



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

ALEXANDRE PICCINI RIBEIRO

MÚSICA, A AVENTURA DO RITORNELO

CAMPINAS
2016

ALEXANDRE PICCINI RIBEIRO

MÚSICA, A AVENTURA DO RITORNELO

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ALEXANDRE PICCINI RIBEIRO, E ORIENTADO PELO PROF. DR. LUIZ BENEDICTO LACERDA ORLANDI.



CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 6341-13-6

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

P581m Piccini, Alexandre, 1973-
Música, a aventura do ritornelo / Alexandre Piccini Ribeiro. – Campinas, SP
: [s.n.], 2016.

Orientador: Luiz Benedicto Lacerda Orlandi.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Guattari, Felix, 1930-1992. 3. Música. 4.
Musicologia. 5. Ritornelo. 6. Filosofia francesa. I. Orlandi, Luiz Benedicto
Lacerda, 1936-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Music, the adventure of the refrain

Palavras-chave em inglês:

Music

Musicology

Refrain

French philosophy

Área de concentração: Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora:

Luiz Benedicto Lacerda Orlandi [Orientador]

Cintia Vieira da Silva

Roberto Duarte Santana Nascimento

Rogério Luiz Moraes Costa

Sandro Kobol Fornazari

Data de defesa: 29-03-2016

Programa de Pós-Graduação: Filosofia



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A comissão Julgadora dos Trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 29 de março de 2016, considerou o candidato Alexandre Piccini Ribeiro aprovado.

Prof. Dr. Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

Profa. Dra. Cintia Vieira da Silva

Prof. Dr. Roberto Duarte Santana Nascimento

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

*Dedico esta tese aos amigos de caminhada.
Aos próximos, amigos conhecidos ou distantes,
alguns dos quais nunca saberei o nome.
Aos que me alegam em esperança, ao criar espaços sempre coletivos de vida e
aos que me auxiliam nos complexos espaços que herdamos da trágica história humana.*

Agradecimentos

Expresso aqui minha profunda gratidão a todos os que contribuíram de algum modo à realização deste trabalho.

Principalmente aos meus pais, Robson e Sônia, que em nenhum instante deixaram de acreditar em mim, pelo suporte incondicional em todos os momentos da minha vida.

À minha querida e eternamente amada Letícia Maris Moreira por tantos e indescritíveis afetos, que nunca saberia externar.

Ao meu estimado orientador Luiz Benedicto Lacerda Orlandi, sem o qual nossa aventura de-leuziana não passaria de uma pálida miragem.

À minha co-orientadora Mme. Anne Sauvagnargues pelo apoio, confiança e o sincero acolhimento em Nanterre, na temporada em que me recebeu. Sem seu inestimável apoio, em conjunto com o do professor Orlandi, esta tese seria, indubitavelmente, um penoso erro.

Ao professor David Lapoujade, que gentilmente nos permitiu acompanhar seus memoráveis seminários na temporada 2013/2014.

Aos participantes da banca de defesa pela amistosa disposição, seriedade e pelas enriquecedoras e sensíveis críticas. Agradeço imensamente à professora Cintia Vieira da Silva e aos professores Roberto Duarte Santana Nascimento, Rogério Luiz Moraes Costa e Sandro Kobol Fornazari. Agradeço, igualmente, aos professores José Roberto Zan, Hélio Rebello Cardoso Jr., Anne Querrien, Pascale Criton, Daniel Smith, Silvio Ferraz, Annita Costa Malufe e Silvio Gallo.

Aos numerosos amigos que de uma forma ou outra participaram desta jornada, Caroline Draxler, Alexandre Amaral, Guillaume Lépine, Júlio Machado, Sidney Rodrigues, Lucie Casana, Nelson Dutra, Rodrigo Morte, Fernanda Alt, Felipe Shimabukuro, Fernanda Novo, Daniela Rezende, Adriana Barin, Gustavo Penha, Larissa Drigo, Mathias Cohen, Melina Cothros, Ícaro Gabriel, Caroline Kovalski, Artur Difini, Janaina Barcelos, Lúcia Pissolatti, Deborah Werner, Renata Belo, Alice Costa Macedo, Akiko Hirai, Sheila Paulino, Samuel Ponsoni, Juliana Bom-Tempo, Isadora Machado, Vivian Maria, Cristiano Barbosa, Guilherme Ivo, Juliana Jonson, Laisa Guarienti, Amaranta Krepischi, Caroline Pereira, Marcus Novaes, Mauro Castro, Mariana Scarpa, Thiago Fortes Ribas, Luiz Manoel Lopes, Verônica Damasceno, Bárbara Ramacciotti, Alessandro Carvalho Salles, Bruno Machado, Catarina Pombo Nabais, Sarah Mannodonnell, Xiyin Zhou e Mitchell Harper-Delablanca.

Ao *Grupo de Pesquisa sobre a Filosofia da Diferença*, até então dirigido com afinco pelo amigo e notável estudioso desta filosofia, prof. Dr. Sandro Kobol Fornazari.

Ao Departamento de Filosofia da UNICAMP, e aos funcionários da secretaria da pós-graduação em Filosofia e da Biblioteca de Ciências Sociais e Letras da UNITAU, em especial Sônia Beatriz e Maria Rita (UNICAMP) e Luciene Lopes, Aline Peregrino, Rosa Maria de Oliveira Pião e Priscila Gomes Ferreira (UNITAU).

Finalmente à CAPES, pela concessão de bolsa no período dos 12 meses de minhas atividades em Paris, sem as quais o escopo desta pesquisa seria indubitavelmente limitado.

Não tenho senão minhas caminhadas a fazer, e diz-se que isto deve ser o suficiente; no entanto, não há ainda no mundo lugar onde eu possa fazê-las.

Franz Kafka

Resumo

Este trabalho é uma exploração da ideia de música a partir dos textos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em *Mil Platôs*, os filósofos afirmam que a música seja a aventura do ritornelo. O ritornelo, conceito de difícil enunciação, consiste, nas palavras dos autores, o problema da música. Mas como compreendê-lo, e em que sentido a música se associa ao conceito? Sendo o ritornelo o problema da música por excelência, como esta o resolveria senão liberando-o de suas sabidas obstinações estereotipadas no território? Liberar os ritornelos significa assegurar à categoria da repetição novas modalidades da diferença, a partir de linhas de fuga ativas ou desterritorializações positivas, absolutas. Do ponto de vista da composição ou da improvisação, vimos que a forma musical só se desenvolve ao “abandonar” as amarras do espaço em que elabora seu centro para construir alhures, sobre linhas de fuga criativas, suas cristalizações, variações e devires. Assim, a forma musical supõe o exercício da diferença, ora burilada num centro, ora levada a novos círculos (desterritorializações cósmicas), e então retomada, a partir de uma distância envolvida. A análise musical deve, portanto, estar atenta à processualidade criativa que se dá entre a terra e o território. Se é preciso pensar estes gradientes e distâncias, cartografar os espaços intensivos nos quais se pensa, isso se dará sob o primado do sentir, em seu exercício transcendental ou superior. Pensar por afetos, perceptos e sensações exige-nos colocar o problema do pensamento em termos de forças, processos e espaços (hápticos) de instalação, atentos a um materialialismo imanente e a um construtivismo radical, sempre inserido em condições reais, sem origem ou finalidade. Neste sentido, vimo-nos obrigados a encarar a irrefutável relação entre música e pensamento, recuperando diversos aspectos desta filosofia. Em última análise, pretendemos sustentar as possibilidades de uma linha de investigação musicológica mais ampla que considere o plano de imanência desta filosofia. Neste sentido, a proposta deste estudo visa assegurar um esforço de pensamento às margens das filosofias da representação. Pensar a música nestes termos significa rejeitá-la tanto em sua generalidade quanto em suas particularidades; significa pensar a música em sua diferença, em sua produtiva, radical e singular materialidade: a música como multiplicidade real.

Palavras chave: Gilles Deleuze; Félix Guattari; Ritornelo; Música; Musicologia; Filosofia Francesa

Abstract

This work is an exploration of the idea of music on Gilles Deleuze's and Félix Guattari's philosophical texts. In *A Thousand Plateaus*, both philosophers say that music is precisely the adventure of the refrain. The concept of refrain (*la ritournelle*), a concept of tough enunciation, is, in the authors' own words, the problem of music. But how to understand it, and in what sense music is associated with the concept of refrain? As being the ultimate problem of music, how does one would solve it but by releasing it from its known stereotypical stubbornness in the territory? To release refrains means assuring to the category of repetition new forms of difference from active lines of flight or positive and absolute deterritorializations. From the point of view of composition and improvisation, we saw that musical form only develops to the extent that it "abandons" the shackles of space as it unfolds from its fragile center to build elsewhere on creative lines of flight, crystallizations, multiple variations and becomings. Thus, the musical form supposes the exercise of difference, sometimes a chiseled center taken to new circles (cosmic deterritorializations), and then resumed from an involved distance. The musical analysis, therefore, must be attentive to the creative processuality that lies between land and territory. If, within this very philosophy, one is forced to think this gradient and distances, mapping intensive spaces, this will so happen under the primacy of sensibility in its transcendental or superior exercise. Thinking through affects, percepts and sensations requires us to put the problem of thinking in terms of forces, processes, and haptic spatial installations, adhered to an immanent materialism and radical constructivism, always immersed in real conditions, without origin or finality. In this sense, we were forced to face the irrefutable relationship between music and thought, recovering several aspects of this philosophy. Ultimately, we aim to sustain the possibility of a broader musicological research line considering the plane of immanence of the deleuzoguattarian philosophy. Thus, the main purpose of this work is to ensure an effort of thought at the margins of the representational philosophies. Thinking music in these terms means rejecting both its generality and its particularities; it means thinking music in its difference, and its productive, radical and singular materiality: music as real multiplicity.

keywords: Gilles Deleuze; Félix Guattari; Refrain; Music; Musicology; French Philosophy.

SUMÁRIO

Introdução	13
Organização geral da tese.....	15
PARTE I - Ritornelo, a polifonia do Conceito	17
Capítulo 1. Ritornelo de Deleuze e Guattari	18
1.1. Acerca do Ritornelo	20
1.1.1. Notas sobre Mil Platôs	27
1.1.2. Signos e Ontologia	34
1.2. O fator Guattari	38
1.2.1. Proposta geral de O Inconsciente Maquínico.....	41
1.2.2. A pequena frase de Vinteuil.....	45
Capítulo 2. Uexküll e a natureza como música	50
Capítulo 3. Variações rítmicas	57
3.1. O modelo métrico-musical	59
3.2. Uma outra ideia de ritmo.....	63
3.2.1. O mundo como cálculo das razões e das formas	64
3.3. A Figura rítmica e figuração.....	67
3.3.1. Um novo mundo: a pura rítmica do mundo já não depende da harmonia	67
3.4. A unidade rítmica	69
Capítulo 4. motivos, contrapontos e temas	72
4.1. Definição dos termos musicais	72
4.1.1. O motivo	72
4.1.2. Temas	73
4.1.3. Contraponto	75
4.2. Os Leitmotiv de Wagner sob a leitura de Proust e Boulez	77
4.3. Emancipação motívica ou a conquista informal do plano de composição.....	79
4.4. Heceidade e autonomização rítmica: o ritmo como personagem	83
4.5. Motivo e diagrama	89
Capítulo 5. Ritornelos musicais	94
5.1. Uma breve abordagem musicológica dos ritornellos	94
5.2. O Uso instrumental nas primeiras óperas: <i>Euridice</i> de Peri e <i>L'Orfeo</i> de Monteverdi..	97
5.3. A forma ritornello	98
5.4. Um novo diagrama	100
Capítulo 6. cristal de tempo	105
6.1. Ritornelo e o galope	108
6.2. Germen e o soma	109
6.2.1. Xenakis e um caso de escuta: a escuta cristalina.....	111
Capítulo 7. Devires, e os conteúdos da música	113
7.1. Os devires.....	113

