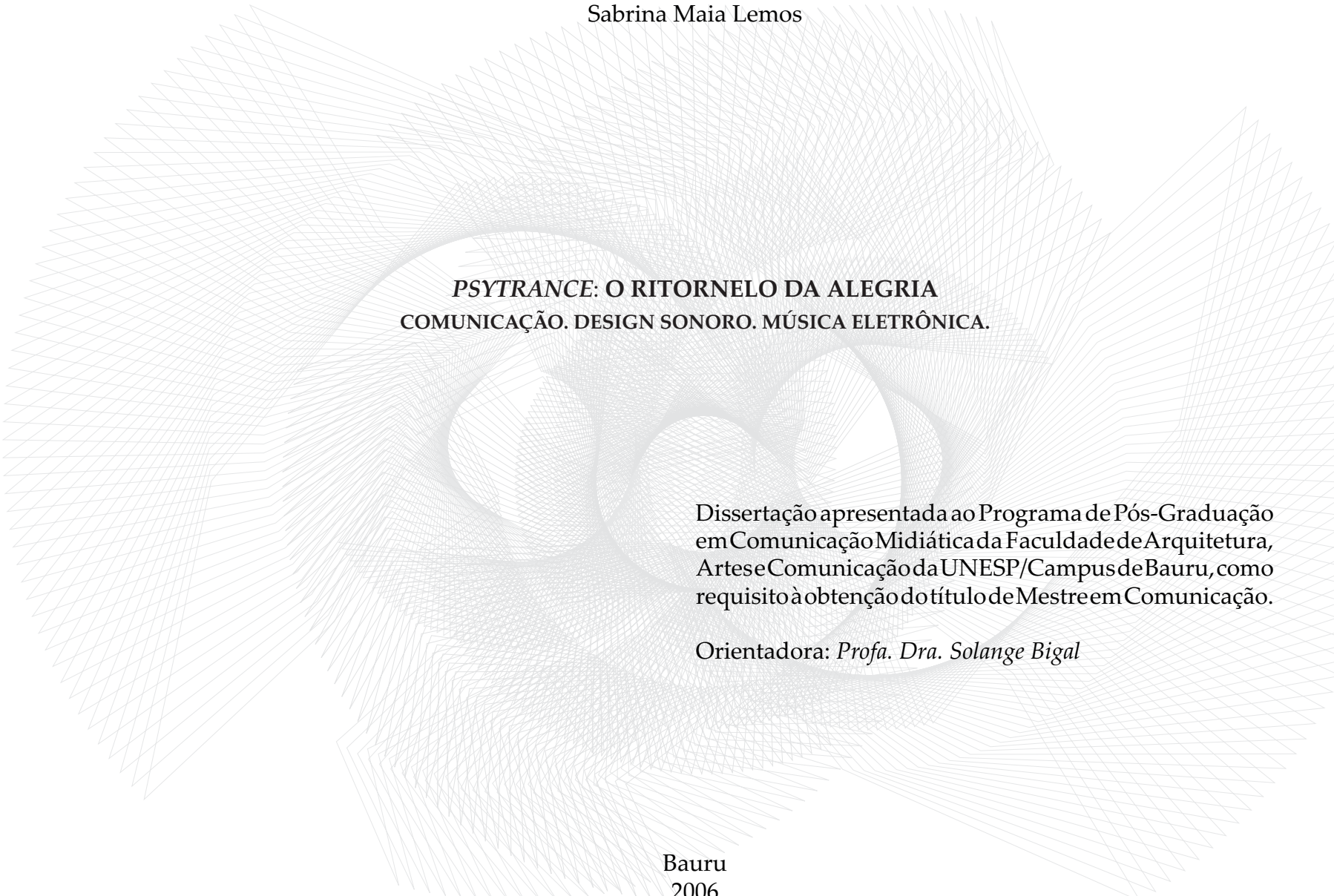


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS DE BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

PSYTRANCE: O RITORNELO DA ALEGRIA
COMUNICAÇÃO. DESIGN SONORO. MÚSICA ELETRÔNICA.

Sabrina Maia Lemos

Bauru
2006



Sabrina Maia Lemos

PSYTRANCE: O RITORNELO DA ALEGRIA
COMUNICAÇÃO. DESIGN SONORO. MÚSICA ELETRÔNICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Midiática da Faculdade de Arquitetura,
Artes e Comunicação da UNESP/Campus de Bauru, como
requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: *Profa. Dra. Solange Bigal*

Bauru
2006

Sabrina Maia Lemos

PSYTRANCE: O RITORNELO DA ALEGRIA
COMUNICAÇÃO. DESIGN SONORO. MÚSICA ELETRÔNICA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP/Campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Banca Examinadora:

Orientadora *Profa. Dra. Solange Bigal*

Titular *Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral*

Titular *Profa. Dr. Hélio Rebello Cardoso Júnior*

Bauru, 15 de Setembro de 2006.

LEMOS, Sabrina Maia. *Psytrance: o ritornelo da alegria. Comunicação. Design Sonoro. Música Eletrônica*. 2006. 67f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2006.

resumo

Uma escuta contemplativa dos acontecimentos sonoros do *Psychedelic Trance*. Agenciadas por Deleuze e Guattari, desde a gênese da música eletrônica, as afecções bergsonianas nietzscheanas e espinosanas se desdobram em *Psytrance*, uma composição afectivo-sonora da mídia eletrônica.

palavras-chave

música eletrônica, delírio, afirmação, alegria.

abstract

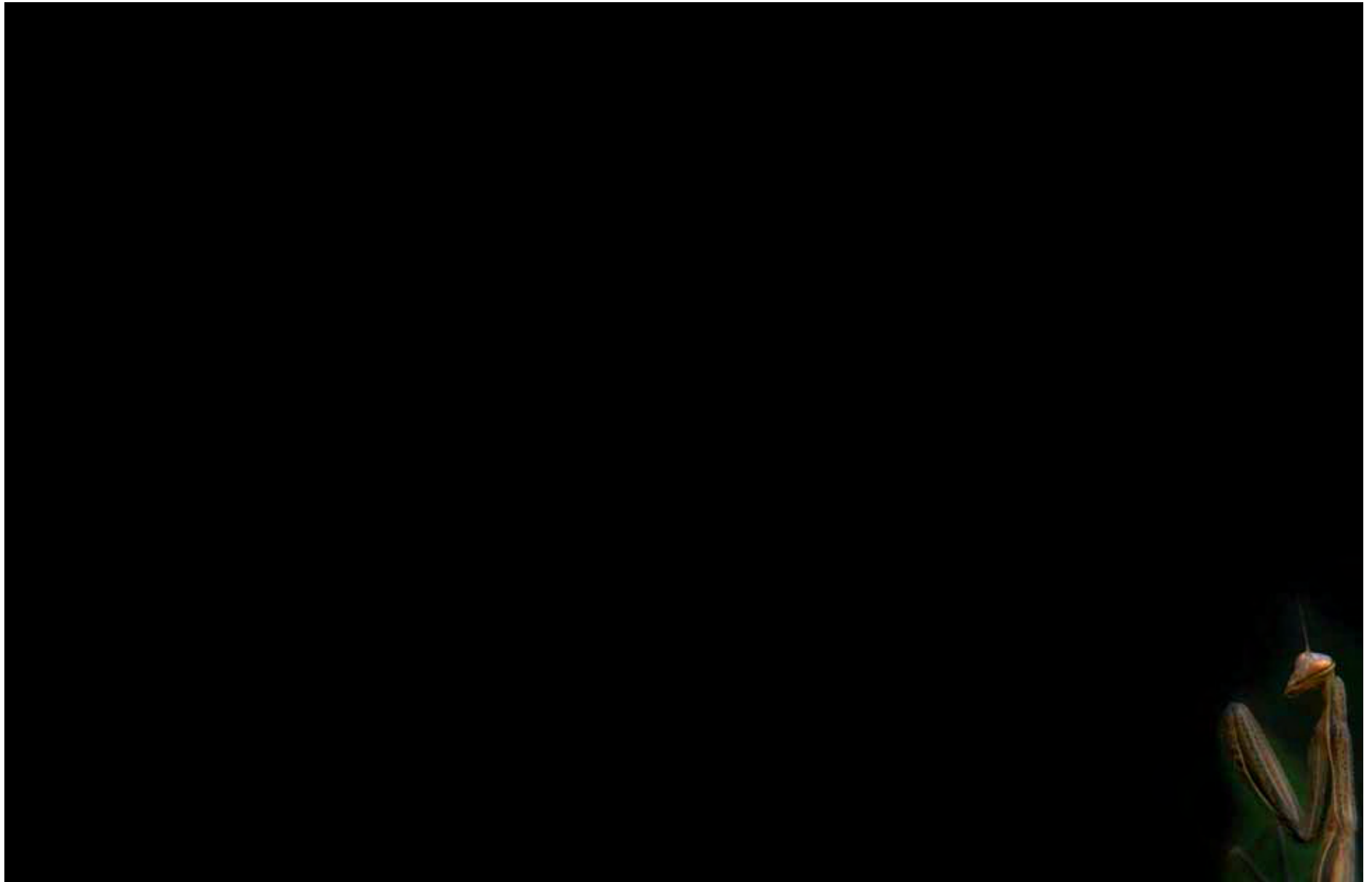
A contemplative audition of the sonorous events of the *Psychedelic Trance*. By the texture of Deleuze and Guattari meaning, since the electronic music genesis, the Bergson, Nietzsche and Espinosa affections unfold in *Psytrance*, an affective-sonorous composition of the electronic media.

key-words

electronic music, delirium, affirmation, joy.

S U M Á R I O

1	Conversações	07
2	Do nascimento: cosmos, filosofia e música eletrônica	10
	<i>Concert de bruits</i>	11
	<i>4'33''</i>	14
	<i>Marteau sans Maître</i>	17
	<i>Sternklang</i>	25
3	Psytrance como música da afirmação	31
	De cores, icaros e delírios	32
	O ritornelo sonoro-psicodélico	40
	Electro-ética: a radiância da alegria	47
4	Corpus (artist/track/album/label/year)	53
	Astrix/ <i>Artcore</i> /Atcore/Hommega Records/2004	53
	System Nipel/ <i>Steal the robot</i> /Deep into matter/Noga Records/2006	54
	Dj set Datura/-----/ <i>Pangea Psy</i> /Chromanova/2006	55
5	Síntese	56
6	Bibliografia	59





Desde Pierre Schaeffer, John Cage, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, dentre outros, a música eletrônica se compõe de plásticas sonoras que, se por um lado nasceram e se concretizaram da criação de processos midiáticos de composição sintética, por outro, estenderam-se para além deles. A Música Eletrônica Viva ¹, especialmente a de Stockhausen, é precursora do *Psychedelic Trance*, um estilo musical cuja disposição sonora está em afetar efetiva e compositivamente o ouvinte, de maneira ora agressiva, ora doce. Essa disposição é claramente manifesta nos praticantes ou adeptos ao *Psy*: sorrisos largos, roupas coloridas, leveza, descontração, peles tatuadas, *piercings*, drogas. As festas acontecem na natureza, ao amanhecer, na transição noite/dia. E o ambiente *Psy* chama-se *rave* - do inglês delirar.

A apoteose *Psychedelic Trance* ocorre simultaneamente a dois momentos específicos do contemporâneo, a saber: 1) um momento em que o culto a alegria vem acentuando-se como um elemento constitutivo de comunicação cada vez mais raro, o que é perfeitamente visível nas mídias eletrônicas, impressas e digitais, independentemente do público no *target*; 2) um momento em que a Filosofia da Diferença, criada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, coloca em destaque exatamente o projeto afirmativo e compositivo da filosofia e ontologia modernas, quando atualiza especialmente o pensamento de Bergson, Nietzsche e Espinosa, dentre outros. Ora, se o *Psy* é realmente uma *maneira de expressar o afeto compositivo - como o próprio movimento propõe - e, ainda, se essa expressão devém esse encontro - planejado ou casual -* cabe refletir sobre quais os acontecimentos sonoros capazes de estimular e promover sua efetuação. Nesses termos, supõe-se que:

1. Aquilo que o *Psy* estimula contemplar é o próprio delírio da matéria vibrante;
2. O ritornelo, no *Psy*, aparece como uma versão sonoro-psicodélica;
3. O *Psy*, em suas latitude e longitude, está conectado especialmente à afecção compositiva e ao afecto de alegria;

Importa para essa pesquisa criar pelo menos um esboço do desenho sonoro afirmativo que o *Psychedelic Trance* parece estimular, não como solução de um problema, evidentemente, mas como um exercício permanente de relações midiáticas compositivas, quem sabe um hábito, ressignificando, conseqüentemente, a própria mídia, então, como agência de fomento.

¹ Chamada também de Música Eletroacústica em tempo real, a Música Eletrônica Viva é uma estética implicada à compactação de *chips* e transistores, criada a partir do uso de aparelhos e sintetizadores portáteis nos mais variados espaços de contemplação que não apenas os dos concertos e das salas.

Nenhuma outra justificativa poderia sustentar uma pesquisa como essa senão aquela que é imanente à própria música que a inspira. A saber, mesmo nos meios científicos e filosóficos contemporâneos, há muito, já é consenso que a alegria rejuvenesce as células do corpo e tem poder curador.

Os seguintes pensadores e suas respectivas posturas conceituais, propõem uma atitude criativa em lugar de uma metodologia de pesquisa: Bergson, com a dimensão ontológica do tempo e suas infinitudes de fluxos e durações; Nietzsche, com o eterno retorno, a vontade de poder e a força afirmativa; Espinosa, com a Ética da alegria e o próprio plano de composição. Se tais encontros devem ser agenciados por Deleuze e Guattari é porque sua orientação é altamente estimulante de toda sorte de movimentações filosófico-musicais possíveis, no caso contemporâneo.

Exatamente por isso, o andamento da pesquisa promete três movimentos principais: 1) testar a afecção bergsoniana, nietzscheana e espinosana na gênese da música eletrônica ancestral ao *Psytrance*; 2) desdobrar essas conexões até as variáveis sonoras do *Psytrance* propriamente dito, cartografando-o segundo os mesmos afetos que o compõe ou o atravessam; finalmente, realizar a percepção destas conexões, agora, como audição do *corpus* sonoro.

A disposição afecto-compositiva do *Psytrance* como um todo abre o precedente para que se possa escolher as músicas: *Artcore*, *Steal the robot* e um fragmento de um *mix* da Chromanova, respectivamente, dos produtores *Astrix*, *System Nipel* e do *dj set Datura*, como *corpus* de análise. A análise, por sua vez, deve se apresentar como o relato de algo como pura contemplação das causas sonoras do *Psy*. Causa de si, diria Espinosa.



C

a

p

í

t

u

l

o

Do nascimento: cosmos, filosofia e música eletrônica

1

Concert de bruits

...não mais com o jogo dos números e os segundos do metrônomo, mas com os pedaços de tempo arrancados do cosmos ²

Em meio às reverberações decompositivas das bombas atômicas e às descobertas iminentes de transplantes, *lasers*, DNA e satélites, nasce a Musique Concrète de Pierre Schaeffer. Na Radiodiffusion Française, com um prato para gravação e quatro para a reprodução de acetatos, uma mesa de quatro canais, uma câmara de ecos e uma unidade móvel de gravação, Schaeffer tornava audíveis os primeiros sons de uma *pan-música* ³ : a Música Eletrônica.

