GUILHERME GONZAGA DUARTE PROVIDELLO

MÚSICA E SUBJETIVIDADE:
experimentações híbridas do pensamento

ASSIS
2018

MÚSICA E SUBJETIVIDADE:
experimentações híbridas do pensamento

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador (a): Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

ASSIS
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

P969m

Providello, Guilherme Gonzaga Duarte
Música e subjetividade: experimentações híbridas do pensamento/ Guilherme Gonzaga Duarte Providello. Assis, 2018.
100 p. : il.

Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Drª Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

1. Música e filosofia. 2. Subjetividade. 3. Arte e filosofia. 4. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 5. Guattari, Félix, 1930-1992. I. Título.

CDD 780.1

unesp

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: MÚSICA E SUBJETIVIDADE: experimentações híbridas do pensamento

AUTOR: GUILHERME GONZAGA DUARTE PROVIDELLO
ORIENTADORA: ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS CAMPUS DE ASSIS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em PSICOLOGIA, área: PSICOLOGIA E SOCIEDADE pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA
PPG Psicologia / UNESP/Assis

Prof. Dr. SILVIO YASUI
Depto. de Psicologia Social e Educacional / UNESP/Assis

Prof. Dr. RAFAEL DE OLIVEIRA RODRIGUES
Depto. de Psicologia Social e Educacional / UNESP/Assis

Prof. Dr. FERNANDO LUIZ ZANETTI
UEMG / Frutal

Prof. Dr. ROBERTO DUARTE SANTANA NASCIMENTO
SP / São Paulo

Assis, 28 de setembro de 2018

Scanned by CamScanner

AGRADECIMENTOS

O momento de escrita dos agradecimentos talvez seja aquele em que mais intensamente se sinta que o processo de pesquisa se encerrou. Assim, ele remete a duas coisas, que a língua portuguesa coincidentemente chama pela "mesma palavra": parto.

Parto como substantivo, pois nasce algo ao final desse processo de quatro anos (longa gestação, um cansativo pré-natal...). Nesse sentido, tenho muitos a quem agradecer. Primeiramente, à Beth Lima, minha orientadora. Sua insistência em mantermos contato apesar das distâncias – não somente entre nós, mas com todo um grupo de pesquisa – é o motivo pelo qual a tese se concretizou. Retirando um poema de Fernando Pessoa da manga, ela nos fez entender a intuição que Freud já enunciara: "aonde quer que eu vá, descubro que um poeta já esteve lá antes de mim". Segundo minha orientadora, orientar uma pesquisa é um processo de desorientar. Desorientou-nos muito: desconstruímos ideias, conceitos, pré-concepções, nos perdemos muito, nos ferimos muito... E nos dedicamos a cicatrizar: a juntar os cacos, detritos, migalhas, pedaços. Com eles, fizemos um vitral: atravessa muita luz. Construímos mais que teses, dissertações, artigos. Construímos uma rede de trocas intensivas.

Agradecer ao grupo de pesquisa não é figura de linguagem. Foi por meio deles que fizemos esse trabalho a muitas mãos. Lívia Pelegrini nos contagiou com seu devir-literário da escrita acadêmica. Paula Aversa ensinou humildade, levando-nos aos lugares ermos de que já estava voltando (lugares das Artes, talvez?), mas sempre nos dizendo: "não, volta, não entendi". Juliana Araújo me inspirou com sua seriedade e seu foco, dois atributos que as pessoas próximas sabem que eu não tenho. Rafael dividiu conosco o espaço de brincar e fazer festa, rir de pesos e prazos, burocracias e formulários de pós-graduação (sabedor de cada detalhe de cada uma das regras... mistérios). Juliana Aleixo já nos carregava com sua risada e nos desestabilizava com elogios e otimismo. Ocupa um espaço enorme. Tânya deixou uns três ou quatro dedos nesta tese; dúzias de pegadas esculpidas pela discussão de seus textos, também sobre música, que segui aqui. Torço para que este texto também lhe sirva. Taís, quieta, "na sua", talvez não entenda a importância de sua "maternagem" do grupo: nos recebeu mil vezes, cozinhou para nós, abriu-se para nós ao abrir sua casa.

Também há nessa finalização um outro parto: do verbo partir. Quebro, rompo quatro anos de **vida**. De algo que ocupou sonhos (dois sentidos aqui também), tempo,

energias, pensamentos, leituras, noites sem dormir. Viajo em direção a outras paragens. Ou estaria voltando a algum lugar?

Ao lugar da docência, com certeza, volto. Foi ele que me trouxe aqui. Saberiam meus alunos? Que também por eles me coloquei nesse lugar? Jornada dupla (ou quádrupla?) de pesquisar e lecionar sem auxílio de uma bolsa? Saberiam eles que foi a vida que eu sentia na troca em sala de aula que me inspirou a buscar mais, a estudar mais, para ter ainda mais a dividir? Eu me expresso mal: em aula não se divide, se multiplica. Talvez sejam eles o povo por vir (os psicólogos por vir) para o qual escrevo. Talvez sejam eles a razão da minha obsessão por escrever de forma clara, por me fazer entender, da minha irritação com os autores que estudo e seus hermetismos. Minha vontade de "mudar o mundo" que se manifesta com provocações para que eles se indignem, pensem e se arrisquem a querer algo mais desse planeta azul.

Parto de volta "aos meus" também, dos quais precisei manter distância para me dedicar a esse processo. Minha mãe, que "inventou", naquela época, em torno de meus dez anos, que eu era "inteligente". Alimentou-me com livros que pegava na biblioteca da escola – clássicos da literatura mundial, Frankenstein, Crusoé, Gulliver... Contaminou-me com o desejo de pensar e de estudar. Profecia auto realizada.

Meu pai me abandonou nessa caminhada. Descobri recentemente, em fotos de infância – muitas idas à praia de que não me lembrava -, que foi ele que me ensinou a amar o mar. Meu irmão mais velho me ensina, já há muito tempo, a importância da presença silenciosa, para além das palavras. Minha irmã mais nova troca poesias comigo e me ensina, hoje em dia, que as palavras são também importantes.

Agradeço também aos amigos, tantos que não consigo listar, por me fazerem "sair da tese" vez ou outra. E à banca de qualificação, que provocou mil ideias, propostas e percepções, muitas das quais tento abarcar no texto que se segue.

"Quão poucas coisas são necessárias para a felicidade! O som de uma gaita. *Sem a música a vida seria um erro*. O alemão imagina Deus cantando canções."

Nietzsche - Crepúsculo dos Ídolos, sentenças e setas, aforismo 33 [grifo nosso]

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte.**MÚSICA E SUBJETIVIDADE: experimentações híbridas do pensamento.** 2018 100 F. Tese (Doutorado em Psicologia). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

O presente texto objetiva construir uma articulação entre filosofia e música para discutir uma das grandes questões da Psicologia: a subjetividade (modos de viver, modos de pensar, modos de sentir...). Dar-se-á enquanto um experimento do pensamento, no sentido de construção exploratória. Para alcançar tal objetivo, colocam-se alguns pontos, na própria forma de construir essa reflexão, que se inspiram no pensamento de Deleuze e Guattari, a saber: de que a arte e a filosofia (mas também a ciência) são domínios da produção de sentido sobre o mundo que não se hierarquizam, mas trabalham em série, em paralelo; e de que arte e filosofia podem ser intercessores, um para o outro, o que nos permite propor ao pensamento questões que não seriam possíveis se estivéssemos circunscritos a apenas um desses domínios; e de que um conceito é uma ferramenta que permite produzir um determinado recorte sobre o mundo. Nesse sentido, abordaremos os conceitos de Ritornelo, Devir, Tempo e Subjetividade para explorarmos tais premissas nessa relação entre música, filosofia e produção de subjetividade. A presente pesquisa se voltou para a exploração do pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, nos pontos em que o atravessamento entre filosofia e música faz emergir conceitos que em sua composição engendram uma concepção de subjetividade como modo de viver, modo de pensar e modo de sentir.

Palavras-chave: Música e filosofia; Subjetividade; Arte e filosofia; Deleuze, Gilles, 1925-1995; Guattari, Félix, 1930-1992.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte. **MUSIC AND SUBJECTIVITY: hybrid thinking experimentations.** 2018 100 F. Psychology Ph.D.Thesis. – São Paulo State University (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

ABSTRACT

This paper aims to establish a connection between philosophy and music in order to address one of Psychology's greatest questions: subjectivity (ways of living, thinking, feeling...). It is built as a thinking experimentation to explore ideas and concepts. To achieve this goal, some questions are put, in the very form of developing this reflection, which are inspired by Deleuze and Guattari's thinking, namely that art and philosophy (but also sciences) are domains of meaning production that do not hierarchize, but work in series, in parallel; and of which arts and philosophy can be intercessors, one by another, which allows us to pose thinking questions that would not be possible if we were circunscribed to only one of these domains; and that a concept is a tool that allows us to produce a certain clipping of the world. In this sense, we explore the concepts of Refrain, Becoming, Time and Subjectivity to exam theses premises in the light of such link between music, philosophy and subjectivity production. The research in hand looked to the exploration of Gilles Deleuze and Félix Guattari's works where the crossing between philosophy and music makes surface concepts that in their composition engender a certain conception of subjectivity as ways of life, ways of thinking and, ways of feeling.

Key words: Music and philosophy; Subjectivity; Arts and philosophy; Deleuze, Gilles, 1925-1995; Guattari, Félix, 1930-1992.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 A escola de Atenas, Rafael Sanzio, circa 1509 24

Imagem 2 Detalhe de A escola de Atenas: Platão 24

Imagem 3 Detalhe de A escola de Atenas: Aristóteles 24

Imagem 4 Cantaloupe Island, Herbie Hancock 36

Imagem 5 Cantaloupe Island: o tema 37

Imagem 6 Manuscrito de A Love Supreme, John Coltrane 38

Imagem 7 Onda sonora 51

Imagem 8 Partitura Organ² - ASLSP 53

Imagem 9 La Monte Young – 1960 #7 54

Imagem 10 Harmônicos 85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – OU UM RELATO A QUEM POR VENTURA LERÁ O TRABALHO **11**

1.1 Chá com madalenas - Ou objeto de pesquisa 13

1.2 Mais notas, desta vez de precaução: Isso não é uma biografia - ou Discussão Metodológica 15

1.2.1 Imanência... 22

1.3 Pausa: como se deu/dará a pesquisa e a escrita - ou procedimentos 26

Breve Prelúdio: Deleuze, Guattari e experiências musicais do pensamento 29

1. PRIMEIRO MOVIMENTO – RITORNELO, TERRITÓRIOS SUBJETIVOS E IMPROVISAÇÃO 33

1.1 O fio de Ariadne: a cançãozinha da qual saímos, a cançãozinha para qual Voltaremos (será?) 39

1.2 Música rizomática? 40

1.3 Produção de subjetividade, música, ritornelo... onde está a conexão? 42

2. SEGUNDO MOVIMENTO – O TEMPO E O RITMO 49

2.1 O que é ritmo? 50

2.2 Distorcer, deformar, distender o tempo, parte 1: Música 52

2.2.1 Distorcer, deformar, distender o tempo, parte 2 54

2.3 Presente, contração e fundação do tempo: Filosofia 56

2.4 Pausa Mahler, Bernstein e o fim do tempo na música 59

2.5 Liso e estriado. Cronos e Aion 61

Fim do capítulo: adagíssimo... 63

3. TERCEIRO MOVIMENTO – SILÊNCIOS, RUÍDOS, DEVIR-PÁSSARO... 65

3.1 Devir-pássaro 69

3.2 Devir é um verbo 71

3.3 Relações musicais de devir: a feminina voz do cantor 74

QUARTO MOVIMENTO – SUBJETIVIDADE E SOM 79

4.1 Território e subjetividade 80

4.2 Tempo e subjetividade 82

4.3 Devir e subjetividade 84

4.4 Encontros e outramentos 86

4.5 Subjetividade política, ética... mas também estética 89

CONSIDERAÇÕES FINAIS 92

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS 95

INTRODUÇÃO – OU UM RELATO AQUEM POR VENTURA LERÀ O TRABALHO

Finda-se o processo de escrita. O que se produziu até aqui é apenas parte de uma caminhada–talvez, com final incerto e atrelada à própria vida-que teve como um de seus resultados a tese que será defendida. Não nos preocupamos imensamente com a construção de um pensamento "fechado"; os capítulos parecem incompletos e se abrem para outras conexões e outros territórios. Nós nos propusemos a "fotografar" o estado atual de um processo de pesquisa que se fez indissociável de uma produção de subjetividade, com a intenção de possibilitar diálogos e abrir novas portas.

Assim, a tese é um retrato de um processo que, como todo retrato, imobiliza um instante específico de uma realidade que por si só está em permanente movimento.

Porém, o relato que proponho como início, mas também fio condutor do texto que se segue - "Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas" (ROLNIK, 2011, p. 32) - tem a ver com esse momento: tantos livros lidos e fichados, tantos textos elaborados, escritas e reescritas, e a necessária interrupção para que uma forma possa surgir. Uma composição que fique em pé sozinha, mesmo que em desequilíbrio, mesmo que para isso seja preciso imperfeição, anomalia... (DELEUZE; GUATTARI, 1992,p. 214).

É preciso interromper e finalizar esse processo. Surge um desejo de acalmar o processo de pensamento para que alguma clareza se torne possível - findar a adição de conteúdos, autores, textos e livros, respirar fora dos conceitos, da filosofia, da música, da psicologia.

Dessa necessidade de mudar de ares, ecoou, em algum momento, retomar a literatura como paisagem. Retornei a um desejo antigo e muitas vezes suplantado pelo medo frente a grandiosidade do projeto: ler as quase 3500 páginas de *Em busca do tempo perdido*, de Proust (PROUST, 2006).

Muito poderíamos falar do quanto a pós-graduação adoece seus pós-graduandos com as exigências de produtividade dos órgãos reguladores de pesquisa e seus prazos. A mim restou, nos últimos quatro anos, o abandono desse passatempo tão querido que é "ler por prazer", - em contraposição à atenção ao sempre presente "ler por necessidade" - e a somatória das obrigações do doutorado com as da docência, e a necessidade de produzir uma imersão tal no campo de pesquisa que me colocasse mais intensivamente

nesse processo de produzir sentido, de se debruçar sobre a pesquisa, e a produção de conhecimento, de "viver através da doença do vivido".

> Os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saúde frágil, não por causa de suas doenças ou de suas neuroses, mas porque viram na vida algo grande demais para qualquer um, grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224)

Ora, marca não de morte, do negativo, da tristeza, mas o excesso de vida, sua intempestividade. Um pensamento que se impõe a alguém, "a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música." (DELEUZE, 1992, p. 183). Segundo Rolnik:

> O que nos força é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos e que são a própria consistência de nossa subjetividade, formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados que conhecíamos e nos quais nos situávamos. Nestes momentos é como se estivéssemos fora de foco e reconquistar um foco, exige de nós o esforço de constituir uma nova figura. É aqui que entra o trabalho do pensamento: com ele fazemos a travessia destes estados sensíveis que embora reais são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. O pensamento, neste sentido, está a serviço da vida em sua potência criadora. (ROLNIK, 1995, p. 1)

Contudo, posta de lado a digressão das páginas anteriores: a leitura de Proust me serviu para balizar um exercício, um "subterfúgio" de escrita, de que me utilizo frequentemente e que gostaria de empregar para iniciar este texto - e o exercício de trazer a "leitura por prazer" para a tese mostra o quão frustrada foi minha tentativa de fugir do processo de pesquisa, já que ela também intercede no pensamento nesse momento. De que se trata esse subterfúgio?

Logo nas primeiras 50 páginas da narrativa, o personagem principal nos coloca diante do exercício de lembrar-se, da memória que por si mesma já é produção, descrevendo todo seu drama infantil na casa da cidade fictícia de Combray (onde esperava o beijo da mãe para adormecer todas as noites). Assim, de forma também a colocar uma das questões que atravessa o livro, o autor nos atenta que era

> ...como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se fosse sempre sete horas da noite. Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada destes, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.
> Morto para sempre? era possível.
> Há muito de acaso em tudo isso, e um segundo acaso, o de nossa morte, não nos permite muitas vezes esperar por muito tempo os favores do primeiro. (PROUST, 2006, p. 70)

Relatar (relembrar) é produzir um recorte e um olhar sobre o que passou: a infância do personagem está soterrada sob o véu do passado, da memória que seleciona sempre o que importa lembrar. Até que, páginas depois, uma xícara de chá e uma madalena (um tipo específico de biscoito de origem francesa) promovem um rasgo nesse véu...

1.1 Chá com madalenas - ou Objeto de pesquisa

Desde a reunião inicial de orientação, discutimos a pertinência, o alcance e o ineditismo da proposta de meu projeto preliminar. Dali em diante houve deslocamentos variados, mudanças bruscas (ou não), alterações, reenquadres... Até chegarmos às questões que aparecem nesta tese. Em dado momento desse processo exploratório, buscando entender (e me fazer entender) meu objeto de pesquisa, me foi colocada à questão: Porque a música? Qual a sua questão com a música?

Assim como o herói de Proust, comecei a procurar na memória, a partir daquela pergunta, daquela afetação (poderíamos dizer: meu chá com madalenas...) o que havia produzido em mim a necessidade de pesquisa. Abaixo, alguns excertos do diário de campo do pesquisador trazem episódios marcantes, produzidos no trato com a memória, a partir daquelas perguntas:

> Na quarta série, meu melhor amigo se apresenta com a Banda Municipal de Santa Rosa de Viterbo, na escola em que eu estudava. Ele tocava trompete. Imagino qual a sensação, o prazer, de produzir som, música. Nesses sonhos acordados, eu seria saxofonista (sem saber, aos 10 ou11 anos, qual era efetivamente a diferença entre os vários instrumentos de sopro).
>
> Na 6ª série, minha mãe me leva a uma loja de cds:

> - Escolha um para você, Guilherme. Do que você gosta?
> - Eu não sei...
> Meu irmão mais velho ouvia rádio o dia todo, principalmente música eletrônica. Minha mãe ouvia MPB e Rock Clássico. Ainda me lembro de ser acordado às 7 da manhã, aos domingos, pelo som de Secos e Molhados. Entretanto, nunca havia me perguntado do que gostava.
> Escolho um cd de rock pela capa: No *London Calling*, do The Clash, o baixista Paul Simonon golpeava o chão com seu instrumento.
>
> No 3º colegial: um amigo me convida para fazer parte do Coral Municipal. Cantam música popular, fogem do erudito. Depois dos ensaios, vão todos para um barzinho. Cansado da vida resumida a estudar para o vestibular, aceito.
>
> Sete anos depois daquele primeiro encontro com a música na escola, finalmente chego à escola municipal de música e resolvo aprender a tocar um instrumento. Queria tocar baixo, mas somente havia vagas para aulas de piano. Faço aulas de piano por seis meses. Com um baixo emprestado do professor de canto do Coral, viro baixista sozinho.

Retomando Deleuze, em seu livro *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2000), repetiremos uma sentença: "só se pensa porque se é forçado". Forçado muitas vezes, como bem salienta Rolnik[1](1995), pelo que ela chama de experiências intempestivas, momentos no qual somos de tal forma desterritorializados pelo mundo ao nosso redor, que não nos resta nada a não ser pensar.

Mais que momentos intempestivos nos forçando a pensar, podemos também pensar em outras multidões de "intempestividades" que podem nos empurrar para o pensamento. A música pode, assim, ser pensada como uma delas. Livros, e conceitos, também. Aqui nos vinculamos, sempre pensando a partir de Deleuze e Guattari, também com o conceito de *intercessor*: algumas ideias, coisas, animais, objetos, animados ou não, pessoas, músicas, sons... nos servem para promover pensamento, produzir. Segundo o filósofo francês, o que importa são os intercessores:

> Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também são coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir. (DELEUZE, 1992, p. 152)

---

[1] "Ninguém é deleuziano", entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha, publicado in *O Povo,* Caderno Sábado:06. Fortaleza, 18/11/95. Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf Acessado em 23/09/2017.

Parto dessa premissa, dos intercessores que "forçam o pensamento", para produzir então uma reflexão sobre questões teóricas em torno da subjetividade e sua produção, que a experiência de ou com a música nos exige: uma série (pois foge do pensamento causal) de ideias intercedidas pela música, ou intercedendo sobre a música.

Assim, o trabalho que se segue é um exercício de exploração do pensamento em torno das questões que a música e a subjetividade nos provocam. Os intercessores que nos auxiliam nesse processo são principalmente o que convencionamos chamar de filosofia da diferença – principalmente os conceitos de Deleuze e Guattari –, mas também os sons e as músicas que se mostram presentes ao longo das páginas que se seguem.

Esse exercício se fará pela tentativa de colocar, lado a lado, em paralelo, a construção e a reconstrução dos referidos conceitos por meio de um jogo de fricção entre os conceitos desses autores e os blocos de sensação dessas obras (perceptos e afectos, diriam os autores que intercedem). De alguma forma, nesse jogo vai se engendrando uma concepção de subjetividade e outros possíveis para a produção de mundos, para a psicologia, para a clínica... e para o que mais, porventura, sirva ao leitor.

Assim, pensamos também na questão sempre presente da delimitação de um problema, de um objetivo e de um objeto: a marca de uma perspectiva cartográfica torna-se imperativa aqui, já que embasa a construção de uma pesquisa (e de um texto), por meio de um percurso que vai se delineando à medida que se avança. Esperamos que, com essa exploração teórica, tais questões (qual o objeto? qual o objetivo?) possam ser respondidas pelo leitor e por nós.

Portanto, esta tese visa produzir um bloco filosofia-música, que possa tornar possível uma multiplicidade de afetações, passível de nos "forçar a pensar". Por meio de tal experimentação teórica buscaremos apreender a concepção de produção de subjetividades presente nesses autores.

1.2 Mais notas, desta vez por precaução; isso não é uma biografia - ou Discussão metodológica

A leitura desse início do texto pode trazer ao leitor uma sensação estranha de que se trata de uma escrita permeada de um perspectivismo tacanho, talvez até autobiográfico, que poderia resumir a pesquisa a um relato de vivências do pesquisador. Ainda que esse não seja o caso, toda cartografia de pesquisa tem também um

componente, um registro de cartografia de um pesquisador. Problematizaremos essa questão para que não nos prendamos a essa sensação estranha.

Ressaltamos tal detalhe nessa nota, pois acreditamos na importância de evidenciar, já inicialmente: há sempre um *alguém* na escrita; há sempre um *alguém que escreve*. Essa colocação (a colocação do "alguém que escreve" na escrita), seria aprofundada ainda por uma outra, um pouco mais "enigmática":

> Escrevemos o *anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos desapercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados." (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 17)

Ora, a que se refere esse excerto? Bem, primeiramente, vale salientar a importância do fato de que, sim, alguém escreve; *mas também* que, sim, cada autor é mais que um em suas referências, encontros, leituras, inspirações, intercessores; e essa multidão que escreve, pelas mãos do autor nomeado, da *função autor* (FOUCAULT, 2006)- daquele nome que aparece no topo do texto, na capa, antes mesmo do título da pesquisa, tal qual um adjetivo que serve para explicar o *lugar* de onde se escreveu, dentro de um campo de enunciações, de um rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011a)- nada mais é que uma figura de linguagem, "uma maneira de falar". Quando se escreve, se dá espaço a uma enunciação específica, que não tem dono, em sentido estrito, mas que foi produzida por um caminho ao longo do qual muitos foram agenciados, *compondo* um lugar de enunciação.

Sabemos que o sol não "nasce", estrito senso: ele surge pelos movimentos de rotação e translação da Terra, que em sua peregrinação pelo espaço o faz despontar aos nossos olhos. Ora, também sabemos que nunca escrevemos sozinhos; ainda assim é mais interessante levantar uma posição em que se clarifique que quem escreve, o faz em primeira pessoa, de um lugar específico, ainda que entendamos que a pessoa ou o lugar em questão seja muitos, seja uma multidão que se singulariza na produção de um texto. Acreditamos que seja mais interessante a implicação daquele que escreve, das primeiras pessoas do singular e/ou plural (EU, NÓS) do que a inconspicuidade, a *assepsia* de se dizer objetivo, de se usar o sujeito oculto (*penso, logo existo* - entende-se um EU que

pensa e, portanto, existe, mas não necessariamente é esse o caso*: pensa-se,* logo se existe). O eu aqui é menor, uma singularidade que emerge no caminho do pesquisar, pensar, ouvir música, ensinar...

A divisão inerente entre aqueles que estão na prática e os que estão na academia não promove uma divisão mais subcutânea, a dos que fazem e a dos pesquisam para produzir conhecimento? Essa divisão não reitera outra divisão, tão duramente apontada na crítica ao positivismo, de que há um distanciamento entre o pesquisador e o objeto de pesquisa? Não inviabiliza um saber que seja produzido de dentro da prática - pois ele não se encaixaria nos moldes da academia - em prol de um saber esterilizado daquele que "olha de fora"? Não força, indiretamente, que o pesquisador esteja obrigatoriamente "do lado de fora"?

