 34, 1996, p.30

ALLIEZ, E. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000.

ANTONIOLI, M. *Deleuze et l'histoire de la philosophie (ou de la philosophie comme science fiction)*. Paris, Kimé, 1999.

BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier.

BOULEZ, P. *A Música Hoje*, São Paulo, Perspectiva: 1981. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros.

BOULEZ, P. & CAGE, J. *Correspondence*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991.

BRELET, G. *Musique contemporaine en France*. In : *Histoire de la musique*, tome II, Pléiade ;

BRELET, G. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. 2 vol. Paris: PUF, 1949.

CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings*. University Press, 1961, Middletown, USA.

CARDOSO JR, H. R. *Deleuze, Empirismo e Pragmatismo - linhas de força do*

encontro com a teoria dos signos. Síntese (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 33, p.

199-211, 2006.

CRITON, P. *Bords à bords: vers une pensée-musique*. In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique, Mis à jour le 20/01/2012. Acesso em: 08/04/2013, disponível em:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C8QFjAA&url=http%3A%2F%2Frevues.mshparisnord.org%2Ffiligrane%2Fpdf%2F415.pdf&ei=vH9jUcCDJ4KW8gSO-oCgBw&usg=AFQjCNF9pQGmImIFE_Cy8FrIX1xkTE61TA&sig2=cyvAcALQcpMh rpWm4CGRzQ>

FERRAZ, Silvio. *La formule de la ritournelle*, In: *Filigrane*, Numéros de la revue, Deleuze et la musique. On line no endereço:

<<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>>

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução de Salma Tannus Muchail – 9ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JACQUES, Vincent. *Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze*, in: *Horizons philosophiques*, vol.16, nº 1, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o Cozido. Mitológicas v.1*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEVY, L. *O autômato espiritual. A subjetividade moderna segundo a Ética de Espinosa*. São Paulo, L&PM, 1998.

MACHADO, R. C. M. *Deleuze, a arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MARTINS, André. *Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos. Encontros entre o trágico e o pensamento intuitivo. O que nos faz pensar*, nº 4, Rio, PUC-RJ, 2000, pp. 183-198.

MENEZES, F. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Unesp, 1999.

MENEZES, F. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MESSIAEN, O. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. Trad. para o inglês de Thomas Glasgow. Portland: Amadeus Press, 1994.

_____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc, 1994-1996. 4v.

_____. *Les couleurs du temps: trente ans d'entretiens*. Paris: Radio France, 2000.

_____. *Techniques de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1940.

MICHAUX, Henri (1899-1964). *Meiosems*. Paris: Éditions du Point de Jour, 1948.

- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Trad. Paulo César de Souza .
- ORLANDI, L. B. L. *Signos proustianos numa filosofia da diferença*. In: *O falar da linguagem*. Lovise. São Paulo, 1996.
- PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- RUSSOLO, L. *A arte dos ruídos*, In: MENEZES, F. *Música eletroacústica: história*
- SASSO, R. & VILLANI, A. (direção) *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Le cahiers denoesis, nº 3, Paris, Vrin, primavera de 2003.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. 2ª. Impr. Paris. PUF, 2006.
- SILVA, C. V. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. Campinas, SP: [s. n.], 2007. Tese de Doutorado.
- SILVA, C. V. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. Dissertação demestrado defendida em 19/12/2000 sob a orientação do Prof. Luiz B. L. Orlandi. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2000.
- STOCKHAUSEN, K. *Actualia*. in: *Die Reiche*, Pennsylvania: Universal Edition, 1958.
- _____. *A Situação do metier, a composição do som*. In: MENEZES, Florivaldo (org), *Música Eletroacústica, História e estéticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das música* –São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VARÈSE, E. *Die Befreiung des Klangs*, in: *Musik-Konzepte 6*, METZGER, Heins-Klaus & RIENH, Rainer (eds.), Munique, Edition text + Kritik GmbH, Dez/1983 (2ª ed.)
- VARÈSE, E. *Novos instrumentos e nova música*, in: MENEZES, F. *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- ZOURABICHVILI, F. *Deleuze. Une Philosophie de l'événement*. Paris, PUF, 1994
- ZOURABICHVILI, F. *Spinoza: une physique de la pensée*. Paris, PUF, 2002.
- ZOURABICHVILI, F. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris, Ellipses, 2003.
- ZUBEN, P. *Ouvir o som: aspectos da organização na música do Século XX*. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.