7.2. Devir-música.....	116
Capítulo 8. O objeto musical	125
8.1. Objeto sonoro	125
8.2. A passagem ao objeto musical	128
8.3. As aporias do objeto musical	131
8.3.1. O objeto musical como multiplicidade	132
8.4. A especificidade musical como cristalização	134
8.4.1. A força da expressão cristalina	134
8.4.2. Um exemplo genérico e fictício de uma aventura de escuta.....	141
PARTE II. Desterritorializações e reterritorializações: a aventura intensiva	145
Capítulo 9. Música e Pensamento (espaço do pensamento)	148
9.1. Ainda não pensamos	148
9.1.1. A crítica da imagem clássica do que significa pensar	148
9.1.2. Um primeiro esboço da aventura pensante	150
9.2. Na música há a exigência de se pensar conscientemente, ao menos em parte	153
9.2.1. O modelo dialético: espaços ideais como planos positivos do pensamento.....	154
9.2.2. Um novo continuum: salto e construção da forma	156
9.3. Pensar por sensações	160
9.3.1. Sensações	160
9.3.2. Sensação e Corpo sem Órgãos	164
9.3.2.1. O corpo e a experiência da queda	166
9.3.2.2. Algumas notas conclusivas	168
9.3.3. Pensar por sensações	169
9.3.3.1. Dialética e sensação	172
9.3.3.2. A sensação é potência de sentir e Acontecimento	174
9.4. As singularidades	177
9.5. Châtelet e a música como matéria investida de relações humanas	185
Capítulo 10. spatium intensivo: o modelo topológico	188
10.1. Do espaço kantiano ao spatium intensivo	188
10.2. A profundidade do plano	190
10.3. O modelo simondoniano	193
10.4. Uma topologia do real	195
10.4.1. As multiplicidades	196
10.4.2. Multiplicidades e topologia	199
10.5. Reversibilidade dos espaços e comunicação acontecimental	203
10.6. Considerações finais sobre a ideia de spatium	205
Capítulo 11. O CsO como limite: clínica musical, a esquizofrenia galopante.....	208
Capítulo 12. Espaços musicais: o construtivismo de Deleuze e Guattari.....	219
12.1. Espaços analíticos	224
12.2. Espaços de Boulez: o liso e o estriado	228
12.3. Espaços hápticos	233
12.3.1. O háptico e a função perceptiva	235
12.4. A habitação	240
12.5. Espaços físicos e geografias sociais	246

12.5.1. Cenografias sociais no espaço urbano	248
12.5.2. Os mundos pulsionais e o espaço punk	250
12.5.3. Scenopoiese hip-hop.....	255
12.5.3.1. Silêncio e Acontecimento	260
12.5.3.2. As batalhas: o armamento forjado no discurso indireto livre	262
12.5.3.3. A cidade é o campo de batalhas	263
CONCLUSÃO	268
ANEXOS: 5 breves estudos acerca da noção de repetição	281
1. A repetição	283
2. Freud	290
3. Kierkegaard.....	299
4. Hume	304
4.1. Hábito	305
4.2. Crença	307
4.3. Algumas divagações sobre o hábito na filosofia deleuziana	311
5. Nietzsche	330
6. Gabriel Tarde	337
BIBLIOGRAFIA	344
a. Referências Bibliográficas	344
b. Abreviações Bibliográficas	358

Introdução

Deleuze e Guattari afirmam em *Mil Platôs* que a música seja a aventura do ritornelo, ou que o problema da música seja sua desterritorialização. Levantada a historiografia do conceito, vê-se que esta importante enunciação problematiza a hipotética definição do campo e da forma musical, a partir não de uma essência ou de uma suposta natureza da música, mas de um processo produtivo e imanente que mobiliza o conjunto desta filosofia numa difícil arguição.

Imbuídos destas questões, investigamos inicialmente o conjunto operatório do conceito de ritornelo, em suas múltiplas direções, procurando criar um ambiente teórico capaz de precipitar sentidos ao problema musical, sem, contudo, contentar-se com uma resposta definitiva ou global que as integrassem.

A música, não se deixando generalizar num objeto, é pensada como uma multiplicidade rizomática, virtual, de fusão – corpo em fuga que comporta a diversidade de espaços intensivos e seus relativos processos em cristalização no entorno do fenômeno sonoro.

Como se sabe a resposta deleuzeguattariana quanto à especificidade musical não se encaminha segundo um catálogo das belas artes. Segundo nota Deleuze sobre Châtelet, em música não se trata, absolutamente, do controle ordenado ou de um jogo do tempo, assim como na pintura não se trata de uma técnica do espaço plano, e, no caso da escultura, do domínio do espaço tridimensional. Trata-se, efetivamente, de um construtivismo que opera a partir da captação de forças e do investimento de conexões humanas numa matéria, então denominada *material*.

Vê-se aí um esforço em se pensar a música de um ponto de vista radicalmente material e imanente, de modo que um campo não-representativo de pensamento (centrado nos afetos) se abre como seu principal espaço de condensação. Se é certo que os espaços auxiliares da representação musical não sejam, de modo algum, rejeitados como sem importância, afirma-se, todavia, a preponderância dos espaços problemáticos-intensivos como condição genética dos espaços representativos (pedagógicos, analíticos, teorematizados) e, sobretudo, como condição criativa de novos e insuspeitados espaços de criação musical.

A música, conforme cremos, é uma instituição do pensamento ou da sensibilidade humana que, paradoxalmente, se encarrega de captar e investir forças não-humanas, impessoais, cósmicas, buriladas num campo intensivo, pragmático, em que se pensa.

Como dizia Marx, citado por Deleuze, *o ouvido devém humano quando o objeto sonoro devém musical*. É o investimento material e produtivo – segundo a rede de cristalizações e devires – que talha na escuta e na ação um objeto “artificial” com um imenso poder patético, afetivo, de desterritorialização. O objeto sonoro, supostamente “natural”, torna-se musical quando se *faz escuta*, ou quando a escuta o investe de relações ou conexões humanas, que, a bem dizer, são, já, o devir produtivo dos afetos: forças cósmicas, impessoais, inumanas.

O espírito, dizia Hume pela voz de Deleuze, devém sujeito ou natureza humana ao ganhar uma tendência, uma consistência, direção e constância. Nada o dirige, entretanto. Nenhum rastro de transcendência deve subverter o esforço deleuziano em pensar uma radical imanência na qual a natureza naturante advenha, ela mesma, de uma produtividade.

Devemos acrescentar ainda, sob a inspiração de David Hume, que a própria razão humana seja produzida, esculpida em condições (e regiões) irracionais, proporcionando um espaço de ação experimental e imanente, na qual as faces do campo de representação e dos circuitos virtuais-intensivos ganham reversibilidade.

Outrossim, a obra de Guattari e sua imensa contribuição, decisiva em grande parte da história do conceito, deve ser reconhecida como preponderante neste trabalho, permanentemente presente no pensamento deleuziano desde o final dos anos 1960. Dedicamos uma especial atenção às visões de Guattari evitando a homogeneização do conceito em sua confrontação com o viés deleuziano, favorecendo o cultivo de seus desdobramentos e articulações em função da diversidade de problemas (aos quais o conceito se liga) e as variações de todo conceito que, ao acumular registros problemáticos, se potencializa em linhas de desterritorialização criativas, esquivo a determinações em demasia.

Se por um lado este trabalho não apresenta qualquer desejo generalizante de totalização ou suficiência, mantendo o problema musical aberto o tanto quanto possível, não podemos deixar de sublinhar a importância do caminho que co-esboçamos, sob a ótica que Deleuze e Guattari nos apresentam. Se há aqui certas digressões e devaneios a outros caminhos de ideias, principalmente a partir dos sabidos intercessores desta filosofia, o essencial se mantém sobre a investigação apontada na enunciação dos autores.

Finalmente, nossa investigação da música como aventura do ritornelo nos levou à exploração da ideia dos espaços intensivos, às íntimas relações entre música e pensamento e, naturalmente, ao conjunto da obra dos autores em busca de modos consistentes de afirmar, fora de qualquer reificação, a música como processo, experimentação e devir. Se os gêneros e espécies musicais tendem a se cristalizar em famílias de interesses, sensibilidades e técnicas, é justo reiterar que estas mesmas “famílias” merecem ser explicadas do ponto de vista da produção.

Em suma, o ritornelo é o operador transcendental singular que sintetiza ao menos três aspectos inerentes ao construtivismo deleuziano: o de esboçar um centro, constituir uma casa, fazer consistir, cristalizar um agenciamento, mas também o de abri-lo ao cósmico, ao gradiente de diferenças, se evadir. Todavia, segundo uma defasagem lógica, precisamente comentada por François Zourabichvili, trata-se, ao mesmo tempo *em que se vai*, de *voltar* e produzir, na defasagem, uma distância, uma diferença, captando forças no movimento retrógrado e diferenciante em busca de uma nova consistência, na qual se acumulam experiências e posturas.

Se partimos da ideia do conceito, entre territorializações e desterritorializações, é importante afirmar que, neste movimento de *ir* e *vir*, visitamos uma diversidade de ideias que se amontoam como uma constelação de diferenças sob tal ponto de vista, forçosamente heterogêneo, definindo a singularidade ou a superfície do espaço em que pensamos, e é sob esta ótica – que percorre pontos de vistas como ordens de diferença – que procuramos pensar a música.

A seguir, apresentaremos um guia sucinto da organização geral da tese, em complemento às divisões esquemáticas do sumário.

Organização geral da tese

Em linhas gerais, este trabalho segue seu curso em 3 movimentos.

O primeiro envolve uma exposição do conceito de ritornelo. Concentramo-nos, com breves incursões em outras obras, em seu estudo nos arredores dos anos 80, entre o

lançamento de *O Inconsciente Maquínico* de Félix Guattari e *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari.

Vamos, então, aos desdobramentos de ideias relativas ao conceito de ritornelo, numa primeira aproximação com o terreno musical. Aqui alguns pontos importantes concernentes à música são brevemente tratados. Destacamos as ideias de Leitmotiv, motivo, contraponto, ritmo e forma, movidas por aberturas provocadas pelos conceitos de Deleuze e Guattari.

Por fim, munidos destas ideias, refletimos sobre uma provável noção de objeto musical, às margens da representação.

Em seguida, passamos à segunda parte chamada *desterritorializações e reterritorializações formais*, como que perseguindo o curso recursivo dos ritornelos, que não só marcam um espaço de vínculo ao qual se habita, mas se aventuram em outras dimensões e regiões do espaço, captando forças que irão se implicar nos processos e dinamismos do território.

Entendemos que esta segunda parte poderia ser bem chamada de *Música e Pensamento*, e se concentra sobre duas preocupações principais: 1.) a de uma proposta topológica dos espaços musicais e 2.) a de uma tentativa de se pensar uma relação produtiva entre espaços plurais de pensamento e a expressão e criação musicais.

A principal definição destes espaços, evidentemente marcada por tantos outros aspectos, vem do conceito de multiplicidade, que nos permitirá pensar a cristalização de linhagens musicais específicas, que se organizam enquanto vasta precipitação de conteúdos e processos intensivos nos arredores do fenômeno sonoro.

Finalmente, apresentamos, em ANEXO, 5 breves estudos sobre a categoria transcendental da repetição como um complemento da primeira parte, separados para aliviar a dispersão que certamente causariam na sequência do texto. Os anexos tem por função vascularizar o campo de ideias relativo à repetição diferencial a partir de intercessores importantes ora ou outra tramitados, em função desta específica tematização, no conceito do ritornelo.

PARTE I

Ritornelo, a polifonia do conceito

O ritornelo, diz Deleuze no *abecedário*, é um ponto comum, elo que o liga profundamente ao rizoma guattariano.

Seu trabalho conjunto com Félix Guattari, prossegue em entrevista, produziu ao menos um conceito, e que Deleuze julga dos mais importantes: o ritornelo. Enquanto tal, ele é o pivô de dois planos que se entremeiam neste ruidoso ponto singular: o ritornelo. É neste sentido que o que apresentamos deve considerar não apenas o grito comum, mas a multiplicidade de cantos e contracantos que se distribuem heterogeneamente entre um plano e outro: a polifonia do ritornelo. Não se trata, evidentemente, de rebatê-los em espelho, na busca de um denominador comum, mas de explorar, em reversibilidade, as superfícies a que cada um nos convida. Entre uma ponte e outra deixamos o conceito e a ele retornamos. Movimento de deriva afeiçoado em sua própria lógica, e que a ele retorna como diferença ou captação intensiva. Não para reforçar o que já era claro, mas para incluir no centro do território um novo natal, um novo motivo, uma nova complexidade.

Não se trata, sobretudo, de uma tentativa frustrada de dizer o que é o conceito, mas de uma operação de desdobramento que poderia facilitar esta operação, sempre rechaçada. Seguindo estas convicções, percorremos um plano duplo que se dobra num ponto comum, cada qual comportando suas linhas de fuga, suas divergências, mas, sobretudo, intensificações retroativas.