O mito da Torre de Babel nos serviria de metáfora para discutir outro ponto, ainda referente às diferenças entre a academia e a prática (e mesmo dentro da academia). Tal qual a Torre, a academia poderia ser entendida como uma empreitada para "ascender ao céu" (i. e., atingir o conhecimento) que foi malograda: a busca pela unidade de conhecimento, de uma teoria unívoca[2] - ou linguagem, no exemplo bíblico - acaba por produzir uma multiplicidade de campos semânticos para a produção de conhecimento -assim como Iavé transforma a língua única da Torre de Babel em uma multidão de linguagens, causando total confusão e a impossibilidade de diálogo.

A produção dessas várias linguagens - ou campos semânticos, ou escolas de pensamento, ou teorias do conhecimento, etc. - impossibilita o diálogo não somente entre os "moradores" da Torre de Babel (pesquisadores, acadêmicos, professores, etc.), mas também entre esses habitantes e os de fora (os que fazem): somente se tem acesso ao que é produzido lá dentro quando se aprende a linguagem específica do conhecimento que se busca: a linguagem psicanalista, a linguagem marxista, e também – como fugir à autocrítica? – a linguagem esquizoanalista. Nós nos esforçamos gigantescamente para não incorrer neste erro durante a escrita da tese.

Acreditamos que a perspectiva da cartografia possa nos ser útil para desconstruir essa problemática, que, assim como a discussão que inicia estas notas está baseada em uma contraposição do entendimento do sujeito enquanto ser fechado, para explorar, na

---

[2]" Durante os anos 1945-65 (penso na Europa), havia uma maneira correta de pensar, um certo estilo de discurso político, uma certa ética do intelectual. Era preciso estar na intimidade com Marx, não deixar seus sonhos vagabundearem muito longe de Freud, e tratar os sistemas dos signos - o significante - com o maior respeito. Tais eram as três condições que tornavam aceitável esta ocupação singular que é o fato de escrever e de enunciar uma parte da verdade sobre si mesmo e sua época." (FOUCAULT, 1993)

escrita, no pensamento e na própria feitura da tese, uma perspectiva da subjetividade enquanto sistema aberto, uma perspectiva que a intercessão entre música e filosofia nos ajuda a pensar e habitar. Quando Barros e Passos (2009) chegam e essa questão, a do sujeito que pesquisa, podemos vê-la se abrir para caminhos interessantes. Utilizando-se da discussão proposta por Simondon, passam a discutir exatamente os termos que constituem esse "sujeito", a ontogênese do sujeito.

Segundo essa abordagem, é necessário desconstruir a linearidade da ontogênese do sujeito: linearidade que diz haver um princípio pré-individual, que passa por processos de individuação, ruma a um indivíduo formado e fechado. Desfazer-se da relação causa-efeito, inserindo essa ontogênese no Devir: não partir de uma origem (pré-individualidades) e um fim (individualidade), mas entender esses processos como abertos, sempre em um "quase lá", em que o sujeito se coloca não em um equilíbrio, mas em uma metaestabilidade dinâmica que se resolve em constante processualidade, transformação, na medida em que se produz sempre em conjunto com o meio - já que nos processos de individuação não se produzem somente indivíduos, mas também a realidade em seu entorno: o ouvinte, mas também o pássaro que canta, assim como seu canto, *este texto*... - e nunca se encerra em um ser acabado, fechado, totalmente individuado.

> a individuação psíquica advém quando a problemática interior do vivo o obriga a posicionar-se como elemento do problema através de sua ação, sendo essa a condição que lhe confere a posição de sujeito. Mas, se o processo é ininterrupto, o ser psíquico não resolve, ele mesmo, a sua problemática, sendo forçado a ultrapassar os seus próprios limites, agora numa individuação do coletivo. (BARROS & PASSOS, 2009, p. 23)

As ideias aventadas servem para explicitar a inclusão obrigatória do sujeito - em nosso caso, o pesquisador - no diagrama da problemática em que ele se propõe a produzir conhecimento: não há uma separação em si, os de lá e os de cá, mas sim duas frentes de batalha que se produzem coletivamente: a produção de conhecimento e a intervenção do processo de pesquisa no meio pesquisado.[3] Retornaremos a essas questões quando abordarmos, no capítulo 4, a questão da produção de subjetividade.

---

[3] É premente salientar a importância dessa ideia também para a análise institucional por meio de conceitos como o de implicação e intervenção, ou de campo de intervenção: também na A.I. não se subentende o sujeito que pesquisa separado do campo onde efetua o trabalho de análise. (LOURAU, 1993)

A divisão aparente entre o pesquisador e o pesquisado é herdeira direta do diagrama sujeito-objeto, sempre levado em consideração nas várias críticas das ciências humanas a esse registro possível de produção de conhecimento, o positivista.

> a separação entre dois polos - sujeito e objeto - fala de um funcionamento de maquinas binárias que dualizam e dicotomizam: de um lado, o ser-substância; de outro, os objetos. O sujeito é continente *a priori* de todas as modalidades possíveis de existência. Tal primazia do sujeito sobre o objeto supõe: a unidade de cada um dos termos; uma hierarquia entre eles; centramento da atividade de conhecer em torno de um deles." (BARROS, 2013, p. 184-185)

Ora, encaminhamo-nos, circularmente, de volta ao texto que nos iniciou neste caminho: *Introdução: Rizoma* (DELEUZE; GUATTARI, 2011a), o primeiro capítulo de *Mil Platôs*. O assunto precisa ser abordado extensivamente aqui para levarmos adiante nossa linha argumentativa.

Explicamos, antes de mais nada, tentando conceituar Rizoma e aplicar tal conceito à nossa problemática: segundo Deleuze e Guattari

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.
> Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, capa do livro)

O conceito de rizoma apresentado aqui se refere a uma fuga da diagramática dualista do positivismo: fuga do duplo sujeito-objeto; fuga da organização causa-consequência; fuga do "ser" rumo a uma possibilidade de plurideterminação, multiplicidade de conjunções (e...e...e...). Um rizoma pode ser entendido como um sistema de pensamento que desconsidera relações diretas (A=B+C) em prol de relações múltiplas entre os objetos internos ao sistema (A se relaciona com B e C, também B relaciona-se com A e C, e C com B e A). Conforme atentam os autores, criar uma experimentação do pensamento que não seja arborescência (particularidade das árvores que se multiplicam exponencialmente, mas têm como origem a unidade - o tronco que vira galhos, multiplica-se em folhas...), mas também que não seja radicular (ora, as raízes também se multiplicam em número, mas originam-se de um ponto único)

(DELEUZE; GUATTARI, 2011a). Tal sistema nos remete a uma indeterminação causal de seus elementos, uma indiferenciação que nos faz pensar no campo de forças, na imanência, tema que será tratado no próximo segmento do texto.

Qual a conexão com o assunto? Um sujeito (o pesquisador, por exemplo) inserido em um sistema rizomático (um campo de pesquisa, no exemplo) relaciona-se diretamente com o objeto de pesquisa, com a problemática de pesquisa, com um enviesamento ético e político de suas ações, com a demanda trazida à sua pesquisa pelo objeto de pesquisa, com o próprio campo de pesquisa, e... e... e...

Aqui há um enredamento nas linhas: se aquele (ou aquilo) que pensa, busca com esta pesquisa os traços de uma concepção de subjetividade que emergem da intercessão entre música e filosofia, é ele mesmo, o sujeito do conhecimento, que está posto em questão.

Conexões: dentro de um rizoma, são o que não nos faltam. Considerando o rizoma enquanto sistema aberto, labirinto sem entrada ou saída, e também sujeito enquanto sistema dinâmico, metaestável e aberto, podemos estruturar um entendimento que supõe que o sujeito que pesquisa se "dilui" no espaço que pesquisa, buscando nesse contato com o campo de pesquisa, com o sistema aberto, conexões, problemáticas e conceitos; buscando a si mesmo nesse plano de imanência.

> Há uma circularidade fundamental entre o conhecimento e o mundo conhecido que a ciência ignora. Essa circularidade deveria se tornar evidente nos estudos da cognição, pois aí não podemos, de forma alguma, separar a cognição que conhece daquela que é conhecida, ou seja, não podemos separar a estrutura cognitiva que se conhece da experiência concreta do conhecer. (PASSOS; EIRADO, 2009, p. 121)

Veyne (1998), assim como Deleuze (DELEUZE; PARNET, 1980), nos indicam a importância desse meio do caminho entre as partes das dicotomias do conhecimento, sejam elas a que diz que há sujeito-objeto, a que diz que há conhecimento-mundo, ou mesmo aquela - com a qual estamos nos debatendo desde o início deste texto - a do fazer-conhecer. Ora, mas para onde apontam? "o que conta em um caminho, o que conta em uma linha, nunca é nem o princípio nem o final, sempre é o meio. Sempre se está a um caminho, em meio de algo..." (DELEUZE; PARNET, 1980, p.34)

Conforme nos provoca Regina Benevides de Barros, quando comenta a afirmação de Deleuze acima:

> Mas... o que está no meio? O encontro dos corpos, responde-nos Espinoza, para quem todo corpo vivo é dotado de capacidade de afetar e ser afetado. a afecção é um estado do corpo, é a potência que tem um corpo vivo de se agenciar, se ligar, se compor com algo que vem de fora.(BARROS, 2013, p. 195)

A proposta de produzir conhecimento pela potencialidade do encontro não é totalmente nova: se insere na proposta cartográfica por intermédio da Análise Institucional. Observamos tal "herança", por exemplo, quando Barros e Passos salientam o primado do plano da experiência na elaboração do conhecimento (BARROS e PASSOS, 2009), afirmando que somente lá se encontrarão os operadores analíticos e as ferramentas conceituais; ou quando reciclam a máxima da Análise Institucional (de que é preciso transformar a realidade para conhecê-la) alegando que no método cartográfico, o fazer gera o conhecer, e não o contrário.

Eirado e Passos (2009, p. 122) também articulam essa linha quando discutem que

> O cartógrafo não só tem que trabalhar com a circularidade fundamental e reconhecer a coemergência "eu-mundo", mas, sobretudo, ele precisa garantir a possibilidade de colocar em xeque tais pontos de vista proprietários e os territórios existenciais solidificados a eles relacionados. Seu paradigma não é o do conhecer, mas o do cuidar, não sendo também o do conhecer para cuidar, mas o do cuidar como única forma de conhecer, ou ainda, o paradigma da inseparabilidade imediata entre cuidar e conhecer.(PASSOS; EIRADO, 2009, p.122)

Tais assertivas (transformar para conhecer, fazer gera conhecimento, cuidar como única forma de conhecer, conhecer no encontro) também se baseiam em questões que nos remetem a uma fuga do positivismo predatório do conhecimento (sujeito que extrai conhecimento do objeto) rumo a uma coprodução do conhecimento: posição que demonstra uma mudança não somente de forma de se conhecer, mas também como forma de conceber as relações dentro do rizoma, aquém de verticalidades, hierarquias...

> Intervir para o cartógrafo não pode ser, portanto, conduzir ou dirigir o outro como se levasse nas mãos coisas. O cartógrafo acompanha um processo que, se ele guia, faz tal como o guia de cegos que não determina para onde o cego vai, mas segue também às cegas, tateante, acompanhando um processo que ele também não conhece de antemão. O cartógrafo não toma o eu como objeto, mas sim os processos de emergência do si como desestabilização dos pontos de vistas que colapsam a experiência no ("interior") eu. (PASSOS; EIRADO, 2009, p.123)

Pesquisar, portanto, é inserir-se no plano de imanência.

1.2.1 Imanência...

Alteremos o ritmo da escrita. Para evitar confusões causadas pelo excesso de informações referentes ao termo “imanência”, nos interessa voltar ao mais básico dos expedientes de pesquisa, aquele primeiro que nos ensinam ainda na infância: o dicionário. O dicionário Aurélio (2014) define a palavra “imanência” como: "qualidade daquilo que é imanente; existência da causa na própria causa". Vem do latim, *in-manere*, manter-se em si, existir em si.

No ofício de ensinar, é necessário sempre produzir inteligibilidade aos conceitos, tal qual uma tradução, indo de encontro à confusão da Torre de Babel, trazendo o conhecimento e o pensamento para o nosso "chão da fábrica", que é a sala de aula. Faço aqui essa digressão para lembrar de dois fatos correlatos, sobre este mesmo conceito, vividos em sala de aula: um como aluno, outro como professor.

Quando da tentativa de definir, em linhas gerais e bem sintéticas, a importância das articulações do que chamamos Filosofia da Diferença, sempre recorro à contraposição desse conceito ao de transcendência, e para que tal paralelo não se estenda a um cunho religioso - e mobilize nos alunos uma antipatia capaz de ensurdecê-los ao pensamento, graças ao dogmatismo irracional de muitas religiões de caráter cristão - retorno a Platão (PLATÃO, 2000).

Mais especificamente, para ilustrar de forma clara, o mito da caverna: algemados no fundo de uma caverna, pessoas veem algo tal como um teatro de sombras refletindo "o mundo real" lá fora, acreditando que as sombras são reais.

Para Platão, esse "mundo real lá fora", inacessível, é o mundo das ideias: em que a perfeição existe. Como já disse, inacessível, pois o "mundo aqui", mundo das aparências, não permite a perfeição das ideias; estamos fadados à convivência com as sombras, as cópias (próximas do modelo ideal que está "lá"), ou os simulacros (distantes do modelo ideal que esta "lá").

A questão que se impõe aqui é a seguinte: nesse modelo platônico - Nietzsche irá dizer que o catolicismo é um platonismo para o povo, uma doença que assola o pensamento ocidental (NIETZSCHE, 2001, p. 08) - nos acostumamos a viver uma relação com a perfeição inalcançável do além, do ideal, do transcendente (diríamos também: o utópico). Consequentemente, valoramos as coisas do mundo em que vivemos com base na semelhança que elas guardam com seu modelo ideal

transcendente (cópia *válida* quando semelhante, simulacro *inválido* quando dessemelhante).

Sob a perspectiva nietzschiana de "reversão do platonismo", se torna premente pensar não a *similitude*, mas o valor da *dessemelhança.* O simulacro nos importa, pois coloca em questão a própria noção de cópia, uma vez que implica o desvio, a diferença. E a diferença traz em seu bojo a potencialidade de produção do novo, do não dado. Ou seja, fugir de uma *Filosofia da Semelhança* (do transcendente) e buscar uma *Filosofia da Diferença* (do imanente).

Para a filosofia dos autores em questão, a imanência é de suma importância: não há um caos originário, do qual virá o entendimento pela elaboração de ideias completas, prontas, ou no entendimento de Platão, perfeitas:

> caos não é um ponto de partida, é um ponto de chegada - ele literalmente soletra o fim das coisas - do qual nunca escapamos. A teoria dos autores não é uma teoria da síntese como si mesma porque para eles tudo sempre já está conectado. Como isso poderia ser? Não podemos imaginar algo que esteja verdadeiramente desconectado pois no processo mesmo de imagina-lo procederíamos pelo caminho das conexões. O que varia então é a modalidade das coisas - nossos conceitos, nossos pensamentos, sendo eles mesmos, podem ser mais ou menos caóticos, mais ou menos ordenados, mas nunca completamente ordenados ou completamente caóticos. Esse é o porquê a filosofia dos autores é uma filosofia da imanência: sempre se está no meio das coisas. (BUCHANAN, 2006, p. 4)[4]

Segundo episódio sobre o conceito: aula do professor Silvio Yasui, no curso de pós-graduação, quando do cumprimento de créditos em disciplinas para o doutorado. Ele nos apresenta o seguinte quadro de Rafael:

[4] Este trecho, assim como várias outras citações de obras consultadas em inglês ao longo da pesquisa, foram traduzidos informalmente pelo pesquisador para evitar a criação de barreiras linguísticas na leitura.



imagem 1: A escola de Atenas, Rafael Sanzio, circa 1509

No afresco em questão, o pintor busca ilustrar os pensadores gregos que influenciaram (e influenciam até hoje) o pensamento ocidental, como que uma declaração sobre a importância da filosofia. É considerada uma das obras primas do pintor e do Renascimento, e embora muitos dos pensadores representados nas figuras tenham sua identificação dificultada, dois são claramente distinguíveis. No centro exato da figura, vemos a conversa de dois dos principais pensadores gregos:



Imagem 2 e Imagem 3: Detalhes de a Escola de Atenas

À esquerda vemos Platão, de túnica vermelha. Conforme ressaltamos anteriormente neste texto, sua filosofia enfocada na transcendência, no mundo das essências, é retratada aqui por um gesto em meio à aparente discussão: um dedo em riste, apontado ao céu, ao além.

À direita vemos Aristóteles, de túnica azul. Ele carrega consigo o livro "A Ética", e parece contrapor (assim como as cores se contrapõem) o gesto de seu professor, apontando com a mão espalmada o chão, o "mundo daqui".

A contraposição entre transcendência e imanência, é pintada por Rafael, como o centro (conforme já dito, os pensadores são representados no centro do quadro) da questão filosófica.

Contudo, como a questão da imanência pode ser uma chave para uma porta que permita passar o pensamento?

Quando acompanhamos Foucault em sua extensa obra, ou mesmo quando pensamos com Deleuze e Guattari, entendemos uma guinada interessante: a realidade não está lá aguardando para ser interpretada por um sujeito do conhecimento transcendente a ela. Ela é uma série de regimes de visibilidade, práticas e discursos que foram constituídos historicamente, e a empreitada não é para revelar algo oculto, extrair um conhecimento da *essência da coisa em si*, mas sim uma empreitada de "incisões a serem feitas nos estratos, para que o invisível, já presente, se torne visível." (BARROS, 2013, p. 199).

O "objeto", assim como o "sujeito" não são, mas se encontram aparentando ser, com base em uma série de formas de se pensar, campos históricos específicos; tem em si também uma potencialidade ainda por ser efetuada. Esse campo das potencialidades, que Deleuze chamou de campo de consistência ou de imanência, e que alguns - inspirados em Nietzsche - também chamam de plano das forças (ESCÓSSIA; TEDESCO, 2009), se constitui por um constante jogo de forças, sem espaço para figuras conceituais, mas apenas fluxos constantes de potencialidades que eventualmente se *individualizam* em figuras já estabilizadas: coisas, conceitos, objetos e sujeitos, uma canção, um discurso, etc.

Essa individualização aproxima as figuras - mas nunca *passando para*, já que vimos em Simondon que não há individualização completa, mas apenas *processos de* - do plano de organização do real, o plano de consistência, o plano onde se dá nossa inteligibilidade. Entretanto, as metodologias tradicionais pecam em considerar a metaestabilidade, em processo de lentificação/cristalização na forma de coisas e

conceitos, como fixa e natural. Deleuze e Guattari nos indicam que nada nunca passa permanentemente a esse plano das formas acabadas – uma vez que não há outro plano que não o plano de imanência - nada nunca é totalmente individuado, pois tudo sempre porta, como já salientamos, a imanência de suas potencialidades.

É nesse plano, da imanência, que o cartógrafo fixa seu objetivo: no contato com o campo, na relação com o real, no encontro com o "objeto", pretende produzir conhecimento a partir da atualização das potencialidades dos sujeitos e objetos com que lida. O encontro espinosano se serve também desse plano: encontros nos remetem a uma atualização do eu, uma produção de eu, que nos lembra sempre nossa infixidez.

Acreditamos que, por meio dessas inúmeras questões metodológicas levantadas aqui, justifiquemos uma série de questões acerca da forma como pretendemos escrever e como concebemos o processo da pesquisa: uma exploração de conceitos em intercessão com sensações; uma tentativa de acessar o plano de imanência, tentativa essa intercedida pela música e pela filosofia da diferença. O plano de imanência da pesquisa é o próprio processo de produção de subjetividade: produção de si e do mundo enquanto se busca pensar e conhecer.

1.3 Pausa: como se deu/dará a pesquisa e a escrita - ou Procedimentos

Antes de começarmos o texto da tese propriamente dito - o leitor, assim como nós, havemos de concordar que ele já começou, ainda que tangenciando o tempo todo o objeto da pesquisa enquanto tratamos de questões metodológicas- é necessário estabelecer algumas questões práticas que guiaram a pesquisa e a escrita, assim como explicar a divisão pretendida neste texto final.

Em termos de procedimentos de pesquisa/escrita, além da pesquisa bibliográfica, buscamos ao longo de todo o texto utilizar músicas e sons para exemplificar as questões tratadas teoricamente. Acreditamos que seria difícil fazer de outra forma, uma vez que buscamos aqui pensar uma concepção de subjetividade a partir da intercessão entre o plano de sensações da música e o plano dos conceitos que habita o pensar, e nesse sentido nos valemos muito de outros pesquisadores que aproximaram o campo da filosofia e da música -LIMA (2003), FERRAZ (1998, 2005, 2010), RODRIGUES (2009), WISNIK (1989), BUCHANAN (2006), GILBERT (2006), CAGE (1961), são alguns exemplos.

Tais conexões se darão por links direcionados a sites da internet onde as músicas em questão estavam hospedadas na data da escrita: as leis de direitos autorais estão em permanente conflito com tais práticas de armazenamento na rede e podem causar a remoção do conteúdo e a inutilização dos links. Infelizmente, não há alternativa, já que a opção de produção de um CD também infringiria as leis de direitos autorais. Em casos inviabilidade dos links, contamos com a boa vontade do leitor para procurar as obras em questão na internet ou obtê-las por outros meios.

Em alguns momentos, partituras também serão utilizadas. Sabemos da carência de proficiência na leitura de tais notações, pois mesmo entre os músicos a leitura de partituras não é costumeira, dada a frequência do autodidatismo e de outras formas de notação musical. Por isso, evitaremos fazê-lo sem também anexar uma forma de acessar a música em questão online.

Pontualmente, conforme explicitado e exemplificado na introdução acima, a memória do percurso de pesquisa será presente por cenas relacionadas à imersão no processo da pesquisa, devidamente registradas em diário de campo. Esse diário, elaborado pelo pesquisador por meio de anotações e diagramas referentes às aulas das disciplinas de doutoramento, encontros de orientação, encontros do grupo de pesquisa de que fazemos parte, mas também de episódios cotidianos da docência, serviu de matéria-prima para o texto que se apresenta aqui, ainda que não seja citado literalmente com frequência.

A seguir, apresentamos alguns textos que pretendem, com base em todas essas questões abordadas até aqui, operar sobre os conceitos da filosofia de Deleuze e Guattari em sua relação com a música. A linearidade da escrita reflete na necessidade de linearidade da leitura. Assim, as ideias apresentadas na introdução serão retomadas posteriormente, assim como as discussões sobre ritornelo, no primeiro capítulo, serão referenciadas no segundo capítulo, e assim por diante.

Pretende-se abordar os conceitos deleuzianos e guattarianos que se conectam com a música, muitas vezes trazendo a reflexão de outros autores sobre tais conexões e, principalmente, objetivando construir uma inteligibilidade desses conceitos.

> Se, como alguns Deleuzianos gostam de pensar, *Mil Platôs* é uma versão contemporânea da lendária chave para todas as mitologias que o pobre e desorientado Sr. Casaubon gastou sua vida tentando construir sem nunca terminar, então é uma chave que precisa de uma chave. Sua terminologia é obstrutiva e difícil de conectar, e a apresentação de seus argumentos é tão longa e convoluta que tende a se perder na esfoliação dos conceitos em si. A citação de Deleuze do lamento de Liebniz, de que justo quando ele imaginava que havia chegado a um porto seguro ele se encontrava estando totalmente lançado ao mar, tem uma qualidade profética para os leitores de seus próprios trabalhos, pois descreve exatamente como muitos leitores se sentem em seu primeiro encontro com *Mil Platôs.* (BUCHANAN, 2006, p. 1)

Tal processo se torna de suma importância para o cumprimento do objetivo final da tese, que é operar com os conceitos de Deleuze e Guattari em busca de uma forma de pensar a música, o som e as subjetividades. Ainda que haja o esforço de separar essas duas perspectivas da pesquisa (música em Deleuze e Guattari e filosofia da Diferença pensando o som), as discussões tendem a se mesclar e acreditamos que isso somente tem a contribuir para enriquecer o texto.

Breve prelúdio: Deleuze, Guattari e experiências musicais do pensamento

A proposta desta tese é promover uma reflexão acerca dos conceitos elaborados por Deleuze e Guattari em suas obras: o ritornelo, o devir. Além disso, exploraremos também a concepção dos autores sobre tempo e subjetividade.

Tal proposta busca instrumentalizar, por meio destes conceitos, o entendimento acerca da conexão entre música, filosofia, e produção de subjetividade: "por vezes, um conceito exige uma palavra estranha, com etimologias quase loucas, por vezes uma palavra corrente, mas da qual se tira harmônicos os mais remotos [...] O primeiro caráter do conceito é operar um recorte inédito das coisas" (DELEUZE, 2016, p. 404). Partiremos, portanto, dessa "construção de um recorte das coisas", por meio de um conceito, na tentativa de possibilitar tal recorte num quase hibridismo entre música e filosofia.

Deleuze e Guattari trazem a música (e outras artes) para o campo do pensamento de forma muito interessante: não se colocam na posição de pensar especificamente a música. Podemos salientar dois textos que remetem a esse sentido: a conferência *Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas* (2016) e, *Péricles e Verdi- a filosofia de François Chatelet*(1999) são aqueles que mais se colocam nesse papel. Há também trechos muito carregados de música nos cinco volumes de *Mil Platôs*, ou mesmo nas transcrições de algumas aulas ministradas por Deleuze em 1977[5].