Com *samples* ⁴ de vagões, maquinistas e pára-choques da estação de Batignolles, orquestras, piano, vozes humanas e de locomotivas, ressoava pelas ondas de rádio do dia 5 de Outubro de 1948 o *Concert de bruits*, o primeiro tratado sonoro de uma nova era musical de ouvidos e encantos próprios. Orquestrados e regidos por engenheiros, músicos e poetas, os objetos sonoros – tal qual Schaeffer chamava os habitantes da música concreta – puderam se libertar das escrituras e das composições habituais. Embora os métodos de composição empregados pela vertente francesa possibilitassem uma “transmutação atômica da matéria sonora”, nada na música concreta provinha de máquinas ou osciladores sintéticos como na vertente alemã, chamada de *Elektronische Musik* ou Música Eletrônica Pura.

Schaeffer e seus companheiros, em oposição à música racionalista e abstrata de Koln (Colônia, Alemanha), desejavam a criação de algo incontestavelmente novo que não negasse a linguagem musical clássica, uma evolução sem negação, um rompimento sem destruição: fazer coexistir, pacificamente, partituras e notações musicais e processos de captação e de manipulação eletrônicos dos sons.

² Pierre Schaeffer (*apud* MENEZES, 1996, p. 20).

³ Termo usado por Flô Menezes para designar a música concreta francesa, onde todo e qualquer evento sonoro, desde um ruído, um estalo ou um vento a notas de piano poderiam participar efetivamente de uma música, caso assim desejasse o compositor (*Idem*, p. 18).

⁴ Amostras sonoras.

O ruído, assim como o silêncio, teria se tornado uma obsessão para os músicos eletrônicos. A precariedade dos aparelhos os obrigava a conviver com os constantes murmúrios e sussurros imanentes às máquinas de captação e de reprodução musicais dos estúdios de rádio. Para além de simples fenômenos físicos, de uma perturbação na transmissão da mensagem, os compositores eletrônicos viam nos ruídos uma potência única, acontecimentos sonoros que tendiam para momentos-fronteiras ⁵ significativos: a passagem ou o desvelamento de uma força anônima com a qual poderiam compor se a dominassem a partir de sua constituição mais elementar, caso conseguissem acessar as vizinhanças transitórias daquilo que nos remete às singulares manifestações da vida em sua variedade infinita.

O novo material eletrônico possibilitava o manuseio e a audição de estruturas muito finas, variáveis até o interior da matéria, ora mais granulares ora mais líquidas, ora mais secas ora mais suaves. Por mais que tais estruturas fossem uma espécie de ruído e se apresentassem como tal, diria Henri Pousseur que se tratava, sobretudo, de “ruídos que penetram a luz do espírito criador” ⁶, de ruídos que poderiam nos conduzir a regiões inimagináveis de uma escuta consciente dos segredos mais escondidos do cosmos.

Concomitantemente à elaboração de *Traité des objets musicaux* ⁷, em 1965, nas localidades próximas de Princeton, EUA, Robert Wilson e Arno Penzias captariam, através de uma antena de rádio, um ruído extremamente fraco (mas extremamente persistente) daquilo que seria tido posteriormente como a descoberta mais significativa dos últimos tempos da ciência: os “ecos fósseis do Big Bang” ou a fotografia sonora da infância do Universo (GLEISER, 1997, p. 384). Ao invés de encontrar a radiação dos restos do corpo de uma supernova, Robert e Arno encontraram uma perturbação ruidosa homogênea, quase-silenciosa, que provinha de todas as partes do Universo: o som-ruído do nascimento do cosmos. *Concert de bruits* (“Concerto de ruídos”) e outras tantas composições eletrônicas eram não só feitas de pedaços de tempo arrancados do cosmos, tal qual supunha Schaeffer, mas também de blocos sonoros da radiação cósmica de fundo universal.

⁵ Tal qual o Tempo significava para Whitehead a passagem da Natureza, “a distribuição das conexões, dos nexos, dos reencontros das ocasiões atuais”. Ler em PINHAS, Richard. *De Nietzsche ao Techno – Manifesto pelas máquinas-pensamento vindouras, para G. Deleuze e J.P. Manganaro*. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=153&secao=esquizofonia>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

⁶ POUSSEUR, Henri. Estrutura do novo material eletrônico in MENEZES, Flô. *Música Eletroacústica*. São Paulo, Edusp, 1996.

⁷ “Tratado dos objetos musicais”, de Schaeffer, publicado em 1966.

O termo experiência ou “escuta acusmática” que Schaeffer tomou para caracterizar a sua música, refere-se a uma escuta contemplativa da Antiguidade, quase mítica, na qual a causa ou a fonte sonora de um ruído é sempre omitida: voz sem dono, verbo sem origem. Acusmáticos foram os discípulos de Pitágoras, filósofo grego cercado de mistérios: escutavam o mestre, oculto por um véu, falar-lhes por anos, no mais absoluto silêncio, como quem ouvia uma espécie de “revelação”. Emprestando o véu de Pitágoras, Schaeffer fez dele uma metáfora para o meio analógico, desvendando uma escuta à qual já estávamos habituados – a voz ao telefone, a música na rádio ou no acetato. Ele não acreditava, no entanto, assim como Pitágoras ou Kepler, que a música obedecia a razões matemáticas divinas, mas propôs, com as suas técnicas de audição e de estruturação sonoras, um outro modo de se ouvir a voz da continuidade do tempo cósmico, um outro modo de se compor com esse *continuum* vibrante que é o mundo dos sons, daquilo que é ao mesmo tempo permanente e variável, impenetrável e moldável.

Os novos processos de composição diziam não mais de um ouvido absoluto, mas de um ouvido impossível⁸: tornar audíveis forças e materialidades que não são audíveis por si mesmas, compor com as mínimas vibrações ou estremecimentos da matéria nas suas intensidades e durações. Talvez Pitágoras estivesse correto ao afirmar que não escutamos a Música das Esferas⁹ por termos já nascidos nela e sermos parte dela: um contraponto no texto polifônico do Universo. Os ruídos fósseis com seus marulhos estiveram aqui e ali desde sempre, a música é a expressão viva do mundo e o mundo, música corporificada, diria Schopenhauer¹⁰. Tornar audível, compor ou tornar visível são membranas de uma mesma problematização: criar aparelhos de captura ou de síntese por onde o cosmos possa passar.

A insistência de Schaeffer na idéia de uma primazia do ouvido, de que o concreto precederia o abstrato e de que os instrumentos não poderiam ser abandonados em favor de uma linguagem estritamente sintética, levou-o a uma oposição categórica frente a *Elektronische Musik*. Para ele os aparelhos sintéticos de aceleração, sobreposição, montagem, filtragens e reverberações artificiais não

⁸ Ler em: *¿ Por qué nosotros, no-músicos?* de Gilles Deleuze.

⁹ A música das órbitas dos astros celestiais, que a matemática poderia tornar audível.

¹⁰ Mundo como Vontade e Representação, vol. I, p. 309 (*apud* NIETZSCHE, 1983, p. 15).

passavam de truques de engenheiros “... quando muito bons para sonorizar desenhos animados” ¹¹ . E não era mentira! Estávamos prestes a adentrar a era *ecstasyante* de uma fisicalidade sonora e brincalhona de Hz, modulações, arpeggios e osciladores. Divergências a parte, muito embora seus estudos estivessem recheados de inúmeros problemas conceituais e práticos, é certo que Schaeffer, com todos os seus morfones e fonogênios cromáticos e contínuos, teria sido “um DJ techno meio século à frente de seu tempo” (PALOMBINI, 1999).

4’33’’

... eliminar todos os pensamentos que separam a música da vida ¹²

Os concertos de música concreta, eletroacústica e mesmo os de eletrônica pura haviam se tornado repetitivos e pouco criativos devido ao seu caráter única e exclusivamente reprodutivo das composições. Era preciso, então, que músico e música se libertassem da inscrição rígida dos gravadores e dos auto-falantes, que eles fossem, ambos, acontecimentos sonoros na malha vibracional que se desenrolava: “operadores de eventualidades”, tal qual queria Boulez ¹³ . Em uma sensibilidade ou plástica sonora, John Cage desejava eliminar os pensamentos que separavam a música da vida e o som do silêncio.

Influenciados pela física das partículas (Física Quântica) e pela filosofia oriental, os músicos eletrônicos tais como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio e o próprio Cage, desenvolvem a Música Aleatória, na qual o acaso se tornaria um

¹¹ PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma Música Experimental. Revista Eletrônica de Musicologia, Vol.3/Outubro de 1998. Disponível em <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/rem.1/vol3/Schaeffer.html>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

¹² John Cage (1987, p. 116).

¹³ Declaração de Boulez em uma entrevista à revista Syntaxis (Universidade de Tenerife, 1988), na qual ele comenta a influência de Mallarmé nas suas obras de cunho improvisador.

componente intrínseco e substancial da própria matéria sonora. As influências da ciência e da filosofia na música eletrônica promoveriam mudanças radicais tanto nos modos de se compor quanto nos modos de se ouvir música, mesmo porque o próprio nascimento da música eletrônica era já uma “manifestação sonora” das zonas de incerteza dos *quanta* energéticos, da potência sonora do Universo que a própria ciência viria a descobrir no século seguinte. Aquilo que a arte e a filosofia criam ou captam do cosmos nas suas forças de sensação e de conceito, a ciência constata em suas leis e funções, em que um elemento não aparece sem que outro, mesmo desconhecido ou ainda indeterminado, esteja por vir, como diriam Deleuze e Guattari ¹⁴.

Cage introduziria na música ocidental, assim como Stockhausen, a tradição mística e espiritual do oriente, trazendo questões pertinentes para a música, como, por exemplo, o desejo de se ouvir o silêncio que, segundo a filosofia oriental, é o som mais elementar da vida. Foi assim que Cage, depois de muitos anos de estudo e experimentações eletroacústicas, compôs 4’33’’ (quatro minutos e trinta e três segundos), uma composição em três movimentos de pausas.

Na sua primeira apresentação ao teatro, em 1952, sentou-se ao piano e ficou ali parado, rompendo o silêncio apenas para seguir as páginas da partitura e para encerrar um movimento e começar outro, fechando e abrindo a tampa do piano. 4’33’’ não era uma composição esvaziada, pois mesmo o silêncio tem seus próprios burburinhos e passageiros. No instante da criação dessa obra (1951), Cage a teria ouvido na Câmara Anecóica do laboratório de Ampex, hermeticamente isolada de qualquer ruído: 4’33’’, na sua concepção mais elementar, era uma composição dos ruídos insilenciáveis do próprio corpo, das altas frequências do cérebro e das baixas frequências dos pulsos do coração ¹⁵, apenas alternâncias elétricas e cadência rítmica bombeando a vida, e nada mais.

Essa experiência sonora levaria Cage a concluir que o silêncio é um conjunto de ruídos não organizados, uma movimentação inquieta de uma matéria vibrante, e nunca ausência ou vazio. O que é o som senão uma espécie de silêncio, e uma espécie muito rara? ¹⁶ O que são as trevas, em seu movimento ou progressões de linhas e figuras opacas, senão a luz em um de seus devaneios

¹⁴ Sobre isso ver em “Do Caos ao Cérebro”, em *O que é a Filosofia*, de Deleuze e Guattari (1992).

¹⁵ ANTUNES, Jorge. *O Silêncio*. Disponível em <<http://www.anppom.iar.unicamp.br/opus/opus6/antunes.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

¹⁶ Parafraseando Nietzsche (1983, p. 199) em sua afirmação: “guardemo-nos de dizer que a morte é oposta à vida. O vivente é somente uma espécie de morto, e uma espécie muito rara”.

noturnos? Talvez fossem essas coisas que Cage tivesse tentado nos dizer: que para além ou para aquém de qualquer coisa, de qualquer pensamento, de qualquer som, há sempre um novo universo prestes a se tornar sensível.

4'33" era uma composição múltipla, de infinitas possibilidades de instrumentos, vozes, ruídos e durações: aonde quer que ela fosse entoada, sempre haveria algo para preenchê-la ou atravessá-la. Mais interessante é que, contrariamente às composições comuns, em 4'33" o som é que é uma espécie de silêncio ou de intervalo. O espelho sonoro de Cage o levaria, então, a pensar que os intervalos possuem significados, que não são propriamente sons, "... mas implicam em suas progressões um som não realmente apresentado aos ouvidos, mas à mente" ¹⁷.

Os métodos de composição de Pierre Schaeffer já implicavam o desejo de tornar audível o silêncio, através do processo de repetição e de saturação de uma molécula sonora até as suas camadas mais profundas: fazer dos "sussurros da duração acusmática" uma zona singular de intersecção de forças. Para Murray Schafer (*apud* ANTUNES, *idem*), "o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando ele cai depois de um som, reverbera com a matéria deste e essa reverberação continua até que outro som o desaloje, ou até que ele se perca na memória. Logo, mesmo encoberto, o silêncio soa".

Como um contraponto no pensamento, o silêncio é um jogo de ecos e de aparições: o tronco oco do tambor, a voz e o dançarino, os pés e os passos, o ouvido e a pele... Stockhausen dizia sempre que era preciso penetrar profundamente a essência dos sons quando no instante das suas criações, que para além de uma atividade mental ou intelectual, a música é para ser pensada com o corpo, sentida como os orientais a sentem. A ressonância que a música eletrônica fez pulsar entre os ouvidos oriental e ocidental, fez com que os músicos (eletrônicos) revissem toda a estrutura musical do ocidente. O tempo musical passaria a ser entendido à maneira de uma duração ou de uma pulsação interna imanente a cada composição ou ser sonoro, e a memória, como uma memória absoluta, cósmica, aquela mesma de que fala Deleuze (2005, p. 115) invocando Foucault.

¹⁷ CAGE (*ibidem*).

É nesse sentido que 4'33'' desvela *hecceidades*¹⁸, individualidades plenas das quais nada se pode acrescentar ou subtrair, tempo anônimo ou *no mans land* capaz de conter todos os presentes vivos do cosmos. Uma *hecceidade* é uma coletividade de moléculas, sempre em bandos: é um máximo de forças para o menor dos espaços infinitesimais; em termos sonoros é claro que *hecceidade* é um máximo de vozes para o menor dos intervalos, um máximo de vibrações para o menor dos silêncios.

E quem disse que 4'33'' não é uma composição eletrônica, ou melhor, elétrica? Talvez não haja nada mais sonoro do que o nosso próprio corpo, *êthos* de passagens e arranjos moleculares de uma multiplicidade de povoamentos coletivos, que o tomam como tenda de dança. Se o próprio contexto de nascimento da música eletrônica viria a descobrir a potência sonora de tais forças plásticas, certamente seria somente com a música pós-eletroacústica, com o *Psytrance*, em especial, que tal plasticidade alcançaria toda a sua singularidade, como se verá mais adiante.

Marteau sans Maître

... cordas em atrito, pinceladas ou percutidas; instrumentos de sopro de forma cônica ou cilíndrica, soados com palheta ou bocal; madeira, metal e pele (...) ¹⁹

Sintetizar e cristalizar toda uma zoologia sonora a partir da síntese aditiva de frequências puras: assim nasce a *Elektronische Musik* de Koln, Alemanha, que tinha como principais compositores: Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Contrariamente à vertente francesa, a escola de Música Eletrônica Pura não pensava em termos de matéria e de forma sonoras, mas em termos de material e

¹⁸ Conceito que Duns Scot cria a partir de *Haec*: “esta coisa”. Uma *hecceidade* é um modo de individuação muito diferente daquele de um sujeito, de uma pessoa ou de uma substância, pois tudo nele se dá a partir de relações de movimento e de repouso, de choque ou de encontro de moléculas que designam forças ou acontecimentos. Ver em DELEUZE, 1997, p. 47.