Capítulo 1 – O Ritornelo de Deleuze e Guattari

Do que trata a música, qual é o conteúdo indissociável da expressão sonora? O ritornelo é ponto de apreensão, território, dobra securitária, como o risco de um retorno melancólico ao natal, mas é também uma linha potencial cujos pontos podem se redistribuir, se pôr em movimento: distribuição polifônica, variações melódicas, variações de timbres, de velocidades, de dinâmicas, de densidade de orquestração... “A música é a operação ativa que consiste em desterritorializar o ritornelo.” (CRITON, 2000, p. 497).

Sugerir que a música tira da vida seus conteúdos, suas transversais, seus vetores de modulação e, em última instância, sua afinidade paradoxal com uma temporalidade em devir que arrasta tal bloco, tornando sensíveis as forças que o ritornelo capta, dobra, complica no tempo – é algo que exige uma detalhada exposição.

De qualquer modo, Deleuze e Guattari sinalizam uma necessidade de aprofundamento, que, por força de sua problemática, acabam apenas por introduzir, abrindo um extenso campo de pesquisas.

Se por um lado, o ritornelo ganha um encaminhamento conceitual profundo nas últimas obras, é preciso acentuar parte de seu vigor já em *Diferença e Repetição*, que deve ter sua tese considerada na exposição de importantes componentes do conceito.

Sasso e Villani (2003, p. 304) lembrarão a conotação musical do ritornelo, que parece atingir seu pleno desenvolvimento em *Mil Platôs*: “notadamente musical, ligado à territorialidade e à desterritorialização, e fabricante de tempo” o ritornelo “do italiano *ritorno*, *ritornare* é uma pequena cançoneta que se repete”, e prosseguem “Não obstante algumas ocorrências que o prenunciam em *Diferença e Repetição*, o tema se encontra desenvolvido especificamente em *Mil Platôs*, páginas 381 à 433”.

No entanto, tomado tangencialmente ao campo de investigação musical, o conceito tende a se recompor, especificamente em *Mil Platôs*, em figurações musicais, artísticas mas sobretudo etológicas, no domínio da territorialidade.

Apesar de sua aparição mais evidente em *Mil Platôs*, entendemos que o conceito só poderá ser avaliado de um ponto de vista mais rico se retomado nas parciais que o próprio platô indica, e que nos levam a diversos momentos da obra. Isso não significa que ele se determine efetivamente e contextualmente no conjunto da obra. O que vemos é que, a partir das múltiplas posturas que o conceito nos dá, vemos melhor seu quadro de indeterminação, sem poder, entretanto, expô-lo suficientemente.

Segundo Alliez e Goffey (2011, p. 12), na introdução de *The Guattari Effect* o conceito do *ritornelo* encontra “indubitavelmente”¹ seu desenvolvimento mais amplo sob a autoria de Félix Guattari.

No entanto, quando questionados sobre os conceitos que criaram juntos, para Deleuze e Guattari o *ritornelo* figura, curiosamente, como paradigmático². Um conceito a duas mãos, a múltiplas mãos, comportando diversos intercessores, alguns secretos, e que não se encontram sem despontar enormes divergências.

De qualquer forma, é preciso salientar que importante parte do conjunto de conceitos que o acompanha, como territórios, desterritorialização, reterritorialização, máquinas e agenciamentos são conceitos de grande desenvoltura na obra de Guattari. E se isso nos interessa, sob a proposta de observação das nuances do conceito, nos parece claro que os interesses e problemas que Guattari coloca num primeiro momento são decisivos em aspectos relevantes do conceito³. Não poderíamos sequer dizer iniciais, se radicalizamos o pensamento dos autores, reconhecendo, igualmente, que na publicação de *A Revolução Molecular* (1977), os dois pensadores já estavam trabalhando juntos há quase 10 anos.

Deleuze, em uma de suas cartas a Koniichi Uno⁴, indica, quando questionado sobre o modo de trabalho conjunto com Guattari, que um conceito, pouco a pouco ganharia existência autônoma, e que os autores, por vezes o compreenderiam de maneira distinta. O conceito não se submeteria, portanto, a um processo de uniformização, mas sobretudo de proliferação, acúmulo de bifurcações – um rizoma⁵.

¹ “*Ritournelle* – indubitavelmente um conceito desenvolvido mais extensivamente na obra de Guattari”. Alliez e Goffey (2011, p. 12).

² “Acho que aí fizemos um bom trabalho, Félix e eu, pois se me perguntassem: ‘Que conceito filosófico você produziu, já que você fala sobre criar conceitos?’ Criamos ao menos um conceito muito importante: o de *ritornelo*. Para mim, o *ritornelo* é esse ponto comum” Cf. *O de Ópera* Boutang (1988). Uma resposta muito semelhante aparece em RF, 356.

³ Nota-se a presença massiva do caso do psicótico R.A. nos três momentos do *ritornelo* em *Mil Platôs*. Quando Guattari, por exemplo, nos diz: uma criança canta com medo no escuro... é R.A. Consta em seu diário, como caso clínico (GUESDON, 2013, p. 154).

⁴ «Lettre a Uno: comment nous avons travaillé à deux» In : DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Textes et entretiens 1975-1995. Paris: Édition de Minit. 2003. p. 218-220.

⁵ “Pouco a pouco, um conceito ganharia uma existência autônoma que continuaríamos, por vezes, a compreender de maneira diferente (por exemplo, não compreendemos jamais da mesma maneira o ‘corpo sem órgãos’). Jamais o trabalho a dois fora uma uniformização, mas sobretudo uma proliferação, acúmulo de bifurcações, um rizoma” (RF, p. 220, nossa tradução).

O fato de despontar de modo aparentemente inaugural na obra de Guattari, não nos permite presumir sua origem em seu pensamento, ideia patente na introdução do *Rizoma*⁶ e na nota 4 de sua introdução de *O Inconsciente maquínico*⁷.

Mesmo os autores teriam dificuldade em detalhar o alcance ou a contribuição de cada um em sua elaboração, o que naturalmente precisa ser estendido aos diversos intercessores⁸ que ressoam nas periferias do conceito.

De qualquer modo, quanto ao *ritornelo*, pode-se dizer que *Mil Platôs* nos oferece sua oportunidade mais ampla de observação (sem, todavia, o esgotar), uma vez que os autores se dispõem a uma tematização sistemática, o que ocorre decisivamente em seu décimo primeiro platô: *1837 – Acerca do ritornelo*⁹.

1. Acerca do Ritornelo

O termo ritornelo fora escolhido por Deleuze e Guattari porque condensa, sob um aspecto menor, diversos caminhos semânticos: ele revém, como a chama de uma rocha batida¹⁰, ele trata da pequena frase do rouxinol, que revém sem cessar, não sem comportar variantes, para marcar um *território* etológico e ecológico; ele evoca as repetições das *encenações* animais, da mais rica (*Scenopoietes dentirostris*) à mais primitiva (o carrapato); ele diz *um canto da terra*, uma música das esferas,

⁶“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 despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (*MPvI*, p. 11).

⁷ “Embora os tenha redigido sozinho, estes ensaios são inseparáveis do trabalho que Gilles Deleuze e eu conduzimos juntos, durante anos. É a razão pela qual fui levado a falar em primeira pessoa, que será indiferentemente a do singular ou do plural. Que não se veja aí principalmente um assunto de paternidade relativa às ideias que aqui são apresentadas! Tudo é questão, também aqui, de ‘agenciamento coletivo’” (GUATTARI, 1988, p. 16).

⁸ Entendemos por intercessores não apenas os nomes próprios: cientistas, artistas, matemáticos e filósofos, mas seus personagens de pensamento no plano que lhes cabem, “intercessores ideais” *QPH*, p. 166, personagens de um plano que seriam “os verdadeiros sujeitos” de uma filosofia, o pensador sendo a “idiossincrasia de seus personagens” *QPH*, p. 86. “É o pensamento mesmo que exige esta partilha de pensamento entre amigos. Não são mais determinações empíricas, psicológicas e sociais, muito menos abstrações, mas intercessores, cristais ou germes de pensamento”. (*QPH*, p. 93). Cf. também (*QPH*, p. 167).

⁹ *MPv4*, p. 115-170. Original francês: *De la Ritournelle* IN: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux**. Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris: Les Édition de Minuit, 1980. p. 381-433.

¹⁰ Villani diz “il reprend, comme la flamme d’un silex battu”. O “silex” é uma rocha a base de silício utilizada para se fazer fogo, normalmente em atrito com uma rocha a rica em ferro.

sensíveis na obra de Mahler, Bruckner, Strauss; por sua etimologia e sua consonância, ela não vai sem evocar o eterno retorno; enfim ele invoca o elemento da *casa*, isto é a composição de planos e de uma alternância de partidas loucas (*die Unheimlichkeit*, o fora de si desterritorializante) e sábios retornos (*das Heimliches*, o lar íntimo territorializante) (VILLANI, 2013, p. 94-95).

Como dizíamos, *Mil Platôs* nos oferece uma oportunidade especial de observação do conceito, dada a importância que toma no décimo-primeiro platô: **1837 – Acerca do ritornelo.**

No entanto, o texto é conduzido de forma violentamente complexa, impedindo que o conceito se estabilize facilmente, ao traçar um desconcertante emaranhado de linhas de fuga ao seu redor. Por cada linha de errância o conceito foge, indomável, dificultando qualquer intenção de definição clara, distinta, nominal.

O que é o ritornelo? A questão como sabemos não pode ser suficientemente respondida. O trabalho que nos resta é a de acompanhar o conceito em suas múltiplas figurações, na tentativa de nos familiarizarmos com a divergência de seus movimentos, captando-o antes como vetor do que uma forma proposicional bem definida.

Em *1837 – Acerca do ritornelo* passamos da cosmogênese, da captação e recolhimento das forças, dos ritmos e meios à delimitação dos territórios; dos agenciamentos territoriais aos estudos de etologia, artes, música, mergulhados no domínio do tempo, dos cristais de tempo. O conceito varre uma área complexa de difícil assimilação e nos demanda uma paciência contemplativa como modo de apreensão transcendental que nos dará a possibilidade de uma aventureira abordagem.

De todo modo, dificilmente vemos que relação os ritornelos teriam com a música. Tal busca deverá ser feita entre a determinação singular do conceito, como motivos imanentes, não-pulsados, e seu abandono segundo outras gamas conceituais. Este seria o segundo sentido da aventura: uma aventura às margens do conceito, mas que deve retornar a ele; não para redefini-lo, mas para tornar-lhe co-presente nos registros de outros conceitos, sem os quais o sistema perderia-se em isolamento.

Quanto à plurivocidade do conceito, vemos que, num primeiro momento, precisaríamos aproximar, reunir as explicações em torno do conceito de forma sucinta, a fim de expor a reticente dificuldade de que falamos:

1. Em primeiro lugar, o ritornelo é definido como afrontamento ao caos, mas este afrontamento é antes um acalmar-se “esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (MPv4, p. 116). Conjurar as forças do caos significa, primeiramente, tranqüilizar-se, traçar um primeiro esboço de orientação com o que se tem às mãos. Antes de organizar é preciso preparar o espaço de organização, esboçar a estabilidade necessária às tarefas por vir: **organização de um centro**.

2. Em seguida, ele parece implicar um vivente, e *no* vivente, certas maneiras de responder ao fora, interiorizando forças, constituindo uma potência de revide e organização (**estamos em-casa**);

3. Num terceiro momento, todavia concomitante aos dois primeiros, “entreabrimos o círculo”, arriscamo-nos numa improvisação; é que o ritornelo ao mesmo tempo que esboça um centro e um em-casa, é susceptível aos chamados cósmicos, às linhas de errância: “improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir- de com ele” (MPv4, p. 117). São forças do futuro que abrem o agenciamento territorial ao cosmo.

Neste sentido, o ritornelo também se define como **componente de passagem**, tal como antecipado por Guattari em *O Inconsciente Maquínico*, fazendo com que o vivente transponha os domínios territoriais ora relativamente, em direção a outros agenciamentos, ora em direção ao cosmo, enquanto linha de desterritorialização absoluta. Neste momento Deleuze e Guattari o definem como matéria de expressão:

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais.* (MPv4, p. 132)

O ritornelo, portanto, é imediatamente todo **conjunto de matérias de expressão**, devir-expressivo, auto-objetivação das qualidades que faz território. O território por sua vez, ao tornar expressivas as matérias ali trabalhadas, age sobre os meios e os ritmos do espaço territorializando-os. Tal territorialização reorganizaria as funções no território (MPv4, p. 120-125).