Entretanto, a música ressoa profundamente no pensamento dos autores, permeando toda sua escrita. Faziam com essa arte específica (assim como com outras artes, e com as ciências) um exercício muito interessante, com o objetivo de vitalizar o pensamento: se apoderavam dela como uma intercessora.

Deleuze nunca enunciou, conceituou, definiu em detalhes os intercessores. Entretanto, no texto intitulado *Os intercessores* (1992), trabalha para tornar clara a problemática que convida os intercessores ao pensamento. Convite que se faz para "forçar o pensamento a pensar": "se hoje em dia o pensamento anda mal é porque [...] há um retorno às abstrações, reencontra-se o problema das origens, tudo isso... de pronto são bloqueadas todas as análises em termos de movimento, de vetores." (DELEUZE, 1992, p.155). O que poderia ser mais potente para pensar movimentos,

[5]Aulas datadas de 08/03/1977 e 03/05/1977 disponíveis em www.webdeleuze.com, acessado em 25/10/2017

vetores, singularizações e processos de subjetivação do que aquelas artes que se inserem no tempo, artes dos movimentos (o cinema- movimentos físicos e a música - movimentos sonoros)?

Esse conceito de intercessor se torna palpável, por exemplo, quando Deleuze trata, em *Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas* (2016), de uma lista de pensamentos que a música pode nos trazer.

Nessa perspectiva, poderíamos salientar uma miríade de conceitos que surgiram no pensamento do francês advindos da música. A proposta é que aproveitemos o espaço desta pesquisa para tratar de conceitos que consideramos centrais na obra de Deleuze para pensar a subjetividade e que são engendrados a partir de uma intercessão com a música. Neste momento, podemos - por exemplo - destacar esse conceito que já se fez presente no texto algumas vezes: a série, ou síntese disjuntiva.

A série citada por Deleuze é um desses conceitos musicais: Olivier Messiaen, compositor por exemplo de *quarteto pelo fim do tempo*[6] -, mas também seu aluno Pierre Boulez - que escreveu *Le marteau sans maître*[7]-, propõem com suas músicas uma questão: o que seria da música sem o primado da melodia? Ora, poderíamos reduzir os sons a suas características básicas: timbre, altura, força e duração. Como musicar tal ideia? Propondo uma canção que, onde quer que fosse tocada, quando quer que fosse começada, faria sentido.

A ideia de série então seria essa: criar conexão entre coisas autônomas umas das outras, sem que para isso se lance mão de uma proposta de causalidade. Notas que não se organizariam em torno de uma lógica específica (uma nota como base, uma escala musical como guia). Não pensar A=B=C, logo A=C - uma operação *conectiva;* mas sim A e B e C, incluindo, assim, as conexões entre A e não-A, e as conexões que não propõem sentido, mas que dizem apenas da conexão em si.

Ora, encaminhamo-nos, por *ressonância*, em direção novamente àquela série de proposições sobre o rizoma, que também já abordamos brevemente na introdução. Colocando lado a lado dois conceitos dessa perspectiva - série e rizoma - vemos que o pensamento dos autores se opera também pelas premissas dos próprios conceitos. Seja no primeiro volume, seja no quarto, encontramos em suas obras uma série de pensamentos que permeiam circularmente, interconectando, as mesmas ideias.

---

[6]Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jyvqtmfN3g0.
[7]Disponível emhttps://www.youtube.com/watch?v=MS82nF85_gA.

Aproveitemos o ensejo para nos dar ao luxo de também pisar novamente em lugares já visitados: acompanhemos Deleuze (2016) em mais um exemplo da forma peculiar como ele articula a música como intercessor do pensamento, enquanto acesso a um plano de imanência:

> Há um certo tipo de individuação que não se resume a um sujeito (Eu [*moi*]), nem mesmo à combinação de uma forma com uma matéria. Uma paisagem, um acontecimento, uma hora do dia, uma vida ou um fragmento de vida...procedem de outro jeito. Tenho um sentimento de que o problema da individuação na música –que certamente é muito, muito complicado – está mais para o tipo daquelas segundas individuações paradoxais. Como se chama a individuação de uma frase, de uma pequena frase, em música? Eu gostaria de partir do nível mais rudimentar, em aparência mais fácil. Ocorre de uma música fazer nos lembrar de uma paisagem. Assim é o célebre caso de Swann, em Proust: o bosque de Boulogne e a pequena frase de Vinteuil. [...] motivos, nas óperas, estarem ligados a personagens, por exemplo: um motivo wagneriano é obrigado a designar um personagem. [...] Na ópera, pode-se considerar certos motivos em associação com um personagem. Em Wagner, porém, os motivos não se associam apenas a um personagem exterior, eles se transformam, têm uma vida autônoma em um tempo flutuante não pulsado onde eles próprios, e por si próprios veem personagens interiores à música.((DELEUZE, 2016, p. 165-166)

Logo, os motivos wagnerianos são um exemplo dessa relação que Deleuze levanta entre as artes, a ciência e a filosofia: intercessores que nos servem para pensar o plano das pré-individualidades, o plano de imanência do sujeito. Wagner nos indica o caráter mutável dos sujeitos por meio deste itinerário: em suas óperas, certas músicas ou frases *são* encarnações musicais de personagens[8], e, como os personagens, nunca se mostram fixas, sempre com pequenas variações, sempre em devir.

> A música, então, não é um assunto apenas dos músicos, na medida em que ela não tem o som por elemento exclusivo e fundamental. Ela tem por elemento o conjunto de forças não sonoras que o material sonoro elaborado pelo compositor vai tornar perceptíveis, de tal maneira que até mesmo se poderão perceberas diferenças entre essas forças, todo o jogo diferencial dessas forças. [...] Não há ouvido absoluto, o problema é ter um ouvido impossível - tornar audíveis forças que não são audíveis em si mesmas." (DELEUZE, 2016, p.166-167)

Deleuze propõe pensar a música enquanto ferramenta possível para tornar audíveis forças que não eram perceptíveis pelo pensamento de outra forma: acoplamento entre materiais sonoros elaborados e forças que por si só não são sonoras

[8]A opera *Tristão e Isolda*, onde tal artifício é utilizado, é considerada a obra prima do compositor alemão, e pode ser conferida aqui: https://www.youtube.com/watch?v=L44Ml8K_mDg.

(o tempo, a intensidade, a duração, mas também o sujeito/personagem, a paisagem, etc.).

É nessa perspectiva que novamente ressaltamos a proximidade a que Deleuze se referiu entre a filosofia, a ciência e a arte. Produção, criação, elaboração: busca no plano de imanência daqueles pensamentos inauditos que podem interceder no pensamento, interceder na realidade:

> Filósofos estão gradativamente buscando elaborar um material de pensamento muito complexo para tornar sensível forças que não são pensáveis por si mesmas.
> Não há ouvido absoluto; o problema é ter um ouvido impossível - fazendo audíveis forças que não são audíveis em si mesmas. Na filosofia, é uma questão de pensamento impossível, fazendo pensável através de um material de pensamento muito complexo forças que são impensáveis. (DELEUZE, 2016, p.167)

Acredito que quando nos encaminhamos nessa direção, a direção de pensar os processos de subjetivação, talvez possamos sair da posição de pensar a música nos escritos de Deleuze e Guattari e passar a pensar o pensamento deles na música. Se a questão são as séries, não deveria haver algo passível de extrapolar a relação música-leva-ao-pensamento em direção a plurideterminação de um pensamento que leva à música, de pensar a música ou mesmo de musicar o pensamento?

1 PRIMEIRO MOVIMENTO – RITORNELO, TERRITÓRIOS SUBJETIVOS E IMPROVISAÇÃO.

Ritornelo: o que volta. Ou, usando de nossa língua materna, o refrão. Ora, o refrão é fácil de conceituar na música popular: aquela parte da música, normalmente mais dinâmica e marcante, que se repete. Dentro do Jazz, por exemplo, desempenha um papel central: um tema (refrão/ritornelo) é exposto e, a cada repetição, *retorna,* mas sofrendo variações, improvisos de cada um dos músicos (ou *trades* na linguagem do Jazz) que trazem diferenças em relação ao tema original, e também em relação uns aos outros. Ao final da música, retorna-se ao tema principal.

Cartografando um projeto de pesquisa: orientar é um processo de revisitar os caminhos já traçados. Durante a orientação do TCC de uma percussionista sobre as relações entre a música e a produção de subjetividade, precisei revisitar muitas paisagens conceituais, muitos textos-sementes para tudo aquilo que ainda me debato para pensar hoje.

Heráclito estava certo: "não se banha duas vezes no mesmo rio". Era como ler outro texto, outro livro... Os pedidos de esclarecimento da aluna me faziam duvidar da memória: "onde isso aparece neste texto?", "como é possível ver centralidade em questões que eu nem me lembrava existir?". Era outro olhar, mostrando que a rede de implicações, de subjetividade de quem lê, interfere - e como, já nos disse Heisenberg[9] - na produção de sentido que esse encontro (corpo-leitor, corpo-texto) produz.

Outros olhares: quantos não foram os olhares que pairaram sobre esta pesquisa? Outros passarão[10] por este texto também. Esses outros olhares somaram muito nessas "segundas leituras": Juliana Araújo (SILVA, 2012)me trouxe um livro de Portugal, que justifica muito do que vocês encontrarão adiante. Paula (AVERSA, 2012) me deu um livro que abriu caminhos, me lembrou que eu tinha outro que usarei aqui ou acolá. Tânya(CARDOSO, 2014)também estuda música e sempre nos colocamos a maquinar ideias. Taís nos recebe para o grupo de estudo com uma lasanha deliciosa. Juliana

[9] Na física quântica, foi comprovado por Heisenberg em seu famoso *Princípio da Incerteza*, que mesmo o ato de observar um elétron interfere na complexa equação que diz onde ele estará: olhar um elétron influencia o local deste elétron. O observador interfere na observação.

[10] "eles passarão/ eu passarinho" me lembro agora do Poeminho do Contra, de Mário Quintana. Seria talvez a esperança de que essas passagens não passem "atravancando meu caminho"? (QUINTANA, 2005)

Aleixo (ALEIXO, 2016) nos coloca a pensar nossos corpos. Rafael (RODRIGUES, 2016)colocava Jazz na vitrola, ou whisky no copo... Outros olhares que produziram pensamento, e produziram outro olhar para os textos quando da segunda leitura para a orientação.

No TCC que oriento, chegamos a dúvidas sobre como prosseguir. Como que por reflexo, costume já encarnado, "corro" atrás de minha orientadora. "Talvez te ajude partir deste texto escrito a quatro mãos para desenvolver o sentido do seu trabalho", ela me responde.

O que faltava ao trabalho da aluna? Um conceito importantíssimo para essa conexão entre música e produção de subjetividade. Para os autores de que nos propomos a tratar, e também para muitos de seus comentaristas, o ritornelo é um conceito valioso que marca um movimento eternamente repetido nesse processo vital de subjetivação: um eterno retorno das diferenças, promovido por uma série de movimentos marcantes.

O conceito de ritornelo está de tal forma conectado a outros conceitos, compondo uma rede forte e quente com outros conceitos que surgem da intercessão com a música, que é imprescindível passar por ele quando nos colocamos a explorar a concepção de subjetividade dos autores. Tal importância também pode ser observada em entrevista dos atores:

> *- Aos olhos de vocês, quais são os conceitos criados por filósofos do século XX?*
> -Quando Bergson fala da "duração" ele emprega essa palavra insólita por não querer que a confundam com o devir. Ele cria um novo conceito. [...] Em *A arqueologia do saber*, Foucault cria um conceito de enunciado que não se confunde com o de frase, o de proposição, o de ato de fala, etc. O primeiro caráter do conceito é operar um recorte inédito das coisas.
> *- E quanto a vocês, quais conceitos pensam ter criado?*
> - O ritornelo, por exemplo. Formamos um conceito de ritornelo em filosofia. (DELEUZE, 2016, p,404)

Novamente uma série, pois faz parte do ritornelo três coisas que não se articulam em ordem pré-determinada(não-A > B > C, mas A e B e C e ...): ora se busca um centro, ora se cria um território, ora se salta para fora dele, mas nunca se está em apenas um desses três movimentos. Ainda, definitivamente, nunca se para num deles. Desterritorialização, buscar um "centro no buraco negro", territorialização, desterritorialização...(DELEUZE, 2011c).

Reproduzo as palavras dos autores para abrir espaço para a linha de fuga do pensamento que quero acompanhar:

> I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como **o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos.** Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. **Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu.**
>
> II. Agora, ao contrário, **estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto**, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. Isso já era verdade no caso precedente. Mas agora são componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até **tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado**. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anticaos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.
>
> III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. **Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele.** Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (DELEUZE, 2011c, p. 102) [Grifo nosso]

Voltemos então ao primeiro parágrafo desse tópico: dentro do Jazz (de algumas das formas de Jazz, ao menos), o tema é exposto e depois revisitado pelos músicos, cada um a seu tempo, em seu *trade*, produzindo a partir do tema uma improvisação. Cito um exemplo:



Imagem4: Cantaloupe Island, Herbie Hancock

Em *Cantaloupe Island*, um tema bastante marcante de Herbie Hancock [11], observamos esse primeiro momento, "esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante no centro do caos"(idem) que se avizinha.

Na imagem 4, observamos a partitura da “base” da música tocada no piano logo no começo da canção, de forma bastante cadenciada: seis das sete notas têm a mesma duração; a quinta delas dura o dobro do tempo das outras, causando uma sensação de deslocamento, swing. O intercalamento entre sons únicos e bicordes (duas notas tocadas ao mesmo tempo) também provoca tal sensação de deslocamento, desta vez em termos de volume de som. Não somente isso, mas os bicordes escolhidos pelo pianista intercalam-se em sons consoantes e uma única combinação “não harmônica”, novamente na quinta nota, acentuando sua importância rítmica e na construção de uma certa tensão que se desfaz nos dois últimos acordes da partitura – novamente harmônicos.

Entre as inumeráveis combinações possíveis (ou impossíveis, que dobram as regras da música ocidental) de acordes, ritmos, melodias que poderiam ser colocadas após o silêncio daqueles milésimos de segundo antes do início da música, surge bem esta: a "cançãozinha" nos assegurando de estar em algum lugar. Ela se repetirá, incessantemente, durante quase toda a música, trazendo a sensação de uma familiaridade com o som que se executa, marcando quase subliminarmente a individualidade dessa música.

Aos 15 segundos, Freddie Hubbard, com seu *cornet*[12]nos expõem o tema, o local de onde se partirá e para onde se voltará:

[11] Ouça a música aqui https:/www.youtube.com/watch?v=8B1oIXGX0Io



Imagem5: Cantaloupe Island: o tema

Durante toda sua execução, o músico privilegia os dois últimos tempos de cada compasso[13], aqueles tempos que na base são marcados pela quinta nota a que me referia anteriormente: o ponto de tensão e sua consequente dissolução. Isso somente muda no final da exposição do tema – o ultimo compasso da imagem 5 – onde o *cornet* e o piano tocam as duas *primeiras* notas do compasso, como que pontuando o final da frase.

A colocação de um território para a música - o momento II de que nos falam os autores - uma frase do *cornet*, um tema para a música. Vale lembrar que essa música, e principalmente essas frases, tem sido utilizada *ad infinitum* tanto no Jazz quanto fora dele: foi muito ouvida e ganhou projeção imensa entre os não amantes de Jazz quando de sua utilização como *sample* para a música *Flip Fantasia*.[14] "foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado". Marcar entre as quase infinitas articulações possíveis entre notas, ritmos, alturas, acordes, harmonias, timbres, etc., "um lugar para chamar de casa". Ainda que nos preparemos para um salto.

Pouco mais de um minuto depois, temos a passagem a um terceiro momento: o *cornet* começa seu improviso, com uma nota longa, arrastada, como que "apalpando" o caminho a traçar em sua viagem. E depois o piano. Nada do que os instrumentos "dizem" está escrito na partitura.

---

[12] O *cornet* é um instrumento de sopro, muito parecido com o trompete, ainda que tenha um timbre mais "aveludado" que este. Era utilizado para a execução de toques militares em tropas de infantaria, e na sua forma mais arcaica, imitava a forma de um chifre (*corno*).

[13] Um compasso é uma unidade de medida em música, uma subdivisão do tempo: nas imagensreproduzidas aqui, cada compasso conta com quatro tempos, e são demarcados por uma linha vertical que atravessa o pentagrama (o pentagrama são as cinco linhas horizontais que dizem a "altura" da nota).

[14] *Sample* é uma forma de composição utilizada no hip-hop, Rap, na música eletrônica e no Funk carioca: "recorta-se" um trecho, uma frase, de outra música e ela é colocada para servir como fundo para a música que se desenvolve sobre ela, a partir dela. Esse processo também passa pela mesma dinâmica que trazemos aqui quando falamos sobre o Jazz: produção de diferença a partir da repetição. Confira: https://www.youtube.com/watch?v=JwBjhBL9G6U

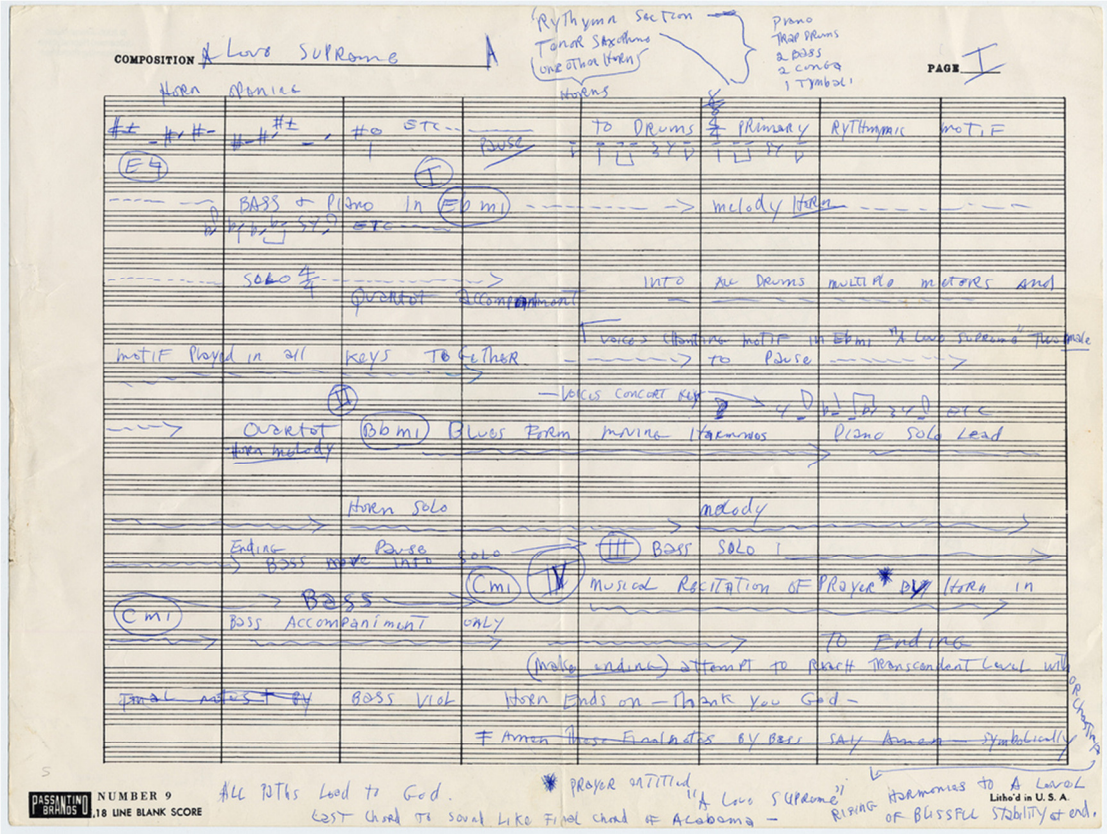


Imagem6: Love Supreme Manuscripts, John Coltrane

A figura acima, a título de exemplo, são as anotações, ou a "partitura" de John Coltrane para *Love Supreme*[15]. Salvas algumas pouquíssimas exceções, não há anotado no manuscrito as notas ou harmonias da música: aparenta ser um diagrama caótico e muito difuso de indicações ("tema tocado em todos os tons ao mesmo tempo"), fluxogramas de tempo ("solo de baixo", "recitação musical de oração"), ferramentas sobre o estado a que se pretende chegar ("fazer o fim tentar alcançar um nível transcendental").

Todas essas informações constam, sem que elas engessem os músicos na construção de algo específico: são linhas gerais que indicam um bloco de devir, um devir-música a se levar em consideração no ato da criação de cada improviso.

Nesse sentido, para cada interpretação, esse momento de improviso é único, pois construído nesse devir-música. Somos então levados ao momento III: "nos lançamos ao mundo, arriscamos uma improvisação. Porém, improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele".

[15] Ouça a música em https://www.youtube.com/watch?v=lHUapMTgWD0

Aos quatro minutos, depois de muito vagar, *Cantaloupe Island* volta ao tema, como que seguindo o fio de Ariadne.

O fio de Ariadne marca o ponto de nossa linha de fuga.

1.1 O fio de Ariadne: a cançãozinha da qual saímos, a cançãozinha para qual voltaremos (será?)

Primeiramente, o contexto: no mito grego, Ariadne amava Teseu que seria sacrificado ao Minotauro em um labirinto. Teseu foi orientado pelo oráculo de Delfos, avisado de que somente venceria o embate com a ajuda do amor. Ariadne deu a ele uma espada e um novelo: ao andar pelo labirinto, Teseu desenrolava o fio para marcar um caminho pelo qual voltar.

Todavia, não se volta o mesmo: Teseu vai para o labirinto enquanto sacrifício, volta enquanto herói. Matou o monstro, fez-se outro. O lugar ao qual se volta também não é o mesmo: em todas as versões do mito, os personagens se afrontam com o fato de que Teseu não amava Ariadne, não amava o lugar para onde voltara. E ambos partirão de novo.

Nossa linha de pensamento nos leva a esse lugar. A jornada, seja do herói que enfrenta o chamado da aventura munido de seu novelo, seja do músico que se depara com um devir-música munido de sua "cançãozinha". Ou então - e aqui reside a importância do ritornelo para nosso pensamento - a subjetividade que se lança à desterritorialização rumo a outros encontros, em um processo de se produzir. O que acontece lá, no caos, fora dos espaços já determinados, das linhas já traçadas, da frase musical já escrita, no campo de imanência?

Voltemos a falar de música, acompanhando a proposta de experimentação de um pensamento “híbrido”, musical/filosófico, que viemos traçando até aqui.

Lá "fora" compõe-se, combina-se, ressoa, de acordo com as diferenças inclusas em um encontro de músicos com a matéria sonora, o território e a "cançãozinha" em um devir-música. Por meio de experimentações, mutacionam indefinidamente a forma de cada obra, a cada ensaio ou apresentação, pode-se estar atento à temporalidade específica de cada integrante e conjugá-la em um ritmo comum, uma sonoridade comum, surgido de acordo com cada momento. "Improvisar, compor, é, então relacionado à ideia da afetação por diferenças, da redescoberta e do florescimento de um

corpo. Algo que me permite encontrar meu próprio ritmo entre os compassos" (ATTALI, apud GILBERT, 2006, p. 127)

Ora, seguindo a tese de Regina Benevides de Barros (BARROS, 2013), o grupo (e em nosso caso fazer música em grupo) se estabelece enquanto intermediário entre duas pretensas totalidades, o indivíduo e a sociedade, e por ocupar esse intermezzo, esse espaço de indiferenciação, esse rizoma, permite uma abertura ao plano das pré-individualidades, esse campo/plano de imanência: é uma potencialização da produção intersubjetiva.

De acordo com Pelbart, não para fazer bandinha, enquanto prática engessada e presa em uma lógica de repetição, mas para dividir algo, construir uma temporalidade, por meio de ritmos e sons compartilhados.

1.2 Música rizomática?

Para ampliar nossa discussão, acompanharemos Jeremy Gilbert na busca por esclarecer esses dois pontos que aqui se impõem: O devir-música, e a música rizoma. Segundo o autor, quando da criação do álbum *Bitches' Brew*[16], Miles Davis "inaugurou o gênero cujo próprio nome poderia ser um sinônimo para a criatividade rizomática: *fusion*(GILBERT, 2006, p. 123).

Esse álbum busca levar os princípios do Jazz às suas últimas consequências: a improvisação passa não mais a uma parte da música, mas a fundamento da obra. Improvisam-se outros timbres ("eletrificando" e distorcendo o som do trompete de Miles, por exemplo), outras configurações de banda - fugindo das formações tradicionais do Jazz, e gravando muitas vezes com duas bandas ao mesmo tempo- mas, principalmente, estabelecendo a proposta do "solo/improviso de ninguém, solo/improviso de todo mundo". Música feita de pura desterritorialização, puro salto ao caos de todos ao mesmo tempo.