¹⁹ BOULEZ (MENEZES, *idem*, p. 94).

de forças, de vetores e de linhas sonoras. Foi chamada também de Escola Senoidal, pois o seu desejo era o de esculpir ondas sonoras nas suas constituições mais atômicas e imperceptíveis. Pela primeira vez a estrutura de um som se tornaria parte da estrutura da obra segundo os seus elementos constitutivos: pela primeira vez pôde-se falar em *compor* um som, em sintetizá-lo segundo timbres, durações, alturas e intensidades específicas.

A Música Eletrônica Pura e seus aparelhos sintéticos puderam proporcionar aos músicos uma verdadeira emancipação tanto dos intérpretes quanto da escritura instrumental, para eles limitante. A obsessão pela síntese de um *continuum* timbrístico nas séries encontrou na Música Eletrônica Pura o apogeu da sua realização, mas não sem críticas e resistências, como a de Robert Beyer (*idem*, p. 36), que teria abandonado o *Nordwestdeutscher Rundfunk* por não concordar com a atitude criadora dos serialistas: “no fundo os compositores seriais não se preocupam de modo algum com o material, nem com o velho, nem com o novo; eles se preocupam, isto sim, somente com o que se deixa racionalizar e calcular, com as proporções e as séries.”

Se era verdade que os músicos alemães tinham em suas mãos um novo material para trabalhar novas sonoridades, é bem verdade também que suas composições eram extremamente racionalistas – todo e qualquer afecto era puramente matemático e intelectual: contas e mais contas numéricas que, na grande maioria das vezes, nem chegariam a se tornar perceptíveis (música para músicos).

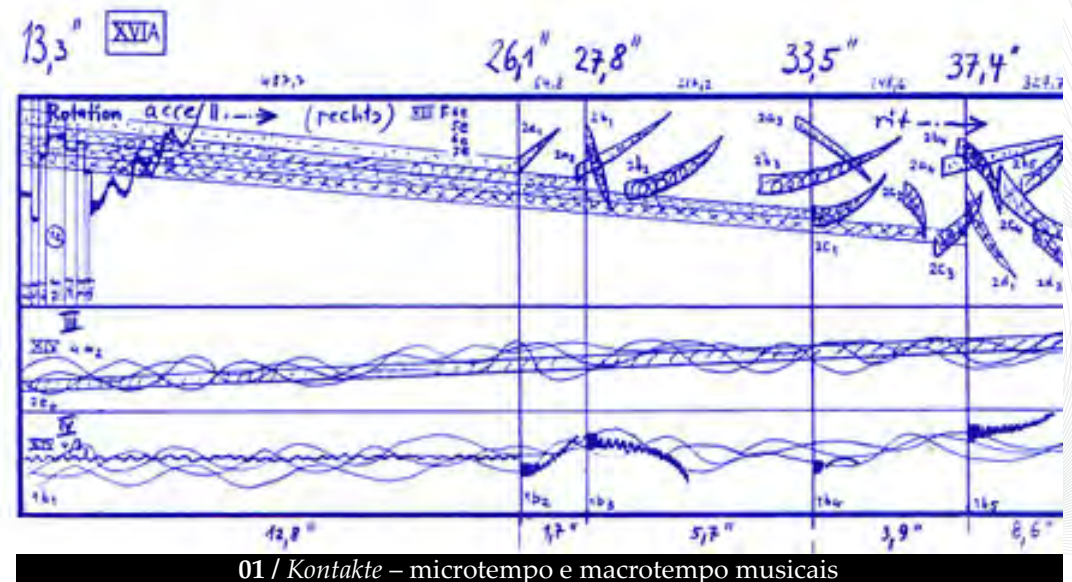
Aos poucos, já a partir da década de 50, a serialização dos timbres foi sendo abandonada e então a Música Eletrônica Pura começaria a encontrar outros caminhos, libertando-se do seu purismo inicial e envolvendo-se com outras estéticas e processos de composição que não somente o da síntese de ondas senoidais: é quando nasce a Música Eletroacústica.

Gesang der Jüngling (1955-56) ou “O Canto dos Adolescentes”, de Stockhausen, marca o início das composições eletroacústicas ou a “concretização” da Música Eletrônica Pura alemã, a primeira proposta – renegada pelos bispos – de uma missa eletrônica para a Catedral de Koln. Nela, a voz de um adolescente, juntamente com sons sintéticos de geradores de ondas, entoariam o Cântico dos Três Jovens na Fornalha Ardente, do Livro de Daniel. Nem mesmo Stockhausen esperaria pelo caminho que ele próprio iria trilhar mais

adiante com a Música Eletrônica Viva, na qual os encontros de composição e de contemplação da música eletrônica se transformariam em verdadeiros rituais entoados nos templos e altares abertos da Natureza.

Cada vez mais se caminhava para uma supressão das oposições entre as escolas em favor de um continuum musical de vozes, escrituras, tempos e ouvidos múltiplos. A voz humana, o único “instrumento” (para usar as terminologias de Schaeffer) comum a todos os povos, passaria a ser o elo principal entre mais variadas vertentes da música eletrônica. Em *Visage* (1961), Luciano Berio fará desaparecer os liames entre voz e som sintético, e em *Kontakte* (1959-60), Stockhausen fará as frequências passar a ritmos e vice-versa, em um continuum entre *microtempo* e *macrotempo* musicais.

KONTAKTE Aufführungspartitur Seite 36 / performance score page 36



A potência de canto, coro ou coral do cosmos passaria então a atravessar as composições tanto pelas linhas ou dobras atômicas das ondas sonoras (microestruturas, microtempos) quanto pelo desenrolar temporal de toda a obra em sua formalidade (macroestruturas, macrotempos): são os antecessores dos desenhos sonoros da música eletrônica do século seguinte, implicada aos *softwares* de composição computacionais. Repetir, saturar, sobrepor, extrair, modular, filtrar, distorcer etc. são verbos que de fato servem para cartografar ou sintetizar acontecimentos em qualquer linguagem, mas na música eletrônica, principalmente a partir dos sintetizadores (déc. 70), esses *verbos sonoros* se tornariam as próprias imagens ou aparições dos processos de composição: os parâmetros ou as unidades compositivas de cada ser sonoro (*fabrica*).

Os seres da música, a partir da música eletrônica, seriam entendidos como os átomos de faraday: “centros de forças” em que se cruzam linhas de força indefinidas que se irradiam pelo espaço. As esculturas atômicas do material sonoro da vertente alemã precisavam se tornar sensíveis, de modo que de nada adiantaria se o novo material eletrônico, com toda a complexidade de desenhos sonoros que ele proporcionava, não pudesse ser trabalhado ao nível da nossa percepção auditiva.

Essas foram as discussões intelectuais de Boulez, que traria grandes contribuições filosóficas para a compreensão do tempo e da duração sonoras sob uma nova perspectiva, a dizer, bergsoniana. Diria Deleuze que os seres da música são como os viventes de Bergson, “que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição, justaposição...”²⁰ Quando se adentra essa continuidade movente bergsoniana, tudo passa pela compreensão do movimento e do estremecimento da matéria, pois como Michael Hardt (1996, p. 173) afirma, “Bergson não pergunta o que é o ser, mas como ele se move”, como é a progressão e o fluxo das suas diferenças internas, o seu dinamismo, a sua qualidade.

O desenho da contemplação bergsoniana, tal qual o desenho da música eletrônica é um movimento rítmico de contração e distensão de milhares de partículas elementares: microvibrações erguidas sob as bases fluidas de um *ser-tempo*, de onde os viventes derivam como centros de indeterminação, prisma ou ponto cinético de desvio que, como uma rocha ou um mineral, é qualquer

²⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 245.

coisa de memória, lembrança, silêncio e muitas vozes ²¹. Na dimensão ontológica do tempo, em dermos deleuzeanos, há somente uma multiplicidade de durações, modos de ser no tempo, ritmos de existência pelos quais as coisas diferem, por natureza, de si mesmas e das outras coisas, onde tudo muda e permanece ao mesmo tempo.

Vê-se porque os alemães direcionaram seus estudos para a síntese do material e da força do som. Boulez viu-se diante da necessidade de repensar o tempo, dadas as profundas modificações nos modos de registro e de composição musicais. Nessas reflexões, ele teria se deparado com uma questão muito similar a de Bergson: a da existência de uma duração ou de um tempo absoluto (não pulsado). Tal duração, no contexto musical bouleziano, não se referia mais aquele relativo aos *tempi* entre si ou à permanência de certos andamentos, mas tratava-se, sobretudo, de um tempo liberado de medidas cadenciais, métricas ou logarítmicas. A música seria não como um fluxo de notas, mas como o fluxo de um rio oscilante de onde se desprende uma série de tempos não pulsados, forças ou partículas inaudíveis: é como se procurássemos a vida para além da linguagem, e a duração e o tempo para além da música.



02 / flutuações musicais na água

²¹ Qualquer rocha ou mineral e, especialmente os cristais (que transformam vibrações sonoras em ondas eletromagnéticas, gerando campos elétricos), possuem uma espécie de *memória sonora*. Ao *ouvir* um determinado som, eles permanecem mudos ou silenciosos por alguns instantes – cuja duração depende da sua estrutura cristalina interna – e, logo depois, reagem, devolvendo a vibração à sua fonte original. A ciência ainda não consegue explicar porque em um determinado instante esses cristais acumulam tanta energia que tudo tende a colapsar, a *caminhar em marcha à ré*, fazendo com que as cargas retornem aos seus pontos de origem e impelindo o cristal a vibrar novamente – não é sem razão que os cristais são peças fundamentais nas engenharias de áudio, como nas placas de som conversoras digital-analógico e analógico-digital. Ler em Cristal possui memória sonora. Disponível em <http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=010160021025>. Acesso em: 07 jul. 2005.

Curiosamente, meio século depois de Boulez, a própria cosmomogia usaria dessa mesma imagem como força poética para tentar entender a movimentação da luz no espaço. A analogia entre o movimento de ondas sonoras em um fluido e o comportamento das ondas de luz no espaço, sugere que o Universo é um tipo de éter molecular, ao contrário do que supõe a teoria da relatividade einsteineana, em sua estrutura de campos elétricos e magnéticos oscilantes. Haveria então, sons quânticos e equivalentes acústicos para os acontecimentos luminosos do espaço-tempo ²²: nada que um artista, e especialmente um músico, não pudesse sentir ou intuir.

Boulez teria descoberto que aquilo que se soa em uma música não é nunca uma forma ou uma nota, mas, diríamos, é antes um *estado* ou um *desenho sonoro* de mudanças de tensão ou de energia das partículas. Tais mudanças dizem, propriamente, de um tempo não pulsado que o compositor deve fazer audível a partir do seu material sonoro: para adentrá-lo, somente com poesia. Boulez, que se encantava com o modo de como tal tempo se incorporava nas vozes de um poema, tinha para si que os melhores textos sobre o poder da música eram de poetas.

René Char teria sido o personagem do primeiro encontro da música bouleziana com a poesia, que levaria o próprio Boulez a compor *Marteau sans Maître* (“Martelo sem Mestre”, 1954). Nela, ele trabalha o tempo móvel da música com o tempo fixo do poeta, em nove peças divididas em três ciclos, com linhas rítmicas e melódicas que atravessariam toda a composição, em uma espécie de tempo flutuante de durações múltiplas. Assim como o ruído e o silêncio teriam sido problemáticas de grande parte dos compositores eletrônicos, para além do ruído e do silêncio, em Pierre Boulez tudo gravitava em torno do tempo. Não se poderia deixar de notar, nas suas obras e pensamentos, a influência da filosofia nietzscheana, apontada por ele como o seminal revolucionário de um novo pensamento musical.

A filosofia transmutadora e sintética de Nietzsche, ou a “música do eterno retorno”, como a chamaremos, já teria se tornado audível desde a Música Concreta, com os seus processos de repetição e de saturação dos elementos sonoros – em busca de uma

²² Ver em JACOBSON, Theodore A. e PARENTANI, Renaud. Propagação nos Buracos Negros. Scientific American Brasil. Portugal, ano 4, n. 44, pp. 42-49, jan. 2006.

pulsção original – ou mesmo na Música Aleatória, cujo acaso seria concebido como elemento intrínseco ao material sonoro. Afirmar o acaso e o ciclo para fazer audível a música flutuante que engendra um turbilhão de agregados sonoros em seus entrecruzamentos e tensões: eis o que Nietzsche fará ressoar nos primórdios da música eletrônica – numa vidência sonora - arrastando-nos cada vez mais para uma *massa de forças* (caos) onde pulsa toda nota e todo silêncio, plano mágico de quebras e rachaduras com o qual se poderia compor com o cosmos ou compor um cosmos, desta feita, sonoro.

É nesse sentido que se pode dizer, em termos nietzscheanos, que a música é a expressão das pulsões de Dioniso, a dança da metamorfose ou as ondulações de *zoé* ²³. Como um fenômeno primordial, somente a música pode fazer-nos compreender a potência da arte dionisiaca, aquela que é diretamente apreendida de maneira inteligível, imediata e legitimamente estética ²⁴: *Aion* ou a verdade eterna do tempo em sua forma vazia, “... ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante” (DELEUZE, 2000, p. 170), atópico como ele. Como acreditavam Stockhausen e Boulez, a música é uma arte abstrata por excelência, e se se pode dizer que ela é representativa, é somente no sentido de que ela não pode representar outra coisa senão a si mesma, sendo, portanto, auto-referente e um tanto mais complexa do que aquilo que se deixa notar ou fixar nas escrituras, escapando às determinações e medições precisas que queiramos lhe impor.

Boulez tinha a música como uma poesia (ou a poesia música?), mas se ele afirmava isso era somente no sentido de que há também na poesia um tempo não pulsado que insiste nas palavras, tal qual há na música um tempo não configurado que pulsa nas notas. A música, tanto quanto a poesia, é uma linguagem capaz de uma precisão infinita de multiplicar-se, diria Nietzsche (*apud* LYNCH, 1998):

“Melhor não é a palavra mesma, mas o tom, a intensidade, a modulação, o ritmo com o qual uma série de palavras é

²³ Dionísio, o deus da metamorfose, é a imagem arquetípica de *zoé*, palavra que no grego significa uma *vida indeterminada*, indestrutível, sem limites ou contornos, à qual se oporia *bios*, uma *vida contornada*, caracterizada e finita. *Zoé*, que só pode conceber-se como um “sem fim”, “... é o fio a que cada bios individual se pendura” (Kerényi, 2002, p.XX): um mínimo de vida para um máximo de viventes. Plotino a chamava de “tempo da alma” e Espinosa, por sua vez, de “eternidade”.

²⁴ NIETZSCHE, 1983, p. 21.

pronunciada – em suma, a música por detrás das palavras, as paixões por detrás da música, a personalidade por detrás de uma paixão: ou seja, tudo o que não pode ser escrito. Por essa razão o escrever tem tão pouca importância.”

Procurar o tempo não pulsado que insiste no pulsado, ouvir o ritmo que se desprende das cadências e das métricas, tornar visível ou audível uma duração absoluta que está para além daquilo que é visto ou ouvido e que, no entanto, não pode se fazer sensível senão pela linguagem. Na medida em que nada pode representar a música, ela não pode ser entendida senão como uma *linguagem dos afectos* ou do *enlace dos sentimentos*: esse é, por excelência, o eco do cosmos. Orpingalik, um xamã, poeta e caçador esquimó, diria que

“Canções são pensamentos, cantados com a respiração quando as pessoas são movidas por grandes forças & quando a fala ordinária não é mais suficiente. O homem é movido como a banquisa de gelo singrando à deriva pela correnteza. Seus pensamentos são dirigidos por uma força que flui quando ele sente alegria, quando ele sente medo, quando ele sente tristeza”²⁵

Tal como para Orpingalik, para Boulez não havia mais diferença entre música e pensamento, entre modular ou sintetizar sons e palavras, notas e letras. E se as discussões bergsonianas e mesmo nietzscheanas encontravam-se condensadas nos encontros que Boulez organizava entre a música e a poesia, para Stockhausen elas eclodiriam de um outro ponto, a saber, das composições sintéticas e seus processos abertos e labirínticos, bem como do desvelamento de uma potência afectiva e compositiva da música eletrônica: o encontro com Espinosa.