4. Mas de repente, enquanto componente de passagem, o próprio ritornelo assume ou ganha novas funções, “muda”, deixando de ser territorial – denominando- se “de alternância”, e eventualmente “cósmico” quando o próprio agenciamento foge segundo um vetor de desterritorialização absoluta (MPv4, p. 132-137).

Neste momento Deleuze e Guattari sentem a necessidade de organizar o que já foi dito, classificando-os de 4 maneiras: a.) os **ritornelos territoriais**, que buscam, agenciam um território; o ato conjuratório; b.) os **ritornelos de funções territorializadas**, que se exercem no domínio territorial e que são funcionais neste sentido; c.) os **ritornelos desterritorializados-reterritorializados** (componentes de passagem e alternância) que se antes eram funcionais num domínio de base (natal) agora encontram um novo lar, no qual persistem como desajustados de sua função ora se autonomizando ora se recompondo territorialmente numa desterritorialização relativa (reterritorializações). É como se a potência funcional de um ritornelo territorial ganhasse uma outra funcionalidade num outro domínio. d.) e finalmente os **ritornelos cósmicos** que juntam forças para a partida, por vezes absoluta; “Eles deixam de ser terrestres para se tornarem cósmicos” (MPv4, p. 138). Deleuze e Guattari dão aqui os belos exemplos das migrações, peregrinações às fontes, como as dos salmões, os agrupamentos supranumerários dos gafanhotos ou tentilhões, as longas marchas das lagostas etc. (MPv4, p. 136).

5. Depois, dariam ao ritornelo a função de consistência territorial, garantindo “a consistência do território”, mantendo juntos os heterogêneos. (MPv4, p. 138). Neste momento Deleuze e Guattari afirmam uma “maquinica”, um “*engeneering* molecular” que nos permitiria “compreender melhor a natureza dos problemas de consistência” (MPv4, p. 140).

6. E então os autores de *Mil Platôs* podem recapitular alguns pontos e esboçar a distinção de três importantes momentos da história da arte, aos quais relacionam às forças caóticas afrontadas (classicismo e os **ritornelos de meio**), terrestres (romantismo e os **ritornelos de natal ou territoriais**) e cósmicas (modernismo e o **ritornelo cósmico**). Se o classicismo é “um começo de mundo”, grito da Criação, formação ou codificação substancial dos meios (MPv4, p. 152-153), o romantismo se dá entre a terra e o território: é o “fundamento” subterrâneo ou a “fundação que tornou-se criadora” (MPv4, p. 154). O Romantismo não mais afronta, como no classicismo, as forças do caos, mas se joga heroicamente entre as defasagens da terra e do território (o todo e a parte, o povo e o indivíduo, Um-Todo da terra e o Um-Só da alma); o romântico vive o território mas “necessariamente como perdido”, ele “se aprofunda nas forças da terra ou nas forças do povo” promovendo um “desenvolvimento contínuo da forma” ou uma “variação contínua da matéria” (MPv4, p.155-158). E então há o moderno, que se abre ao Mundo e que deve captar as forças num material, forças necessariamente cósmicas. Neste sentido, segundo a fórmula de Klee, o artista deve captar e tornar sensíveis “visíveis” as forças de um cosmo “energético,

informal e imaterial”. A música, por seu turno, deverá “tornar a *Duração* sonora”, captando as forças não sonoras como a *Duração* e a *Intensidade*. Há aí todo um gosto pelo molecular, tanto que a matéria de expressão (exaltada no romantismo) já nem poderá ser assim chamada: “as matérias de expressão dão lugar a um material de captura” (MPv4, p. 159). A figura do artista romântico se transpõe na era moderna para a do artista-artesão, que lida com o dilema de um povo que falta e de uma terra ocupada:

O artista despoja-se de suas figuras românticas, ele renuncia às forças da terra tanto quanto às forças do povo. É que o combate, se combate há, passou para outro lugar. Os poderes estabelecidos ocuparam a terra, e fizeram organizações de povo. Os meios de comunicação de massa, as grandes organizações do povo, do tipo partido ou sindicato, são máquinas de reproduzir, máquinas de levar ao vago, e que operam efetivamente a confusão de todas as forças terrestres populares. Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. (MPv4, p. 163)

A esta análise Deleuze e Guattari declinam uma visão micropolítica, mais que a visão aparentemente esquemática, segundo uma suposta correspondência *tipo de forças – período*. É que a questão, segundo os autores, sempre foi a das forças ou a da percepção das forças, e em cada período o problema se transforma segundo a efetuação concreta das Máquinas nos agenciamentos.

Já encontramos uma *liberação do molecular* nas matérias de conteúdo clássicas, operando por desestratificação, e nas matérias de expressão românticas, operando por descodificação. Tudo o que se pode dizer é que enquanto as forças aparecem como da terra ou do caos, elas não são captadas diretamente como forças, mas refletidas em relações da matéria e da forma. Trata-se antes, portanto, de limiares de percepção, de limiares de discernibilidade, que pertencem a este ou àquele agenciamento. É só quando a matéria é suficientemente desterritorializada que ela própria surge como molecular, e faz surgir puras forças que não podem mais ser atribuídas senão ao Cosmo. Isto já estava presente “desde sempre”, mas em outras condições perceptivas (MPv4, p. 165).

Como dizem, Deleuze e Guattari, “não há quase história senão da percepção” ou das “condições perceptivas”. Portanto trata-se do devir, da percepção do devir: “aquilo do que se faz a história é antes a matéria de um devir, não de uma história” (MPv4, p. 165).

7. E então os autores podem se voltar à pintura e à música para refletir, não sobre uma suposta hierarquia das artes, mas sobre uma distinção que as separa quanto aos coeficientes de desterritorialização de seus componentes.

Guattari (1988, p. 110) anteciparia em *O Inconsciente Maquínico* a dificuldade de circulação no tempo dos ritornelos, se comparado com aos traços espaciais da aparência, focalizando os primeiros como detentores “de uma ação desterritorializante mais poderosa, de maior alcance que as da aparência”.

Mil Platôs retorna à questão, e resume a indicação da etologia dos estudos de Guattari nos domínios da territorialidade. Será aí, “no domínio da etologia animal” que Guattari buscará “fundamentar a existência de uma problemática de inovação, de criatividade, até de liberdade no que diz respeito aos componentes do ritornelo” (GUATTARI, 1988, p. 110).

Não por acaso, o ritornelo se ligaria tão fortemente às ideias do tempo e do som, sugerindo que seus poderes (potência) de desterritorialização sejam tão sutis e poderosos quanto o que se experimenta nesses dois domínios. Como dizem os autores de *Mil Platôs*, não se faz uma guerra com bandeiras e estandartes, mas com tambores e trombetas (*MPv4*, p. 103).

Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade (*MPv4*, p. 166).

O “privilégio” sonoro, no entanto, não se deve a “valores significantes”, “de comunicação” e nem mesmo a “propriedades físicas”. É antes “uma linha filogênica, um *phylum* maquínico, que passa pelo som, e faz dele uma ponta de desterritorialização” (*MPv4*, p. 166). Tais coeficientes de desterritorialização dizem respeito à potência dos ritornelos em deixar a terra e a territorialidade, mas também de nos desterritorializar, de nos transportar ao cosmo e (de forma ambígua) nos reterritorializar, fortemente: do cosmo ao buraco negro (*MPv4*, p. 166). Se o pintor deve criar ou recriar a cada vez um *phylum*, o músico dispõe de uma espécie de “continuidade germinal”, “mesmo que latente, mesmo que indireta, a partir da qual ele produz seus corpos sonoros” (*MPv4*, p. 167).

Não é o mesmo movimento de criação: um vai do *soma* ao *germen*, e o outro, do *germen* ao *soma*. O ritornelo do pintor é como que o avesso daquele do músico, um negativo da música (*MPv4*, p. 167).

Tal relação entre o *germen* e o *soma* nos permitirá aproximar o desfecho do platô a um deslizamento no segundo tomo de **Cinema: A imagem-Tempo**, quando Deleuze aborda,

no regime cristalino da imagem, as imagens diretas do tempo definindo o cristal como a estrita coalescência entre o atual e os circuitos virtuais que o rondam.

O cristal é expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção (IT, p. 94).

A indiscernibilidade do atual e virtual nos cristais de tempo, no entanto, deve declinar-se na concepção do ritornelo segundo as próprias palavras de Deleuze e Guattari, reunindo, no tempo, as condições de aproximação conceitual de noções decisivas na temática que nos importa. O ritornelo como cristal de tempo, é ao mesmo tempo meio de captação e circulação de forças; mútua-implicação de durações, singularidades ou acontecimentos e, necessariamente, condição transcendental do devir. Quanto ao circuito cristalino atual-virtual, vemos que o som, como matéria de expressão ou “matéria virtualmente cristalizável” (IT, p. 94), se define como superfície de inscrição das forças ou do devir das forças, o que postula a indiscernibilidade dos ritornelos (força, tempo) como matérias de expressão: “*chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais*” (MPv4, p. 132).

Todavia, é preciso atenção para não priorizar a flecha de atualização (virtuais → atuais), uma vez que o efeito das atualizações contraefetua-se virtualiza-se imediatamente (cristalização, como movimento inverso da atualização): “eis por que o processo de atualização é logicamente inseparável do movimento contrário de cristalização, que restitui ao dado sua parte irreduzível de virtualidade” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 118).

A insistência de circuitos virtuais no atual, e sua virtual indiscernibilidade, nos permite falar, propriamente, de caosmose¹¹, ou de estados caóides do real, pois os dinamismos espaço-temporais já não são pensados como fenômenos, mas visados em função de um vitalismo inorgânico ou maquinico que os atravessa como potências acontecimentais, devires intempestivos: materialidade intensiva, mesmo nos “não- viventes”.

¹¹ Guattari explica que a Caosmose já não pode ser resumida à “psique individuada”: “Confrontamo- nos com ela na vida de grupo, nas relações econômicas, no maquinismo, por exemplo informático, e mesmo no interior de Universos incorporais da arte ou da religião. Ela convoca, a cada vez, a reconstrução de uma narratividade operacional, quer dizer, funcionando para além da informação e da comunicação, como cristalização existencial de uma heterogênese ontológica (GUATTARI, 1992, p. 107, 108).

Mas, de todo o modo, o que é um ritornelo? *Glass harmonica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas [...]. É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve [...] O ritornelo fabrica tempo. Ele é o tempo “implicado” de que falava o lingüista Guillaume [...]. Não há Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez (MPv4, p. 167-168).

1.1.1. Notas sobre Mil Platôs

A *máquina de gorjear* abre o décimo-primeiro platô prenunciando um campo de ressonâncias¹² em que não só a imagem de Paul Klee é apresentada, mas também parte de seu pensamento, sobretudo o da Teoria da Arte Moderna.

A pretensão artística de Klee é cósmica ou cosmogenética: “um esforço por impulsos para decolar da terra” (MPv4, p. 152), uma “escapada” propriamente cósmica.

O caos, simbolizado pelo ponto cinza (*point gris*), é, de acordo com Klee (1985, p. 56), centro de irradiação dimensional de um espaço organizado, sem ser absolutamente ausência de ordem ou contradição.

O caos de Deleuze e Guattari se assemelha e se inspira no de Klee; não se trata absolutamente, como ponderado em *O que é a Filosofia?*, de desordem, mas da imponderabilidade ou evanescência de determinações¹³, ganhando outras figuras em situações distintas: “buraco negro” (MPv4, p. 117), “o meio de todos os meios” (MPv4, p. 119), ou a “força de uma matéria bruta, indomada” do classicismo (MPv4, p. 153).

¹² Citamos aqui brevemente a atração de Messiaen pelos cantos de pássaros, seus estudos de composição e ornitologia, e depois toda a temática etológica do platô em seu interesse pelo comportamento animal em suas circunstâncias territoriais.

¹³ “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (QPH, p. 59).

Do caos ao cosmo, Klee aprecia o triunfo das forças centrífugas (mobilidade dinâmica) sobre a ação terrestre (equilíbrio estático), gravitacional (MPv4, p. 117; KLEE, 1985, p. 45-46).

As forças terrestres são forças centrípetas que enfeixam os êxtases caóticos, “imperativo estático de nossa condição terrestre” (KLEE, 1985, p. 47) , mas as cósmicas são linhas de fuga “dinâmicas”, que nos transportam ao “domínio divino”, “sobre-natural”, “espiritual” (KLEE, 1985, p. 67) e são forças do futuro.

A novidade do modernismo de Klee é justamente esta sensibilidade ao cósmico, aos chamados invisíveis que reorientam uma trajetória, o traçado de uma linha.