Tal proposta evidencia uma série de questões tratadas pelo autor inglês supracitado, ou mesmo nas palavras de Deleuze e Guattari:

[16]Ouça-o em: https://www.youtube.com/watch?v=SbCt-iXIXlQ - **de preferência enquanto lê o resto do texto.**

> Ao colocar todos os seus componentes em variação contínua, a música por si mesma se torna um sistema supralinear, um rizoma ao invés de uma árvore, e segue ao serviço de um continuum virtual cósmico do qual mesmo buracos, silêncios, rupturas e quebras fazem parte. (DELEUZE: GUATTARI, 2011a)

Um rizoma ao invés de uma árvore: ao colocar todos os instrumentos na lógica da desterritorialização, do improviso, desarticula-se uma gama infinita de questões "arborescentes" na música, que podemos ver, por exemplo, na música erudita clássica: a forma extremamente hierarquizada da orquestra, com a obra do compositor, a partitura, fazendo as vezes de "palavra sagrada", mediada em "um regime despótico-passional de signos, com o maestro como ponto de individuação" (GILBERT, 2006, p. 128), e todos os músicos, mas também a plateia, sob seu jugo, sob seu olhar numa expressão explícita de poder. Cada ínfimo detalhe da execução da peça milimetricamente descrito na partitura e vigiado pelo condutor.

Entretanto, ainda mais que isso, pois "a materialidade da música, a corporeidade do som, é sublimada numa experiência de música como pura transcendência, de gratificação adiada, até o singular e individual momento de clímax: o final sinfônico estrondoso." (GILBERT, 2006, p. 129). A experiência da música como falta, a espera do final, que produz em todos os presentes (músicos, plateia, condutor) uma série de afectos muito específicos, marginalizando a possibilidade de variação, do contágio por quaisquer outros. Nesse sentido, a música "clássica" ocidental empurra a lógica e a prática da improvisação para as margens.

Não obstante, o que pensar de *Bitches' Brew*? Se o leitor acompanhou a indicação da nota de rodapé na página anterior, percebeu até agora algumas questões: que a primeira música ainda não acabou; que ao contrário do que discutimos anteriormente, não houve exposição do tema. Todos os músicos estão improvisando ao mesmo tempo, criando um terreno movediço, uma paisagem totalmente desterritorializada: não somente em questão de notas, frases, melodias, ritmos..., mas até mesmo intensidades e timbres dos instrumentistas variam caoticamente.

Mais notas de pesquisa: enquanto escrevia o último parágrafo, um aluno - músico que organiza no momento uma oficina no sistema prisional - me pergunta pelo celular: "...por falar no Miles [...] como é que o cara constrói um tema com apenas dois acordes fundamentais com variação de um semitom: D e D#? É...". A fuga do padrão da música europeia, clássica, erudita, é tamanha que faltam instrumentos teóricos para explicar as composições que se constroem nesse contato com o devir música.

Efetivamente, nos esclarece Gilbert, "a música feita por um processo de conexões laterais entre sons, gêneros e músicos, que almeja sempre abrir-se ao espaço cósmico, deve ser arquetipicamente moderna e rizomática nos termos Deleuzianos" (GILBERT, 2006, p. 124).

A total desterritorialização produzida por essa forma não hierárquica de se fazer música, nos leva a descaracterizar qualquer ideia de autoria individual. Seria uma autoria coletiva, daquela coletividade que se produz por entre os músicos?

> Na impura espontaneidade da composição/performance em tempo real, há necessariamente um momento de devir-música no qual os limites entre executante e executado, entre audiência e composições, entre músico e instrumento, entre músicos e eles mesmos estão todos borrados: esse é o momento de abertura ao 'cósmico' que é também uma experiência da sociabilidade como tal. (GILBERT, 2006, p. 124)

Nesse sentido, promulga-se uma experiência, no ato de fazer música, que acaba por exacerbar uma dessubjetivação dos integrantes. Como se a arte, no quase sagrado momento da produção da obra, nos arrancasse de nós. Relembra-nos de uma sensação recorrente da própria dissolubilidade de tudo que costumamos chamar, na sociedade ocidental moderna, de “indivíduo”. Uma produção que tem mais a ver com a abertura da passagem de algo “por nós”, do que de algo que brota “em nós”. Quase como se não fosse nunca um alguém que escreve.

Marguerite Duras foi muito feliz ao descrever tal questão no poema abaixo:

> Escrever.
> Não posso.
> Ninguém pode.
> É preciso dizer: não se pode.
> E se escreve. (DURAS, 1994, p.47)

1.3 Produção de subjetividade, música, ritornelo... qual é a conexão?

“Porque esta tese está sendo escrita na Psicologia?” Foi-me indagado em certo momento da qualificação. Ofereci naquele momento duas respostas. "Porque não?" foi uma delas. A segunda exige alguma explicação.

A formação em Psicologia se coloca em um território transdisciplinar por excelência: da Sociologia à Filosofia, da Psicanálise à Neurologia, da Estatística à Economia. Assim como nos textos dos autores franceses, é um domínio de saber atravessado muitas vezes por muitos outros domínios, criando cruzamentos e mutações

variadas. "É preciso construir seus intercessores"; é preciso construir um hibridismo, tal qual vemos em *Mil Platôs* e *O Anti-Édipo*.

Com base nesses atravessamentos da Psicologia, ressalto uma intuição aventada durante as orientações da pesquisa: a Psicologia parece inferir nos textos escritos por Deleuze e Guattari um modelo de produção de subjetividade, e talvez seja essa a questão que atrai muitos estudantes dessa área aos textos destes autores, como me atraiu em 2007. Suely Rolnik, por exemplo, aborda tal viés em seus textos:

> É preciso falar em processos de individuação ou de subjetivação. Tais processos são inseparáveis das linhas de virtualidade traçadas no caos, linhas que eles atualizam, correndo sempre o risco de submergir. Complexa operação de agenciamento de intensidades, que não esgota essas intensidades e seu potencial de gerar outros devires. (ROLNIK, 1996, p. 5)[17]

Ressalvas começam a aparecer: "individuação ou subjetivação" subentende que são coisas próximas, mas diferentes. Essa diferença é que pretendo abordar aqui, e para tal, dois trechos dos autores parecem ser bastante propícios:

> Por conseguinte, escrever a dois não constitui qualquer problema especial, ao contrário. Haveria um problema se fôssemos exatamente pessoas, cada um tendo sua vida própria, suas opiniões próprias, e se propondo a colaborar e discutir um com o outro. Quando eu dizia que Félix e eu éramos mais como riachos, queria dizer que a individuação não é necessariamente pessoal. Não temos certeza alguma de que somos pessoas: uma corrente de ar, um vento, um dia, uma hora do dia, um riacho, um lugar, uma batalha, uma doença têm uma individualidade não pessoal. Eles têm nomes próprios. Nós os chamamos de "hecceidades". (DELEUZE, 1992, p. 180-181)

Mais que subjetivações, os autores estavam, ao longo de toda a elaboração dos escritos - trechos como esse abundam nos livros supracitados -, transpassados pela questão das individuações. É em um dos textos de Deleuze sobre música, já citado anteriormente, que a conexão dessa minha digressão se faz presente com a pesquisa em curso;

> Há um certo tipo de individuação que não se resume a um sujeito (Eu[*moi*]), nem à combinação de uma forma com uma matéria. Uma paisagem, um acontecimento, uma hora do dia, uma vida ou um fragmento de vida... procedem de outro jeito. Tenho um sentimento de que o problema da individuação na música - que certamente é muito, mas muito complicado - está mais para o tipo daquelas segundas individuações paradoxais. Como se chama a individuação de uma frase, de uma pequena frase, em música? Eu gostaria de partir do nível mais rudimentar, em aparência mais fácil. Ocorre de uma música nos lembrar uma paisagem. Assim é com o célebre caso de Swann, em Proust: o bosque de Boulogne e a pequena frase de Vinteuil. Ocorre também de sons evocarem cores, seja por associação, seja por

[17]Texto disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/novascaos.pdf

> fenômenos ditos de sinestesia. Ocorre, enfim, de motivos, nas óperas, estarem ligados a personagens, por exemplo: um motivo wagneriano é obrigado a designar um personagem. Tal modo de escuta não é nulo ou desinteressante, e talvez num certo nível de relaxamento seja inclusive preciso passar por isso, mas cada um sabe que não é suficiente. Em um nível mais tensionado, não é o som que remete a uma paisagem, mas é a própria música que envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior (como em Liszt). (DELEUZE, 2016, p. 165)

É necessária, portanto, para permitir a conexão entre os dois registros que estamos tentando colocar em diálogo, a explanação do que viria a ser subjetividade para essa perspectiva filosófica. Em certo momento da *Carta a um crítico severo*, Deleuze escreve "visto que cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente" (DELEUZE, 1992, p. 16).

Trata-se de uma perspectiva que evidencia um conceito de subjetividade bastante singular, uma vez engendrado numa multiplicidade de agenciamentos heterogêneos – e, portanto, avesso ao senso comum de que uma subjetividade há de coincidir com um indivíduo (indivisível). Mais que isso, pautado nessa perspectiva, Soares e Miranda concluirão que:

> o projeto cartesiano de fazer coincidir pensamento e ser, sujeito e subjetividade, já não faz mais sentido, pois a subjetividade não é mais do que uma coleção de dados sem ordem, sem estrutura e sem lei, e não coincide com o sujeito porque este é apenas um efeito das articulações às quais as ideias estão submetidas. (SOARES; MIRANDA, 2009, p.413)

O que os autores parecem querer evidenciar, no artigo em questão, é o fato de que a subjetividade carece de essência, de internalidade, de transcendência ao plano material – características que parecem surgir da famosa intuição cartesiana: *Penso logo existo*.[18]

A perspectiva dos autores que nos propusemos discutir é uma perspectiva empirista, uma vez que é produzida nas interações com o meio, num registro imanente, pautada em acontecimentos:

> ...é na repetição da experiência, ou seja, no hábito de adquirir hábitos, que forjamos isso que chamamos de espírito, alma, consciência, subjetividade.

[18] Podemos colocar nos seguintes termos: para esses autores, não é incorreto corromper a afirmação de Descartes ao dizer *Pensa-se, logo existe,* haja vista que a própria necessidade de um sujeito na frase (oculto no caso: *Eu penso*) nos é imposto pela língua – Nietzsche antevê essa questão diversas vezes em sua obra. Mesmo os físicos nos colocam a questão assustadoramente bela de que o mundo, suas partículas e leis constituem o ser humano que pode observar o mundo, suas partículas e leis: o mundo se observando, o mundo pensando – *através* de nós.

> O sujeito é, pois, tão somente duração, persistência no tempo de um conjunto de afirmações e crenças decorrentes dos hábitos que qualificam o indivíduo e lhe conferem não "a identidade", mas "uma identidade", por definição provisória, que será passível de mudança tão logo mudem as experiências que conformam seus hábitos. [...]
>
> Já se pode entrever uma subjetividade material (ainda que incorpórea porque produzida por sentidos), imanente (porque se forja sempre neste mundo e com as coisas que dele fazem parte), marcadamente relacional (ao contrário do solipsismo racional do sujeito epistêmico cartesiano), associacionista e interativa, porque é apenas na interação entre matéria-sensível e matéria vibrátil (sons e tímpano, cores e olho, calor e pele, em suma, relação entre termos) que se forja o "espírito". (SOARES; MIRANDA, 2009,p. 413-414)

A subjetividade seria, assim, marcada pela territorialização de certos acontecimentos ou paisagens, um modo de sentir, pensar, agir em processo permanente de transformação: se desterritorializa a todo momento, pois não para de ser atravessada por acontecimentos.

Mesmo esses acontecimentos, ou paisagens, se dão pelo agenciamento de componentes imanentes ao mundo: As "segundas individuações paradoxais", a que Deleuze se referia em *tornar audível forças não audíveis por si mesmas* (2016). Individuam-se de forma singular, ou nas palavras do filósofo, uma individuação que não se resume a um sujeito. Essas questões, assim como a afirmação de que um sujeito se dá pela duração de crenças e hábitos, serão abordadas respectivamente nos capítulos 3 e 4 desta tese: são questões complexas que exigem mais espaço e tempo para serem pensadas.

Repito a questão que dá título a esse subtópico: qual é a conexão entre o ritornelo e a produção de subjetividade? O ritornelo é o movimento triplo e concomitante aos processos de subjetivação – ou ainda mais amplamente, não somente de construção de subjetividades, mas de individuação das "coisas": quando falamos desse processo estamos falando também da produção de "uma pequena frase musical", ou de um solo de Jazz, como no exemplo do início.

As perguntas as quais chegamos nesse momento: o que, no encontro com a música, é capaz de nos colocar em processo de desterritorialização/territorialização? O que pode provocar esses momentos intempestivos (ROLNIK, 1995)? O que na música nos coloca em contato com o plano de imanência?

Talvez nos caiba buscar a esquizofrenia da música: não como patologia, mas como lógica de produção que subentende uma abertura radical ao fora.

> O Pensamento do Fora é aquele que se expõe às forças do Fora, mas que mantém com ele uma relação de vaivém, de troca, de trânsito, de aventura. É o pensamento que não burocratiza o Acaso com cálculos de probabilidade, que faz da Ruína uma linha de fuga micropolítica, que transforma a Força em intensidade e que não recorta o Desconhecido com o bisturi da racionalidade explicativa. O Pensamento do Fora arrisca-se num jogo com a Desrazão do qual ele nunca sai ileso, na medida em que não saem ilesos o Ser, a Identidade, o Sujeito, a Memória, a História e nem mesmo a Obra. (PELBART, 1993, p. 96)

Tal abertura radical ao fora nos coloca diante do processo de desterritorialização, busca de um centro e construção de um novo território. Afinal, pensar é perder-se.

> Naquilo que é chamado, *grosso modo*, loucura, há duas coisas: há um furo, um rasgo, como uma luz repentina, um muro que é atravessado; e há, em seguida, uma dimensão muito diferente, que poderíamos chamar de desabamento. Um furo e um desabamento. Lembro-me de uma carta de Van Gogh. "devemos – escrevia ele – minar o muro." Salvo que romper o muro é dificílimo e se o fazemos de forma muito bruta nos machucamos, caímos desabamos. Van Gogh acrescenta ainda que "devemos atravessá-lo com uma lima, lentamente e com paciência". Temos então o furo e depois esse desabamento possível. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 333-334)

Tal processo se dá pela construção de relações com o caos do mundo e **passa necessariamente pela produção (humana ou não) de obras, signos, marcas, etc.** Não há como frisar o suficiente essa questão no pensamento dos autores, mas podemos vê-la em algumas passagens do texto *Acerca do Ritornelo,* por exemplo:

> O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca qualitativa que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõe antes uma expressividade que faz território [...] A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos.[...] podemos chamar de arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... (DELEUZE; GUATTARI , 2011c, p.122- 123)

A questão da construção de territórios subjetivos (territorialização), sua desconstrução (desterritorialização), o lançamento rumo ao caos -"forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas. Tudo isso se afronta no ritornelo" (idem, p. 118) - evidencia uma geografia da subjetividade, pois a coloca no mundo, em determinado lugar do mundo, e não em uma interioridade.

Temos, assim, uma forma de ver a arte (e a música) como um avançar rumo ao fora e o problema é como trazer algo do fora. “O pensamento, ele é necessariamente, uma experiência que se confronta com o caos.” (ULPIANO, 2018, p.290).Ou também - como me foi lembrado recentemente por dois alunos em um relatório de estágio - nas palavras de Deleuze:

> Não há literatura sem fabulação, mas como Bergson soube vê-lo, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências. Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagem de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo, como no 'caso Nietzsche' por isso o escritor enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é um conjunto dos sintomas cuja a doença se confunde com o homem. (DELEUZE, 1997, p.13)

Interessa-nos, nesse momento, apreender essa “função fabuladora” da arte em conexão às questões que viemos levantando ao longo de todo o texto. Para isso, nos serviremos de um leve desvio na escrita, para pensarmos as questões que podem trazer essa construção de um “ser do sensível” -nas palavras de Deleuze e Guattari – ao nosso alcance.

> O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. (DELEUZE, 2006, p.238)

Deleuze e Guattari se concentram, ao longo de todo o texto sobre o ritornelo, em ilustrar essas questões com exemplos do reino animal, como que colocando a problemática interessantíssima de que tal relação de “construção de mundo” não é exclusividade dos processos de construção de subjetividade humana. Um processo expressivo de certa forma, pois territorializa os componentes mais heterogêneos possíveis e os transformam em signo, em placa, em assinatura... em território, em uma nova terra por se habitar.

> É muito importante, quando o caos ameaça, traçar um território transportável e pneumático. Se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.128)

Animal, musical, subjetivo... subjetiva-se (e objetiva-se o mundo) construindo uma relação com o mundo, com o caos, munindo-se sempre de algo – “uma

cançãozinha", um novelo, um eremitério, um *cornet*, um piano, ou mesmo o conceito de ritornelo. Todas as questões aqui colocadas nos encaminham a uma determinada construção (de território?). E mesmo que a brevidade do espaço force tal raciocínio exploratório a uma conclusão, haveremos de "abrir o círculo" em direção às forças do caos, às forças cósmicas, novamente.

2 SEGUNDO MOVIMENTO – O TEMPO E O RITMO.

"E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo tempotempotempo
Não serei nem terás sido
Tempo tempotempotempo
Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo tempotempotempo
Num outro nível de vínculo
Tempo tempotempotempo."
Oração ao Tempo – Caetano Veloso

Durante nossa discussão sobre o conceito de ritornelo, pudemos antever uma visão de subjetividade que se articula intimamente com o território. Contudo, a questão ainda não foi abordada satisfatoriamente, haja vista que existe naquele texto uma série de afirmações quase crípticas e de difícil entendimento que articulam uma subjetivação/individuação com outro registro da experiência humana: o tempo e o ritmo. Usamos como referência, por exemplo, a seguinte:

> Os meios estão abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.119)

Buscaremos explorar tal questão, aparentemente bastante hermética, nos utilizando daquele expediente que viemos traçando ao longo da pesquisa, fazendo interceder a música e a filosofia concomitantemente: começaremos a traçar essa questão por meio de vários pensamentos musicados por autores da música. Entretanto, talvez seja ainda mais interessante nos atentarmos a uma série de questões, também da música, que nos darão dados preliminares, demarcarão uma base, ao definir de forma bastante aberta os conceitos de ritmo e de tempo.

2.1 O que é ritmo?

> É como se a arte musical tivesse dois aspectos, um como a dança de moléculas sonoras, revelando a "materialidade dos movimentos que costumamos atribuir à alma", agindo sobre todo o corpo, que ela utiliza como seu próprio palco; mas também um outro como instauração de relações humanas nessa matéria sonora que produz diretamente os afetos que costumam ser explicados pela psicologia. (DELEUZE, 1999, p.52, Apud GALLETTI, 2001, p.97)

O ritmo se dá de forma intrínseca a nosso próprio entendimento do que é som: percebemos o som no ambiente por meio da vibração na matéria. Ou seja, o som se dá pela repetição periódica de impulsões e repousos, sinal e ausência (WIZNIK, 1989, p.17) em meio à matéria. Por isso, se dá a questão, muito ignorada nos filmes de ficção científica, de que no vácuo do espaço não se propaga o som: há silêncio pela ausência de matéria sobre a qual as vibrações poderiam se propagar – explosões no espaço não podem ser ouvidas, como costumamos ver em Hollywood[19].

Abordaremos de novo tal questão posteriormente, ao contrapor som e ruído: nos interessa neste momento perceber que há uma cadeia muito interessante de eventos físicos que nos permitem a percepção do som. Como exemplo, podemos pensar em um violão: ao soar qualquer nota no instrumento, percute-se uma corda, ato que a faz vibrar; tal vibração reverbera pelo corpo de madeira – construído especificamente, do material às dimensões e formato, para permitir essa amplificação – e é intensificada e emitida ao meio. Daí, faz vibrar o ar ao redor do instrumento e, tal qual uma pedra cai em um lago provocando ondulações na água, o ar ao nosso redor vibra e chega aos nossos tímpanos.

Com certeza nos lembraremos de nossas aulas de física no colégio com a figura a seguir:

[19] Observaremos a questão do silêncio no próximo capítulo: um observador no espaço ainda ouviria os sons do próprio corpo.



Imagem7: Onda Sonora

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configuração e sentidos.

> Representar o som com uma onda significa que **ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade**, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência. (WISNIK, 2017, p. 19, grifo nosso)

Ou seja: há uma primeira questão referente ao tempo aqui mesmo na vibração da matéria. A frequência dessa primeira alternância, entre compressão e descompressão do ar, definirá a nota que está soando (um Mi, um Fá, etc...).

Porém existe ainda outra alternância, outra repetição que nos interessa aqui, e surge em um nível mais amplo: o ritmo. Vejam que a diferença aqui tem a ver com a frequência, quantidade de pulsos por segundo: as repetições acima de 10 a15 pulsos por segundo (10 a15 Hertz)são percebidas como um som contínuo, uma nota. Em uma frequência mais lenta, conseguimos identificar de forma clara a passagem de um estado a outro, da compressão à descompressão: nesse caso, não identificaremos um som contínuo, mas um ritmo. O ritmo é um recorte de tempo, uma alternância entre dois estados, entre um "sim" (há som) e um "não" (não há som).Um "tic", o silêncio que o procede, e o consequente "tac" no relógio, por exemplo, demarcam um ritmo. Ou seja, há um limite aqui para a velocidade: se há mais de 600 a900 pulsos constantes por minuto (conhecido por BPM – unidade de medida dos metrônomos[20]), perceberemos

[20] Metrônomo é um aparelho mecânico ou digital capaz de emitir notas constantes e de forma continua. É utilizado para definir o andamento de uma música e frequentemente tem sua unidade de medida (batidas por minuto, ou BPM) anotada no início das partituras, para definir esse andamento. Em muitas situações, podemos perceber tal ritmo nas mãos do condutor de uma orquestra, ou mesmo nos pés ou corpos dos músicos: eles "marcam o tempo" enquanto executam a peça.

todos esses estados como uma única coisa: não haverá mais ritmo, e sim um som contínuo. Essa informação será importante, e por isso retomada, alhures.

A partir dessa alternância no nível macro (lembrando, espaço entre notas menor que 10 a15 hertz) entre sons (em diversas alturas, intensidades e timbres) e a falta deles (pausas, na linguagem musical) se dá aquilo que costumamos atribuir na linguagem coloquial como ritmo. A articulação entre esses componentes/meios, pausas e sons, criará os ritmos latinos, o *shufflee*/ou *swing* do Jazz, a batida do maracatu... É a essa alternância entre meios que os autores se referem na citação do começo deste capítulo.

> A música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. (WISNIK, 2017, p.29-30)

Constatamos, assim, um conceito musical interessantíssimo para pensarmos uma série de questões referentes ao tempo: uma ferramenta para experimentações do pensamento, empreendidas por músicos de todo o mundo.

2.2 Distorcer, deformar, distender o tempo - Parte 1: música

John Cage é um desses compositores que, na música, aborda o tempo enquanto um inaudível a se tornar audível. Nós nos referimos aqui a uma obra bastante famosa que ganha frequentemente notícias em jornal[21]: Organ²/ASLSP. Trata-se de uma composição de 1987, cuja premissa principal se pauta em duas questões, perceptíveis já na primeira página da partitura:

[21] Por exemplo, a reportagem do The Guardian, de julho de 2008: https://www.theguardian.com/music/musicblog/2008/jul/07/thelongestconcertinthewor



Imagem8: Partitura Organ²/ASLSP

Conforme tratamos na nota de rodapé da página anterior, partituras costumam conter a notação que descreve o andamento da peça: os BPM, ou batidas por minuto. Trata-se do ritmo, normalmente marcado pelas mãos do condutor da orquestra, ou um metrônomo, ou mesmo pelo próprio músico: com o próprio corpo (bater os pés, mover a cabeça, etc...) ou "internamente" (contar "1,2,3,4" mentalmente).

Podemos, portanto, perceber que nada disso consta na partitura acima. Também podemos notar que a partitura não tem as costumeiras subdivisões de tempo, os compassos, que servem para manter a organização daquele que a executa (também tratamos sobre o que é um compasso na nota de rodapé da página 35. Mais que isso, não existe nem mesmo a notação costumeira antes das claves (segundo símbolo em cada "linha" da partitura) que servem para indicar a duração de cada compasso e qual sua unidade de medida: todas as oito páginas da música estão no "mesmo compasso".

Em vez de todas essas indicações, encontramos apenas a indicação dada pelo nome: ASLSP, ou *As slow as possible* (tão lento quanto for possível). O compositor parece pedir ao executante que decida, por seus próprios critérios, o quão lento seria possível (talvez até mesmo suportável) tocar a peça.