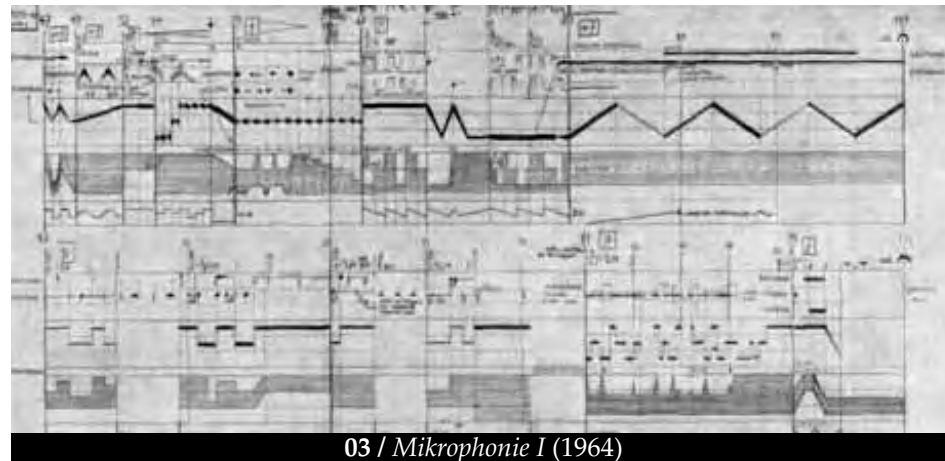
²⁵ Retirado de *Technicians of the Sacred*, de Jerome Rothenberg. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/rothenberg2.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

Sternklang

...durante um verão cálido e tépido, sob um céu iluminado pelas estrelas e, de preferência, no período de lua cheia ²⁶

Os modos de ser no tempo, os ritmos de existência, as intensidades e as pulsações internas dos seres vivos da música eletrônica ganhariam, com Stockhausen, um novo modo de serem agenciados e contemplados na Europa: a Música Eletrônica Viva ou Música Eletroacústica em tempo real. A compactação de chips e transistores tornou possíveis performances eletroacústicas e eletrônicas cada vez mais complexas, quando então os concertos puderam sair do confinamento das salas ou dos estúdios e alcançar os mais variados espaços de contemplação, proporcionando aos compositores eletrônicos ambientações sonoras múltiplas.

A chegada dos sintetizadores fez nascer um tipo de *design* gráfico de *manchas* e *rasgos sonoros*, circuitos e modulações das moléculas sonoras à maneira de um quadro de forças que não poderia mais comportar senão linhas e pontos de inflexão, dobras, distorções e fronteiras tensionantes, tal qual em *Mikrophonie I*, a primeira composição de Stockhausen para a Música Eletrônica Viva.



²⁶ Stockhausen (apud MOTTA, 1992).

Em termos deleuzeanos, retomando questões foucaultianas, pode-se chamar esse *design sonoro* de diagrama: aquele que apresenta as relações de forças de uma formação, a mistura de puras funções e matérias não formalizadas, ou seja, as relações de poder que perpassam essa ou aquela composição. Aqui também Stockhausen se encontra com Nietzsche: a música eletrônica como uma potência ou vontade de poder sonoro no enlace dos dados de novas forças, o que quer dizer novos modos de sentir.

A síntese das forças sonoras dava à música eletrônica o poder de adentrar os segredos mais sutis das microvibrações e dos microintervalos do material sonoro, estendendo-se para além dele: “trabalhar no interior de materiais muito limitados e integrar aí o Universo através de uma transformação contínua”, diria Stockhausen (*apud* Deleuze, 1997a, p. 160). A música eletrônica, a partir da Música Eletrônica Viva de Stockhausen, seria entendida como uma topografia das camadas sonoras do cosmos, composições ou melodias genealógicas de uma constelação de coexistências como uma variação contínua das forças: o labirinto. As composições não teriam mais partituras, mas “processos”, jogos de conexões energético-elétricas, flutuações musicais à maneira de uma viagem dionisíaca, aquela que não conhece outra arquitetura senão a “dos percursos e trajetos” (Deleuze, s/d, p. 120).

Como um Teseu às avessas, o músico eletrônico já não poderia mais compor sem seus fios e mapas descomprometidos de qualquer princípio ou fim que, ao invés de tirar-lhe do labirinto, inseria-o cada vez mais nele: mas não mais o labirinto da agonia e dos fardos e nem mesmo o ouvido do medo e do receio – a música como *arte da penumbra*, diria Nietzsche –, mas o labirinto do regozijo e da leveza, bem como o ouvido da luz do dia, o “Dédalo da afirmação”²⁷. Tal qual Dioniso, mas não sem Espinosa, a música eletrônica que se despontava no final do século anunciava uma nova forma de se compor (com) a vida: “aliviar o que vive, dançar, criar.”

O tempo ontológico, tal qual para o pensamento bergsoniano, ou ainda a força, o poder e o afecto, tal qual para o pensamento nietzscheano e espinosano, sempre foram discussões intrínsecas ao plano musical, bem como sabiam Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen e tantos outros pensadores e produtores da música eletrônica, contemporâneos ou não a eles. É por essa razão que Deleuze e Guattari a invocariam para ilustrar aquilo que eles chamariam de “plano de composição” ou de consistência, onde todos

²⁷ *Idem*, p. 281.

os acontecimentos se dariam à maneira de um agenciamento musical, em seus corpos e forças anônimas: a filosofia como sintetizador de pensamentos.

Tanto quanto Deleuze e Guattari reclamavam uma nova filosofia, Stockhausen reclamava uma nova compreensão para a nova música que se despontava. A musicologia acadêmica ou clássica não poderia mais dar conta das novas questões levantadas pelas infinitas possibilidades da síntese sonora, das novas máquinas energéticas que nasciam, indefiníveis imediatamente. O novo plano musical que despontava rejeitava qualquer tipo de metáfora, de modo que, como o próprio Stockhausen diria, uma outra metodologia se fazia necessária para entendê-la, uma “outra literatura sobre o ritmo que passe as métricas e os compassos e nos explique ritmos irregulares, micro-intervalos, novas articulações rítmicas. Não há, nem nunca houve, ‘ciências musicais’; há sim uma explicação da música através de outras ciências (mecânica, acústica, informática, história, fisiologia, etc.)” ²⁸.

Acrescente-se aí a filosofia - as questões paralelas ou transversais que se pode traçar entre a música eletrônica e o pensamento cósmico de Deleuze e Guattari, em termos bergonianos, nietzscheanos e espionamos nos dizem de uma mesma qualidade movente ou atividade dos corpos da música e do pensamento: plano imanente de composições diagramáticas ou geométricas que só pode ser cartografado a partir dos afectos e dos devires que o atravessam, a partir das relações de velocidade e lentidão, movimento e repouso das partículas ou moléculas que nele insistem ou transitam.

A partir da Música Eletrônica Viva ou *eletronic live*, cada vez mais os seres da música estariam comprometidos a afectos de luz e de temperatura, mais à maneira dos animais e das aves canoras do que dos compositores e freqüentadores de concertos: o canto ao Sol, a música do entardecer ou a canção noturna. Aos poucos e intensamente, a profundidade intelectual da dita “música dos civilizados” – que Schaeffer defendia com unhas e dentes – encontraria o início de uma nova aventura musical, agora, descompromissada da academia, pulsando sob outras vontades e poderes, composições e prolongamentos.

²⁸ BARRETO, Jorge Lima. Entrevista a Karlheinz Stockhausen. Disponível em: <<http://homepage.mac.com/vitor.rua/iblog/C633734543/E130786070/>>. Acesso em: 22 jan. 2006.

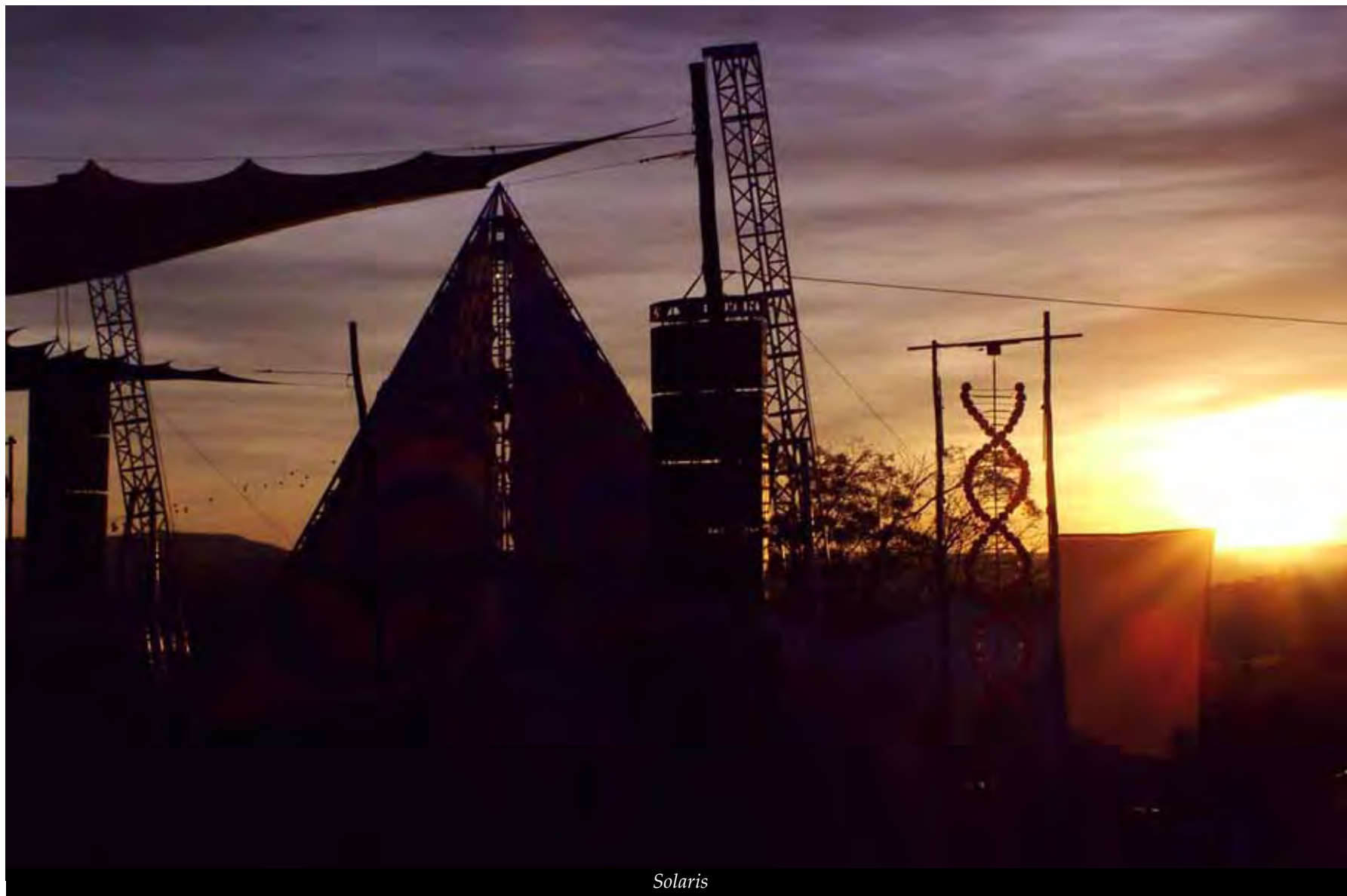
Cada uma das múltiplas vertentes – tais como o *Techno*, o *House*, o *Electro* e o próprio *Trance*, dentre outras – que nasceriam fora do contexto da racionalidade intelectual na qual a música eletrônica teria nascido, trariam consigo uma certa qualidade e quantidade de gestos e passos, linhas e dobras sintéticas implicadas em certas atmosferas de contemplação mais ou menos estelares, mais ou menos doces, animais, velozes ou lentas. Cada vertente operará, assim, com um regime de luz de “cores” sonoras distintas, com um modo pelo qual se poderia existir com mais ou menos intensidade, com mais ou menos energia: é como se cada uma delas pudesse acessar um plano específico dos afectos e dos devires do cosmos, dados nas durações, intensidades e relações intervalares internas dos impulsos ou pontos de energia de uma dobra sonora, entendidos aqui tanto musicalmente quanto filosoficamente.



O próprio nascimento da música eletrônica, bem como as discussões ontológicas que a afetam e que são afetadas por ela, traz consigo o desenho das máscaras sonoras e das cartografias rítmicas da Natureza: o esboço de um encontro marcado entre passado e futuro, oriente e ocidente. Todos os esforços dos produtores de música eletrônica deveriam ser dirigidos, segundo Stockhausen, para o resgate da potência da música ocidental para o transe, para a adoração e para o êxtase, potência essa abundante na música sacra ou nas músicas elementar, tribal ou xamânica originárias.

Com o propósito de fazer audível a unidade do tempo musical, a voz ou o “ritmo do Universo”, Stockhausen comporia *Sternklang* ou “Som das Estrelas” (1971), talvez a composição precursora do *Psytrance* em termos afectivos. Segundo Paul Griffiths (*apud* MOTTA, 1992), *Sternklang* trouxe para a música eletrônica o desenho de “uma celebração pública da harmonia, com cinco grupos afinados entre si por acordes específicos, cada um se comunicando com os demais por intermédio de signos musicais, e por pessoas que circulam entre eles carregando tochas incandescentes, pessoas estas que, esporadicamente, entoam nomes de constelações estelares”.

Com os portais abertos pela Música Eletrônica Viva, especialmente a de Stockhausen, o *Psychedelic Trance* ou *Psytrance* poderia devolver à música eletrônica, dita dionisiaca e cósmica, labiríntica e estética, o templo aberto da Natureza por onde as variações de duração e de intensidade das dobras sonoras passariam a engendrar afectos compositivos, vivos e cristalizados nos devires que o tomariam, diríamos, como uma “música da afirmação”.



Solaris

Um dos maiores festivais de *Psytrance* do Brasil



C a p í t u l o 2

Psytrance como música da afirmação

De cores, icaros e delírios

*A sensação vibra...*²⁹

Dizer que o Psy nasce da Música Eletrônica Viva, especialmente a de Stockhausen, parece-nos tão verdadeiro quanto afirmar que o Sol ou o dia, enquanto *hecceidades* ou individualidades plenas, de luz própria, nasçam das profundezas da Terra, do canto dos pássaros ou da infinidade do Universo: é mesmo pelas bordas, pelas beiradas, às margens de qualquer filiação é que se pode ouvir o turbilhão de forças que são seduzidas e captadas na singularidade de um nascimento, bem como ainda as paixões que tal vida nova é capaz de despertar, em seus desdobramentos.

Tudo o que nasce toma para si: empresta, arranca, conserva e transmuta os elementos dos quais procede. Sedução e traição: talvez seja esse o *fio* por que passa toda criação – e também o criador, o “criminoso”, o “destruidor”, diria Nietzsche. A complexidade com que cada coisa se dá a ver e a ouvir, ao longo de sua existência, parece-nos antes adentrar uma espécie de vórtice silencioso – o “olho do ciclone” de Michaux – de onde irradiam os encontros que cada ser organiza e produz ao produzir-se, emanando criatividade e positivamente de si próprio³⁰. Se não pode haver outro epicentro primitivo para o Psy senão aquele mesmo onde se encontra a sua causa movente, isso não exclui a possibilidade de escutarmos nele as ressonâncias das descobertas dos seus antepassados sonoros. Tais ressonâncias não se referem às estéticas musicais em si, mas se referem, propriamente, às latências que lá existem, aos modos de existência lá implicados.