Tomemos emprestada a bela passagem de *Mil Platôs*: “Na migração, o sol não é mais o sol terrestre que reina no território, mesmo aéreo; é o sol celeste do Cosmo” (MPv4, p. 137).

Eis todo o sentido do vôo cósmico, das desterritorializações absolutas¹⁴ que, no entanto, nada perdem “de sua precisão” (MPv4, p. 137).

Há aí uma profunda sensibilidade aos horizontes da imanência; percebemos claramente o teor sutil do chamamento que nos carrega, longe de qualquer finalismo. É uma inspiração, uma fuga, mas uma fuga enquanto linha de esperança, canto ou encantamento que nos carrega.

O cósmico transpõe o território, não obstante, o transporte: inteiro no coração de quem parte.

Um conceito como ritornelo o que é? Responde Deleuze, “ele deve nos dizer em que casos sentimos vontade de cantarolar” (P, p. 38).

[...] E quando é que cantarolo? Se pergunta Deleuze no *Abecedaire*: ‘cantarolo quando limpo a casa e tenho um rádio tocando ao fundo. Isto quer dizer: estou em casa. Cantarolo também quando não estou em casa e tento voltar para a casa quando a noite cai. Hora de angústia, procuro meu caminho e tomo coragem ao cantarolar /.../ e depois, cantarolo quando digo **adeus, vou embora e em meu coração te levarei.**’ (FERRAZ, 2005, p. 35).

¹⁴No entanto Deleuze e Guattari nos lembram que a parte as desterritorializações absolutas, nas quais se esposa o cosmo, o território está incessantemente ameaçado à desterritorializações relativas que o abrem a outros agenciamentos; “série de desengates” visto que todo território é inseparável de certos “coeficientes de desterritorialização” e “que fazem variar as relações de cada função territorializada com o território, mas também as relações do território com cada agenciamento desterritorializado” (MPv4, p. 137).

O “mais músico dos pintores”, (MPv4, p.104), Klee aparece, com sua pequena obra, bastante oportuno às tematizações do platô. Acerca do ritornelo concentra tematizações importantes em música, artes e etologia e a *máquina de gorjear* lhes acrescenta a decisiva ideia de máquina¹⁵ – abrindo os agenciamentos, impedindo-os de se constituírem enquanto conjuntos mecânicos, fechados.

O ritornelo se apresentará sob dois conjuntos relacionados que destacamos de antemão: o **pequeno ritornelo** agenciado, territorial, popular e o **grande ritornelo** máquina-cósmica, responsável pela abertura do primeiro ao todo-aberto universal: “a pequena frase do Cosmo” (MPv4, p. 169).

O grande ritornelo tende a fundir todos os pequenos em sua marcha cósmica, o que não diminui a importância da pequena forma, especialmente ao que se refere à música. Vai-se de um ritornelo territorial ao ritornelo cósmico, “mas o trabalho de criação se faz já nos primeiros”, “na pequena forma-ritornelo ou rondó”, em que já estão introduzidas “as deformações que vão captar uma grande força” (MPv4, p. 169).

Ritornelo de infância ou de pássaro, canto folclórico, canção de beber, valse de Viena, sinetas de vaca, a música serve-se de tudo e arrasta tudo. [...] Conviria, antes, mostrar como um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo de *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons (MPv4, p. 168).

O próprio Cosmo é um ritornelo (MPv4, p. 165), ou a fusão de todos os ritornelos: “o Cosmo como grande ritornelo desterritorializado” (MPv4, p. 138) e a “questão da música” é a de uma “potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos, os desertos não menos que o homem” (MPv4, p.112-113).

A música teria essa enorme potência de travessia e desterritorialização, mas mesmo a música teria um problema definido: o de desterritorializar ritornelos; de retirá-los do território, fazendo deles “um conteúdo desterritorializado para uma forma de expressão desterritorializante” (MPv4, p. 101) adquirindo, assim, sua enorme potência de

¹⁵ A máquina, ao mesmo tempo que é potência de equacionar ou territorializar forças ou diferenças num regime metaestável, é potência de “extravasar todo e qualquer agenciamento para produzir uma abertura para o Cosmo” (MPv4, p. 147). “O que chamamos de maquinico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal” (MPv4, p. 143); “uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização, para traçar suas variações e mutações. Pois não há efeitos mecânicos; os efeitos são sempre maquinicos, isto é, eles dependem de uma máquina diretamente conectada com o agenciamento e liberada pela desterritorialização” (MPv4, p. 146).

desterritorialização. Falhar, neste sentido, significaria estar indiferente ou destacado destes conteúdos, declinando-se em mero formalismo. O que a música precisa é de um lastro pragmático que atravesse suas coordenadas fazendo de sua matéria sonora um material espiritualizado, investido de forças, adquirindo valor de signo.

Mas voltando ao ritornelo, se nos detivermos ao início do platô, veremos que de um só golpe, as três primeiras páginas tentam situar as posturas do conceito: I. “uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando”; ela se orienta, esboçando, no seio do caos, um centro estável e calmo. 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”, espaço limitado, mas organizado. As forças do caos são aí mantidas como num exterior, crivadas. “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”. O “em-casa” elabora uma dimensionalidade, que até então eram linhas de orientação na atividade conjuratória do caos. III. E finalmente “entreamos o círculo, deixamos alguém entrar” ou “nos lançamos”, “arriscamos uma improvisação”, vamos de encontro ao mundo. “Saímos de casa no fio de uma cançãozinha”. No entanto, “não abrimos o círculo” ou não nos lançamos do lado onde as antigas forças do caos se acumulavam, mas em direção às forças cósmicas do futuro, “numa outra região criada pelo próprio círculo” (*MPv4*, p. 116-117).

O ritornelo ao mesmo tempo que evoca uma primeira figura do tempo (o da existência e dos dinamismos espaço-temporais) toma de assalto uma questão primordial, de ordem existencial e territorial, precedendo qualquer elaboração reflexiva e que tem como função emergencial o ato conjuratório.

Tais dinamismos, no entanto, não são “momentos sucessivos numa evolução”, mas “três aspectos numa só e mesma coisa” : o Ritornelo (*MPv4*, p. 116-117). Ora... ora... ora... Eis a recomendação cuidadosamente fundada dos autores: não há evolução ou progresso no ritornelo, mas simultaneidade de um dinamismo que afirma três ordens concomitantes de relações.

E neste ponto a referência a Klee reaparece decisiva como importante intercessor, ainda que sob a terminologia de uma cosmogonia das forças.

Foi Paul Klee quem mostrou tão profundamente estes três aspectos e sua ligação. Ele diz “ponto cinza”, e não buraco negro, por razões picturais. Mas, justamente, o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto “salta por cima de si mesmo”, e

irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais, suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre (essa força aparece também, com um andamento mais solto, na atmosfera ou na água). O ponto cinza (buraco negro) saltou portanto de estado, e representa não mais o caos, mas a morada ou o em-casa. Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo: “Exercemos um esforço por impulsos para decolar da terra, mas no patamar seguinte nos elevamos realmente acima dela (...) sob o império de forças centrífugas que triunfam sobre a gravidade” (MPv4, p. 117)

O ponto cinza de Klee é “um símbolo” do caos como “não-conceito”: “conceito não-conceitual da não-contradição”; ponto “não-dimensional”, “ponto *entre* as dimensões e em suas interseções, ao cruzamento dos caminhos” (KLEE, 1985, p. 56). Ele não se define negativamente como ausência de ordem, mas positivamente como centro cosmogênico de onde irradiam-se linhas ativas de criação¹⁶, o que acentua sua estreita proximidade ao modo com o qual os autores o utilizam em *O que é a Filosofia?*¹⁷, sabidamente guarnecidos de tantos outros intercessores como Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, Noland e Shirley Jaffe¹⁸.

Mas no movimento da territorialidade, o caos encontra seu traçado criativo crivado na organização existencial de um território, não obstante vazado, em fuga permanente, ameaçado de intrusão, mas também sujeito ao canto cósmico, às forças do futuro – atravessado de todos os lados por vetores de desterritorialização.

O ritornelo, portanto, encontra um conjunto conceitual e problemático sem o qual se torna vago. Fala-se de ritornelo, num primeiro sentido, sob este afrontamento permanente e reordenamento recursivo.

¹⁶ “o caos como antítese da ordem não é o caos propriamente, o caos verdadeiro; é uma noção « localizada », relativa à noção de ordem cósmica”. (KLEE, 1985, p. 56, nossa tradução).

¹⁷ “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam” (QPH, p. 53). “Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência”. (QPH, p. 153). “Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo” (QPH, p. 256).

¹⁸ É importante ressaltar o interesse de Deleuze e Guattari pelas ressonâncias científicas e matemáticas com o plano conceitual. Citamos também a aproximação ao matemático René Thom e sua teoria da catástrofe. De acordo com Deleuze e Parnet “a ciência torna-se cada vez mais acontecimental e cada vez menos estrutural”, não se tratando mais do “enquadramento estrutural de domínios isomorfos”, mas de “um acontecimento que atravessa domínios irreduzíveis” (D, p. 82, nossa tradução).

Mas não se afronta o caos sem extrair dele os meios necessários, sem esboçar uma morada, mesmo que frágil e instável, de um só golpe espacial e temporal.

O ritornelo é captação e organização de forças como “conexão de tempo” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 107), portanto, acontecimento, capaz de trabalhar ou de cristalizar uma configuração do espaço.

Marcar o território, emancipando as matérias de expressão como automovimento de um espaço semiotizado, dinamizado em seus ritmos, significa não só a delimitação do caos como o esboço de um ethos, mas a auto-objetivação deste modo de permanência como signo de uma dinâmica implicada nos movimentos de expressão.

Eis porque o ritornelo é a marca de um “território”. Reencontra-se aqui a determinação do signo como diferença: o ritornelo não delimita um território sem envolver, no mesmo lance, o fora do qual o território se distingue sem destacar-se dele. Portanto, o ritornelo implica, virtualmente, um movimento de “desterritorialização”, e remete o território, por conseguinte nunca originário, a uma “Terra” – ou plano de imanência, ou corpo sem órgãos – que ele pressupõe e onde ele se inscreve. Hora e território: o ritornelo exprime o duplo aspecto da individuação, uma conexão com a exterioridade que é também conexão de tempo. (ZOURABICHVILI, 2011, p. 107, nota 25, trad. Luiz Orlandi)

De maneira sistemática, buscando de certo modo sua delimitação “lógica”, François Zourabichvili (2004, p. 94-97) dedica, em seu *Vocabulaire*, um verbete ao conceito do ritornelo, concentrando-se na exposição de *Mil Platôs e O que é a Filosofia?*.

Sua complexa avaliação (lógica) do conceito considera ao menos duas perspectivas de análise intimamente transpassadas: a do campo transcendental deleuziano nas experiências ditas reais (nomadismo das intensidades); e a que, propriamente, tematiza a territorialidade.

Ao explicá-lo, recupera a noção do pequeno (territorial, fechado em si) e do grande ritornelo (cósmico, levado sobre uma linha de fuga semiótica), reiterando a simultaneidade de três dinamismos mutuamente implicados, que poderiam ser expostos em duas tríades em defasagem: “Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos (*MP*, 368 e382-3; *P*, 200-1). Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar (*QPH*, 66)” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 95).

A defasagem das duas tríades reexpõe o jogo movedição de territorializações, desterritorializações e reterritorializações, segundo a “bipolaridade da relação terra- território”

(ZOURABICHVILI, 2004, p. 95) sob duas perspectivas distintas: a de um afrontamento caótico na constituição de um agenciamento territorial, e a de um salto cósmico absoluto que acabará necessariamente numa forma de reterritorialização relativa.

Longe de qualquer insinuação ontológica, e sensível a estes arranjos, Zourabichvili traça o ritornelo como problemático, seletivo, produtivo. Traçado que – observadas as tensões na defasagem das duas tríades – passa e repassa por todas as singularidades que o compõem, em função de uma terra “ora natal-imutável” (inato, *a priori* ou ainda objeto de reminiscência) “ora nova por-vir” (construído sobre um plano de imanência quando o filósofo traça seu território sobre a própria desterritorialização) (ZOURABICHVILI, 2004, p. 96-97).

Como diz Zourabichvili (2004, p. 96) “é ao mesmo tempo que se parte e se regressa” mas ao retornar introduz-se aí uma distância, uma diferença.

A Terra, segundo Zourabichvili (2004, p. 95), exerce uma função desterritorializante (e ambígua), pois ao mesmo tempo em que é “o lar íntimo” para o qual o território “naturalmente” se “inclina”, “tende a repelir este último ao infinito”.