La Monte Young, outro compositor, também compôs uma peça que se utiliza desse mesmo expediente:

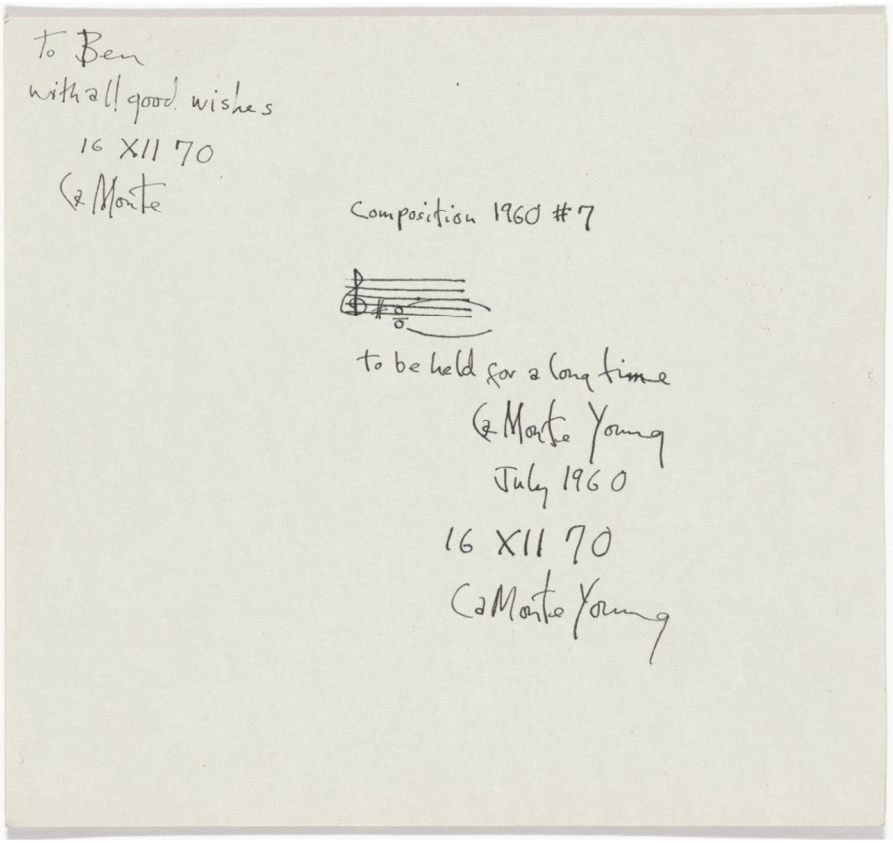


Imagem 9: La Monte Young - 1960 #7

Novamente, nenhuma notação sobre o andamento, duração das notas, compassos... Apenas duas notas e a frase *to be held for along time*, mantidas por muito tempo. O GEMC – Grupo de Estudos em Música Contemporânea da Universidade Federal de Ouro Preto - registrou uma execução dessa peça, ainda que com improvisos por sobre a premissa original, em https://www.youtube.com/watch?v=In6kZwdxiMI.

Ambas as obras parecem explorar uma primeira questão bastante intrigante: quão longa pode ser a execução de uma duração em uma obra musical. A obra de Cage, no entanto, dá um salto além: em uma igreja em Halberstadt, Alemanha, músicos, pesquisadores e filósofos construíram um órgão exclusivo para executar a obra. Uma máquina garante que o fornecimento de ar seja constante e ininterrupto. Como apenas alguns dos tubos do órgão serão usados a cada nota (que durará anos), novos tubos vão sendo adicionados e/ou substituídos gradativamente. Em 2001, foi executada a primeira pausa, e em 5 de fevereiro de 2003, o primeiro acorde...a performance está programada para terminar em 2640.

Em 5 de julho de 2008, o jornal Deutsche Welle noticiou[22] a mudança de acordes na igreja, com mais de mil observadores. Questionados sobre o significado daquilo, um dos organizadores respondeu: "- não significa nada; apenas está lá", referindo-se ao som constante – ainda que isolado por uma caixa acústica – que o órgão preparado emite.

Assim como a construção de grandes obras arquitetônicas – catedrais, por exemplo- a execução superará a duração de uma vida. Se é que realmente se completará, daqui a 622 anos.

2.2.1 Distorcer, deformar, distender o tempo -Parte 2

Conforme nos dizem um dos organizadores da execução de Halberstadt, o som "apenas está lá". A distância entre as notas, acordes e/ou pausas é extensa demais para que um único ser humano seja capaz de conectá-las em uma construção de causalidade: é impossível imaginar a melodia quando se executa a obra em uma escala tão gigantesca de tempo.[23]

Não é, entretanto, necessária a construção de notas que ressoarão por anos para que haja essa percepção de que o "som está lá", ou mesmo a sensação de que as notas não se encadeiam: a distância é tão grande entre elas que quando ouvimos a segunda já "esquecemos" a primeira. Tal sensação pode ser conseguida com intervalos muitíssimo mais curtos.

Na verdade, tal questão tem a ver com uma constatação, irrelevante talvez, feita por estudiosos do som, mas com certeza impressionante se levarmos em consideração suas conexões com a filosofia: o conceito de Presente Psicológico, ou presente perceptual.

> Os limites superiores de percepção de tempo podem talvez ser testemunhas de outro limiar rítmico normalmente referido como o "presente psicológico" ou "presente enganoso". Michon define o presente perceptual como "o intervalo de tempo em que uma informação sensorial, processamento interno, e concorrente comportamento parecem estar integrados no mesmo foco de atenção". (LEHMAN, 2012,p.14)

[22] https://www.dw.com/en/one-thousand-hear-change-of-note-in-worlds-longest-concert/a-3463502

[23] Uma versão "mais curta", de 21 minutos e 41 segundos, pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=byqsV-CXJ-g

Segundo a pesquisa do mesmo autor, apesar de divergências, pode-se demarcar essa sensação de presente com uma duração que vai dos 2 aos 8 segundos. Grosseiramente, tal espaço de tempo pode ser definido como 33 batidas por minuto – ou seja, um metrônomo, ajustado para 33 bpm, soará a cada 1,8 segundos: esse é o limiar de quão longo o espaço entre os pulsos consegue ser conectado por um ouvinte. Interessante frisar que o andamento de 33 bpm é conhecido, há séculos, como o mais lento viável, utilizável.

O que buscamos constatar aqui, é que por meio de pesquisas relacionadas à música, foi possível quantificar em termos de duração, o presente: o presente (ou ao menos essa concepção dele) dura de 2 a 8 segundos.

2.3 Presente, contração e fundação do tempo: filosofia

Para continuarmos nossa linha de raciocínio, acompanhemos Cláudio Ulpiano:

> O século XX seria como que o rompimento definitivo com o modelo que a filosofia trouxe com ela no nascimento. Quando a filosofia nasce, ela traz com ela um desejo, que é o desejo de eternidade. Esse desejo de eternidade é o que constitui a filosofia do Platão e do Aristóteles. Essa filosofia é chamada de *filosofia clássica*, é uma *imagem do pensamento,* torna-se dogmática: ela domina a história do pensamento; até que no século XX ela começa a ser rompida. (ULPIANO, 2018, p.291)

Para o autor em questão, a obra de Deleuze e Guattari se atravessa nas relações com três conceitos (*contração*, *repetição e mudança)* que aparecem tanto em Hume quanto em Bergson. Observaremos tais conceitos para ampliar nossa problemática.

O primeiro conceito: *contração*. O que seria?

"A contração é juntar elementos que estão separados" (ULPIANO, 2018, p.294). Poderíamos também chamá-la de *síntese*; por meio da contemplação da natureza é possível ao pensamento contrair, fazer síntese entre elementos separados. No nosso caso, contrair, conectar duas notas e os respectivos espaços de tempo entre elas e dizer: "isso é um ritmo" e/ou "isso é uma melodia". Separados pois, na natureza, as coisas *apenas são*, sem essência, sem causalidade, sem conexão ou sentido *a priori*.

O segundo conceito elencado nesta página surge aqui: *repetição*. Se não há, na natureza, essência, causalidade, etc., o que há? Há repetição, as coisas *apenas são*, e se repetem. *pulsam*, sem sentido, lógica, causa...

> Quando eu falo no *espírito*, há [...] um elemento difícil em função do nosso [...] discurso cotidiano, que é a desidentificação de espírito e sujeito humano. Espírito e sujeito humano não são a mesma coisa. [...] Existe uma natureza. Essa *natureza é a matéria, a matéria se repete;* e existe um *espírito;* e esse espírito não é o sujeito humano. Então é como se a natureza (e isso eu acho que um físico entende de uma maneira maravilhosa), *a natureza se dá como matéria* mas, *ao mesmo tempo, ela se pensa*. (ULPIANO, 2018, p. 295) [grifos do autor][24]

Ou seja, a natureza/matéria se repete no espírito, sem que ele adicione nada: "não é um sujeito que está observando a natureza e está fazendo os seus processos interpretativos. O espírito está se constituindo por essa matéria." (idem, p. 296).

Percebemos nessa constatação o retorno de algo que discutimos no capítulo anterior (de certa forma, ao longo de toda a tese...): uma indissolubilidade entre os termos que geralmente se dicotomizam nos diagramas da ciência positivista: sujeito que observa, objeto que se dá a ser observado.

É hora, portanto, de nos atentarmos ao último dos três conceitos que Ulpiano traça a partir de Hume e Bergson, atravessando Deleuze e Guattari: *mudança*. O que seria essa mudança, nesses termos filosóficos?

A mudança seria a própria diferença. A natureza se repete: poderíamos elencar as forças da física –força gravitacional, força eletromagnética, força nuclear fraca e força nuclear forte – que sempre se repetem, em todos os casos e/ou equações.

> O espírito entra e delira. O que é o delírio do espírito? É juntar no espírito aquilo que na natureza está separado. Entenderam? Então se na natureza você encontra um cavalo... um cavalo galopando e uma águia voando. Quando você vai no espírito você encontra um cavalo alado. O espírito junta o dorso do cavalo com as asas da águia e cria seus pequeninos monstros. Isso chama delírio. Então o *espírito introduz o delírio, não na natureza, mas nele.* [...] Isso se chama o *nascimento da diferença.* (Idem, p.296)

Possivelmente, na ânsia de produzir inteligibilidade às ideias, estejamos complicando, ou complexificando demais a questão. Acelerando demais o ritmo de exposição. Entretanto, voltamos a repetir aquela ideia, nessa complexa equação que montamos nas últimas páginas, que ressoa com o que estávamos discutindo antes de dar um salto para a filosofia: na natureza tudo se repete, tudo *pulsa.*

[24] O texto citado é a transcrição de uma aula de Claúdio Ulpiano, incluída como anexo no livro *Gilles Deleuze: A Grande aventura do pensamento.* Por se tratar da transcrição de uma aula, suprimimos diversas repetições de palavras e outros vícios da linguagem coloquial, priorizando a clareza.

Ora, não era a pulsos que nos referíamos quando elaboramos o que seria ritmo? A premissa de todo o capítulo que se apresenta não é a de tratar do tempo? Pois é exatamente nesse desenvolvimento filosófico – conforme já salientamos, em Hume e Bergson, no início do século XX – que podemos pensar filosoficamente numa gênese do tempo. Vejam:

> Você olha para o céu e olha o céu estrelado. E o céu estrelado é um processo de pulsação. Ele pulsa. É como se o céu se desse por piscadas. Cada piscada uma pulsação e a cada pulsação dessa um elemento físico da natureza se faz, se constitui. Então o céu pulsa, a natureza pisca, a natureza pulsa e um elemento se faz. Mas a natureza imediatamente despulsa e aquele elemento se desfaz. [...] *Nada se completa. Nada se desfaz. Tudo se faz e se desfaz ao mesmo tempo.* Ora, qual é a conclusão do pensador? Se tudo se faz e se desfaz simultaneamente, logo, *nada passa.* E o tempo é aquilo que passa. Então na natureza *não há tempo.* (ULPIANO, 2018, p.297-298)

Gênese do tempo? A citação parece explicitar, na realidade, a inexistência do tempo enquanto dado filosófico, uma vez que na natureza nada se passa. Entretanto, o mesmo não é realidade no caso do espírito que contempla: afinal, conforme abordamos, há algo que contempla a natureza, e dessa contemplação, por meio de uma contração entre as partes, entre os pulsos, *delira.* E nesse caso específico, delira o tempo.

Acompanhando o autor supracitado em uma metáfora que explica de forma exemplar a questão em mãos, devemos pensar em um relógio (ou um metrônomo, no mínimo em 33 bpm...). "a natureza faz tic, mas quando ela vai concluir o tic, o tic desaparece e aparece o tac." (idem, p.298). Estados da natureza que se repetem incessantemente, em pulsos.

Contudo, ao contemplar o fenômeno, retém-se o tic e antecipa-se o tac. *Síntese* de dois fenômenos que estavam completamente separados. Dizemos "o tic-tac do relógio". Uma *espessura* é criada:

> Essa *espessura*, na filosofia de Bergson, chama-se, em francês, *durée*, e em português *duração*. Então, usando uma linguagem espacial, chama-se extensão. Apareceu alguma coisa a mais do que o fazer e o desfazer-se. Apareceu uma *espessura*. Essa *espessura* chama-se o *presente do tempo. Aparece o presente do tempo.* (ULPIANO, 2018, p.298)

Apenas por meio da síntese entre dois pulsos é possível "inventar" o tempo, pois é essa síntese entre dois momentos que não estão ligados que criará o "delírio" da *duração*: o presente, o passado e o futuro. Tal síntese é reencenada, de alguma forma, a cada momento, e no caso da música, é uma condição *sine qua non* para nossa audição:

somente através da construção, no espírito, no presente perceptual, de uma *duração* é possível construir (ou delirar) um sentido para os sons.

2.4 Pausa: Mahler, Bernstein e o fim do tempo na música

> O tempo é uma questão que explode no século XX. [...] o século XX é um século que tem como marca decisiva [...]a paixão pelo tempo. Essa paixão pelo tempo, essa paixão passa tanto na filosofia, quanto na ciência e quanto na arte. Na filosofia você tem o Heidegger, anteriormente você tem Bergson, e vocês tem todo um conjunto de filósofos que se dedicaram a pensar o tempo. A música, basta ver a experiência de Schöenberg, é exatamente uma experiência de quebrar os regimes clássicos, produzir uma música atonal, já mostra que alguma coisa está acontecendo em relação ao tempo. (ULPIANO, 2018, p. 291).

Leonard Bernstein foi um compositor e maestro que conduziu a Filarmônica de Nova Iorque entre 1954 e 1989. Nesse mesmo período, apresentava o programa "Young People's Concert", composto de aulas abertas sobre música, composição e orquestração criadas para jovens.

Nos interessa, nesse momento não sua obra enquanto compositor, mas uma de suas falas, que consta no livro *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (BERNSTEIN, 1976)[25].

Bernstein tornou-se conhecido por interpretar a obra de vários músicos eruditos consagrados, e gostaríamos de nos focar, assim como ele faz na palestra a que nos referimos, na 9ª sinfonia de Gustav Mahler, composta entre os anos de 1908 e 1910, ou seja, na virada do século XX. Mahler foi contemporâneo de Schöenberg, citado acima como o pai do atonalismo[26] e foram, inclusive, muito próximos um do outro, ainda que Mahler dissesse não ser capaz de entender a obra de Schöenberg.

Podemos ver o próprio Bernstein regendo a sinfonia em questão em https://www.youtube.com/watch?v=IoNEeKJ2x44, e o trecho a que ele se refere é o último movimento, executado a partir, aproximadamente, do 56º minuto.

Porque nós não falaremos de Schöenberg? Porque não falaremos do atonalismo? Bernstein faz a mesma pergunta:

---

[25] O texto completo poderia ser acessado no portal de periódicos *Sage Journals*, mas infelizmente o portal tem acesso restrito a pagantes – prática muito comum em outros países, como os Estados Unidos da América. Incapazes de aceder à fonte original, tomamos como referência a transcrição de sua fala disponível em: https://slippedisc.com/2015/08/late-night-thoughts-on-mahlers-9th/, traduzida informalmente pelo pesquisador.

[26] O atonalismo é uma forma de composição que desconsidera as escalas e as regras de relação entre suas sete notas; em vez disso, se utiliza de todas as 12 notas existentes (chamadas de notas cromáticas). Para obter mais informações sobre atonalismo, confira (WIZNIK, 1989).

> Mahler tinha uma alma profética. A 9ª[sinfonia] é um poderoso adeus ao século 19. [...] Por que terminar assim uma palestra sobre composições no século XX, depois de falar sobre Alban Berg e Schöenberg? Não estamos andando para trás? Porque regressar ao fatídico ano de 1908? Porque a 9ª sinfonia em si é uma grande questão. E mais: uma profunda e reveladora resposta. (BERNSTEIN, 1976, s.p.).

Bernstein foi capaz de nos deslocar do caminho óbvio com algumas poucas sentenças, e acreditamos que por uma questão de intensidades, de afetações, seja mais proveitoso abordar as questões que a música nos coloca em relação ao tempo – principalmente no século XX - de uma forma mais leve e sensível da empregada no último subtópico:

> Eu queria analisar a essência da crise tonal revelada em seu trabalho mostrando sua não resolução das tensões, suas tentativas relutantes de abandonar a tonalidade que fazem da 9ª um testemunho a sua tortura, seu ser sendo rasgado entre as tradições da grande música austro-alemã e a nova música atonal. Mahler sabia que ele era o fim da linha, o último ponto no grande arco sinfônico que começou com Haydn e Mozart, e terminaria com ele. Era seu destino somar toda a história da música austro-alemã, recapitular e amarrar, não com um lindo laço de forma alguma, mas num aterrorizante nó feito de seus próprios nervos e pensamentos. (BERNSTEIN, 1976, s.p.)

Segundo Bernstein, Mahler antevia sua própria morte, assim como a morte do tonalismo, que viria a se concretizar no século que se iniciava. Porém, mais que isso, via também "a morte da sociedade, de nossa cultura faústica." (BERNSTEIN, 1976, s.p.). O último movimento da nona sinfonia de Mahler é uma metáfora para esse sentimento apocalíptico: o fim dos tempos, mas também do tempo como se conhecia na música, suas pausas, construções de tensões e consequentes dissoluções.

> E, então, vem o quarto, o último movimento, o adágio, e então temos nosso último adeus. Ele toma a forma de uma prece, o último coral de Mahler, uma prece pela restauração da vida, da tonalidade, da fé. É uma oração apaixonada, movendo-se de um clímax a outro, cada um mais recalcitrante que o anterior, mas não há soluções. E entre esses surtos de oração, há uma intermitente e súbita calmaria, uma transparência espaçosa, uma imobilidade Zen de pura meditação [...] E esta [última] página, penso eu, é o mais próximo que chegamos, em qualquer obra de arte, de ter a experiência de morte, de desistir de tudo. [...] É aterrorizador e paralisante enquanto os últimos fios de som desintegram-se. Agarramo-nos a eles flutuando entre esperança e submissão, e um por um esses fios de aranha nos conectando à vida derretem, desaparecendo entre nossos dedos enquanto os seguramos, nós nos agarramos a eles enquanto eles se desmaterializam... Por um momento petrificante há apenas silêncio. (BERNSTEIN, 1976, s.p.)

Distendendo o tempo, distanciando cada vez mais as notas umas das outras, arrastando o andamento cada vez mais devagar, rompendo com a possibilidade de conexão entre um pulso e outro, destruindo a possibilidade de criarmos uma duração. "*Adagissimo*, ele escreve: a mais lenta direção musical possível, e se não fosse suficiente, ele escreve *langsam*[lentamente], *ersterbend*[um primeiro clarão], *zogernd*[hesitantemente]." (Idem, s.p.). Até que não nos é possível mais perceber o tempo passando, e esperamos pela próxima nota do violino sem conseguir antecipá-la. Quando ela vem, já esquecemos da anterior. E como um último suspiro, a música acaba.

Talvez aqui tenhamos uma metáfora poderosa para, mais que explicar, afetar-se, experimentar toda a conceituação sobre o tempo que traçamos até agora.

2.5 Liso e estriado -Cronos e Aion

Para garantir alguma completude, e principalmente para abarcar alguns conceitos de Deleuze e Guattari que obviamente incidem nessa discussão toda sobre o tempo, devemos nos lembrar que dois termos – liso e estriado - bastante usados pelos autores e seus comentaristas, se desenvolvem também dessa concepção musical que compomos no capítulo.

Principalmente, gostaríamos de fazer esse minúsculo desvio para tornar perceptível que os autores estão trabalhando o tempo todo por uma miríade de conexões possíveis entre várias questões, ideias e conceitos. Fiéis a seu conceito de rizoma, os autores traçam entre vários (talvez até mesmo todos) uma multidão de conexões que vão se mostrando no trato com cada um dos conceitos em específico.

Resumindo, para os autores, o espaço estriado é aquele que "entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais." (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.184)

Numa partitura musical, a linha que cada instrumento executará é descrita horizontalmente, construída como uma linha de tempo que se traça de forma linear. Nela se encontram, normalmente, as melodias que um violino faz soar, por exemplo. Mas há uma dimensão vertical: nas orquestras, as partituras dos vários instrumentos são colocadas em paralelo, uma acima (ou abaixo) das outras, como várias linhas temporais correndo conjuntamente; da conexão entre cada uma das notas de cada instrumento surge esse registro harmônico, ou seja, registro do "soar bem coletivamente". Para que haja harmonia, é necessária a construção de regras complexíssimas (a música ocidental

começou a elaborar tais regras desde Pitágoras, e de lá para cá se passaram milênios, transformando-as em técnicas cada vez mais complexas).

O espaço estriado é esse espaço da organização, da estruturação, do regramento – do aparelho de estado, os autores dizem. E o espaço liso?

> O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.184)

Ou seja, a abolição de tais regras. O estriado seria a tradição austro-alemã que "morre" com Mahler: O liso seria o atonalismo (o desvencilhar das regras harmônicas) que nasce com Schöenberg.

> ...no final do século XIX e no início do século XX, foram feitas tentativas de cromatismo generalizado, do cromatismo liberado do temperamento, de nova criação de uma potência modal da música, foi aí que a música tornou cada vez mais audível o que sempre a trabalhava. Forças não sonoras como o tempo, a organização do tempo... (DELEUZE, 2018, p.4-5)

Tais afirmações ressoam com nossa discussão, na agora distante introdução da tese, entre transcendência e imanência...

Contudo, ressoam também – e aqui chegamos ao ponto que precisamos tratar – com os dois registros possíveis do tempo, levando em consideração todas essas discussões acerca de ritmo, tempo, duração, etc. Cronos e Aion, os dois deuses e/ou registros de tempo.

Uma terminologia que traça sua origem aos estoicos, que por sua vez parte, na ordem de nosso texto, daquele ponto em que discutíamos a gênese do tempo a partir da *duração*. Pois uma duração, conforme abordamos, parte de uma síntese que pode ser *causal*, e para compreendermos a diferença entre esses dois registros, precisamos operar uma cisão causal: Segundo Ulpiano:

> Por exemplo: eu bato com o meu dedo aqui [mesa], vou dar um peteleco aqui (na gravação, ouvimos o barulho do peteleco). O meu peteleco é a causa e o barulho é o efeito. Sempre que você encontra o regime das *causas* você encontra o regime dos *efeitos.* Todos os *efeitos* tem uma *causa.* [...] a filosofia lógica estoica vem e rompe radicalmente com isso e coloca de maneira originalíssima, como uma coisa que vai flutuar aí no pensamento de vocês: ela *separa as causas dos efeitos*. Então, os estoicos dizem que *as causas têm suas regras* e que *os efeitos têm suas regras.* [...] O *mundo das causas* é regido por um deus, esse deus chama-se Cronos; e o *mundo dos efeitos* é regido por um deus, esse deus chama-se Aion. (ULPIANO, p.299)

A conexão com o que vem sendo tratado até o momento talvez esteja turva, por entre tantas ideias e conceitos novos. Reiteramos: a natureza apenas repete, em pulsos que surgem para desaparecer. Repete *efeitos,* sem causas ou lógicas, coisas que apenas são. Esse é o tempo de Aion: "no mundo de Aion não existe corpo, não existe indivíduo" (idem). Na natureza não existe tempo, como vimos anteriormente: As estações acontecem, os dias e as noites acontecem. O galo canta, os pardais se aninham...

No mundo de Cronos, nesse registro de tempo cronológico, as coisas se passam diferentemente: estamos falando do tempo do *espírito* como vimos anteriormente: depois das 21h44 serão 21h45. Hoje o sol nascerá às 7h. Uma colcheia (♪) dura meio tempo...

Diríamos mais, uma informação para retermos para um momento posterior, no 4ºcapítulo, da tese: As *singularidades* pertencem a Aion e, a *individualidade* e o *estado das coisas* pertencem a Cronos.

Fim do capítulo: adagíssimo...

Afinal, e o ritmo/o entre-dois, e suas relações com a subjetividade? Ainda não pudemos traçar, como havíamos feito no capítulo anterior, ao ponto em que estamos devidamente instrumentalizados para fazer o salto partindo do tempo em direção à subjetividade. Não é viável, criar agora um subtópico sobre *tempo e* subjetividade.

Falta um conceito, uma discussão. É um daqueles conceitos de Deleuze e Guattari que em sua potência de pensamento reverbera por todos os lados da obra, atravessa de tal forma os comentadores e leitores que se torna quase corriqueiro até mesmo no linguajar: o devir. O devir é um conceito que trata do entre dois, e como vimos, o entre-dois é o ritmo.

> Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um 'bloco', em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se 'desterritorializam' mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a faz 'fugir'. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: *x* envolvendo *y,* torna-se *x'*, ao passo que *y* tomado nessa relação com *x,* torna-se *y'*. Deleuze e Guattari insistem

> constantemente na recíproca do processo e em sua assimetria (...)" (ZOURABICHVILI, 2016, p. 48)

Importa discutir esse conceito de forma ampla, estabelecer determinados pontos, construir uma inteligibilidade para nossa compreensão de devir: não pode ser abordado apenas como verbo, é necessário construir nossa percepção de devir enquanto conceito. Somente a partir daí, da conexão do conceito de devir à ideia de ritmo, que poderemos retornar às questões dos territórios, do ritornelo, das trocas com os meios... E estabelecer uma concepção de subjetividade. Ou melhor, a concepção de subjetividade que visamos produzir nesta tese, atravessados pela música, pelos conceitos dos autores, pelo pensamento.

Concluindo: dessa exploração das relações que acontecem no "entre-dois", ou seja, nos devires, que partimos para um novo capítulo.

3 TERCEIRO MOVIMENTO - SILÊNCIOS, RUÍDOS, DEVIR-PÁSSARO...

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.
(Manoel de Barros, O apanhador de desperdícios; Grifos nossos)

Em *19 pássaros de papel*, Silvio Ferraz se propõe a um exercício que quase todos os músicos já pensaram em fazer: registrar, anotar no papel, sons do ambiente em que se vive: "a imagem que quero fazer nesse artigo é a de uma confusão de pássaros[...]" (FERRAZ, 2006, p.220). Colocar no papel o canto dos pássaros, registrar com as ferramentas humanas (a teoria musical, a partitura, lápis e papel) a melodia das vozes inumanas.

Nesse sentido, Claúdio Ulpiano atenta, em uma aula de 16/01/1995[27], sobre a pesquisa de Olivier Messiaen sobre o canto dos pássaros. Para esse músico, existem varios tipos de canto para um pássaro, um dos quais bastante interessante: o canto que alguns pássaros fazem para o crepúsculo e a aurora. Um canto sem objetivo para o corpo biológio ou a espécie. Um canto *gratuito*. Ou seja, há ao menos nesses outros

[27] Link para a transcrição da aula: https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/30/aula-de-16011995-corpo-organico-e-corpo-histerico/. Acessado em 25/08/2018.

animais que não o homem, a construção de uma sensibilidade ao mundo no sentido mesmo que encontramos nas artes. Segundo o autor, é como se os pássaros construissem para si mesmo dois corpos:

> ... um corpo orgânico, que está sempre a serviço da espécie e do indivíduo; e um corpo que, por enquanto, eu só posso chamar de um corpo estético. No caso dos pássaros, é um corpo que fica de tal forma tocado diante das luzes, da claridade e das cores que o crepúsculo e a aurora produzem, que começa a [emitir] –Atenção!– ondas rítmicas: ele gera ondas rítmicas, que se encontram com as forças da natureza. E quando o ritmo se encontra com as forças da natureza –isso se chama sensação. (ULPIANO, 1995, s.p.)[28]

Deleuze e Guattari já haviam antes flertado com a ideia de que não há somente "arte" humana: "A arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais" (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.129).

A arte humana começa posteriormente, e a música, conforme nos apresenta Wisnik: "foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica entre o som e o ruído." (WISNIK, 1989, p.34).

O som dos pássaros talvez seja a mais primeva das distinções entre o som e o ruído, lá onde ainda não havia para nossos ancestrais distantes ferramentas para operar esse processo de organização do som em busca de um sentido.

> O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. A microfonia é ruído, não só porque fere o ouvido, por ser um som penetrante, hiperagudo, agressivo ou 'estourado' na intensidade, mas porque está interferindo no canal e bloqueando a mensagem. (FERRAZ, 2006, p.33)

O que definimos como som, ou mesmo música, é essa linha que separa o ruído do silêncio, abarcando no interior dessa linha divisória componentes de ambos os lados que divide. E os pássaros já faziam isso antes do *homo sapiens sapiens* surgir sobre a terra.

Nessa divisão que nos colocamos a discutir, é importante também resgatar o caráter extremamente relativo do conceito de silêncio. Para tal, nos interessa acompanhar as maquinações de John Cage, músico experimental norte americano do século XX:

---

[28] Transcrição disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2017/11/09/aula-de-16011995-corpo-organico-e-corpo-histerico/, Acessado em 01/08/2018

> Não há algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. De fato, tentamos tanto quanto o possível fazer silêncio, e não podemos. Para alguns propósitos em engenharia, é preciso criar uma situação o mais silenciosa quanto possível. Uma sala deste tipo é chamada câmara anecóica, suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Entrei numa sala deste tipo na Universidade de Harvard há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto (agudo) e um baixo (grave). Quando os descrevi ao engenheiro encarregado do projeto, ele me informou que o som agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave era meu sangue em circulação. Enquanto eu viver haverá sons. (CAGE, 1961, p. 8)

Assim, podemos reafirmar que o som e a música se colocam em contraposição ao ruído, e não ao silêncio: afinal, em termos absolutos, silêncio não há, existe apenas a possibilidade do silêncio de uma voz, de um instrumento, da rua, de uma serra circular no apartamento vizinho, *em relação a todo o resto dos ruídos/sons*.

Essas questões são abordadas por Cage na obra *4'33''*: uma partitura em que constam, dezenas e mais dezenas de pausas – ou seja, o instrumento deve ficar em silêncio- que devem durar 4 minutos e 33 segundos. Ora, o que Cage tenta tornar perceptível?

A resposta fica evidente na eventualidade de uma apresentação da obra: não há, como a partitura indica, silêncio. Alguém tosse; um espectador impaciente balança o pé; o equipamento de gravação emite o quase imperceptível som de seu funcionamento; em certo momento, a própria respiração da plateia se torna audível.

Ficamos tentados a, baseados na partitura, dizer que "nada se passa", ou então, que é uma "obra silenciosa" (como muitos se referem a essa obra em específico). Entretanto, não há silêncio, pois cada tosse, respiração, cadeira arrastando, passo, choro de bebê, etc., tornam-se evidenciados como som, já que a presença do(s) músico(s), da plateia, da ritualística de uma apresentação, *transforma cada ruído em uma parte daquela música.*

Ou seja: mesmo esse silêncio relativo não é contrário à música, mas interno a ela. Afinal, é da alternância entre som/nota e silêncio/pausa de um instrumento que a ele é dada a possibilidade de construir um ritmo.

Contudo, ainda mais intrinsecamente, a própria nota é percebida pelo tímpano a partir da alternância criada pela vibração na matéria. Alternância entre um sinal e a ausência dele a tal velocidade que o ouvido humano percebe como som constante. Vimos anteriormente: o limiar de 10 a 15 hertz (ciclos de som-silêncio por segundo) é

dado como o mais baixo do ouvido humano[29], a nota mais grave que conseguimos ouvir antes da alternância entre som e silêncio ficar evidente e começarmos a perceber as duas partes como separadas.

O aparelho auditivo transforma um fenômeno físico, a vibração, em um signo, cria uma cognoscência, um audível (por exemplo: 20 ciclos silêncio-som por segundo - ou hertz - é um som constante). O pensamento humano produz sentido a esse audível: "equipado" da teoria musical ocidental, pode construir para esse som um sentido específico (20,5 hertz é a nota Mi). Transforma-se, por meio dessas operações, um ruído em som, e em nota: "[a música] quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico" (WISNIK, p.34). Sacrifica-se o ruído para nascer o som.

> Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte." (WISNIK, p. 35)

A música,portanto, repousa sobre esse sacrifício simbólico que é o corte operado pela racionalidade sobre o ruído a fim de construir sobre alguns ruídos um sentido humano. E como tal, era vista como algo de sagrado, um apropriar-se do mundo. "Observou-se várias vezes que a arte humana, por muito tempo, permanecia tomada nos trabalhos e ritos de outra natureza. No entanto, esta observação talvez tenha tão pouco alcance quanto a que faria a arte começar com o homem" (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.129)

Assim como o homem se utilizava inicialmente da música para fins outros (rituais, "religiosos" no sentido do *religare*, construir conexão com o mundo) e depois elas se "descolam" desse uso, talvez os pássaros tenham também o mesmo movimento.

[29] 20,5 hertz é um Mi, exatamente uma oitava mais grave do que a nota mais grave que um contrabaixo elétrico de quatro cordas consegue emitir naturalmente. O limite é "audível" ao ponto em que, alcançada essa frequência com auxilio eletrônico, o som se assemelha muito mais a um bumbo do que a um instrumento de cordas. E a audição se dá muito mais pela sensação de vibração no corpo do que no ouvido.

> O pássaro *Scenopoïetes dentirostris* estabelece suas referências fazendo, toda manhã, caírem da árvore folhas que ele cortou, virando-as em seguida do lado inverso, para que sua face interna mais pálida contraste com a terra: a inversão produz uma matéria de expressão... (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.122)

A criação de sinais, que podem ou não se descolar de seu intuito original, mas quando se distanciam desse objetivo primeiro, tornam-se outra coisa. Tornam-se sinal, placa, infra-agenciamentos de um território: como o canto do pássaro que marca seu território, pois de onde se puder ouví-lo, se saberá que está "dentro" do espaço daquele animal.

3.1 Devir-pássaro

Retornamos, após longa digressão: Ferraz se propõe a registrar o canto dos pássaros. Tal premissa, o autor nos coloca, se mostra um tanto quanto inviável: "talvez precise aprimorar mais e mais a técnica de ouvir e de anotar, as técnicas de representar" (FERRAZ, 2006, p. 220).

A teoria musical humana não consegue fazer caber em seu sistema de anotações o canto inumano. O próprio esquadrinhamento do tempo necessário para a construção da música humana não se encaixa aos modelos desse canto específico. "os pássaros cantam em dimensões não humanas, um canto rápido, cheio de detalhes [...] não há linha a seguir, nem desenvolvimento que permita compreender e marcar o tempo. O tempo medido foi retirado, qualquer tentativa de encontrar-se uma medida mais cronológica é impossível." (FERRAZ, 2006, p.221)

Outros muitos músicos já se propuseram a "colocar os pássaros em sua canção". Ferraz nos indica algumas dessas obras[30], e observa em detalhes algumas delas. Faremos o mesmo expediente que o autor, em uma das obras citadas por ele: o *Uirapuru* de Heitor Villa-Lobos - que pode ser ouvida seguindo o link para o Youtube que consta aqui:https://www.youtube.com/watch?v=Wgh8CzHPKok. Conforme em outros momentos da presente tese, recomendamos que ouça a obra enquanto lê os próximos parágrafos.

---

[30] No primeiro movimento de *Primavera*, de Vivaldi (ouça aqui: https://www.youtube.com/watch?v=e3nSvIiBNFo), mesmo ouvidos destreinados conseguem perceber algo de pássaro no som dos violinos... Já em *Chronochromie*, de Olivier Messiaen (ouça aqui: https://www.youtube.com/watch?v=_0b7mpiz-xc), é evidenciado exatamente o caráter inumano desses cantos por meio de alterações de afinação e timbre para que a música tente se dobrar aos desígnios do canto dos pássaros, e não mais aos esquemas humanos de organização dos sons, timbres , etc.

A obra foi composta a partir de uma série de pesquisas folclóricas que o compositor empreendeu por volta de 1910. Villa-Lobos compõe não somente a obra orquestral, mas também o argumento para dança da obra, com base nas lendas sobre o pássaro que lhe dá nome:

> Em uma floresta calma e silenciosa, aparece um índio feio, maldoso Feiticeiro, tocando uma flauta de osso. Da densa folhagem das árvores surgem jovens e belas índias que afugentam o intruso com empurrões e xingamentos. Elas procuram o Uirapuru, trovador mágico que, segundo os velhos sábios da tribo, outrora fora o Deus do Amor. Ao longe, trilos suaves anunciam a presença do pássaro cobiçado. Enfeitiçada por seu maravilhoso canto, a mais linda das índias, adestrada caçadora, fere-o com sua flecha. Caído ao chão, o Uirapuru transforma-se no mais belo cacique da floresta. Entretanto o som fanhoso e agourento da flauta de osso anuncia a volta do índio feio, sedento de vingança. E apesar do protesto das jovens, o ingênuo guerreiro, demonstrando sua coragem, enfrenta o Feiticeiro. O cacique é ferido mortalmente e as índias, com ternura e tristeza, transportam seu corpo para uma fonte. Subitamente o jovem volta a ser pássaro e, voando, desaparece cantando por sobre as árvores. Desde então, no cenário da floresta, reino encantado de muitos sons, de grilos, mochos, corujas, bacuraus, sapos e outros animais cantadores, tudo silencia quando o Uirapuru canta sua longa e bela melodia.[31]

Porque nos interessa mais o *Uirapuru* do que outras tantas obras? À parte preferências estéticas, algumas questões pesam na escolha: a obra é composta por um brasileiro; fala de um folclore brasileiro e, por esse simples fato, é mais acessível e próximo, resgatando algo de nossa ancestralidade indígena, que a modernização e o colonialismo se esforçam para apagar.

No entanto, o motivo principal é outro. Explicamo-nos: Heitor Villa-Lobos *compõe* a obra. Do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, compor é "formar (de várias coisas uma só)".

A lenda indígena (uma entre várias versões da lenda).

A música erudita (há um acorde inicial que nos lembra Wagner...).

Tal qual o *pássaro de fogo* de Stravinsky, é uma obra dedicada a um pássaro que se torna homem.

Mas também o canto do Uirapuru, o pássaro real.

Todas essas partes se articulam no entroncamento de coisas que é o autor. Mais do que isso: ao compô-la, articula entre diversas versões diferentes da lenda do Uirapuru, uma específica que lhe convêm. Imagina-se que, nesse mesmo sentido, em

[31]Disponível em http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/uirapuru/. Acessado em 03/07/2017.

suas andanças pelo Brasil, o compositor tenha ouvido o pássaro em si.[32]

Se o leitor ouviu ambas as peças, surge uma questão bastante interessante: onde está o canto do Uirapuru no poema sinfônico?

> A expressão do canto do pássaro não está restrita ao seu contorno melódico, ou ainda ao entorno sonoro da paisagem, mas no que vou chamar aqui de um devir-pássaro [...] é um devir-pássaro que a melodia opera, uma melodia cuja potência está em ser uma linha que foge aos limites auditivos do corpo, que foge ao universo dos possíveis e prováveis humanos. [...] o devir-pássaro seria a força que nesse encontro de alguém, que é um entroncamento de coisas, com esse outro entroncamento de coisas a que chamamos de pássaro e paisagem. (FERRAZ, 2006, p.224)

Ou seja, o que se apresenta como o *Uirapuru* de Villa-Lobos não é o pássaro em si -já que seu canto inumano é tão difícil de apreender na nossa concepção humana de música - mas o devir-pássaro em Villa-Lobos, e o que ouvimos na obra sinfônica é o Uirapuru-para-Villa-Lobos. Afinal,

> Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos. [...] Não se imita; constitui-se um bloco de devir, a imitação não intervém senão para o ajuste de tal bloco, como numa última preocupação de perfeição, uma piscadela de olho, uma assinatura. Mas tudo o que importa passou-se em outro lugar: devir-aranha da dança, à condição de que a aranha se torne ela mesma som e cor, orquestra e pintura. (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, capa do livro)

Ou melhor ainda, para terminar o tópico com o mesmo autor que nos permitiu começá-lo: "A música é um espaço que acelera a formação desses blocos, que pensando em Deleuze, poderia chamar de blocos de devir. Aliás, a arte é esse lugar." (FERRAZ, 2006, p.225)

3.2 Devir é um verbo

Conforme já salientado alhures, quando da escrita da tese tornou-se necessária a tradução de diversas citações. Uma delas, em específico, nos interessa aqui: o próprio termo devir. Grafado em inglês como *becoming* - traduz-se literalmente como "tornando-se", e quando usado como substantivo nessa língua, pode ser entendido como

[32] O canto do Uirapuru pode ser ouvido aqui http://bit.ly/oHz0d, por meio do download de um arquivo de áudio, ou aqui https://www.youtube.com/watch?v=1ptgWSpK_RU pelo Youtube.

o processo de vir a ser algo, a passagem entre dois estados - o sentido mais próximo do original.

Ora, a tradução para o português - devir - porta algumas peculiaridades que dizem muito da ideia que o conceito se pretende a colocar. Primeiramente, devir em português tem a mesma raiz etimológica do termo original em francês (*devenir*): a palavra latina *devenïre*, vir-a-ser.

Outrossim, além de sua subjetivação operada pela filosofia, a palavra consta na língua portuguesa enquanto verbo **intransitivo**: esse simples detalhe diz muito. Verbos intransitivos são verbos com significado completo, ou seja, que não necessitam de objeto, não se refere a relação entre uma coisa que age em outra.

Mais uma questão interessante: o verbo devir somente tem um modo na língua portuguesa, o infinitivo (ao contrário da versão em língua inglesa, no gerúndio), ou seja, como descreve Viveiros de Castro (CASTRO, 2015), "o modo da instantaneidade extra-histórica".

Dessas informações retiramos questões interessantes para entendermos o conceito: devir é "um tipo de relação irredutível tanto às semelhanças seriais como às correspondências estruturais." (CASTRO, p.184).

> Em um devir-jaguar, "jaguar é um aspecto imanente da ação, não seu objeto transcendente, pois devir é um verbo intransitivo. Tão logo o homem se torna um jaguar, o jaguar não está mais lá (por isso utilizávamos, mais acima, a notação "humano|jaguar" para descrever essa multiplicidade disjuntiva do devir)" (CASTRO, 2015, p. 185)

Ou seja, o devir é uma relação entre dois termos que opera fora da lógica combinatória: Devir-pássaro não é virar pássaro, não é imitar o pássaro. Não se relaciona a uma conjuntividade entre os termos, síntese conectiva, mas à multiplicidade de conexões possíveis: Pássaro>Homem (o animal-para-mim), Homem>Pássaro (o ouvinte-do-pássaro), Pássaro>Não-homem (o animal e o som), Não-Homem>Homem (o som e o homem), Pássaro>Não-Pássaro (o animal e a teoria musical), Homem>Não-Pássaro (o homem e a teoria musical), Pássaro>Outros pássaros (as diferenças entre os animais e seus sons), Inumano>Inumano (o som e sua paisagem sonora, e o clima, e o entardecer...), etc. Tudo se opera em uma síntese (pois conecta termos) Disjuntiva (pois se coloca a dispor os componentes em suas múltiplas conexões em um bloco de devir).

Não é, nesse sentido, redutível a **apenas** produzir um "pássaro-para-mim", ou "Uirapuru-para-Villa-Lobos":

> A produção é um processo em que se realiza a *identidade* do homem e da natureza, em que a natureza se revela como processo de produção [...] Devir, ao contrário, é uma participação "antinatural" (*contre-nature)* entre o homem e a natureza; ele é um movimento instantâneo de captura, simbiose, conexão transversal entre heterogêneos. (CASTRO, 2015, p.186)

O devir música no *Uirapuru* não opera a produção de uma canção a partir do canto do pássaro: uma relação de filiação, "a música do uirapuru". Mas sim se relaciona a "uma economia dos afetos transespecíficos que ignoram a ordem natural das espécies e suas sínteses limitativas, conectando-nos por disjunção inclusiva com o plano de imanência." (idem, p. 187) Ter um pássaro na cabeça ao fazer uma canção, comunicar uma série de afetos que o uirapuru nos *infecta* com seu canto. Uma relação de aliança entre o humano e o inumano, e não a produção de algo pelo humano a partir do inumano.

> Nós opomos a epidemia à filiação, o contágio à hereditariedade, o povoamento por contágio à reprodução sexuada, à produção sexual. As participações e núpcias contra natureza são a verdadeira Natureza que atravessa todos os reinos da natureza. (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.120)

Estamos aqui no registro em que as coisas (um pássaro, sua canção, seu ouvinte, o vento que o acompanha, o pôr do sol na janela que diz tanto das andorinhas quanto os termos anteriores...) se individuam - nos termos que abordamos posteriormente. Não uma relação homem-inumano, mas as alianças possíveis entre os termos da multiplicidade imanente ao mundo: "o devir e a multiplicidade são uma só e a mesma coisa" (idem).

Um devir-trem que funciona em paralelo à batida seca e abafada do violão de blues (ou em outra música de Villa-Lobos[33]) nada tem de relação direta entre seus termos (músicaltrem). Não se "musicou o trem" somente, mas as relações entre os escravos negros e os campos de algodão de onde ouviam o trem passar ao longe, o som constante da máquina que marcava o tempo do canto Gospel, que por sua vez remetia diretamente, por sua musicalidade específica, à herança africana e à exploração do homem pelo homem, etc... Uma série de forças não audíveis se tornam audíveis quando se ouve “algo como um trem” em uma canção.

[33] Trenzinho Caipira, de Heitor Villa-Lobos, executado pela National Children's Orchestra of GreatBritain: https://www.youtube.com/watch?v=Z6R593Ekw04

Relaciona-se a uma aliança entre o humano e o inumano - mas também entre dois componentes daquilo que não é humano entre si mesmos: o galo canta amanhecer, como intuiu João Cabral de Mello Neto (1968) no poema Tecendo a Manhã:

> Um galo sozinho não tece uma manhã:
> ele precisará sempre de outros galos.
> De um que apanhe esse grito que ele
> e o lance a outro; de um outro galo
> que apanhe o grito de um galo antes
> e o lance a outro; e de outros galos
> que com muitos outros galos se cruzem
> os fios de sol de seus gritos de galo,
> para que a manhã, desde uma teia tênue,
> se vá tecendo, entre todos os galos.
> E se encorpando em tela, entre todos,
>
> se erguendo tenda, onde entrem todos,
> se entretendendo para todos, no toldo
> (a manhã) que plana livre de armação.
> A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
> que, tecido, se eleva por si: luz balão.

3.3 Relações musicais de devir: a feminina voz do cantor[34]

Talvez tais questões se elucidem ainda mais se partimos, novamente, para o exercício de pensá-las em outros termos. Faremos esse movimento para encerrar o capítulo. Para desenvolvermos tal experimentação, peço que nos atentemos à música *A Feminina Voz do Cantor* de Milton Nascimento[35]. Algo ali parece ressoar com toda essa questão teórica e, ainda mais intrigante, com os autores que nos propusemos a pesquisar quando eles mesmos propõem-se a abordar o conceito de devir:

> É a própria Idade que é um devir-criança, como a Sexualidade, qualquer sexualidade, um devir-mulher, isto é, uma moça. — A fim de responder a questão estúpida: por que Proust fez de Alberto, Albertine?
> Ora, se todos os devires já são moleculares, inclusive o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires. (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 52)

Algumas questões são prementes de se tratar. A primeira é de ordem quantitativa: no supracitado texto (*1970 - Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível...*), encontramos 43 entradas para o termo devir-mulher em 92 páginas.

---

[34] Agradeço enormemente, novamente, à Lívia Pellegrini, que em certo momento da pesquisa me relembrou a existência dessa canção.

[35] Composição de Milton Nascimento e Fernando Brant, do Album *Pietá,* 2002. Pode ser ouvida em: https://www.youtube.com/watch?v=JnquuNeV9Gs.Acessado em 01/08/2018.

Dentro do universo de relações de devir do ser humano, o devir-mulher é um devir dos mais importantes. Nas palavras dos autores:

> Não se trata de saber se há mais mosquitos ou moscas do que homens, mas como "o homem" constituiu no universo um padrão em relação ao qual os homens formam necessariamente (analiticamente) uma maioria. Da mesma forma que a maioria na cidade supõe um direito de voto, e não se estabelece somente entre aqueles que possuem esse direito, mas se exerce sobre aqueles que não o possuem, seja qual for seu número, a maioria no universo supõe já dados o direito ou o poder do homem. É nesse sentido que as mulheres, as crianças, e também os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários. Talvez seja até a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem por um devir-mulher. (DELEUZE;GUATTARI, 2011c, p.75)

No entanto, como disse anteriormente, há 43 entradas para devir-mulher no texto dedicado ao conceito de devir. Não nos interessa nesse momento listá-las, mas sim saltar para outro registro de pensamento acerca do mesmo tópico: Milton Nascimento devém mulher.

Vejamos a letra da canção, dando enfoque para alguns trechos, para colocarmos as questões que nos interessam:

> Minha mãe que falou
> Minha voz vem da mulher
> Minha voz veio de lá, de quem me gerou
> Quem explica o cantor
> Quem entende essa voz
> Sem as vozes que ele traz no interior?

Milton Nascimento canta de uma forma única – como podemos atestar pela atenção que chamou e chama ainda hoje. Sara Vaughn, Bjork, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Esperanza Espalding são apenas alguns dos músicos internacionais que buscaram parcerias ou novas interpretações para as obras do músico mineiro. Elis Regina, cantora para qual Milton disse escrever suas canções haveria dito: “se Deus tem uma voz, é a voz de Milton Nascimento”. O que marca a singularidade dessa voz? Ora, ele nos responde em canção. Sua voz vem da mulher, vem das vozes que ele traz no interior.