Afirmamos que a apoteose *Psytrance* é o correlato de dois momentos ou movimentos específicos do contemporâneo: se por um lado o culto à alegria vem acentuando-se como um elemento constitutivo de comunicação cada vez mais raro – o que é facilmente

²⁹ DELEUZE, 2004, p. 271.

³⁰ O processo de diferenciação ou de atualização do ser, o seu dinamismo (mesmidade e diferença, unidade e multiplicidade), a que se refere Deleuze com Bergson, onde o ser “não procura fora de si um outro ou uma força de mediação porque sua diferença nasce do seu próprio núcleo, da ‘força interna explosiva que a vida carrega em si mesma’” (HARDT, 1996, p. 44).

verificável nas mídias eletrônicas impressas e digitais –, por outro, a filosofia da Diferença de Deleuze e Guatarri, talvez exatamente por isso, coloca em destaque exatamente o projeto afirmativo e compositivo do pensamento filosófico e ontológico modernos, quando atualiza especialmente o pensamento de Bergson, Nietzsche e Espinosa, dentre outros. Ora, se o Psy é realmente *uma maneira de expressar um afecto compositivo* – como o próprio movimento propõe – e, ainda, se essa expressão devém desse encontro – planejado ou casual –, cabe-nos refletir sobre quais os acontecimentos sonoros capazes de estimular e promover sua efetuação: saber *quem é* que *nele* e *por ele* fala – tal qual nos instiga a fazer “a questão” nietzscheana –, quais forças e quais vontades o movimentam, quais afectos e quais matemáticas *se servem* dele como tal.

Qualquer coisa, diria Deleuze (s/d, pp. 09-10), “é tanto isto como aquilo ou qualquer coisa de mais complicado, consoante as forças (os deuses) que dela se apoderam”. Dessa maneira, talvez se possa dizer, à maneira de uma dança de forças – mas também de uma dança de vontades, de quererres internos –, que a própria música eletrônica, quando do *acontecimento Psytrance*, viu-se apoderada por forças e deuses outros além daqueles dos quais teria nascido. De um sopro de paixão do homem para consigo mesmo, o *Psy* se une a Dionísio e a toda sorte de divindades hindus e xamânicas, exigindo para si o seu próprio estatuto afetivo-sonoro e desafiando a mídia eletrônica com uma estética sonoro-singular de contemplação do cosmos.

No início dos anos 80, nas *raves* ³¹ promovidas em Goa, ponto de encontro de israelenses, *freaks*, músicos, *yogês*, amantes da Natureza e viajantes do mundo inteiro, o *Psytrance* ³² encontraria, na ilha indiana paradisíaca, uma celebração pública de harmonia

³¹ “Delírio”, da língua inglesa. As *raves*, *outdoor parties* (festas ao ar livre), surgiram na Inglaterra no final dos 80 com a *Acid House*, em um período em que o governo inglês teria proibido o funcionamento dos clubes a partir da meia-noite. Embora tal tipo de reunião já viesse sendo feita em Goa a pelo menos uma década – apenas com experimentações do rock psicodélico, no entanto –, as *raves* ficaram conhecidas mundialmente a partir de uma mistura explosiva da música eletrônica com uma nova droga: o *Ecstasy* ou MDMA (3,4-methylenedioxy-methamphetamine), conhecida como “a droga do amor”, ou ainda como aquela que é “capaz de abrir os portais para a alma”. As origens latinas da palavra remetem ao verbo *delirare* = pref. *de* (fora de) + *lira* (sulco de arado), designando uma alucinação, uma exaltação ou um excesso de paixão da alma ou do espírito. “Um lavrador vai a seu campo no tempo da sementeira para o arar, preparar as sementeiras. Faz um comprido sulco, raso e largo, com o facão do arado; e depois volta fazendo outro, e outro, muitos mais, todos cuidadosamente paralelos entre si, para facilitar o lançamento das sementes de um e outro lado das alamedas... Mas a calma do sol da tarde age-lhe misteriosamente na alma, e ele se distrai, e sonha, e sonha mais e se distrai mais ainda, enquanto o arado corta a terra, já sem rumo fixo, em linhas desconexas”: essa é a imagem poética evocada, segundo Simão de Miranda, pelo verbo delirar, imagem essa, inclusive, muito próxima (afectivamente) daquilo que entenderemos, aqui, por *delírio*. Disponível em: <<http://www.persocom.com.br/simao/Curiosidades%20da%20etimologia.htm>>. Acesso em: 28 set. 2005.

³² *Goa Trance*, na origem.

diferente daquela proposta por Stockhausen – em *Sternklang* –, um jeito outro de tornar audível a voz ou o ritmo do Universo. Os germens sonoros do *Psytrance* remontam às “velocidades loucas” – nos termos de Michaux – da atmosfera irrespirável da vida: ao pulso de outras dobras e planos – menores e superficiais. Sob outros afectos e outras matemáticas, a música eletrônica se entorpece e, entorpecendo-se, sonha com o liame sonoro que percorre o Universo, “engendrando dragões de fogo, cavalos alados, gigantes monstruosos” ³³ e louva-deuses cibernéticos: “não é o sonho da razão o que engendra monstros, mas a racionalidade do insone” ³⁴.

A música que acabava de nascer na Índia retomaria e levaria adiante as discussões que um dia Schaeffer, Cage, Boulez e principalmente Stockhausen – além de tantos outros músicos eletrônicos – se propuseram a tornar pensáveis, discussões essas inerentes ao próprio código sonoro-sintético. No entanto, a sua forte percussão tribal-sintética ³⁵, aliada a toda uma multiplicidade de melodias, vozes e instrumentos milenares e ancestrais, faziam (e fazem ainda) dos seus agenciamentos rítmicos – ao contrário das estéticas primitivas da música eletrônica –, os mesmos daqueles de uma *consciência mágica*, levando a batida psicodélica ao “centro do mundo” e de lá trazendo parte da matéria-prima que lhe comporia. Suas variações de pulso, durações e alongamentos periódicos do tempo – tal qual mesmo na música oriental –, atuariam diretamente sobre o inconsciente humano que, nas palavras de Hamel (1995, p. 120), é onde está, por excelência, o “verdadeiro centro de gravidade do homem”, aquele mesmo tão caro a Nietzsche.

Etimologicamente, *psicodélico* quer dizer “aquilo que torna manifesta a alma ou o espírito” ³⁶, enquanto o vocábulo *trance* remete ao “transe” mesmo das moléculas sonoras em suas danças alucinadas. A palavra *psicodélico*, apesar de se referir aqui a uma qualidade sonora – que serviu também qualificar o *hippie-rock* dos anos 60 e 70, e ainda tantas outras manifestações artísticas do pós-guerra –, refere-se, originalmente, a uma potência de certas drogas sintéticas, tal como a DMT ³⁷, o LSD ³⁸ e o próprio *Ecstasy*, posteriormente. Quem criou o termo foi um jovem psiquiatra inglês, Humphry Osmond, quando em 1956, em uma carta ao escritor

³³ Hume (*apud* DELEUZE, 2001, p. 13), a propósito da fantasia delirante do fundo do espírito.

³⁴ Ferrater Mora (2000, p. 656), a respeito da síntese do pensamento deleuzeano.

³⁵ Geralmente bastante acelerada, acima de 130 *bpm's* (batidas por minuto) a 4/4, originalmente.

³⁶ Formada pelos verbetes *psyché* (alma ou espírito) + *delos* (manifestação, evidência).

³⁷ (N, N – dimethyltryptamine): uma triptamina bastante psicodélica.

³⁸ Ácido lisérgico ou “doce”, como é docemente chamado.

Aldous Huxley, inspirado principalmente pela mescalina ³⁹, formula a palavra ao se referir aos alucinógenos em geral, amplamente difundidos entre os meios artístico e científico daquela época. A partir de então, tudo aquilo que de certa forma se assemelhasse às alucinações – visuais, sonoras, táteis, etc. – provocadas por tais substâncias, passava a ser dito psicodélico.

Nas próprias palavras do criador do termo em questão (*apud* ADAIME, p. 09), o psicodelismo é uma estética que nasce de uma aspiração humana de “explorar, transformar e controlar o mecanismo de seu próprio espírito e, assim, *alargar o campo de sua experiência do Universo*” ⁴⁰. Ainda a propósito do LSD, uma das drogas que teria inspirado Osmond em suas declarações a respeito da psicodelia, Hofmann (*apud* ULRICH) encerraria um simpósio, em comemoração ao seu 100º aniversário, com uma declaração apaixonada a respeito daquilo que a sua “criança” ⁴¹ poderia desvelar àqueles que a ela se submetessem: “somos seres da luz. Isto não é uma expressão mística, é também um fato científico”.



³⁹ Derivada do cactus mexicano Peiote, sintetizada por Ernst Spath, em 1919.

⁴⁰ Grifo nosso.

⁴¹ Tal qual o próprio Hofmann se referia ao LSD, criação sua.

Implicado no próprio nascimento do movimento psicodélico, o *Psychedelic Trance* deve ser caracterizado e pensado como tal: uma viagem sonora capaz de nos colocar em contato com as forças cósmicas, com o “som-luz resplandecente a toda criação” ⁴². Dos feiticeiros-sonhadores astecas aos místicos do deserto, adentrar tais forças é sempre contemplar o universo de uma matéria vibrante, o movimento mágico e apaixonado do cosmos através de tudo que vive. Ora, esse desenho já não é a própria “emoção criativa” bergsoniana, a origem da intuição? “E o que é essa emoção criativa, senão precisamente uma Memória cósmica, que atualiza todos os níveis ao mesmo tempo, que libera o homem do plano, ou do nível a que pertence, a fim de fazê-lo um criador, adequado a todo movimento da criação?” (DELEUZE *apud* HARDT, *ibidem*, p. 54).

Indissociável desse desenho ou dessa “paixão da alma”, o Psychedelic Trance assim celebra o seu próprio estatuto: avançando ou avançar dançando, diria Goa Gil, o guru do *Psytrance*, ao encontro do “Espírito Cósmico”. Claro que nem toda diversidade, nem todas as contaminações próprias a toda coisa viva e nem toda produção sonoro-sintética dita psicodélica trazem, consigo um desenho tão singular ⁴³. Mas é justamente esse desenho, ou antes, esse “projeto sonoro” próprio à psicodelia – mais frequentemente flagrado no *Full On* – que importa agora.

Embora os psicodélicos estejam intimamente associados à psicopatologia e à fluorescência da contracultura, pode-se dizer que há neles uma qualidade enteógena, apesar de não serem classificados como tal. O termo *enteógeno*, criado em 1978 por um grupo de etnobotânicos ⁴⁴, refere-se às plantas de poder xamânicas e significa “despertar o Deus dentro” ou “tornar-se Deus interiormente” ⁴⁵: “o verdadeiro sacramento que dispensa a fé”, nas palavras de Ott (*apud* LIMA). E na Terra Encantada sobre a qual somos convidados a habitar quando adentramos o terreno fértil das divindades xamânicas, os enteógenos podem ser ditos as folhas mesmas, os ramos,

⁴² Neil Douglas-Klotz (1999, p. 19; modificado), a respeito do “processo cósmico de dar à luz”, imagem sonora muito freqüente no aramaico, língua das orações do cosmos de Jesus.

⁴³ Resumidamente, pode-se dizer que o Psy tem, no mínimo, três subvertentes: o *Full On*, a mais enérgica e dançante; o *Progressive*, mais tranqüila e menos oscilante que o *Full On* e o *Dark* que, como o próprio nome sugere, constitui-se de sons mais tenebrosos, menos coloridos.

⁴⁴ Jonathan Ott, Gordon Wasson e Carl Ruck.

⁴⁵ Neologismo criado a partir da palavra grega *entheos* (Deus dentro).

as sementes, os líquidos, as seivas, os próprios espíritos da Natureza que põem-se a falar com os homens pelos icaros ⁴⁶ que lhe são conferidos:

(...)
Ouvirás minha voz de serpente
deslizar em seu ouvido.
Verás minha luz sem a vir através dos sentidos...
e meu calor te seguirá
para além do frio
e será parte de ti,
terra lançada ao infinito...
(...) ⁴⁷

Assim os psiconautas ⁴⁸ chamariam o *mix* enteógeno/psicodélico: *enteodélico*, em síntese, os “lapsos divinos” dos enteógenos e as “experiências cósmicas” dos psicodélicos. Ora, não se pode pensar o *Psytrance* sem encontrar nele ecos e reverberações nos neologismos mais recentes. De fato, o próprio movimento psicodélico já nasce imbricado tanto nos transes “místico-lúdicos” dos enteodélicos quanto naqueles religiosos dos xamãs ou dos orientais, embora não sem uma certa perversão: “voar para aprisionar os espíritos” ⁴⁹, ou voar para libertá-los. Por isso os produtores/*djs* do Psy serem consagrados como xamãs, bem como os descampados da Natureza, como templos ou chãos sagrados; as *raves* como um ritual (de dança, de cura); e as produções sonoras como os novos *icaros* ou *cantos de poder*, desta feita, sintéticos.

Por ser uma estética sonoro-singular de contemplação do cosmos, como se sabe do início, o que o *Psy* contempla é exatamente o bloco de sensações que preenchem um plano de composição, em verdade: as profundezas (sonoras) da matéria, mas também

⁴⁶ O canto ou melodia que os curandeiros (xamãs) utilizam em sua medicina ancestral.

⁴⁷ Trecho de um icaro amazônico [trad. Livre do espanhol para o português].

⁴⁸ “Navegantes da psiché” e do hiperespaço tecnológico, os psiconautas são aqueles que utilizam psicoativos sem rituais e guias espirituais, encontrando suas próprias maneiras e artifícios para explorar as suas mentes.

⁴⁹ É o que Hamel (1995, p. 120) diz do poder do xamã.

o êxtase afirmativo de todo o sonho, de toda a embriaguez e de todo o delírio daquilo que habita o fundo da alma ou do espírito. Do *Psy* aos psicodélicos, a questão é sempre a de alterar os processos sinápticos, a de modular as linhas e os vazios, a de precipitar, estender ou mixar as vozes segundo esse ou aquele princípio ativo de uma qualidade movente. O som *Psy* é a droga mesma: “doce”, *Ecstasy*, a “carne de Deus”⁵⁰ quando faz da força-cérebro um espírito que delira ao conservar e contemplar os elementos – também delirantes – da matéria, dado que “só a alma conserva contraindo o que a matéria dissipa, ou irradia, faz avançar, reflete, refracta ou converte”⁵¹. Deleuze e Guatarri (1992, p. 272), inspirados também por Bergson e Plotino (para quem todas as coisas poderiam ser definidas como contemplações), sabem que “contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação”.

No arranjo compositivo *Psy*, nas fugas, nos encontros e nas desdobras de suas linhas, nas rugas, o que é esculpido, flagrado: a própria operação de consistência dos sintetizadores; a própria plasticidade dos afectos e dos perceptos que o compõe⁵²; a realidade mesma da alma ou do espírito. Para Bergson, tal realidade – a do espírito – é a única, dita fundamental por três razões, já em si mesmas vibrantes, potencialmente sonoras: primeiro, porque é pura duração (a concretude do tempo, em seu fluir ininterrupto); segundo, porque é pura qualidade (tornada variedade); e terceiro, porque é pura liberdade, criação perpétua, devires e devindos. Dizem ainda Deleuze e Guatarri, que “não existe senão a música para ser arte como cosmos e traçar linhas virtuais da variação infinita” (*apud* KREINZ).