Para Zourabichvili, o ritornelo parece definir não só “uma lógica da existência”, “extrema e sem racionalidade”, mas “um sistema completo do desejo” complicando, nos deslocamentos entre o partir-regressar, a “errância do exílio” e “o apelo do sem-fundo”; o “deslocamento nômade” e o “apelo ao fora”, e prossegue dizendo “o que está em jogo é o sentido existencial do *retorno* como problema” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 96).

O que Zourabichvili parece sustentar, no encaminhamento crítico que dá ao conceito, é que nas condições da *experiência real* não é a origem, a identidade ou a finalidade que se tem por objeto (aquilo que se torna num devir), mas o “relançamento da produção desejante”, cujas involuções “destina[m] o mundo a redistribuições incessantes” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 31).

Ao recuperar, na tematização da experiência, certo “nomadismo das intensidades” Zourabichvili argumenta que a criação do novo encontra, no campo transcendental deleuziano, um terreno fértil de articulação, ampliando os problemas de uma pragmática local a um vasto campo de turbilhonamento das singularidades, a partir do qual surge, como movimento forçado, uma efetiva possibilidade criativa, sob a ação de encontros intensivos.

O ritornelo ganha, no comentário de Zourabichvili, uma amplitude importante: ao mesmo tempo em que afronta o caos imanente ele é produtivo de conexões temporais,

verdades do tempo, de pontos de vista; o ritornelo é apreensão de afetos, captação de forças e, fundamentalmente, **produção de signos como diferença**.

Neste sentido, o ritornelo pode ser pensado não só como princípio produtivo de um *ethos*, no qual se estabilizam as forças extáticas do caos, mas como “puro cristal que capta as forças cósmicas”, ou fábrica de tempos – “o tempo ‘implicado’ de que falava o linguísta Guillaume” (MPv4, p. 168).

Captar forças significa estar sensível às forças do futuro, às sutilezas cósmicas que, curiosamente, teriam o poder de abrir violentamente o território.

1.1.2. Signos e Ontologia

Deleuze distingue já em *Diferença e Repetição* duas espécies de signos que nos convêm fortemente no momento. Ele fala de signos naturais e artificiais, os primeiros fundados nas sínteses passivas, e os demais nas sínteses e “faculdades ativas da representação refletida”.

Os *signos*, tais como os definimos como *habitus* ou contrações que se remetem umas às outras, pertencem sempre ao presente. Uma das grandezas do estoicismo foi ter mostrado que todo signo é signo de um presente, do ponto de vista da síntese passiva, em que passado e futuro são precisamente apenas dimensões do próprio presente [...] tem-se aí o verdadeiro sentido da distinção entre natural e artificial. São naturais os signos do presente, que remetem ao presente no que eles significam, os signos fundados na síntese passiva. São artificiais, ao contrário, os signos que remetem ao passado ou ao futuro como dimensões distintas do presente, dimensões das quais o presente, por sua vez, talvez venha a depender; tais signos implicam sínteses ativas, isto é, a passagem da imaginação espontânea às faculdades ativas da representação refletida, da memória e da inteligência. (DR, p. 121).

Se *Mil Platôs* se concentra na etologia, buscando neutralizar a sobredeterminação do homem e da cultura nas dinâmicas existenciais, é porque entende, ao mesmo tempo, a necessidade de limitar a invasão semiológica e lingüística sobre o campo do signo (GUATTARI, 1988, p. 23).

Tratar o signo sob o ponto de vista do mundo animal significa, em bom termo, a insurgência contra as grades interpretativas que rebatem a imanência numa fundamentação abstrata e transcendente¹⁹.

Se há um grande interesse pelo signo em Deleuze e Guattari, trata-se no entanto, de um signo passivo, semioticamente formado nos encontros e que tornam o movimento do pensamento possível (afetos) – pensar o signo é pensar sob uma violência.

O signo é enrolamento, envolvimento, diferença e possui, em sua formação, o sentido de implicação de intensidades alheias ao senso comum e que só podem ser sentidas²⁰.

A sensibilidade, em presença daquilo que só pode ser sentido (o insensível, ao mesmo tempo), encontra-se diante de um limite próprio – o signo – e se eleva a um exercício transcendente – a enésima potência. O senso comum já não está aí para limitar a contribuição específica da sensibilidade às condições de um trabalho conjunto; ela entra, então, num jogo discordante e seus órgãos se tornam metafísicas (*DR*, p. 204).

Deleuze vê a necessidade de distinguir o papel ativo das sínteses da memória e do entendimento do papel passivo da sensibilidade como faculdade já não meramente receptiva (Kant) mas encarregada de contrair, contemplar, incluir ou implicar no tempo a experiência do fora como *Habitus*: “sensibilidade primária que somos” (*DR*, p. 115).

O hábito, portanto, ao mesmo tempo que aporta a fundação de conteúdos empíricos no vivente é, imediatamente, constituição passiva de um vasto complexo semiótico pelo sentir (signos naturais).

O hábito (referenciado em Hume, Samuel Butler e Plotino) é captação contraente, uma constituição de forças e, conseqüentemente, produção de perspectivas dinâmicas, signos, conexões de tempo, afecto. O “hábito”, diz Zourabichvili, “consiste”, com efeito, na “captação de um ponto de vista (signo); ora, esse encontro supõe que a força captadora já

¹⁹ O Inconsciente Maquínico antecipa *Mil Platôs* na aliança com Hjelmslev em função de uma pragmática que livra a semiótica do par saussureano do Significante-Significado (GUATTARI, 1988, p. 38-40) mas também da axiomática lingüística de Chomsky, da “gramaticalidade em si” e dos universais lingüísticos “acima de todas as contingências sociais e históricas” (GUATTARI, 1988, p. 28). Guattari (1988, p. 23;29;33;38;39) denuncia as tomadas de poder da linguagem e a “servidão semiótica”, em favor de um universo de signos pré-linguageiros, comportando a imanência social e política, as experiências micropolíticas ou pragmáticas livres da fundamentação estrutural da linguagem, e portanto, livre de uma transcendência que distribuiria “competências” e o sedentarismo semântico.

²⁰ Quanto ao primado da sensibilidade no exercício transcendental das faculdades ver **o uso discordante das faculdades: violência e limite de cada uma** (*DR*, p. 203-205). Aquilo que só pode ser sentido (e portanto o insensível, já que o sensível pode ser visto, lembrado, imaginado e concebido num senso comum, no qual todas as faculdades são convidadas a participar), o *sentendum* ou ser do sensível é sempre um signo: objeto de um encontro fundamental (e não de uma reconhecimento) que força a pensar (exercício transcendental).

ocupe um ponto de vista, se é verdade que um afecto, ou que uma conexão de forças, seja o encontro de dois pontos de vista heterogêneos” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 96, *trad.* Luiz Orlandi).

O signo, portanto, é um “ponto de vista”, captação ou contemplação de uma perspectiva pelo sentir, verdade de uma hora – hecceidade – diferença intensiva.

De início, pensar mostrava-se dependente de um encontro, do surgimento de uma exterioridade: o sentido, que se implica e se explica no signo, era o contato de dimensões heterogêneas. Tratava-se da hipótese transcendental de um campo de forças. Mas, agora, esse campo se confunde com o Tempo, diferença interna ou multiplicidade, complicação de diferenças ou de pontos de vista intensivos irredutíveis. Portanto, é preciso não só religar sentido e tempo, mas pensar o sentido como tempo, ou, sobretudo, como conexão de tempo. Dizíamos que a verdade era inseparável de uma *hora*, porque ela não preexistia ao ato de pensar, à sua revelação aqui e agora. Presentemente, devemos compreender que ela própria é uma hora: o que se revela é tão somente uma conexão de tempo (ZOURABICHVILI, 2011, p. 89, tradução de Luiz Orlandi).

Deleuze diz “Contemplar é questionar”, lançando imediatamente a pergunta: “Não é próprio da questão ‘extrair’ uma resposta?” (*DR*, p. 121).

Com isso, ele introduz no hábito uma outra dinâmica que nos interessará oportunamente no ritornelo que é a dimensão, até aqui esquiva (e polêmica), de uma ontologia da questão²¹ – que nos domínios da territorialidade deve se recompor enquanto dinâmica existencial num campo problemático.

É o caos, em seu afrontamento, que anima a força da questão como retorno problemático de um sem-fundo que insiste nos atuais e que é preciso organizar, crivar, enfeixar, conjurando as forças caotizantes em favor da estabilidade de um ponto de vista, que tire, daí, uma variação, uma conexão de tempo.

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas

²¹ Deleuze, aqui, prenuncia o desenvolvimento do complexo ontológico **questão-problema**, mostrando o alcance transcendental dos termos longe do caminho lógico hipotético-apodítico e próximo de uma nova concepção problemática da Ideia, na qual se eleva ao exercício transcendental a-hipotético do problemático no qual as soluções jamais esgotam o poder de repetição do sem-fundo das questões (cf. *DR*, p. 276-279). Ele reserva ao hábito, às sínteses passivas, o âmbito da **questão** deixando às sínteses ativas o papel de “constituição de campos problemáticos em relação com as questões”, concluindo que o “entrelaçamento dos signos artificiais e dos signos naturais” mostram como “as questões da contemplação se desenvolvem em campos problemáticos ativos” (*DR*, p. 122).

cuja desapareição e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo (*QPH*, p. 259).

Pensar este vórtice de determinações significa, certamente, afrontar o tempo, construindo perspectivas que são, em si mesmas, conexões de tempo: acontecimentos. Philippe Mengue, em sua conferência “**questions autour de la ritournelle**”²² sustenta que Deleuze não rejeita o pensamento do ser e do tempo, nem a ontologia de Heidegger, ainda que a considere insuficiente.

De fato, Deleuze recupera, em *Diferença e Repetição*, certos aspectos importantes da filosofia de Heidegger²³, ainda que algumas críticas sejam feitas, especialmente quanto à leitura heideggeriana do eterno retorno²⁴.

Em todo caso, Mengue propõe a ótica de uma ontologia temporal-diferencial, situando o ritornelo como operador decisivo do sistema, sugerindo o ritornelo como maquinação de pensamento que afronta o caos, dando ao plano de imanência uma imagem.

O tempo adquire uma figura, uma imagem – uma imagem-tempo – ao cristalizar, na coalescência do real, atuais e virtuais; cria-se aí uma indiscernibilidade tal que os atuais nos dão a ver a ronda, a insistência dos circuitos virtuais: uma imagem direta do tempo.

²² “Questions autour de la Ritournelle”, Palestra na Manchester Metropolitan University. Disponível online em: <http://www.hssr.mmu.ac.uk/deleuze-studies/journal/av-8/>

²³ Deleuze vê em Heidegger a orientação cada vez mais acentuada na direção de uma filosofia da Diferença Ontológica; longe da mediação e da operatividade do negativo, o ser é unívoco e a diferença não é objeto de representação. Haveria em Heidegger “uma obstinação na diferenciação”, uma virada metafísica (que subordina a diferença ao idêntico); o ser sendo, verdadeiramente “o diferenciador da diferença”, constitutivo do ente em seu duplo movimento de “clareira” e do “velamento”. A diferença ontológica estando em “correspondência com a questão”, sendo o próprio “ser da questão”, fato que Deleuze guarda como fundamental. É a potência de retorno da questão, como ser da diferença, que leva Deleuze a apreciar, na filosofia de Heidegger, a proliferação de horizontes problemáticos concretos “balizando campos determinados em relação ao ente”. Cf. a extensa nota 21 em *Diferença e Repetição* (*DR*, p. 104-106).

²⁴ Deleuze critica em Heidegger a hesitação em desprender-se inteiramente da representação, especialmente quando conserva o sentido de fundamento do ente, que deve retornar a si constantemente, como o mesmo. O mesmo em Heidegger tomando o lugar do idêntico: “Se é verdade que certos comentadores puderam reencontrar ecos tomistas em Husserl, Heidegger, ao contrário, está do lado de Duns Scot e dá um novo esplendor à Univocidade do ser. Mas opera ele a conversão pela qual o ser unívoco só deve dizer-se da diferença e, neste sentido, girar em torno do ente? Concebe ele o ente de tal modo que seja este verdadeiramente subtraído a toda subordinação à identidade da representação? Não parece, levando-se em conta sua crítica do eterno retorno nietzscheano” (*DR*, p. 106). Para Deleuze a proposta de Klossowski lhe parece mais atraente e consiste na dissipação de qualquer rastro de identidade que possa persistir às margens da diferença: “o eterno retorno, tomado em seu sentido estrito, significa que cada coisa só existe retornando, cópia de uma infinidade de cópias que não deixam subsistir original nem mesmo origem. Eis por que o eterno retorno é dito ‘paródico’: ele qualifica o que ele faz ser (e retornar) como sendo simulacro” (*DR*, p. 106).