> Sobretudo a música; todo um devir-mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o

> contratenor, o *castrato),* mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondo, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. (DELEUZE;GUATTARI, 2011c, p.53)

Todo o disco de 2002, *Pietá* é uma homenagem às mulheres[36]: "desde minha mãe adotiva, Lília, a primeira voz que ouvi". Lília (ao final da canção Milton entoa "Lília, Lírio") era pianista, tendo estudado no Rio de Janeiro com Villa-Lobos.

> Essa ligação com a voz feminina vem da infância. Pequeno, só gostava de cantoras porque achava que elas cantavam com o coração e os homens só queriam mostrar recursos vocais. Entrei em crise quando minha voz engrossou, mas ouvir *Stella by Starlight* com Ray Charles me redimiu. Pensei: homem também canta com coração, e fui por aí. (ESTADÃO, 2002, s.p.)

Temos, assim, duas coisas: uma percepção do músico do feminino de sua voz, e uma homenagem dele para as mulheres no disco em questão. Um devir mulher em Milton, e um devir mulher da voz. Porém, ainda assim, onde estão essas mulheres fora do disco *Pietá*? Ou melhor, esse devir-mulher na voz de Milton, sua *feminina voz do cantor*? Incrivelmente, Deleuze quando ministra uma aula sobre música em Vincennes[37], mas também junto a Guattari em *Mil Platôs*, trazem tais questões, da feminina voz do cantor, enquanto um potente intercessor do conceito de devir. Contudo, para chegarmos às questões que Deleuze aborda na referida aula, é necessária antes uma contextualização acerca da voz.

Na música, as vozes costumam ser divididas entre timbres. Os mais comuns seriam o baixo (grave) e o tenor (agudo) para os homens, e o contralto (grave) e o soprano (agudo) para as mulheres. A esses timbres se somariam outros intermediários, mais raros que os anteriores: barítono para os homens e meio-soprano para as mulheres. Tais timbres têm conexão com o alcance (quão grave ou agudo é possível cantar), mas também com sua tessitura, uma região de conforto em que o canto se dá de forma mais relaxada, "natural".

A voz mais aguda, entre os homens (tenor), tem dificuldades em alcançar as notas agudas que uma contralto (a voz mais grave feminina) alcança confortavelmente. Ainda assim, os homens frequentemente buscam essas notas no canto. Tal alcance é

---

[36] Como afirmou o próprio Milton Nascimento em entrevista ao jornal Estado de São Paulo, em 04 de dezembro de 2002. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,milton-homenageia-voz-feminina,20021204p4966. Acessado em 01/08/2018.

[37] Texto disponível em: www.webdeleuze.org. Acessado em 01/08/2018.

produzido por diversas formas diferentes: a mais comum é o uso do falsete, em que o cantor contrai as pregas vocais para "dividi-las" ao meio: produz assim uma nota mais aguda, ainda que com muito menos volume do que no seu canto padrão.

Milton, inclusive, é um bom exemplo de cantor que privilegia as regiões agudas de sua voz. Podemos identificar nele uma voz que extrapola a normalidade de um canto masculino:

> Entendemos o feminino na voz de Nascimento como um meio de dialogar com a mulher dentro da tradição musical, partindo de um jeito específico de trabalhar sua extensão vocal em alturas e regiões vocais, que, de tão altas, só seriam possíveis aos timbres mais agudos e, portanto, biologicamente femininos. Dessa maneira, instaura sua voz como corpo atravessado pela textura de várias dessas vozes femininas que em alguns momentos confundem-se entre falsetes e sua voz plena estendida. (ARCANJO, 2012, s.p.)[38]

Outras formas foram produzidas com o mesmo fim (alcançar a voz feminina) ao longo da história da música ocidental: Uma delas é o contratenor, timbre vocal muito raro nos homens que é ainda mais agudo que o tenor, e que articula o falsete com uma "voz de cabeça"[39] naturalmente mais aguda.

> Com o contratenor inglês qual é a voz desterritorializada? Se trata de cantar por cima de sua voz. A voz do contratenor é chamada de uma voz mental. Se trata de cantar mais para além de sua voz, e esta é realmente uma operação de desterritorialização. [...] Um belo caso de desterritorialização da voz, porque a territorialidade da voz é o sexo, voz de homem, voz de mulher; mas pode-se dizer também que é o local do qual se fala, o ritornelo. (DELEUZE, 1977, s.p.)

O contratenor[40] foi muito utilizado nas óperas, sobretudo na Inglaterra. Seu uso cresceu bastante no início do século XX, com a proibição dos *castrati*.

Castrati?[41] Sim, pois é necessário levar em consideração, também, o surgimento da prática de castração de meninos no século XVI e seu uso na música clássica até o

---

[38] Texto disponível em: http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=197446.Acessado em: 01/08/2018.

[39] A voz ressoa no corpo no momento do canto: deste fato advém os termos "canto de cabeça", "canto de peito", "canto de ventre": quanto mais grave a nota, mais "para baixo" no corpo ela ressoa; quanto mais aguda, mas "para cima". Isso provoca uma diferença sutil nas intensidades desses tipos de canto, em termos de volume mesmo. Nesse sentido, o canto tem muita conexão com uma consciência corporal, já que o cantor sente as notas no corpo.

[40] Podemos ver Jakub Jósef Orlinski, um contratenor, cantando uma peça de Vivaldi em: https://www.youtube.com/watch?v=yF4YXv6ZIuE.

século XIX (foi proibida na Itália, local onde era mais recorrente, em 1870). Em parte, a prática tem relação com proibição da participação de mulheres em corais, óperas e peças nesse período – assim como a utilização do contratenor.

Entretanto, existem outras questões implicadas nessa prática: com a castração, é interrompida a produção dos hormônios masculinos, e o menino nunca passa pela mudança de voz da puberdade, mantendo seu timbre de criança, biologicamente mais agudo. Porém, o desenvolvimento da capacidade pulmonar se dá normalmente, possibilitando uma potência vocal característica. Deleuze se refere a isso na aula de 08/03/1977.

> A voz do castrato é muito diferente: é uma voz completamente desterritorializada, é uma voz da base do pulmão, e ao limite, do ventre. [...] Se supõe que os castrato obtinham um efeito tão irresistível sobre os ouvintes não só porque sua voz fosse das mais belas, mas porque ao mesmo tempo estavam carregadas de um intenso poder erótico. (DELEUZE, 1977, s.p)

Deleuze se refere, em ambos os casos,– castrato, contratenor - há uma desterritorialização da voz; a voz que canta é uma voz desterritorializada por excelência, pois retirada de seu local, o local de onde se fala, para um local outro, aquele onde se canta. Contudo, ainda mais notável nessa desterritorialização, Deleuze o diz, é que a acoplagem da voz a uma máquina musical se dá por relações de devir. "não se serve da voz individuada ou como voz sexuada, homem-mulher, se serve da voz como forma de expressão de um devir, devir-mulher, devir-criança"(DELEUZE, 1977, s.p.). Ou seja: passam principalmente por relações com um devir-mulher (as notas agudas, pertencentes aos timbres femininos), um devir-criança (como no ritornelo, que abordamos anteriormente: a criança e seu uso da "cançãozinha") e um devir-animal, devir-pássaro:

> Os devires da música se detinham em um devir mulher e devir criança, eram principalmente os devires que se detinham em uma fronteira que era o devir animal, e antes de tudo, o devir pássaro, O tema do devir aparecerá constantemente, para produzir musicalmente um pássaro desterritorializado. (DELEUZE, 1977, s.p.)

---

[41] O Filme *Farinelli*, dirigido por Gérard Corbiau, conta a história de um dos mais famosos castrati da história. Podemos ouvir Alessandro Moreschi, outro desses cantores, no link https://www.youtube.com/watch?v=KLjvfqnD0ws.

4 QUARTO MOVIMENTO - SUBJETIVIDADE E SOM

Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso,
Jogando meu corpo no mundo,
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas,
Passado, presente,
Participo sendo o mistério do planeta
(Os Novos Baianos – Mistério do planeta)

Nos articulamos até aqui por meio de diversos conceitos, mas também por meio de sons. Tentamos criar uma rede de locais e ideias, sensibilidades e proposições. Todavia, os capítulos que antecedem este parecem, numa leitura cuidadosa, "deixar algo para trás". Há nós a se desatar e fios a se entrelaçar. Construímos uma base, uma harmonia a partir da qual podemos agora cantarolar algo. Construímos um território conceitual e uma paisagem sonora... Porém ainda há algo a se dizer, algo a se exprimir nesta tese.

Algo que articula a série de silêncios que parecem demarcar os fins de cada capítulo. Para não nos perdermos "na esfoliação dos conceitos em si" (BUCHANAN, 2006, p.1). Falta um ponto nessa rede que tecemos. Os silêncios que sentimos nessa leitura cuidadosa são intencionais:

> O problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. As forças repressivas não impedem as pessoas de se exprimir, ao contrário, elas as forçam a se exprimir. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merece um pouco ser dito. (DELEUZE, p.166)

Tal qual uma peça orquestral, se aproxima o movimento final, a resolução dessa obra que se produziu. *Algo mais que merece um pouco ser dito*.

Uma mudança de ritmo e de tom poderá ser sentida, uma vez que revisitaremos várias questões já abordadas alhures. Isso nos levará a caminhos já trilhados, e buscaremos fazê-lo para evitar repetições desnecessárias. Contudo, algumas repetições serão necessárias, ainda que para embasar a criação de algo novo, para buscar a

diferença: “é a diferença que é rítmica, e não repetição que, no entanto, a produz” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p.120)

Os leitores perceberão também uma menor recorrência dos sons, músicas e partituras que povoaram a escrita até aqui. Isso se dá pelo foco deste capítulo na retomada das ideias que foram abordadas anteriormente, em que o pensamento em paralelo com a música pôde emergir em detalhes.

Trataremos aqui de uma concepção de subjetividade que foi emergindo dessa fricção entre música e filosofia, que tal como neste texto, atravessa sub-repticiamente a obra dos autores que nos propusemos a pesquisar. Pudemos ter vislumbres dessa concepção no primeiro capítulo, sobre o ritornelo. O tópico 1.3 antevia as questões que serão desenvolvidas aqui, com a indagação sobre a conexão entre música e produção de subjetividade. Partiremos, portanto, daí.

4.1 Território e subjetividade

Parece, à primeira vista, um contrassenso discutir espaço, território, pela intercessão do pensamento com a música. Contudo, não o é. Mesmo nos animais, o som é um importante signo de demarcação dos territórios. Late-se, pia-se, grita-se para dizer a quem pertence o espaço em questão: o espaço onde se pode ouvir o grito do animal é também espaço do animal. Uma criança cantarolando no escuro esboça um território no seio do caos. “Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne” (DELEUZE; GUATTARI, 2011c, p. 116). Mas não somente isso.

Em determinada aula, no ano de 2016, propusemos (eu e um grupo de alunos) uma atividade lúdica, uma dinâmica de grupo: vendados, os alunos seriam expostos à vivência da cegueira. Construir uma experimentação de outros modos de vida, trabalhar a questão da diversidade de mundos que coabitam. Em certo momento, enquanto acompanhava os alunos que se deslocavam em pares (um “cego” e um “guia”), uma das alunas declara que estávamos em um lugar aberto. Como foi possível perceber isso sem os olhos? - perguntei a ela. Sua explicação era a de que conseguia perceber a forma como o som ressoava: sua própria voz servia como um índice territorial. Se em lugares fechados, soaria de certa forma; se em lugares abertos, de outra.

Vimos anteriormente que a própria voz aparece enquanto território: lugar de onde se fala. Por mais estranho que pareça a conexão entre emitir som e construir território, há de se lembrar que a voz se dá por uma experiência corporal. E uma

experiência corporal primeiramente biológica – voz de homem, voz de mulher, agudos e graves que a fisiologia permite emitir – mas ao mesmo espacial: voz de cabeça, voz de peito, altura da nota enquanto altura em que ela ressoa no meu corpo.

Segundo Deleuze, na entrevista em vídeo denominada *O abecedário de Gilles Deleuze*,[42] construir um território é quase o nascimento da arte. Cores, posturas, vozes... São signos, placas que constroem um espaço. Constroem um mundo:

> Se tento dizer, vagamente, o que me toca em um animal, a primeira coisa é que todo animal tem um mundo. [...] Um mundo animal, às vezes, é extraordinariamente restrito e é isso que emociona. [...] Em uma natureza formigante, ele extrai, seleciona três coisas.
> -É este seu sonho de vida? É isso que lhe interessa nos animais?
> -É isto que faz um mundo.

A apropriação "em uma natureza formigante", de determinados signos, é que compõe um mundo, um território, uma subjetividade. Entretanto, porque nos referir a essa concepção de subjetividade com a terminologia do território? Em que medida uma subjetividade é espacial?

Uma subjetividade é um território, ou pressupõe a construção de um território, na medida em que - na concepção de Deleuze e Guattari - não há interioridade, mas fluxos.

Novamente, sobre a docência: para explorar tal questão, coloco aos alunos a metáfora de um rio. Artifício e metáfora aprendidos com um de meus professores, Hélio Rebello Cardoso Jr. Nesse rio correm os fluxos da natureza, do campo de imanência das coisas, o caos do mundo. Diversos fluxos d'agua, em profundidades, velocidades, turbidez, temperaturas; detritos, sedimentos, peixes. Correntes que não param de fluir rio abaixo.

Nessa metáfora, uma subjetividade se daria enquanto um remanso: uma reentrância no leito do rio que, por via da *posição* em que se encontra, do ângulo que forma com a correnteza, pela constituição das margens, etc., forma-se um ponto, um território no rio, em que os fluxos *desaceleram* até a sua quase suspensão.

Um observador terá a impressão de que nesse ponto a água está parada. No entanto, o remanso está em permanente movimento de troca com o rio que o avizinha: peixes, pedras, galhos, folhas, partículas de areia e outros sedimentos. São componentes

---

[42] Transcrição disponível em: http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf. Acessado em 26/08/2018.

desse fluxo que são arrastados para dentro do (ou para fora do) remanso. Conteúdos *apropriados* pelo remanso. Conteúdos *apropriados* pelas subjetividades...

Conquanto, não se trata de uma simples troca, ou uma simples absorção:

> Quando um código não se contenta em tomar ou receber componentes codificados diferentemente, mas toma ou recebe fragmentos de um outro código enquanto tal. O primeiro caso remeteria à relação folha-água, mas o segundo à relação aranha-mosca. Frequentemente observou-se que a teia de aranha implicava no código desse animal sequências do próprio código da mosca. (DELEUZE & GUATTARI, 2011c, p. 120)

Há toda uma operação de decodificação que visa transformar todo e qualquer componente em matéria expressiva: e isso se dá pela produção de uma diferença, uma novidade, um novo sentido para aquele material/fluxo/componente. Abordamos tal questão no final do primeiro capítulo.

O ritornelo simboliza tal processo: lança-se ao caos rumo a um ponto; constrói-se a partir desse ponto um lugar, um território; desterritorializa-se, fazendo ruir essa configuração e suas marcas, signos. O que retorna no ritornelo é essa construção de diferença, e tal construção se executa por uma relação com o meio, com o caos no mundo, com o campo de imanência.

4.2 Tempo e subjetividade

Nesse sentido, a criação de uma marca, a apropriação de um conteúdo, a reorganização de sensações que ganham sentidos é construir território. E a construção desse território se dará inserida em uma temporalidade e uma ritmicidade. Como dissemos a pouco, um processo de lentificação de um fluxo, criando a sensação (apenas uma sensação) de imobilidade a esses componentes. Um galho precipita-se no remanso, após ser carregado pelo fluxo do rio. O galho que já foi parte de um território específico (parte de uma árvore, anteparo para folhas, flores e frutos) torna-se parte de outro: servirá de paisagem para o repouso dos peixes que vagarão pelo remanso.

Entretanto, tal organização é temporária, pois a qualquer momento o rio pode voltar a arrastá-lo em seu fluxo. É uma questão de *duração,* do ritmo dessa passagem. “A presença do signo é uma contração do tempo. É simultaneamente um indicador do potencial futuro e um sintoma de um passado” (MASSUMI, 1996, p.10).

Um passado (a árvore), um futuro (o retorno ao fluxo), e um presente (o remanso) são inventados. Da mesma forma, componentes diversos (hábitos, características) sedimentam-se em uma subjetividade, sendo criados pela reapropriação: a canção que a babá entoava para fazer a criança dormir torna-se a canção que a criança entoa para demarcar-se diante do caos, para acalmar-se – mesmo que a criança não a cante exatamente como a ouviu. E um dia poderá ser cantada para outros bebês, ou outras pessoas, em outros contextos.

> Signos são qualidades (cor, textura, durabilidade, e afins). E qualidades são muito mais que simples características lógicas ou percepções do sentido. Elas carregam um potencial – a capacidade de serem afetadas, ou submetidas a uma força. (MASSUMI, 1996, p.10)

Mais do que isso, no caso da subjetivação, é também a passagem de um registro a outro do tempo: passagem do registro em que as coisas "apenas são" (Aion) a um registro em que as coisas têm sentido, lógica, história, objetivo (Cronos) por meio da relação de construção de um mundo, uma sensibilidade, um corpo, um território.

Uma passagem que se dá pela construção de sentido, tomada dos componentes para outros fins:

> Um território se constrói pelo *ato expressivo*. No trajeto de construir mundos estabelecemos contato com uma multidão de fluxos, em constante diferir dos próprios mundos constituídos. É através desses mundos, e dos sentidos que se desprendem deles, que se comunica uma vitalidade rítmica, gênese expressiva que avança do caos e cria *consistência*.(LIMA, 2011, p.191)

Apropriação por Cronos (a cronologia, o tempo estriado) das matérias de Aion (o tempo das intensidades, desvinculado de causas, o tempo liso). Apropriação das *singularidades do mundo*, suas pulsações, suas hecceidades, por uma *subjetividade* que somente é possível pela expressividade de construir sentido, significado:

> A primeira vista, este exemplo pode parecer reforçar as dualidades da filosofia tradicional: natureza ao lado do signo, cultura do lado do interprete; objetividade de um lado, subjetividade de outro; matéria, mente; matéria-prima, produção. Nenhuma dessas distinções se sustentam. As forças que trouxeram a madeira para o artesão e o artesão para a madeira são uma mistura do cultural e do natural. Um corpo humano é um objeto natural em sua própria filogênese: do ponto de vista das forças sociais que o arrebatam, é tão matéria-prima a ser moldada quanto a madeira seria em outra perspectiva. (MASSUMI, 1996, p.11)

4.3 Devir e subjetividade

O que produz esse processo? O que força uma subjetividade a se desterritorializar? Podemos ver alguns exemplos durante toda esta tese: a voz desterritorializada do castrati ou do contratenor é um desses exemplos.

É uma voz que se produz no encontro de uma subjetividade com um diferente, com o feminino na voz. Um outramento da voz, que a arranca de seu lugar. Um devir-mulher que não visa construir a voz de uma mulher, mas uma voz que não está nem em seu território costumeiro, nem no local minoritário do devir que a arrastou para fora de si mesma. A aranha devém mosca não pela transformação em mosca, mas pela descodificação do outro e subsequente criação de um código diferente deste: a aranha deve criar uma mosca na cabeça.

O que seria então o contato com essa diferença, esse momento de ruptura? Um acontecimento:

> O acontecimento nos joga para fora de nós mesmos, rompe a teia de significações, desterritorializa uma organização subjetiva, abre o corpo e coloca-o diante do não-senso. Para ir além desse momento de crise, sem desmoronar, é preciso que se possam criar novos mundos, novos corpos, novos ritmos (LIMA, 2011, p.188)

Vimos quando discutíamos a desterritorialização da voz em Milton Nascimento: o próprio músico se refere ao encontro com as vozes femininas da sua infância. “Minha mãe que falou/ Minha voz vem da mulher”. Sua forma de cantar nasce a partir da desterritorialização de sua própria voz, fugindo do território biológico (a voz “grossa” de homem) a partir de um acontecimento, um encontro com uma voz outra.

É seu encontro com um objeto específico (uma canção, um canto, neste caso) que provocará a desterritorialização do cantor (corpo biológico, voz “de homem”) e um subsequente devir-minoritário (devir mulher). No curso desse devir que o arrasta, uma outra voz emerge, não uma voz de mulher, mas uma voz outra. As canções que essa voz outra entoará são o que Lima denominou objetos cicatriz. Elas encarnam uma experiência de desterritorialização e reterritorialização quando, num movimento de

devir, alguém se torna outro e ao mesmo tempo cria um novo território. O objeto cicatriz

> ... nos permite acessar algo da experiência de quem o produziu, por uma operação de ressonância. De um a outro, passagem, afeto. As feridas e cortes que vivem através de cada um de nós, fazem os encontros quando criam ressonância, e se afirmam naquilo que nos escapa. (LIMA, 2011, p.191)

Ressonância: na física, fenômeno que se dá quando um corpo recebe energia por meio de excitações sonoras com frequência igual a sua frequência natural de vibração. Uma vibração acontece de forma tão próxima do ritmo natural de um corpo que o coloca a se movimentar, vibrar. Convida-o a se mover.

Gostaríamos de adicionar que além de uma relação de ressonância, trata-se também de construção de harmônicos, de harmonia. Uma nota, por mais "limpa" que seja executada, sempre carrega consigo uma série de outros sons que a compõem, seu timbre.

Ao contrário da ressonância, em que uma nota vibra exatamente na mesma frequência de um corpo, os harmônicos se dão pela *multiplicação* dessa frequência. 110 Hz (um Lá) tem como harmônico 220 Hz (outro Lá, mais agudo, ou seja *diferente*); mais um em 330 Hz (Mi, nota que harmoniza com Lá, pois é o quinto grau de sua escala); um outro harmônico em 440 Hz (mais um Lá, também *diferente* do 1º), e assim por diante. Uma série de sons que se articulam *ad infinitum* (o número de harmônicos tende ao infinito). Notas diferentes que se conectam de alguma forma.

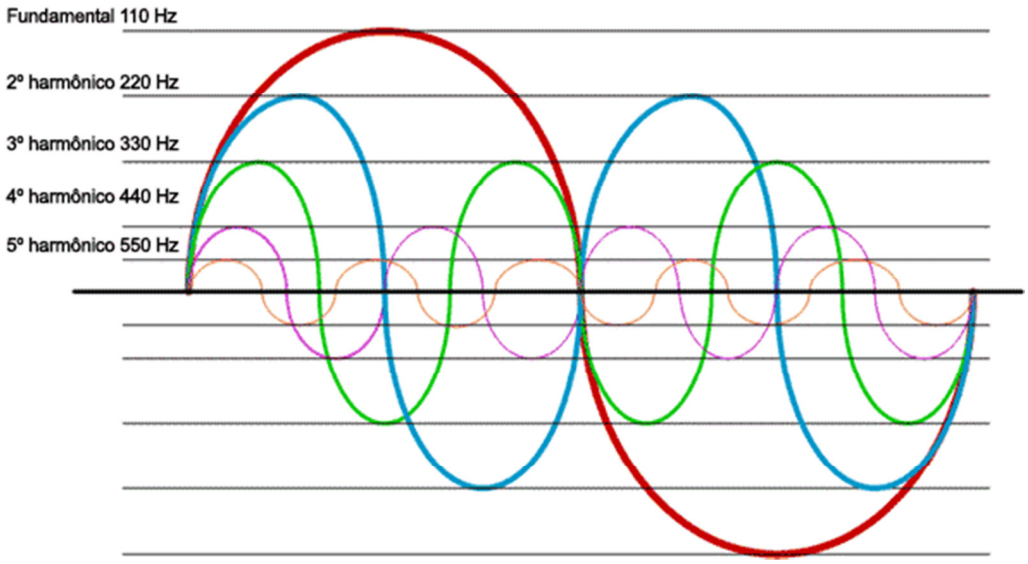


Figura 10: Harmônicos[43]

Cada um dos harmônicos demarca também uma nota que soará bem conjuntamente com a primeira. Consonâncias em potencial. Infinitos outramentos possíveis para uma mesma nota. Potencialidades de consonâncias nos infinitos encontros possíveis. Diversas possibilidades para soar junto.

Por meio dessas potencialidades dos corpos- em se afetarem, ressoarem, harmonizarem – as diferenças entram em devir por um processo de refazimento: "Aquele que encontra um tal objeto pode sentir-se tocado se o acontecimento, que instaura a ferida e dá lugar ao processo de sua cicatrização, ressoa, de alguma forma em seu corpo, com as feridas de que é portador." (LIMA, 2011, p.188)

O encontro com coisas, músicas, animais, corpos, outras subjetividades promove tais rupturas. Deleuze em seu abecedário nos diz "é isso o que me parece um encontro. Temos encontros com coisas, antes de os termos com pessoas." Cortes, machucados, feridas que cicatrizarão, num processo de construção de tecido por sobre o espaço criado por um tal devir, um tal acontecimento. "Essa ferida, meu bem, às vezes não sara nunca, às vezes sara amanhã" (ANDRADE, 2002).