O que se torna audível precisamente é esse *ser-tempo* das forças e das vontades que compõe as micro-vibrações, já sensíveis nos afectos e devires que engendram o *metabolismo Psy*. Esses afectos, essas durações apreciáveis, em suas transições, são já o que preenche, inunda e esvazia a alma em sua *remanescência*. E o que é a alma para o Antonin Artaud bergsoniano senão “um subposto, não um depósito mas um subposto, o que sempre se restabelece e se levanta daquilo que outrora quis substituir, (...) permanecer para reemanar, emanar conservando todo o seu resto, ser o resto que vai retomar”⁵³.

⁵⁰ Ou *Teonanacatl*, como as astecas chamam determinados fungos (cogumelos) de altíssimo poder alucinógeno, por vezes chamado ainda de “a carne do diabo”.

⁵¹ *Idem*, p. 271.

⁵² Entendendo-se os afectos não mais apenas como sentimentos ou afecções e os perceptos não mais como simples percepções, mas como “*seres* que valem por si mesmos e que excedem qualquer vivido” (*idem*, p. 213). Nesse sentido, entende-se, a propósito de Cézanne – e não menos para a música –, que “é o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc.” (*idem*, p. 217).

⁵³ *Apud* DERRIDA, 1998, p.134.

As camadas sonoras dos planos e das dobras da matéria do *Psy* são, também, as camadas, as *folhas* ou as *cascas* mesmas de uma *alma Arlequim* ⁵⁴, que ora se veste e se despe, para o seu deleite, de uma luminosidade negra, alienígena, fluorescente, metálica, animal, ctônia, divina, todas elas de uma só vez: a própria radiância do *delírio sonoro*, da *sensação delirante* que delira a si mesmo enquanto dura no material que lhe dá a vida. Mesmo que esse material durasse uma fração de segundos – como é próprio dos agenciamentos sonoros, especialmente aqueles do *Psy* –, “daria à [essa] sensação o poder de existir e de conservar em si, *na eternidade que coexiste com essa curta duração*” ⁵⁵.

Na intimidade das ondas sonoras que habitam o *Psy*, aquilo que *vibra* em cada modulação, acoplamento ou superposição das suas unidades compositivas ⁵⁶, à maneira de uma comunidade febril, é o delírio. É o delírio que atravessa e avança nas correntezas sonoras que ele mesmo cria, vibrando com a Terra, como um atrator ou um vórtice que agrega e desacopla passagens e conexões secretas.

Delírio: aquele que celebra o *Psytrance*. *Psytrance*: um composto de poder. Certamente esse jogo de forças (perceptos), de devires (affectos), tem um poder afirmativo, suficientemente consistente para afirmar a sua vontade criadora e não dissolver a psicodelia em qualquer ruidosidade alucinada ou em qualquer relação de poder outra que não inspire uma dança ou mesmo um *phatos* criativo – emoção produtiva, “emoção criativa”, em Bergson ⁵⁷.

Como se ouvirá do corpus, “o delírio é cósmico”, “o delírio delira as raças e as tribos, delira os povos, (...) delira-se sobre as

⁵⁴ O farsante, o palhaço apaixonado da comédia da arte italiana (em Michel Serres, *Filosofia Mestiça*) e suas muitas peles nômades, tatuagens e trapos de cores em cujo fundo habita uma luz branca.

⁵⁵ DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 216.

⁵⁶ Referimo-nos aqui aos parâmetros (dos sons) dos sintetizadores, onde alterar a frequência, a oscilação, a duração etc. de uma onda sonora significa alterar também a sua potência, a sua tendência a assumir essas ou aquelas vizinhanças afectivas.

⁵⁷ Aquele que já nos leva à vontade de poder como “forma afectiva primitiva” das forças, como afectividade ou sensibilidade – poder de ser afectado, em Espinosa. O *phatos*, tanto em Nietzsche como em Espinosa, supõe não um corpo “sofrendo” paixões, tal qual mostra Michael Hardt (ibidem, p. 98), mas “as afecções que marcam a atividade de um corpo, a criação que é a alegria”.

partículas, os elétrons...”⁵⁸. E ao som de Deleuze, nunca o ressentimento, a dor ou os maus subterrâneos, diríamos, mas *ouvir vozes*, as mais distintas, humanas e não-humanas, em *bando* ou solitárias; diluir as conexões, as passagens pelas quais as linhas de sons-luz se agregam e se contaminam umas das outras; consumir a superfície e se fazer de “pura profundidade”, tal qual mesmo o “corpo coador” do esquizo, esburacado, aberto ao *caos fluorescente*; ser tomado por uma elasticidade tensionante, por uma gota de elétrons, pelo riso da criança, pela reza daquele que se oferece a Deus, pelo silêncio daquele que já o pode ver em cada *travessura sonora*: um *delírio Psy!*

O delírio como a realidade mesma – e não como fuga ou alienação, como pensava Freud –, é a produção desejante, a esquizofrenia em processo, a própria vida em seus *devires-loucos*, *devires-animais*, *devires-criança*, com as suas vozes de *ecos*, de reverberações dos templos nascentes, das almas e da matéria em sua fabulação infinita.

O ritornelo sonoro-psicodélico

*O espírito da gravidade é negado pela dança*⁵⁹

O que se ouve, se sente, se retém, se conserva e se expulsa da audição do *Psy*: talvez as próprias pulsações, as dobras e as torções daquilo que Pál Perlbart chamaria – a propósito do tempo deleuzeano –, de um “tempo de alucinação”, o som das *massas*, dos *turbilhões* e dos *emaranhados* em sua variação infinita, talvez aquele mesmo som de *explosão da vida*. Apaixonar-se em demasia, enlouquecer, sonhar: essa é já a *voz* que fala no *Psy* pela *membra disjuncta* dionisiaca, o artista ou a criança que brinca com os segredos sonoros do cosmos, fazendo da sensação delirante que aí vibra e se conserva, a afirmação do eterno retorno, ou a sonoridade mesma

⁵⁸ O Abecedário, de Deleuze. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51>. Acesso em: 05 set. 2005.

⁵⁹ DELEUZE, s/d, p. 42.

dessa afirmação, dado que aquilo que o eterno retorno afirma é a própria afirmação. Na *remanescência* mesmo da alma, de que falava Artaud, ou mesmo no *movimento* bergsoniano, a questão é sempre essa: saber o que se retém, o que se conserva e o que se expulsa.

O ciclo do eterno retorno é “O tempo para expulsar o negativo, para exorcizar o reactivo, o tempo para um devir-activo” (DELEUZE, s/d: p. 283). Seletivo por excelência: tudo o que retorna é sempre a afirmação, da atividade da força e da (qualidade da) vontade de poder. Se se pode ouvir o eterno retorno como música, a música do eterno retorno “faz do querer qualquer coisa de inteiro”, como diria Deleuze (*idem*, p. 105). Aquilo que *quer*, quer *na* vontade, se chama *poder*: “a virtude que dá”, o princípio doador. Ora, se aquilo que quer na vontade de poder é libertar da “dor da vontade”, aquilo que quer na vontade é alegria: a alegria da afirmação de uma força ativa ⁶⁰, a alegria da transmutação de uma força reativa ⁶¹ em ativa (ou a negação ativa).

“O eterno retorno é o regresso distinto do ir, a contemplação distinta da ação, mas também o regresso do próprio ir e o retorno da ação: simultaneamente momento e ciclo do tempo” (DELEUZE, s/d, p. 40).

O Eterno retorno – e já o ritornelo – pode ser dito o templo ⁶² mesmo, aquele que traz tudo à superfície, aquele que faz de todas as coisas, ou de todas as forças, uma *Voz*, *muitas vozes*: a univocidade do ser se confunde com o eterno retorno em sua síntese disjuntiva⁶³. É o ritornelo que crava as distâncias e as velocidades, bem como ainda é nele e por ele que os devires são agenciados. Nada o habita – ou está nele implicado – senão os próprios *modos de ser no tempo*, os *ritmos de existência*, os *pontos de silêncio* pelos quais se faz essa ou aquela vizinhança, esse ou aquele devir. Devir é “extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento

⁶⁰ Nas próprias palavras de Deleuze (*idem*, pp. 93-94), uma força é dita ativa porque é: 1° *força plástica, dominante e subjugante*; 2° *força que vai até o limite daquilo que pode*; 3° *força que afirma a sua diferença, que faz da diferença um objeto de alegria e de afirmação*.

⁶¹ Por sua vez, uma força é dita reativa por três razões, porque é: 1° *utilitária, de adaptação e de limitação parcial*; 2° *força que separa a força ativa daquilo que esta pode, que nega a força ativa (triunfo dos fracos ou dos escravos)*; 3° *força separada daquilo que pode, que se nega a ela própria ou se vira contra si (reino dos fracos ou dos escravos)*.

⁶² Do latim pré-clássico *templum*, que significa: local delimitado no chão como sagrado, para a leitura de presságios através da observação das entranhas de animais sacrificados.

⁶³ Deleuze (2000, p. 185) mostra isso em *Lógica do sentido*: “a univocidade do ser significa que o ser é Voz (...), um só Ser para todas as formas e vezes, uma só instância para tudo o que existe, um só fantasma para todos os vivos, uma só voz para todo o rumor e todas as gotas do mar” (o acaso afirmado em uma só vez – o jogo dionisíaco).

e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornar, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo”⁶⁴.

Ritornelo é uma *pequena orelha*, um *labirinto*, uma *pequena-orelha-labirinto* para onde o som torna e retorna. Ecoa do ritornelo em seu “devir-expressivo”: a qualidade movente que sempre volta não como uma repetição do Mesmo, mas como uma repetição da Volta – o uno dizendo do diverso, do que difere e do que se afirma nele –, constituindo assim não uma morada, um território, uma fixação, mas uma passagem para um *delírio geográfico* como o deserto – quem sabe!

Em Deleuze, Nietzsche se encontra de fato com a música eletrônica. O que se pode esperar deste encontro: um *devir-Psy* do ritornelo em sua aliança com o eterno retorno e que lhe atribui a qualidade não de uma “música do idêntico”, mas de uma “música sintética” na qual agenciamentos outros aí se instalam e são levados para o infinito, ao encontro das “canções de Moléculas” e dos “vagidos de recém-nascidos dos Elementos Fundamentais” de que falava Millikan (DELEUZE e GUATARRI, *ibidem*, p. 138).

De “Nietzsche à la Techno”, a repetição é uma repetição alternada do silêncio, o “duplo silêncio” como avaliador e criador, como a maior expressão do eterno retorno, como “auto-afirmação do tempo como Instante (presente vivo) e simultaneidade, imensidade e eternidade”. (DELEUZE e MANGANARO *apud* KREINZ) E é mesmo da intensidade do duplo silêncio, das fissuras maiores ou menores que ele cria nas muitas oscilações de frequências e alternâncias rítmicas imanentes, que a *boa nova* chega: *Psytrance*, uma explosão de forças de acordo com aquilo que se deseja prolongar, cortar, *fazer sumir* ou *nascer*; equação “querer = criar” um território (de passagem) para tudo aquilo que é ativo: a própria pista de dança, em êxtase e hipnose.

“Cristal de espaço-tempo”, o ritornelo tem uma função catalítica e só faz arrastar e aglutinar vibrações, forças que o rodeiam: ele “é a forma a priori do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (*idem*, p. 168). Assim, o ritornelo é capaz de trazer as sonoridades – os marulhos que por aí transitam desde sempre – à audição, já segundo relações específicas de velocidade e lentidão, movimento e repouso entre as partículas.

⁶⁴ DELEUZE e GUATARRI, *ibidem*, p. 64.

O *Psytrance* é também do tipo “cristal ou proteína⁶⁵” (*ibidem*, p. 167), quando metabolizados, produzem paisagens melódicas e personagens rítmicos – em *cadeias* ou *compostos*: a *dança*, o *riso*, o *jogo* ⁶⁶. Sobretudo um agenciamento por onde passa e vive o desejo. Ora, desejar é já delirar: loucura do ser do devir que deseja, que delira. O inconsciente como *máquina*, como *sintetizador*: produz fluxo, corta fluxo (“*larger than life, the flow is moving...*”⁶⁷).



07 / dance floor - Solaris

⁶⁵ Do grego πρωτεΐνη, primeiro.

⁶⁶ Referidos a Dionísio, como mostra Deleuze (s/d, p. 282), a dança, o riso e o jogo referem-se, respectivamente, à afirmação do devir e do ser do devir, à afirmação do múltiplo e do uno do múltiplo [Dionísio lacerado] e à afirmação do acaso e da necessidade do acaso. Referidos á Zaratustra, “a dança transmuta o pesado em leve, o riso o sofrimento em alegria, o jogo (dos dados) o baixo em elevado”.

⁶⁷ “Maior que a vida, o fluxo se move...” – trecho de uma música *Psy*.

No *Psytrance* a expressão maior do ritornelo aparece como um *groove* ⁶⁸, uma potência músico eletrônica capaz de nos levar a um “tempo supremo” (Aion) ⁶⁹ e de afirmar a pluralidade com alegria. É um *vetor*, um dos vários outros componentes dos agenciamentos que se traçam no *Psytrance*. O *groove* é não o sulco, antes, os *muitos sulcos* que se cravam no tempo ou na terra, o “estado de fórmula” do ritornelo que os evoca em seus dois pólos ⁷⁰. É nesse sentido que ele é, se comparado às *figuras sonoras* ⁷¹ de Chladni, não aquilo que se pode ver delas, mas as áreas nodais mesmas da topografia vibrante do material no qual elas se inscrevem, aquilo que *faz mover* todas as coisas ao fazer delas *dançarinos*.



08 / remansos sonoros

⁶⁸ Sulco, da língua inglesa: o mesmo sulco feito pela lira, no arar da terra, quando da imagem suscitada pelo nascimento da palavra *delírio* (ver p. 31, nas notas de rodapé). Em música, trata-se daquilo que se repete, determinando o ritmo (a distância crítica entre dois instantes): é a “levada”, o *indizível* do movimento de uma tal estética ou mesmo de um produtor, caracterizando, assim, a sua *marca sonora*.

⁶⁹ Ver p. 18.

⁷⁰ Um que depende de uma qualidade intrínseca e outro que depende do “estado de força daquele que escuta”. (DELEUZE e GUATARRI, *ibidem*, p. 168).

⁷¹ As *figuras sonoras* estudadas por Ernst Chladni, físico do final do século XVIII, aparecem quando uma substância qualquer é posta em uma placa, placa esta que, por sua vez, põe-se a vibrar segundo uma frequência sonora específica ou tom (nesse caso, um Ré # 7 -20 cents, onde 100 cents = 1/2 tom). Eis que o desenho que aparece nela é justamente a *zona de descanso* da agitação das moléculas sonoras (o silêncio tornado visível, sob esse ponto de vista): toda a área “vazia” ou negra da placa (área nodal) é que está em vibração, ao contrário do que se supõe. É aqui que uma questão se coloca: a possibilidade de que cada coisa viva, cada acontecimento da natureza seja *regido* por *tons*, *acordes* de uma vibração ou de uma interação sonora específica. Espinosa já sabia disso, e também Uexküll (*a natureza como música*), onde toda coisa se define pelas relações de movimentos e de afectos nos quais ela entra: “os acordes são afectos”, dirá Deleuze (1992, p. 214).