Para Mengue o caos deleuziano é o “ser” sem “ser” de Deleuze, diferenciação que se reafirma a cada lance como potência de redistribuição incessante, coibindo a representação, mas dando o que pensar. Tal imagem (enquanto autofiguração do pensamento no plano de imanência) seria, no entanto, empiricamente impensável, mas intuível, sentida; implica um “sentir”... e como diz Mengue: “sente-se que o tempo tem a forma de um ritornelo”.

O ritornelo como forma *a priori* do tempo, descolada de todos os seus conteúdos empíricos, alude ao levante transcendental em que “tudo se passa num outro tempo”, Aíôn.

Será preciso, como Klee e Cézanne “vencer o caos por um plano secante que o atravessa” (*QPH*, p. 260), pois não obstante a estabilidade do domínio das forças nos constitua um “em-casa”, é próprio da filosofia, das artes e das ciências a constituição de um cérebro como “Pensamento-cérebro” aberto às desterritorializações e involuções criadoras, não mais definido pelas “conexões e integrações secundárias” (*QPH*, p. 269), mas pela junção destes planos secantes, que continuariam a visar o caos sob outros cortes, outras secantes que multiplicariam os planos (rizoma).

1.2. O fator Guattari

Em 1979, cerca de um ano antes do lançamento de *Mil Platôs*, Félix Guattari lançaria seu livro *O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizoanálise*. Dois anos antes, em *Revolução Molecular*, (GUATTARI, 1985, p. 146-156) publica o texto *O amor de Swann como colapso semiótico*, reimpresso em *O Inconsciente Maquínico* (GUATTARI, 1988, p. 225-235), antecipando uma série de enfoques promovidos em *Mil Platôs*, e que devem ser cuidadosamente comparados na observação do ritornelo.

De maneira inaugural, importantes aspectos do conceito em sua relação com a etologia, a semiótica, e as análises existencial, territorial e mesmo comportamental, já encontram grande desenvoltura na obra de Guattari.

De fato, é preciso remontar a meados da década de 60 quando Guattari redefine o termo de origem lacaniana²⁵ num novo uso, ainda que dentro do espectro da clínica.

²⁵ Lacan o emprega em seus seminários e mencionamos aqui uma passagem que efetivamente o caracteriza no livro III editado por Jacques-Alain Miller conforme a referência que se segue: “Em oposição [à intuição delirante] existe a forma que toma a significação quando ela não remete mais a nada. É a fórmula que se repete, que se reitera, que se decora com uma insistência estereotipada. É o que poderemos chamar ao contrário da palavra, de ritornelo. Estas duas formas, a mais plena e a mais vazia, imobilizam a significação, uma espécie de peso na rede de discurso do sujeito. Característica estrutural em que, imediatamente, reconhecemos a assinatura

Se o ritornelo de Lacan se opunha “à intuição delirante” como “fórmula que se repete, que se reitera” e que se retoma como uma “insistência estereotipada” (MILLER, 1981, p. 43-44), Guattari veria na potência da repetição uma possibilidade clínica de se produzir saídas, aberturas rizomáticas, desterritorializações da estereotipia, tal como a vemos no caso do jovem psicótico R.A.²⁶.

A repetição das tendências infelizes do jovem paciente, seus ritornelos sem saída²⁷, deveriam encontrar novos horizontes, novas relações, novos hábitos e encaminhamentos passionais sob o mergulho e experimentação efetivas nas junções do passado, pelo meio de um *transfer*. O trabalho de “reestruturação simbólica” de Jean Oury e Félix Guattari consistia numa proposta positiva de construção de relações, de “efeitos aleatórios” ou “a ver”, segundo uma intuição do jovem Guattari quanto as semelhanças entre seu paciente e a obra e a personalidade de Kafka²⁸.

Como se sabe, sua proposta, quanto ao caso do jovem R. A., a cópia de um livro²⁹ cujo conteúdo intuía relevante ou apropriado às particularidades do caso, atuaria como um dispar impulsionando o paciente para fora dos quadros de estereotipia, segundo a produtividade de saídas efetivas.

Neste sentido, a convergência com as ideias de encontro intensivo e a repetição deleuziana é flagrante: a repetição, livre da representação, atuaria, nas junções e bifurcações no seio dos ritornelos, como condição da produção de saídas como diferença. Em ambos os

do delírio” MILLER, Jacques-Alain. **Le séminaire de Jacques Lacan**: Livre III Les Psychoses 1955-1956. Éditions du Seuil, 1981. p. 43-44.

²⁶ Neste caso, encontramos a necessidade clínica de obter do jovem R. A. a saída à estereotipia de suas respostas automáticas (ritornelos) ou “Como sair de uma repetição de isolamento e fechamento?” (GUESDON, 2013, p. 155). A reestruturação simbólica do paciente visava a retomada dos esquemas corporais, e o reconhecimento do eu, do outro e da linguagem. No entanto, se estas metas clínicas se colocam não é para retomar tais instâncias substancializadas, mas para enriquecer o campo de relações do paciente que permitiriam uma abertura à vida, na constituição de um espaço existencial mais amplo, aberto às relações. Se o ritornelo aparece aí ainda como repetição fastidiosa de formulas feitas ou conjunto de respostas estereotipadas face à novidade, o conceito guardará algumas linhas temáticas como o problema da repetição, da produção de territórios existenciais (repetição diferencial e não estereotipada) e de abertura vital (ou a produção de linhas de fuga ativas) na confrontação com os universos simbólicos então dessubstancializados da linguagem, do corpo, da subjetividade e de sua relação constitutiva de alteridade (modulação) com o meio. Para um maior detalhamento do caso, aconselhamos o texto de Maël Guesdon supracitado GUESDON, Maël. D’une répétition l’autre, la ritournelle dans « Monographie sur R.A. ». **Chimères - revue des squizoanalyses**, 79, 143-156, 2013.

²⁷ “comment?”, “hein?”, “je n’entends rien”, “je ne sens rien”, “je ne veux pas”, “je suis mort”, “c’est ici qu’on m’a rendu comme ça” (GUATTARI, 2003, p. 18), mas também “c’est les électro-chocs”, “c’est ici que je suis tombé comme ça”, “il faut me faire une radio du cerveau” (GUATTARI, 2003, p. 20)

²⁸ Cf. Guattari, 2003, p. 20.

²⁹ Trata-se de *O Castelo* de Franz Kafka.

casos, somos levados às possibilidades bifurcantes de um *tipping point* caótico, quando encontramos não só a saída, mas a abertura rizomática, alicerçada na repetição do conjunto intensivo, em função de um diferenciador, diferença problemática: signo que faz sentido e diferença.

Lacan se servia do termo do ritornelo para denominar os estereótipos de linguagens privadas psicóticas, sua agramaticalidade escandida, repetitiva, obsedante, obsessiva. Guattari deforma o uso a partir de 1965, na sua prática clínica: o ritornelo designa justamente neste texto antigo a pobre canção (estereotipia, protocolo) do psicótico R. A., mas não se trata absolutamente como estrutura estável da psicose. Ele suscita imediatamente um procedimento fomentado pelo analista para o fazer ricochetear fora de seu torpor ao lhe fazer copiar a mão o Castelo de Kafka, para lutar contra sua compulsão por uma repetição esperada fortificante, mas cujos efeitos aleatórios, efeitos por ver, não poderão se apreciar senão em favor de uma mudança na situação clínica. Pensar a repetição como ritornelo muda efetivamente o dado. Este retorno diferenciante faz do circuito do revir um distanciamento de si, uma desterritorialização (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 50-51)

O enfoque clínico de Guattari, todavia, persiste como componente distintivo na historiografia do conceito, ainda que, como o veremos, diversos outros usos e facetas apareçam. Uma destas importantes análises, como sabemos, concerne à obra de Proust.

A análise proustiana da “pequena frase de Vinteuil” ganha notável importância na figuração do ritornelo e Guattari nos possibilitaria vislumbrar outros ângulos do conceito, alguns deles apenas superficialmente considerados³⁰ em *Mil Platôs*.

O que importa observar em *O Inconsciente Maquínico* é o contexto em que o conceito se insere enquanto ambiente problemático (esquizoanalítico, micropolítico e etológico), já que todo conceito deve se definir em função dos problemas que frequenta ou que é capaz de enfrentar.

³⁰ É o caso das ideias do ritornelo como conversor semiótico, componente de passagem, componente de alternância, vetor de mutação existencial que atravessa diversamente os domínios. Em todos os casos, trata-se de uma visão aberta dos modos de consistência, de uma cosmologia rizomática em que tais modos se atravessam, passam uns nos outros em movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O corpo pleno é potência informal, flutuação intensiva que atravessa permanentemente os consolidados territoriais. Se é importante ressaltar a presença destas ideias em *Mil Platôs* é preciso que se considere a decisiva insistência nas análises de Guattari, em *O inconsciente Maquínico*, o que nos leva a sugerir seu aporte decisivo da temática em *Mil Platôs*.

1.2.1. Proposta geral de O Inconsciente Maquínico

Guattari publica *O Inconsciente Maquínico* em 1979, mas faz questão de lembrar a intensa presença do pensamento de Deleuze em cada página que escreve.

Neste livro, o autor nos apresenta uma série de estudos preparados para *Mil Platôs* sob o singular enfoque do Inconsciente, tema que interessa a Deleuze já em *Diferença e Repetição* (inconsciente virtual-diferencial), seja em seus estudos sobre Freud, seja em seus comentários a Lacan.

O Anti-Édipo (1972), como sabemos, marca a primeira grande colaboração entre Deleuze e Guattari, e neste momento somos apresentados, de vez, à vertigem transdisciplinar de Guattari, que enriqueceria a já complexa escrita deleuziana.

Seu interesse difuso pela semiótica, linguagem, política, arte, etologia, ciências e, naturalmente, pela filosofia e psicanálise será decisivo em sua compleição teórica – fazendo do nosso alvo conceitual (o ritornelo) vaga e deriva entre inúmeras correntes.

Félix Guattari tem uma proposta central em *O Inconsciente Maquínico*: pensar uma nova perspectiva teórica do Inconsciente e, em conseqüência, um novo paradigma analítico: a esquizoanálise.

Seguindo o conjunto de *O Anti-Édipo* (1972), Guattari se afasta de um inconsciente teatral, folclórico, mítico ou estrutural, pleiteando “um inconsciente à flor da pele, à flor do *socius*, à flor do cosmos”, “povoado não apenas de imagens e palavras”, mas “de todas as espécies de maquinismos” (GUATTARI, 1988, p. 10), desalinhando-se dos reverberantes nomes de Freud, Lacan, Jung e Reich.

O Inconsciente de Guattari³¹, evidentemente, não se limita à perspectiva psicológica do indivíduo, mas toma-o numa maquínica transversa que arrola o movimento de subjetivação, imediatamente político e imanente, libidinal, assignificante e transtemporal.

³¹ Na orelha do *Anti-Édipo*, Luiz Orlandi (GUATTARI, 1988) sintetiza as principais teses da obra: “Poderíamos reunir as teses de *O anti-Édipo* em alguns poucos temas: *o inconsciente funciona como uma fábrica, não como um teatro, que o delírio, ou o romance, é histórico-mundial e não familiar, que há uma história universal, mas que é a da contingência*”. Orlandi aponta que o maquinismo “pensado em todos os pontos do livro” seria “irredutível ao mecanismo de entrosamento técnico das peças e ao organicismo que o organismo impõe aos órgãos”, porque diz respeito “a funcionamentos díspares” processando e cortando fluxos “atuantes na natureza, na sociedade, no homem”. O desejo já não é visto como “falta”, mas como “princípio imanente coextensivo à produtividade natural-social-histórica” e “irrompe, intempestivamente onde quer que for”, implicando “a variação intensiva dos encontros, a exterioridade das relações face aos termos relacionados, o estar junto na ausência de liame necessário, a efetiva realidade das sínteses disjuntivas: *o diferir de si mesmo*”.

Uma pragmática não-lingüística e evidentemente alçada do mero utilitarismo da ação, coloca em jogo a vasta usina semiótica³² que transborda o real.

O corpo esquizo, bastante debatido em o *Anti-Édipo*, continua aportando grande interesse à obra de Guattari, fundamentalmente porque evidencia o estado de natureza em permanente inscrição corporal³³; vê-se a fantástica maquinação dos corpos desfigurar, na usina do corpo, as fronteiras entre natureza e artifício .