São signos e marcas que precisarão ser elaboradas, significadas. Nesse sentido, uma obra de arte nos propõe tais acontecimentos (apesar de não ser a única forma de fazê-lo) por meio de seus "blocos de perceptos e afectos". Constrói-se, por meio de acontecimentos, encontros, devires, signos, desterritorializações e territorializações, ritmos (há de haver uma combinação de frequências...) um mundo a se habitar. Todavia,

[43]Disponível em https://www.terradamusica.com/som-e-serie-harmonica/. Acessado em 26/08/2018.

não um mundo qualquer: um mundo compartilhado, atravessado pelas forças do mundo. Menos interioridade e mais extensão e duração. Um comum:

> Para Hannah Arendt, o mundo comum ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. Conviver no comum é compartilhar coisas fundamentais à vida humana: usufruir a presença dos outros, ver e ouvir os outros; ser visto e ouvido por eles e experimentar a realidade que daí advém; realizar algo que, ao introduzir-se no espaço do comum, ultrapassa a própria vida individual. A presença dos outros nos garante a realidade do mundo e de nós mesmos. (LIMA, 2011, p.191)

4.4 Encontros e outramentos

A construção desse território talvez seja uma das grandes questões que se colocam para a construção de um mundo, ou de uma obra:

> Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada. Mas um artista não pode se contentar com uma vida esgotada, nem com uma vida pessoal. Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo tem frequentemente uma saúde bem frágil, um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido, Espinosa, Nietzsche, Lawrence. Mas não é a morte que os quebra, é antes o excesso de vida que eles viram, provaram, pensaram. Uma vida demasiado grande para eles, mas é através deles que "o signo está próximo" (DELEUZE, 2013, p.183)

A necessidade de produzir algo com o signo, necessidade de lidar com as desterritorializações que o mundo nos impõe talvez seja o grande reflexo da vida na arte e vice-versa: em ambos os lugares é necessário produzir um mundo (mundo sensível carregado por uma obra, mundo vivível carregado por uma subjetividade: territórios que se constroem)

> Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita, de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras. (DELEUZE, 2013, p.183)

Escrever para um povo por vir, diz Deleuze na mesma entrevista. Construir um lugar para onde se irá. No contato com outros, produzir um mundo para um outro, ou múltiplos outros. Fernando Pessoa nos vem à mente, construindo seus heterônimos para

dar conta do mundo que o atravessava. Mais especificamente, Álvaro de Campos em *Passagem das Horas*[44]*:*

> Eu quero ser sempre aquilo com quem simpatizo,
> Eu torno-me sempre, mais tarde ou mais cedo,
> Aquilo com quem simpatizo, seja uma pedra ou uma ânsia,
> Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
> Seja uma multidão ou um modo de compreender Deus.

Deleuze abordará a mesma questão, ainda que por outra direção, quando da escrita do texto *Michel Tournier e o mundo sem outrem* (1998, p. 311-330). Colocando o personagem de Robinson Crusoé enquanto um personagem conceitual, se questiona junto ao autor referido no título, como seria possível um mundo sem outrem.

Robinson Crusoé, naufrago, se encontra em uma ilha deserta:

> Os primeiros dois ou três dias que se seguiram ao naufrágio foram marcados pelo profundo abatimento de Robinson que, apesar de ter sobrevivido à catástrofe, tomava plena consciência da miserável condição em que se encontrava. Seu ânimo, em cacos, flutuava entre a esperança de avistar, a qualquer momento, no horizonte, uma nau, e o mais descabelado desespero. (TEIXEIRA, 2004, p.36)

Entretanto, enquanto Defoe, na obra original, se coloca a uma pesquisa "O que pode ocorrer a um homem só, sem Outrem, em uma ilha deserta?" (DELEUZE, 1998, p.163), Tournier em seu livro (outra leitura para a mesma história) empreende a mesma questão com outra perspectiva. Pois o Robinson de Defoe tenta fugir, e mesmo na eventualidade de sua estada na ilha, carrega consigo a civilização (planta, colhe, constrói uma casa de praia e outra na floresta...).

> Tournier se proíbe de deixar Robinson abandonar a ilha. O fim, o alvo final de Robinson é a "desumanização", o encontro da libido com os elementos livres, a descoberta de uma energia cósmica ou de uma grande Saúde elementar, que não pode surgir a não ser na ilha e ainda na medida em que a ilha se tornou aérea e solar. (DELEUZE, 1998, p. 163)

Quais as possíveis marcas, os signos que essa solidão, esse isolamento em um mundo sem outrem, produziriam em Robinson? Quando outrem não existe, resta a Robinson construir as relações de troca, de encontro com as forças elementares da ilha de *Speranza*. Outrar-se, desviar do humano, num experimento dos extremos

[44] A obra de Fernando Pessoa é de domínio público, por isso prefiro citá-lo considerando sua disponibilidade na internet, neste link:http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000011.pdf.

> fica claro que, para Robinson, a ausência ou a presença de outrem equivale, de fato, à ausência ou à presença de uma dada estrutura do campo perceptivo. Outrem pode ser dito uma estrutura do campo perceptivo. E qual estrutura? A do possível. Outrem é a expressão de um possível e, desse modo, estrutura nossas disposições cognitivas de tal forma que o possível – o que pode ser, mas (ainda) não é – faça parte do mundo, seja como simples expressão num rosto, seja ganhando realidade numa fala. (TEIXEIRA, 2004, p.39)

Não se apaga a virtualidade dos encontros, mas produz-se a potencialidade de encontros outros. Mesmo em uma experiência de extremos, como no caso de nosso personagem conceitual, a vida ainda se coloca enquanto uma construção da possibilidade dos encontros, dessa vez com a ilha, o sol, o vento.

Uma subjetividade somente é possível por essa dinâmica.

> Retomemos o exemplo do ritornelo como conceito: ele está numa relação com o território. Há ritornelos dentro do território, e que o marcam; mas também quando se tenta encontrar o território e se tem medo da noite; e ainda quando se o deixa, "adeus, estou partindo...". Já são como que três posições diferenciais. É que o ritornelo exprime a tensão do território com algo mais profundo, que é a Terra. Seja, mas a Terra é portanto a Desterritorializada, ela é inseparável de um processo de desterritorialização que é seu movimento aberrante. Eis aí um conjunto de singularidades que se prolongam umas nas outras, é um conceito que remete enquanto tal a um acontecimento: um *lied* [canção]. Um canto se eleva, se aproxima ou se afasta. É o que se passa num plano de imanência: multiplicidades o povoam, singularidades se conectam, processos ou devires se desenvolvem, intensidades sobem ou descem. (DELEUZE, 2013, p. 187-188)

4.5 Subjetividade política, ética... mas também estética

Esperamos ter sido capazes de colocar nas páginas anteriores a questão de um diagrama político – pois elaborado na potencialidade dos encontros e acontecimentos – da subjetividade. Da mesma forma, um registro ético – a necessidade de construir um corpo capaz de ser poroso à passagem dos afectos, dos perceptos, dos devires...

Sobre a dimensão estética de uma subjetividade, acreditamos ter sido prolixos: a criação de subjetividades se assemelha às questões todas que os autores atribuem à arte: marcas, signos, feridas que desterritorializam uma subjetividade; Elaborar, significar, cicatrizar as marcas (lançando-se ao caos, no ritornelo); operar sobre tais significados, cicatrizes... Construir a partir delas um território. Toda uma dimensão puramente expressiva de construção de uma subjetividade.

Para continuarmos nossa exposição, articularemo-nos com Franco Berardi, nas entrevistas *A sensibilidade é hoje o campo de batalha político* (2011)[45]e *A política está morta*[46](2014). Nos próprios títulos, podemos perceber uma construção teórica que articula esses registros político, estético e ético de uma subjetividade: a conexão que o autor enfatiza entre esses termos.

Percebemos também o enfoque em uma ideia de sensibilidade, definida como

> a faculdade de discernir o indiscernível, aquilo que é demasiado sutil para ser digitalizado. Tem sido sempre o fator primário da empatia: a compreensão entre os seres humanos sempre se dá, em primeiro lugar, no nível epidérmico. E aí está, hoje, o campo de batalha político. A intensificação do ritmo de exploração dos cérebros tem posto em colapso nossa sensibilidade, por isso a insurreição que vem será antes de tudo uma revolta dos corpos. Penso em um novo tipo de ação política capaz de tocar a esfera profunda da sensibilidade mesclando arte, ativismo e terapia. (BERARDI, 2011, s.p.)

Terapia? O autor, assim como nós, não se interessa por outro entendimento de terapia, ou de clínica que não a exposta por Deleuze, quando ele diz que "o escritor, enquanto tal não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo" (DELEUZE, 2013, p.13). Um entendimento não do ato terapêutico de readequar ao mundo e suas regras, ortopedia social; mas o entendimento da necessidade da construção, de cada um por cada um, de uma sensibilidade aos encontros, de uma possibilidade de ressoar com o mundo, criar harmônicos por meio de acontecimentos. *E deles extrair novos territórios*.

Conforme nos expõe Ricardo Teixeira (2004), a construção de uma grande saúde passa por um empreendimento de permitir encontros, e por meio deles ampliar a potência da vida. Ou como Deleuze coloca, como a saúde buscada pelo ato clínico do escritor – que como toda subjetividade, está produzindo uma obra:

> Não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil saúde de Spinoza, enquanto dura, dá até

[45] Disponível em: https://bocadomangue.wordpress.com/2011/01/30/%E2%80%9Ca-sensibilidade-e-hoje-o-campo-de-batalha-politico%E2%80%9D/. Acessado em 26/08/2018

[46] Disponível em: https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2017/07/25/bifo-a-politica-esta-morta/. Acessado em 26/08/2018.

> o fim testemunho de uma nova passagem da qual ela se abre. (DELEUZE, 2013, p .14)

Não poderíamos nos furtar de encerrar esse capítulo sem nos utilizarmos da passagem do conceito aos perceptos e afectos (já que esta é a proposta da tese). Para tal, acreditamos que seja interessante observarmos uma canção e sua respectiva história.

Após descobrir um câncer de intestino, Itamar Assumpção (músico da cena independente de São Paulo, capital, nas décadas de 80 e 90) teve um encontro com Paulo Leminski (poeta curitibano), um encontro mediado por meio de uma obra, um poema: *Dor elegante*.

É a partir desse encontro que Itamar[47], cantando Leminski, se refere ao mesmo lugar que estamos articulando aqui. A produção de uma grande saúde, uma medicina de si e do mundo, que não deixa de ser uma saúde muito frágil, nos termos de Deleuze:

> Um homem com uma dor
> É muito mais elegante
> Caminha assim de lado
> Como se chegando atrasado
> Andasse mais adiante
> Carrega o peso da dor
> Como se portasse medalhas
> Uma coroa, um milhão de dólares
> Ou coisa que os valha
>
> Ópios, édens, analgésicos
> Não me toquem nessa dor
> Ela é tudo o que me sobra
> Sofrer vai ser a minha última obra

Cantando com Zélia Duncan, parceira de Itamar em alguns trabalhos, Itamar re-significa um poema em canção de forma singular. A doença, o câncer, a morte que se aproxima... Todos tornados território de um homem que carrega "o peso da dor como se portasse medalhas". Uma saúde que abarca não a dominante saúde do atleta de alto rendimento, mas coisas irrespiráveis, tímpanos perfurados.

Ao fim da canção, Zélia adiciona uma última linha que não consta no poema original; "viver vai ser a minha última obra". Na feitura de uma vida, de uma subjetividade, mas também de uma música, um poema – uma tese? -se articulam todos esses conceitos que viemos trabalhando até aqui. Produção de obra e produção de vida se servem das mesmas matérias-primas.

[47] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AHs0chZLPc0. Acessado em 26/08/2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos de alguma forma, ao longo desta tese, empreender a construção de algo. Seguimos os autores que nos propomos a pesquisar em mais de uma via: não somente da forma habitual, em que colocamos o olhar sobre uma obra, um autor (esse ponto de onde se enuncia algo), mas ao mesmo tempo tentamos, a partir da apreensão que tivemos de tais escritos, escrever com eles, tentar de alguma forma captar suas premissas:

> Deleuze recomenda que você leia *Capitalismo e esquizofrenia* como você ouviria um disco. Você não se aproxima de um disco como um livro fechado que você deve pegar ou largar. Sempre há trechos que te deixam frio. E, então, você os pula. Outros trechos te levam a ouvir de novo e de novo. Eles te seguem. Você se encontra assoviando esses recortes por debaixo da respiração enquanto faz as coisas do seu dia-a-dia. (MASSUMI, 1996, p.7)

Aproximamo-nos, então, da obra de Deleuze e Guattari como nos aproximaríamos de um disco. Desses encontros variados, e em diversos momentos diferentes (desde a graduação, há 14 anos), certas "cançõezinhas" ficaram de alguma forma reverberando, "tecendo novas notas nas melodias de suas vidas" (MASSUMI, 1996, p.7).

Poderíamos dizer, nos valendo do arcabouço teórico que nós mesmos empreendemos construir, esse nosso próprio território teórico, que nos ferimos a cada encontro. E para cada ferimento, foi necessário cicatrizar, construindo na fenda novos tecidos, novas significações, novos sentidos e novas sensibilidades. Uma escrita com a marca de sangue: "sem sangue o autor não reconhece mais seu texto." (DURAS, 1994)

No contato com a obra, operamos pela construção de um recorte bastante específico. Não tememos, no entanto, não sermos fieis aos autores de base, afinal, segundo a concepção deles mesmos:

> Mais do que tudo, o leitor é convidado a subtrair um dinamismo *para fora* do livro e encarná-lo em um meio estrangeiro, seja pintura ou política. Deleuze e Guattari tinham prazer em roubar de outras disciplinas, e eles estão mais que felizes em devolver o favor. A imagem que o próprio Deleuze fazia para um conceito era não um tijolo, mas uma "caixa de ferramentas". Ele chama esse tipo de filosofia "pragmática" porque seu objetivo é a invenção de conceitos que não se adicionam a um sistema de crenças ou a uma arquitetura de proposições em que você entra ou não entra, mas em vez disso, carregam um potencial, da mesma forma como um pé de cabra em uma mão disposta contém uma energia de abertura. (MASSUMI, 1996, p.8)

Acreditamos, nesse sentido termos chegado a nosso objetivo, uma vez que fizemos com os autores um movimento bastante específico, de apropriação: não nos contentamos em explorar as ideias deles sobre música, no sentido em que colocamos conceitos, afectos e perceptos – filosofia e música a serviço do pensamento.

Pensamos o quê?

Primeiramente, e seguindo a ordem do texto, pensamos uma concepção de subjetividade. Retornando àquela pergunta que surgiu na qualificação, a que já me referi anteriormente (Porque na Psicologia?), as questões a que nos colocamos a pensar são, sobretudo, questões da psicologia. E sobre elas fizemos interceder a música e a filosofia desses autores.

Conforme abordamos anteriormente, ideias conceitos e obras somente formarão consonância, somente ressoarão "com as feridas de que é portador." (LIMA, 2011, p.188). Ainda que fosse feita em outro lugar (na música, na filosofia) esta tese está profundamente marcada pelas mãos que a fizeram, conforme já mencionamos na introdução.

Um segundo ponto, talvez mais interessante ainda que o primeiro, é que visamos empreender um hibridismo do pensamento, colocando em paralelo, ou em série, concepções musicais, para tentar tornar audível forças que não são audíveis em si

mesmas, e concepções filosóficas buscando construir um pensamento impossível, uma vez impossível de ser levado a cabo em apenas um desses registros de produção de sentido sobre o mundo. Friccionar conceitos, perceptos e afectos, tentando criar fogo.

Este talvez tenha sido o mais relevante propósito de toda a escrita: a experimentação. E se colocarmos música e filosofia para pensar essas questões? Em que praias aportaremos? Seremos capazes de produzir algo que difere? Estaremos ampliando nossas possibilidades de nos afetarmos pelas ideias? Estaremos produzindo uma *intercessão* forte o suficiente para nos colocar em contato com devires outros, afetações outras?

Todas essas perguntas poderão ser respondidas ou multiplicadas pelo leitor. Contudo, a indagação principal é se, de alguma forma, esta tese será útil para alguém que venha a lê-la, assim como Deleuze e Guattari se propuseram a pensar suas próprias obras. Não por uma questão de afiliação (a música para os músicos, Deleuze para os "deleuzianos", Guattari para os "guattarianos"), se é que possam existir nessa perspectiva, mas por uma questão de afetações, de encontro. Repito pela terceira vez um trecho que se coloca quase como um tema de Jazz (nosso ritornelo) para tudo o que nos colocamos a pensar nesta tese:

> A música, então, não é um assunto apenas dos músicos, na medida em que ela não tem o som por elemento exclusivo e fundamental. Ela tem por elemento o conjunto de forças não sonoras que o material sonoro elaborado pelo compositor vai tornar perceptíveis, de tal maneira que até mesmo se poderão perceber as diferenças entre essas forças, todo o jogo diferencial dessas forças. [...] Não há ouvido absoluto, o problema é ter um ouvido impossível - tornar audíveis forças que não são audíveis em si mesmas. (DELEUZE, 2016, p. 166-167)

Desse lugar que nos propomos a partir, nos apropriamos da filosofia sem sermos estritamente filósofos. Apropriamo-nos da música sem sermos músicos... Procuramos um devir-filosófico, um devir-musical. E essa intersecção entre territórios diferentes enriqueceu de várias formas as questões conceituais que nos propusemos. Acreditamos ter construído um construto teórico, nesta tese, capaz de melhor reverberar as sensibilidades desses campos (psicologia, filosofia, música).

Pensamos tudo isso, propomos essa experimentação, tentamos atravessar fronteiras a que não pertencemos. Para quê? Por qual motivo? Qual o porquê?

> Porque não teria direito de falar da medicina sem ser médico, já que falo dela como um cão? Por que razão não falar da droga sem ser drogado, se falo dela como um passarinho? E por que eu não inventaria um discurso sobre alguma coisa, ainda que esse discurso fosse totalmente irreal e artificial, sem que me peçam meus títulos para tal? A droga, às vezes, faz delirar, por que eu não haveria de delirar sobre a droga? (DELEUZE, 2013 , p.21)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, G. **Means Without End:** notes on Politics. Minneapolis: Minnesota Press, 2000.

AGUIAR, K. F.; ROCHA, M. L. Micropolítica e o exercício da Pesquisa-intervenção: Referenciais e dispositivos em Análise. **Psicologia Ciência e Profissão**, v. 4, n. 27, p. 648-663, 2007.

ALEIXO, J. M. P. **Centro de Conivência e Atenção Psicossocial:** invenção e produção de encontros no território da diversidade.Dissertação (mestrado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2016.

ANDRADE, C.D. **Poesia completa**. 1ª edição.São Paulo. Ed. Nova Aguilar. 2002

AVERSA, P. C. **Vibrações:** A arte/educação nas práticas e nos discursos em saúde mental. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2012.

BARROS, R. B. **Grupo:** a afirmação de um Simulacro. 3ª edição. ed. Porto Alegre: Ed. Sulina/ Ed. UFGRS, 2013.

BARROS, R. B.; PASSOS, E. Pista 1: A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (. **Pistas do Método da Cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 17-32.

BERNSTEIN, L. **The Unanswered Question:** Six Talks at Harvard. Cambridge:Harvard University Press, *1976. 428 p.*

BUCHANAN, I. Deleuze and music. In: BUCHANAN, I.; SWIBODA, M. (. **Deleuze and Music**. Edinburgh, Grã-Bretanha: Edinburgh University Press Ltd, 2006. p. 1-19.

CAGE, J. **Silence**. 1ª edição. ed.Middletown, USA: Wesleyan University Press, 1961.

CARDOSO, T. M. **A que(m) serve a música na Reforma Psiquiátrica Brasileira:** linhas de audibilidade nas práticas musicais da Saúde Mental Coletiva. Dissertação (mestrado em Psicologia). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014.

COSTA, R. Uma Vida (nua) é como Piscina (sem água)? **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 171-183, dez. 2011.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. Michel Tournier e o mundo sem outrem In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo:Perspectiva, 1998. p.311-30

_____.**Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio Dágua, 2000.

_____. A imanência: uma vida. **Educação & Realidade**, v. 27(2), p. 10-18, jul.- dez. 2002.

_____. Making inaudible forces audible. In: DELEUZE, G. **Two Regimens of Madness:** texts and interviews 1975-1995. MIT Press, 2007. p. 156-160.

_____. **Dois Regimes de loucos:** textos e entrevistas (1975 - 1995).São Paulo: ed.34, 2016

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: ed. 34, 1992.

_____.**Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, v. I, 2011a.

_____.**Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, v. II, 2011b.

_____.**Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, v. IV, 2011c.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Valencia: Pré-textos, 1980.

DURAS, M. **Escrever.** São Paulo: ed. Difel, 1994.

ESCÓSSIA, L.; TEDESCO, S. O Coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia:** pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 92-108.

FERRAZ, S. **Musica e Repetição:** a diferença na composição contemporânea. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

_____.**Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]:** um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. 19 Pássaros de Papel in: LINS, D.; GIL, J. (orgs) **Nietzsche/Deleuze:** Jogo e música. Rio de Janeiro: ed. Forense Universitária, 2006.

_____.Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. n.9, p. 67-77, out. 2010.

FILHO, K. P.; TETI, M. M. A Cartografia como Método para as Ciências Humanas e Sociais. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 38, p. 45-59, jan./jun. 2013.

FODRA, R. E. P. ET. AL. Metodologia de pesquisa qualitativa em saúde mental: abordagem dialética. In: CONSTANTINO, E. P. **Percursos da Pesquisa Qualitativa em Psicologia**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. p. 79-102.

FOUCAULT, M. Anti-Édipo: uma introdução à vida não-fascista. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 197-200, 1993.

_____. O que é um autor? (1969). In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos:** Estética, literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GALLETTI, M. C. **Oficina em saúde Mental:** instrumento terapêutico ou intercessor clínico? 2001. Dissertação (mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

GILBERT, J. Becoming-Music: the Rhizomatic Moment of Improvisation. In: BUCHANAN, I.; SWIBODA, M. **Deleuze and Music**. Edinburgh: Edinburg University Press Ltd, 2006. Cap. 6, p. 118-139.

LEHMAN, S. H. **Liminality as a Framework for Composition:** Rhytmic Thresholds, Spectral Harmonies and Afrological Improvisation. Tese (Doutorado em Artes Musicais) Universidade de Columbia, 2012.

LIMA, E. M. F. A. Por uma arte menor: Ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. **Interface - Comunicação, Saúde, Educação**, São Paulo SP, v. 10, n. 20, p. 317-329, jul/dez 2006.

_____. Objetos-cicatriz e recepção estética. In: **Cadernos de Subjetividade**,PUC-SP, São Paulo, ano 8, nº13, outubro, 2011.

LIMA, H. R. D. S. **Da Música, de Mil Platôs:** A intercessão entre filosofia e música em Deleuze e Guattari. Ouro Preto: Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.

LOURAU, R. **Análise Institucional e Práticas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993.

MASSUMI, B.**A user´s Guide to Capitalism and Schizophrenia:** Deviations from Deleuze and Guattari. Cambridge: MIT Press, 1996.

MELO NETO, J. C. de - A educação pela pedra. In: Poesias Completas. Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1968. p. 7-47.

MEZAN, R. Pesquisa em psicanálise - algumas reflexões. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, n. 39 (70), p. 227-241, Jun. 2006.

NIETZSCHE, W. F. **Para Além do Bem e do Mal:** ou prelúdio de uma filosofia do futuro. Curitiba: HEMUS Livraria, Distribuidora e Editora S.A., 2001.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 16, n. 1, p. 71-79, 2000.

PASSOS, E.; EIRADO, A. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia:** pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 109-130.

PASSOS, E; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.(ORGS). **Pistas do Método da Cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELBART, P. P. **A nau do tempo rei:** 7 ensaios sobre o Tempo da Loucura. Rio de Janeiro:Imago, 1993.

PLATÃO. **A República**. 3ª edição. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido v.1:** No caminho de Swann. 3ª edição. ed. São Paulo: Editora Globo S/A, 2006.

QUINTANA, M. **POESIA COMPLETA**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível**. São Paulo: editora 34, 2005.

RODRIGUES, S. H. **Tempo não pulsado:** Ritmo e subjetividade. Dissertação (mestrado em Psicologia): Universidade Federal Fluminense, 2009.

RODRIGUES, R. O. **Pedagogia, Instrução, Disciplina, Governo:** A educação sob a luz da obra de Michel Foucault: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2016.

ROLNIK, S. Despedir-se do absoluto. **Jornal O Povo**, Fortaleza, p. caderno Sábado: 06, nov. 1995.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

SILVA, J. A. **Poéticas e marginalidade:**experiência no Projeto Cidadãos Cantantes. Dissertação (Mestrado em Psicologia). [S.l.]: Uinversidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2012.

SOARES, L. B.; MIRANDA, L. L. Produzir subjetividades: O que significa? In: **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, n.2, p.408-424, 2º semestre, 2009.

ULPIANO, C. **Gilles Deleuze:** a grande aventura do pensamento. Rio de Janeiro: ed. Ritornelo Livros, 2018.

VEYNE, P. M. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais:** Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WISNIK, J. M. **O Som e o Sentido:**uma outra história da música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O Som e o Sentido:**uma outra história da música. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze:** uma filosofia do acontecimento. São Paulo: ed. 34, 2016.