É preciso “curvar a linha para conseguir viver sobre ela: questão de vida ou morte”⁷². A zona de subjetivação pela qual a vida se torna possível (todo o resto é caos, delírio, loucura), essa linha ou câmara que é preciso fazer (dobrar) para viver, é como a linha de areia da placa de Chladni: são “os remansos do rio” heraclítico de que fala Hélio Rebello⁷³ (2005, p. 04), o porto móvel – a *embarcação*, em termos deleuzeanos – onde podemos nos proteger da correnteza corrosiva de uma *água em fúria*, sem, no entanto, fecharmo-nos a ela. O próprio termo “subjetivar-se” supõe, segundo Foucault (*apud* REBELLO, *idem*), noções tais como a de “conversão a si, um retorno no mesmo lugar, residir em si mesmo”, *onde está em jogo* “a idéia de todo um movimento da existência pelo qual se volta sobre si mesmo”. Subjetivação, Eterno retorno, Ritornelo, desenham, sobretudo, um movimento estético – e também ético – com profundas ressonâncias no *groove psicodélico* e que nos dizem dos *modos de existência*, dos *acontecimentos* que podemos *nos tornar* nele: um vento, uma tempestade elétrica, uma atmosfera ou se um fractal, um olho solar⁷⁴.



09 / Vision Crystal

⁷² *Idem*, p. 138.

⁷³ Embora invertido: “um rio nunca passa mesmo homem”.

⁷⁴ É já a possibilidade da “vida como obra de arte” de que falava Foucault (*apud* Deleuze, *ibidem*, p. 143): “uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...”. A subjetivação como processo, continua Deleuze, “é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários”, *onde* “se existe sujeito, é um sujeito sem identidade”.

O martelo (de Nietzsche) é já o tambor (o *damaru* eletrônico) que rege a dança de Xiva, aquele que celebra a “agressividade do criador”, a afirmação da destruição ou “a destruição como alegria”. Não é sem razão que o *Psy* é tido, tanto entre os seus produtores quanto entre os seus contempladores, como uma “música poderosa” ⁷⁵, como aquela capaz de inspirar o senhor e o artista, até no fraco e no culpado (o ressentido), porque age a reação, torna audível algumas viagens sonoras embriagantes, de qualidade afirmativa.

Aqui, o ponto de conversão ou de transmutação tão caro a Nietzsche ⁷⁶ (a *meia-noite*, o negativo como o “trovão” e o “relâmpago” como um poder de afirmação), coincide tanto com o ponto supremo do *Psy* (o *amanhecer*, a *rachadura* ou a *fissura* no tempo que anuncia o *grande retorno* – o *deságüe sonoro*) quanto com o vô que o “pássaro de fogo” espinosano alça *por entre* as batalhas sonoras *Psytrance*, fazendo dos grunhidos e dos brados que lhe compõe qualquer coisa de um *sopro*, de um *alento* ⁷⁷ (a passagem das afecções passivas ou paixões alegres para as afecções ou sentimentos livre ativos): *saturar a matéria*, *inundar o espírito* de composições e devolver ao Universo, de uma só vez, todas as forças que lhe foram tomadas para tal.

⁷⁵ *Power Music*, diria Dali (Hommege Records), uma produtora do *Psytrance*.

⁷⁶ A destruição tornada ativa ou o niilismo (a negação como qualidade da vontade de poder) vencido pelo eterno retorno.

⁷⁷ “O grande sopro calmo” ou “a rajada de vento”, o “vento da bruxa”? [Modificado (DELEUZE, 2002, p. 135)].

Electro-ética: a radiância da alegria

*Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver...*⁷⁸

Se é no Cosmo panteísta que o Nomo⁷⁹ religioso desabrocha, ou antes, *deságua*, é nele também que a alegria, enquanto uma ética espinosana, é capaz de fazer, de toda paixão sonora delirante, de toda matemática musical uma afecção⁸⁰ ativa, isto é, aquela que compõe com a nossa essência⁸¹, aumentando a nossa potência para agir: parece ser aqui que a *pan-música* de que falava Schaeffer⁸², a propósito da música eletrônica (ou da mídia eletrônica enquanto som), encontra a sua expressão máxima. O tempo para *torna-se ativo*, diria Nietzsche, o tempo para *tornar-se alegre*, diria Espinosa: esses são os “pedaços de tempo arrancados do cosmos” que atravessam o *Psytrance* nas sensações que nele duram, na emoção criativa em que ele nos coloca, na Memória cósmica que ele nos faz acessar.

Não se trata de contrapor as batalhas nietzscheanas ao “grande sopro calmo”, ao “sol branco da substância” de que falava Romain Rolland, a respeito da ética espinosana. Os acontecimentos sonoros *Psy*, em suas inversões, reversões e transmutações, passam por ambos os desenhos, são um e outro em contaminação perpétua, e não um *ou* outro. Se o *Psy*, nas quebras e rachaduras de que são feitas as suas paisagens melódicas, é essa mesma *música vulcânica*, a alegria explosiva de Nietzsche (aquela que se afirma no eterno retorno) pode ser dita o próprio *magma*, a *força* que borbulha e atropela tudo por onde passa, enquanto que a alegria que Espinosa

⁷⁸ DELEUZE, 2002, p. 128.

⁷⁹ Um *Nomo* era, na Grécia antiga, um canto com o qual se louvava os deuses ou se celebrava certos acontecimentos. São Deleuze e Guattari (*ibidem*, p. 138) quem mencionam essa passagem, a respeito dos ritornelos cósmicos.

⁸⁰ As afecções, que implicam a presença de um corpo afetante, bem como ainda o estado do corpo afetado, podem ser de dois tipos: as *passivas tristes* e as *passivas alegres*, sendo que somente essa última tem a potência para nos levar às *afecções ativas (da essência)*, aquelas não determinadas por uma causa exterior.

⁸¹ Singular e eterna, a essência é contemporânea e coexistente às variações da existência nas durações. Uma duração, por sua vez, se define por uma passagem, por uma transição real e vivenciada para estados de maior ou menor perfeição do modo. Quando o espírito afirma uma força de existir maior do que antes, decorre daí afectos (paixões da alma) compositivos, de alegria. Por sua vez, quando o espírito afirma uma força de existir menor do que antes, decorre daí afectos decompositivos, de tristeza. Assim, em uma atividade de composição temos nossa potência de agir aumentada, enquanto em uma atividade de decomposição temos nossa potência de agir diminuída.

⁸² Ver p. 11.

inspira compor (nos bons encontros que ele nos impele a organizar) parece-nos mais o *vapor sulfuroso* quase imperceptível que nasce do centro da Terra, galgando os céus e deslizando *por entre* todas as coisas.

Nietzsche afirma a alegria destruindo, fissurando o tempo e suas linhas flutuantes pela *doce violência* que lhe é inerente; Espinosa *desintegra*, dissolve, consome calmamente, mas não sem menos velocidade, não sem menos força que a mais potente das forças. A qual dessas alegrias corresponderia à imagem sonora de um *mar em fúria*? Já não se pode mais saber: o devir-Nietzsche de Espinosa é, no *Psy*, tanto ou mais veloz que o devir-Espinosa de Nietzsche. Foi Lagneau (*apud* DELEUZE, *idem*, p. 132), embora naquilo que se referia às articulações rítmicas, ao modo de como Espinosa conduziu o pensamento para compor os volumes da *Ética*, quem aproximou a obra espinosana de uma música: “‘rapidez de pensamento’ fulgurante, ‘potência em extensão profunda’, ‘poder de perceber num único ato a relação de um maior número possível de pensamentos’”⁸³. É nesse mesmo sentido de que fala Jules Lagneau, mas naquilo que se refere especificamente à afecção compositiva e ao afecto de alegria, que aproximamos a *ética* de Espinosa à *potência sonora* do *Psytrance*: quando a velocidade e a amplitude devêem, elas atravessam uma a essência da outra.

É o *deságüe sonoro* imanente ao *Psy*, como tensão interna das ondas sonoras, que arrasta o sentimento da plenitude e faz dele o próprio “poder que quer transbordar” ou, em termos espinosanos, a *beatitude* mesma, a beatitude de um *desaguar*... Nada mais há aqui senão um *verbo sonoro*, *Aion*, que marca a sua relação com o acontecimento que designa: “infinitivo não determinado, sem pessoa, sem presente, sem diversidade de vozes”⁸⁴. Quando as paixões alegres delirantes que nos atravessam nos levam às alegrias ativas – aquelas que não se explicam nem mais pelas durações e nem mais pelas transições e passagens, onde os afectos que daí decorrem são as ações mesmas –, tornamo-nos “conscientes de nós mesmos, das outras coisas e de Deus, interior e eternamente, de modo essencial”⁸⁵: é quando a música excede a si própria e faz vazar a síntese temporal que projeta a vontade de potência no tempo (o eterno retorno), transformando-se, assim, em uma prática da alegria, na *potência sonora* mesma que faz valer os dizeres de Hoffmann⁸⁶,

⁸³ Não se pode esquecer também do subtítulo provocante do texto que Deleuze escreveu com Manganaro, a propósito do eterno retorno na música *techno*: “manifesto para as máquinas pensantes que vierem”.

⁸⁴ DELEUZE, 2000, p. 190.

⁸⁵ DELEUZE, 2002, p. 50.

⁸⁶ Ver p. 35.

a respeito do ácido psicodélico (“somos seres da luz”...ainda que de uma *luz negra*).

Quando o *Psy* deságüa, as paixões alegres nos levam às afecções ativas, “as palavras de fogo de Espinosa” se encontram com os esbravejos doces de Nietzsche. Deste ponto de conversão ou transmutação reverberam os sons mais silenciosos e os mais aterrorizantes, as vozes mais etéreas, divinas e mansas e estrondosos rugidos de trovões. Nesse mesmo instante, o *jogo de forças* ou o labirinto nietzscheano é tomado como um corpo⁸⁷ sonoro complexo no jogo de afecções ativas de Espinosa, e Deus (a substância única variando de infinitos modos, a Natureza imanente, o Cosmo panteísta), em pessoa, torna-se audível no ponto de maior contração dos *mantras sintéticos* do *Psytrance*: “alternâncias e entrelaçamentos, semelhanças e diferenças, atrações e distrações, nuances e arrebatamentos” (DELEUZE, 2000, p. 274).

Que outro afecto ou auto-afecção senão a alegria poderia celebrar, em uma só voz, em um só corpo, a Natureza como música e fazer de cada um de nós, os dançarinos, *seres adequados* a todo o movimento da criação? O *Psytrance*, desde as suas origens como a dança para o “Espírito Cósmico” de que Goa Gil falava, tem um *ser alegria*. Isso quer dizer que ele é, propriamente, uma *insistência luminosa* capaz de permanecer mesmo quando a festa acaba, mesmo quando o sol se põe e uma nova música ou novo dia começam. Como diz Espinosa em Deleuze (2002, p. 128), “... a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos”. O *Psytrance* é a *música da existência* ou a música já como um *modo de existência* capaz desses afectos, encontros, conexões e transmutações.

É a alegria, como afecto mesmo, um sentimento estimulado no espírito pelas marcas, pelas pegadas de uma afecção compositiva, que faz do *Psy* um devir-manhã, devir-montanha, devir-orvalho, devir-manada... Libélulas! Com os seus *Nomos electro-psicodélicos*

⁸⁷ Um corpo, na concepção de Espinosa, pode ser qualquer coisa que se defina não mais pela sua forma, órgãos e funções, mas pelo seu poder de afetar e de ser afetado, ou seja, pela sua longitude (as relações de velocidade e lentidão, movimento e repouso entre as partículas que o compõe) e pela sua latitude (os afectos que o preenchem a cada momento, a força de existir). Um corpo, como mostra Deleuze (*idem*, p. 132), “pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um corpus lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade”.

dos quais somos já um *aliquid*, quer dizer, *Alguma coisa*, o *Psy* desenha uma “coletividade expansiva”⁸⁸ de *totens sonoros*⁸⁹: o uivo do lobo, o canto do pássaro, a tempestade, o nevoeiro. Aos *poros* de uma caixa acústica, não se deve nada senão o prazer de um *aprendizado na potência: dança e phatos criativo* como atividades compositivas.



⁸⁸ No sentido mesmo em que uma alegria ética pode construir. Ver em HARDT, *ibidem*, p. 99.

⁸⁹ Tal expressão não se refere à apropriação do conceito por Freud, em seu Complexo de Édipo, a qual toda a postura esquizo de Deleuze e Guattari, e também o *Psy*, como o seu projeto sonoro de alegria, se opõem radicalmente. Aqui, totem não quer dizer senão os animais, os vegetais ou os objetos ancestrais mesmos de uma coletividade. Foi a pesquisadora Solange Bigal, em seus estudos sobre o ritual psicodélico eletrônico, quem criou o conceito *totem sonoro*, inspirada pelos festivais de dança que o *Psy* organiza.

O legado espinosano ao *Psy*, confere ao seu usuário um devir-criança, uma “memória de anjo”⁹⁰, repleta de vozes e melodias, que sobrevoam ou se movimentam constantemente *por entre* as passagens delirantes, *por entre* a doce violência com que os corpos sonoros se chocam. Transe, êxtase, adoração (como Stockhausen queria) ao Cosmo panteísta: o “grande sopro calmo” ou a “rajada de vento” transborda o *estado de força* daquele que escuta.

Tanto mais a alegria ética é chamada a habitar as relações (sejam elas quais forem), mais permanente se torna o exercício das atividades de composição: não se trata “de seleção de um mundo, mas de uma sinfonia da Natureza”⁹¹, da constituição de um mundo cada vez mais amplo e intenso. O que é que o *Psy*, enquanto um modo, pode dizer ao cosmos, ou melhor, ser no cosmos, nos encontros que promove, nas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão dos seus corpos sonoros? Qual é a potência da sua *força de existir*, nas cargas dinâmicas afetivas que lhe compõe? É exatamente essa a razão espinosana – sociabilidades e comunidades: formar corpos mais potentes, superiores, ao infinito.

Psytrance é mais que música, parafraseando Deleuze, é uma *de maneira de viver*, *de criar*, *de compor* (com) a vida. Torna-se o próprio “concerto de ruídos” (*Concert de bruits*), 4’33” de *hecceidades*, o “som das estrelas” (*Sternklang*), o “martelo sem mestre” (*Marteau sans Maître*); veste e se despe das flutuações musicais da água, do verbo sem origem, dos *quanta* energéticos. Percorre todas as distâncias de uma pluralidade silenciosa ou mesmo do envigorar negro de um som com uma velocidade instável e uma amplitude de composição alegre ou de uma alegria compositiva, lúdica e extasiante. Como diria Morin (2002, p. 138; modificado), “... era mesmo preciso que um dia uma droga se chamasse *ecstasy*. O êxtase é o máximo de realização de si e de superação de si, da fusão bem-sucedida de si com o outro ou com o mundo, da felicidade e da comunhão”.

Não só apenas de *sorrir*, *colorir*, *fluorescer*, *dançar*, *amar*, *delirar* é de que são feitas as ladainhas sintéticas *Psy*, mas também de *relampejar*, *chover*, *contemplar*, *ofertar*: ele é inseparável dos verbos sonoros nos quais nasceu, das *hecceidades* que dele fizeram e fazem morada, das paixões alegres que lhe são imanentes, da Terra (*Arha*), cujo som-significado, em aramaico, “evoca o suspiro da

⁹⁰ Expressão de DELEUZE e GUATTARI (*ibidem*, p. 169).

⁹¹ Como “uma unidade superior imanente que se amplia” (DELEUZE, *ibidem*, p. 131).

espécie humana ao sentir o suporte da terra sob os pés e relembra o modo de tratá-la, como a um ser-vivo e não como um objeto a ser explorado” (DOUGLAS-KLOTZ, 1999, p. 55) ⁹². Nietzsche já sabia disso: a vontade de poder é *criadora e doadora*.

⁹² Isso pode ser muito bem contemplado naquilo que se refere, de uma maneira geral, às estruturas das raves, nas quais se incluem estudos e práticas da Teoria de Gaia, Vegetarianismo, Xamanismo, Calendário Maia, Circo, Alquimia, etc.



A palavra tibetana para escuta ou audição, thos ... se refere àquele que captou o ensinamento em seu coração e tornou-o seu. Assim, a palavra escuta, nesse caso, implica ouvir com o coração, isto é, com fé sincera (shraddha)
(LTM – LV)

Até nos meios científicos e filosóficos contemporâneos já é consenso que a alegria rejuvenesce as células do corpo e tem poder curador. De fato, trata-se de uma das formas mais eficazes de se fazer evoluir uma sociedade. Isso significa um concurso aberto para que a alegria seja recriada. E o *Psytrance* talvez seja o modo sonoro de se fazer isso. A lista de condições para esse acontecimento:

1. ouvir, não com a “mera consciência sensorial da audição”, com o coração. É “assim que a convicção intelectual torna-se certeza espiritual”, um acontecimento em que o conhecedor é o mesmo que o conhecido ⁹³;

2. *ladainha de louco*, “*caosmose*” ⁹⁴, um som de convocação de toda sorte de convidados: extraterrestres, “disparates e heterogêneos, delírios da matéria vibrante que habitam o fundo da alma ou espírito;

3. tornar, devir, misturar, retornar, talvez como algum dos animais de estimação de Zaratustra;

4. e para além das estrelas, do mar, das montanhas? Quem sabe uma fronteira inexistente, uma floresta, uma duração, um acontecimento, um dragão;

5. celebrar a sensação delirante, embriagante e divina, a própria alegria de viver perigosamente, prazer de ser- estando num fio fluorescente, teia, trama, loucura delirante, língua de fogo, constelação, coral, casa de aranha.

⁹³ GOVI in EVANS-WENTZ (Org.), 1993, p. LV.

⁹⁴ “Fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade”: assim Guattari (1992, p. 140) definiria a dobragem caosmótica, o novo paradigma estético capaz de dobragens, interfaces e negociações cri-ativas entre o finito e o infinito, a complexidade e o caos.

Da ladainha mais subterrânea ao mais glorioso dos céus, o *Psy* mima a matéria em seu estado de fervor, de nervura, e faz dela a *sua* música. E tanto mais a psicodelia sonoro-sintética se afirme do ritornelo, mais a “a afirmação muda de tom e torna-se cada vez mais profunda”⁹⁵, mais densa, mais comprimida, não para aí permanecer, mas para fazer desse movimento uma “ponta de desterritorialização”, uma *mola cósmica*, um corpo glorioso, histórias de ventos e de uma humanidade maravilhosa ... rs!

Essas relações de forças (ou relações de poder) delirantes, ao fazerem da sua diferença um objeto compositivo, uma alegria e uma afirmação, na *vontade* que as possui, trazem consigo qualquer coisa de um “sentimento estético”; uma “beatitude”; um “sentimento da plenitude do poder que quer transbordar, o bem-estar de uma alta tensão interna, a consciência de uma riqueza desejosa de se dar e de prodigalizar”⁹⁶; uma magia.

⁹⁵ DELEUZE, s/d, p. 109, a respeito da afirmação do eterno retorno.

⁹⁶ NIETZSCHE (*apud* DELEUZE, s/d, pp. 180-181), a respeito daquele (ou daquilo) que é bom, ativo, afirmativo.

Bibliografia

ABRAHAM, Ralph; McKENNA Terence; SHELDRAKE, Rupert. **Caos, Criatividade e o Retorno do Sagrado**. São Paulo: Cultrix, 1994.

ADAIME, Rafael Domingues. A pesquisa do inconsciente no século dos alucinógenos *In: Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, Hucitec, 2005.

ALLIEZ, Eric. **Deleuze – Filosofia Virtual**. São Paulo: 34, 1996.

_____. **A Assinatura do Mundo**. São Paulo: 34, 1995.

ANTUNES, Jorge. **O Silêncio**. Disponível em: <<http://www.anppom.iar.uni-camp.br/opus/opus6/antunes.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

BARRETO, Jorge Lima. **Entrevista a Pierre Boulez**. Disponível em: <<http://www.homepage.mac.com/vitor.rua/iblog/C633734543/E130786070/>>. Acesso em: 18 jan. 2006.

_____. **Entrevista a Karlheinz Stockhausen**. Disponível em: <<http://homepage.mac.com/vitor.rua/iblog/C633734543/E130786070/>>. Acesso em: 22 jan. 2006.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BIGAL, Solange. **O Design e o Desenho Industrial**. São Paulo: Anna Blume, 2001.

BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **Silence - Lectures & Writings**. Frome, Somerset: Hillman Printers, 1987.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 1999.

_____. **¿ Por qué nosotros, no-músicos?** Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=112&groupe=C_onferences&langue=3>. Acesso em: 20 dez. 2005.

_____. **Conversações**. São Paulo: 34, 2004.

- _____. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. **Espinosa. Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **Nietzsche e a filosofia**. Porto/Portugal: Rés-Editora, s/d.
- _____ e GUATARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vs. I, II, III, IV, e V. Rio de Janeiro: 34, 1997.
- _____ e GUATARI, Félix. **O que é a Filosofia**. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: Unesp, 1998.
- DUARTE DE SOUZA, Cláudio Manuel. **A cibermúsica, djing, tribos e cibercultura**. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/txt_cla.htm>. Acesso em: 12 dez. 2005.
- ESPINOSA, Baruch de. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, s/d.
- _____. **Ética** - Parte I e II. Coimbra (Portugal): 1962.
- GIOVE, Rose. **Acerca del "Icaro" ou canto xamânico**. Disponível em: <<http://www.psiconautica.org/>>. Acesso em: 14 abr. 2006.
- GLEISER, Marcelo. **A Dança do Universo: dos mitos de criação ao Big Bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOETHE, J. W. **A doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- EVANS-WENTZ, W.Y. (org) **O Livro Tibetano dos Mortos**. São Paulo: Pensamento, 1993.
- GRAGNOLINI, Monica. **Música y filosofia en el pensamiento nietzscheano: sobre entrecruzamientos y tensiones**. Jornadas Nietzsche, 1998. Disponível em: <http://www.nietzscheana.com.ar/c_musica_filosofia.htm>. Acesso em: 27 jan. 2006.
- GRIFFITHS, Paul. **Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HAMEL, Peter Michael. **O Autoconhecimento Através da Música – Uma Nova Maneira de Sentir e de Viver a Música**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia**. São Paulo: 34, 1996.
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KERÉNYI, C. **Dionísio: imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odysseus, 2002.
- KREINZ, Glória. **Música techno inspira filósofos**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/gloria.html>>. Acesso em:

09 jul. 2006.

LIMA, Francisco de Assis de Souza. **O poder do Santo Daime, ou, com quantos paus se faz uma canoa**. Revista eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário – UNIR. Disponível em: <<http://www.unir.br/~cei/res2.html>>. Acesso em: 25 abr. 2006.

LYNCH, Enrique. **La inmediatez**. Perspectivas nietzscheanas, año VII, n. 5-6, Octubre de 1998, pp. 71-86. Disponível em: <<http://www.nietzscheana.com.ar/lynch.htm>>. Acesso em: 27 jan. 2006.

McATEER, Michael Belden. **“Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century:” Goa Gil and the Trance Dance Experience**. Disponível em: <<http://www.goagil.com/thesis.html>>. Acesso em: 14 abr. 2006.

MENEZES, Flô (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Loyola, 2000.

MORIN, Edgard. **A humanidade da humanidade, a identidade humana**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MOTTA, P. **As fronteiras entre o acaso e o determinismo na estética composicional da música erudita contemporânea**. Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia - Instituto de Ciências Humanas e de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 1992.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Nos rastros de Foucault: Ética e subjetivação**. Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art02.html>> Acesso em: 22 fev. 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, s/d.

PAGELS, Heinz R. **O código cósmico: a física como linguagem da natureza**. Lisboa: Gradiva, 1982.

PAHLEN, Kurt. **Nova História Universal da Música**. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

PALOMBINI, Carlos. **A Música Concreta revisitada**. Revista Eletrônica de Musicologia, Vol.4/junho de 1999. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/remv4/vol4/art-palombini.htm#asterisk>>. Acesso em: 22 jan. 2006.

_____. **Pierre Schaeffer, 1953: por uma Música Experimental**. Revista Eletrônica de Musicologia, Vol.3/Outubro de 1998. Disponível em <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/rem.1/vol3/Schaeffer.html>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. **Música, percepção e fractais**. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=163&sec=esquizofonia>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

PINHAS, Richard. **De Nietzsche ao Techno – Manifesto pelas máquinas-pensamento vindouras, para G. Deleuze e J.P. Manganaro**. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=153&secao=esquizofonia>>. Acesso em: 20 dez. 2005.

REBELLO, Hélio. **Para que Serve uma Subjetividade? Foucault, Tempo e Corpo**. Reflexão e Crítica, Porto Alegre/RS, v. 18, n. 3, p. 343-349, 2005.

RIDDELL, Alistair M. **Ecstasy Solfège**. Department of Music La Trobe University Bundoora Victoria, Australia, 1996. Disponível em <<http://www.alphalink.com.au/~amr/ES.html>>. Acesso em: 23 jan. 2006.

ROTHENBERG, Jerome. **Técnicos do Sagrado**. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/rothenberg2.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2006.

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TRAGTENBERG, Livio. **Contraponto: uma arte de compor**. São Paulo: EDUSP, 1994.

TAME, David. **O poder oculto da música**. São Paulo: Cultrix, 1987.

ULRICH, Elias. **A maioria do movimento psicodélico**. Disponível em: <<http://ecognitiva.blogspot.com/2006/01/maioridade-do-movimento-Psicodélico.html>>. Acesso em: 27 fev. 2006.

ZAGONEL, Bernadete e CHIAMULERA S. M. **A estética do impreciso e do paradoxal**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

Periódicos

SCIENTIFIC AMERICAM BRASIL. Portugal: Duetto, ano quatro, n° 49.

_____. Portugal: Duetto, ano três, n° 44.

_____. Portugal: Duetto, ano três, n° 35.

_____. Portugal: Duetto, ano três, n° 31.

_____. Portugal: Duetto, ano três, n° 29.

_____. Portugal: Duetto, ano três, n° 16.

_____. Edição Especial. Portugal: Duetto, n° 1.

_____. Edição Especial. Portugal: Duetto, n° 13.

sites

<http://www.alaindanielou.org/>
<http://www.afrogalactic-records.co.za/>
<http://www.agitato.co.il/>
<http://www.alchemyrecords.co.uk/>
<http://www.aurinko-records.com/>
<http://www.avatar-music.com/>
<http://www.chromanova.de/>
<http://www.goagil.com/>
<http://www.hommega.com/>
<http://www.noga-records.com/>
<http://www.plurall.org/forums/index.php/>
<http://www.pragatecno.com.br>
<http://www.psiconautica.org/>
<http://201.6.103.167/psyte/index.asp/>
<http://www.shiva-space-technology.de/>
<http://www.solarisfestival.art.br/>
<http://www.spiraltrax.com/index.htm/>
<http://www.trancelucent.com/>
<http://www.trancereligion.com.br/>
<http://www.vision34.de/>
<http://www.webdeleuze.com/>
<http://www.fotolog.com/welltrance/>

<http://www.utopiarecords.com/>
<http://www.xxxperience.com.br/>
<http://www.zuvuya.net/>

sonografia (project - *dj* / label)

ASTRIX. Hommega Productions.
AUDIOTEC. Noga Records.
BEAT HACKERS. Agitato Records.
BIO-TONIC. Agitato Records.
BLACK & WHITE. Hommega Productions.
COSMA. Hommega Productions.
COSMOSIS. Phantasm.
CYRUS THE VIRUS. Spun Records.
DALI. Hommega Productions.
DEAD CAN DANCE. Lyricon.
DELIRIOUS. Hommega Productions.
DOMESTIC. Hommega Productions.
DNA. Phonokol Records.
ECHOTEK. Time Stretch Music.
ELETRIC UNIVERSE. Avatar Records.
ETIC. Tranceluent Records.
ELECTRO SUN. Noga Records.
ELECTROTRYPNOSE. Peak Records.

ETNICA. Solstice Records.
FREAKED FREQUENCY. Noga Records.
GOA GIL. Avatar Records.
INFECTED MUSHROOM. BNE Records.
JOTI SIDHU. Neurobiotic Records.
INFECTED MUSHROOM. Hommega Productions.
LEMURIANS. Spliff Records.
LOGIC BOMB. ZMA Records.
1200 MICROGRAMS. TIP.World Records.
OFORIA. YoYo Records.
ORACLE. Mandala Records.
PIXEL. Hommega Productions.
PSYCRAFT. Hommega Productions.
PSYSEX. Hommega Productions.
QUADRA. Solstice Music.
SENSIENT. ZMA Records.
SHAMAN. Dance N Dust Records.
SKULPTOR. High-End Records.
SPACE BUDDHA. Agitato Records.
SPACE MONKEY. Agitato Records.
SUB6. Hommega Productions.
SYSTEM NIPEL. Noga Records.
TALAMASCA. Planet B.E.N. Records.
TIM SCHULDT. Aurinko Records.
TRIPTYCH. Celtych Nano Records.

TOAST3D. Agitato Records.
TOI DOI. Avatar Records.
ULTRA VOICE. Noga Records.
VIBE TRIBE. Noga Records.
VISUAL PARADOX. Noga Records.
WRECKED MACHINES. Spun Records.
WIZZY NOISE. Spun Records.
XEROX & ILLUMINATION. Hommega Productions.
X-NOISE. Hommega Productions.
YAHIEL. Phonokol Records.

Índice das figuras

01. **Kontakte**. 470x276 pixels. Figura retirada de La Scena Musicale, Vol. 11, n. 3, Dezembro de 2005. Disponível em <http://www.scena.org/lsm/sm11-3/Stockhausen_en.htm>. Acesso em: 17 jan. 2006.
02. Andrew Davidhazy, **Colliding water ripples #4565**. 620x324 pixels. Disponível em: <<http://www.rit.edu/~andpph/photofile-c/splash-water-waves-4565.JPG>>. Acesso em: 12 fev. 2006.
03. **Mikrophonie**. 480x236 pixels. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3583/bild.jpg>> Acesso em: 22 dez. 2006.
04. Observatoire de Genève, **Sirius-I** (modificada/rotacionada a - 90°). 912x600 pixels. Disponível em: <<http://obswww.unige.ch/~cramer/images.jpg/sirius-l.jpg>>. Acesso em: 12 fev. 2006.
05. Takashi, Alexandre. **Solaris**. 2005. 2016x1512 pixels. Arquivo pessoal.
06. Grey, Alex. **Oversoul**. 1998-99. *Oil in linen*. 30x40 in. Disponível em: <<http://www.alexgrey.com/>>. Acesso em: 15 mai. 2006.
07. Takashi, Alexandre. **Dance floor**. 2005. 1944x1485 pixels. Arquivo pessoal.
08. Betti e Petraglia Ltda. 2005. 472x441 pixels. CD ROM Figuras Sonoras - o fenômeno da interação vibração/substância.
09. Grey, Alex. **Vision Crystal**. 1997. *Oil in wood*. 16x16 in. Disponível em: <<http://www.alexgrey.com/>>. Acesso em: 15 mai. 2006.

O jogo de palavras do *corpus* é produto de um trabalho de criação em conjunto com a orientadora.