À primeira vista, a avalanche guattariana é mais obscurante que esclarecedora. Contudo, sua visão maquinação pouco a pouco torna evidente a necessidade de uma cartografia permanente, pois tudo se revela profundamente político-ético na existência.

Sentimos que é preciso ver e pensar o mundo radicalmente, sob o ponto de vista libidinal de um desejo que trama máquinas “tornadas independentes de suas manifestações imediatas ‘fluindo’ um plano de consistência que autoriza todas as travessias possíveis” (GUATTARI, 1988, p. 11).

Não me parece nada absurdo tentar a exploração de tais interações que eu qualificaria de “maquinicas”, sem especificar, num primeiro tempo, sua natureza material e/ou semiótica. Nem a ideia platônica transcendente, nem a forma aristotélica adjacente a uma matéria amorfa; estas interações desterritorializadas, abstratas ou, mais resumidamente, estas *máquinas abstratas*, atravessam diversos níveis de realidade, fazem e desfazem estratificações. Não se agarra a um tempo único, universal, mas a um *plano de consistência*, trans-espacial e trans-temporal, que afeta um coeficiente relativo de existência (GUATTARI, 1988, p. 10).

Entrevemos, aqui, um ambiente bastante claro à compreensão das dificuldades em torno do conceito.

O ritornelo como cristal que capta forças, que conjuga o tempo, que maquina diferenças é, evidentemente, um fragmento de máquina que joga a existência entre a complexidade universal dos maquinismos abstratos e os agenciamentos concretos.

³² Guattari (1988, p. 20) anuncia a necessidade do tratamento semiótico fora do estatuto lingüístico e semiológico, o que o leva à aproximação de Hjelmslev e, em certa medida, de René Thom (conquanto o *logos* não deslize sobre um plano matemático puro. Cf. p. 11-12). Os sistemas dos signos deve prescindir do jugo teórico da relação Significante-Significado ou de qualquer estrutura profunda *a priori* que antecipe e sistematize a proliferação de sentidos. A semiologia não teria privilégio algum na criação semiótica, mas poder de interdição e limitação (há formações arbóreas e hierárquicas nos rizomas); é “ao nível pragmático dos agenciamentos” que podemos alcançar “o motor da criatividade semiótica”, não obstante sujeito à neutralização, repressão e estruturação pela “supercodificação lingüística” (GUATTARI, 1988, p. 40).

³³ Segundo Villani (2005, p. 116) “Na obra de Deleuze tudo principia pela máquina-corpo. O esquizo é interessante porque ele permite que tal constituição do corpo em formação seja vista *como em transparência*”.

Quando Guattari se inspira e critica³⁴ o *logos* de René Thom, antecipa diversos pontos conclusivos do platô **Acerca do ritornelo** quando, junto com Deleuze, define o ritornelo como “cristais de espaço-tempo” (*MPv4*, p. 167).

René Thom falará, de modo bastante simpático a Guattari, de “figuras do espaço-tempo”, sob a ressalva guattariana de uma provável tendência de recolhimento abstrato no puramente matemático, criticadas por “falta de enraizamento no real” (GUATTARI, 1988, p. 11).

A diferença entre os *logos* de Thom e as máquinas abstratas, tal como as concebo, atém-se a que os primeiros são unicamente portadores de abstração, enquanto que os segundos veiculam, por acréscimo, pontos de singularidades “extraídos” do cosmos e da história. Mais que de máquinas abstratas talvez fosse preciso falar de “extratos maquínicos”, de máquinas desterritorializadas e desterritorializantes. De qualquer forma, considero que elas não deveriam ser assimiladas a entidades ligadas, de uma vez por todas, a um universo de formas e fórmulas gerais (GUATTARI, 1988, p. 11-12).

Por outro lado é preciso salientar, por questões meramente terminológicas, que as máquinas abstratas, tais como pensadas por Deleuze e Guattari, serão necessariamente percorridas pela ideia de um *antilogos*³⁵, e sob hipótese alguma podem ser suficientemente pensadas pela perspectiva racional da inteligência.

Deste modo, o Inconsciente guattariano começa a se delinear por “extrações” e “interações maquínicas” que teriam, como conseqüência, um certo movimento (em princípio imprevisto) de singularização e subjetivação, que afetam os existentes segundo “quanta de possíveis” (GUATTARI, 1988, p. 10).

³⁴ “[...] os *logos* das espécies biológicas seriam capazes de operar uma espécie de ‘fluxo do tempo’ tanto no sentido do passado quanto do futuro [...] tais que suas variações se conformam a um princípio que exclui as descontinuidades e os ângulos”. A posição crítica de Guattari é posta nos seguintes termos “estes *logos* só me inspiram uma confiança relativa. Duvido que não tenham uma pretensão de escapar do mundo psico-biológico para alcançar seu universo matemático de origem”. (GUATTARI, 1988, p. 11).

³⁵ Deleuze lembrará que Proust sempre contraporá “o mundo dos signos e dos sintomas e o mundo dos atributos, o mundo do pathos ao mundo do Logos” (*PS*, p. 106). É que a máquina excede qualquer categoria racional, pois tem o desejo como princípio libidinal de conexão de disparates, diferenças sem liames, verdadeiro mundo de exterioridade. Tal mundo só pode ser pensado sob a violenta ação dos signos que nos dão o que pensar. Já no caso da relação entre Logos e pensamento é sempre a inteligência que lhe sobrevem “No *logos* há um aspecto, por mais oculto que seja pelo qual a inteligência sempre vem *antes*, pelo qual o todo já se encontra presente e a lei já conhecida antes daquilo a que se vai aplicá-la” (*PS*, p. 104). É esse todo “já presente” que o tempo maquínico impede de antemão; o todo é criação de possíveis (virtual), portanto, não abordável enquanto conjunto de alternativas que só poderiam ser abstraídas categoricamente de um todo anterior, como imagem atual.

Mas em que consistiria tal interatividade maquínica, senão de fatias maquínicas-temporais, abstratas, “desterritorializadas” que se confundiriam entre “camadas do tempo”? (GUATTARI, 1988, p. 10).

Não seria o tempo, ou as durações, verdadeiros pontos de implicação e complicação do próprio tempo, a partir do que todas as maquinações concorreriam?

O tempo das máquinas não se resumiria ao tempo empírico do presente vivo, tampouco poderia se restringir ao passado puro de Mnemósina, mas apela a um futuro, à força do intempestivo dionisíaco, que desdobra o mundo em lances imprevisíveis.

Tal como o pensamento mais profundo e amedrontador de Nietzsche, e que se elabora num sem-fundo, dissolvendo toda a representação – “ser informal de todas as diferenças” (DR, p. 95) – o tempo das máquinas ou da fusão dos ritornelos na imensa vaga desterritorializada é não apenas complicação universal como fusionado ou envolvimento mútuo de informações, mas maquinação universal, realização plena de toda a desmesura³⁶.

Tal já era a crítica do *logos* em *Proust e os Signos*, justamente em função de uma reflexão sobre o tempo, leitura que Guattari convoca³⁷ em suas análises da *pequena frase de Vinteuil*, trazendo o texto deleuziano decididamente para dentro de sua obra.

É certo que se fala aqui em máquinas, mas não teria o ritornelo, segundo suas definições ulteriores, tal poder cristalino de captar forças, conjugar e maquinar os díspares numa temporalidade paradoxal? Neste sentido, conforme sugerimos, o ritornelo será uma figura preponderante do transcendental deleuziano, comportando não só a peculiaridade motívica, mas a diagonal, a transversal, o atravessamento mútuo de outras ordens, maquinado e maquinante.

De todo modo, vemos que o Inconsciente proposto por Guattari já não se define psicologicamente, abrindo-se, enquanto conceito, a um amplo funcionalismo imanente, que

³⁶ Zourabichvili (2004, p. 103-107) em seu comentário ao conceito de síntese disjuntiva, observa um sentido positivo para as disjunções inclusas quando “confunde-se então [...] com o eterno retorno nietzschiano interpretado como seletivo”. Zourabichvili não considera a existência seletiva do eterno retorno como “retraída ou mesmo contemplativa no sentido comum”, mas ao contrário, vê que “ela implica a maior atividade ‘maquínica’, uma incessante construção de ‘agenciamentos’ sob a regra do involuntário”. Neste sentido liga o tema da seletividade intempestiva do eterno retorno à “maior atividade maquínica”, sugerindo que o que retorna nesse tempo trans-histórico é a realidade não-partilhada do ser unívoco ou do corpo sem-órgãos como potência de distribuição nômade no múltiplo, ou seja, o irrepresentável, o antilogos aberrante, que já não pode ser pensado categoricamente.

³⁷ “Não farei, neste ensaio, nenhuma referência explícita ao livro de Gilles Deleuze, *Proust e as origens (sic)* embora tenha constantemente me inspirado nele. Mas seria necessário que eu o citasse a cada página” (GUATTARI, 1988, p. 17, nota 11).

todavia o fabrica, o explica. O ritornelo, por seu turno, enquanto parte da complexa usina maquina, já não deve se resumir à ordem estrita do vivente, ampliando-se à selvagem vitalidade não-orgânica que o atravessa.

Em meio à extraordinária riqueza conceitual de *O Inconsciente Maquínico*, observamos dois pontos de vista principais de observação do ritornelo: o dos estudos de etologia; e o da análise proustiana no texto *O amor de Swann como colapso semiótico*, que revela importantes traços concernentes ao conceito.

1.2.2. A pequena frase de Vinteuil

Swann considerava os motivos musicais como verdadeiras ideias de um outro mundo, de uma outra ordem, ideias veladas de trevas: desconhecidas, impenetráveis à inteligência, mas que nem por isso deixam de ser perfeitamente distintas umas das outras, desiguais de valor e significado (*in* “Um Amor de Swann”, *No Caminho de Swann*, t. I, p. 288, Globo: t. I, p. 349, Pléiade).

Guattari dá especial atenção ao estudo proustiano da relação entre Swann e a sonata de Vinteuil³⁸, especialmente ao que concerne à pequena e paradigmática frase, que acompanha Swann e sua marcha transformacional³⁹ em sua paixão por Odete.

Swann se sente profundamente tocado pela sonata. Ele a reencontra no salão Verdurin e de repente vê-se envolvido por um mistério profundo que o imputa a existência de uma realidade invisível, intangível: súbita emoção e prazer sensual que de algum modo o carregaria a uma radical transformação.

A ótica esquizoanalítica de Guattari procura realizar a carta de afetos do campo, se interessando pelas transformações (não tanto ao que se chega, mas pelo processo transformacional), sem recorrer às grades interpretativas do inconsciente (GUATTARI, 1988, p. 231-232). O que lhe interessa é o processo de singularização e as molecularizações pelas

³⁸ Conforme explica Philippe Mengue, sabe-se que a Sonata de Vinteuil é fictícia “O ritornelo musical tem sua origem em Proust. O paradigma do ritornelo permanece « *a pequena frase de Vinteuil* »: três pequenas notas, depois duas... Sabe-se que a frase musical que Proust localiza na sonata de Vinteuil não corresponde a nenhuma obra musical conhecida; ela é uma criação musical virtual de Proust, e de acordo com musicólogos bem informados, ela resultaria de uma montagem de diversas obras onde a Sonata de César Frank desempenharia um enorme papel” (MENGUE, 2013, p. 208).

³⁹ Guattari empreende um breve estudo esquizoanalítico da situação de Swann: de suas “interações molares mais fracas” e “estratificadas” (esquizoanálise gerativa) às potentes desterritorializações passionais (esquizoanálise transformacional) verdadeira “tentativa de golpe passional que conduziu Swann à beira da loucura”. (GUATTARI, 1988, p. 230).

quais passa a personagem de Charles Swann nos agenciamentos nos quais toma parte; interessam-lhe os gatilhos transformacionais que modificam um agenciamento e, conseqüentemente, a avaliação dos componentes de passagem (ritornelos e aparências) como valores instrumentais revolucionários⁴⁰.

A pequena frase é analisada aqui como um *ritornelo*, eixo de ressonância e redundância – potente atrator passional prismático que acompanhará Swann em seu amor por Odete, em todas as suas variações (semióticas, emocionais, reflexivas etc.).

Neste sentido, vale recorrer à definição parcial de *Mil Platôs* em que os ritornelos já não se distinguem do movimento expressivo do território que traçam: “Num sentido geral, chamamos de *ritornelo* todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (MPv4, p. 132, grifo dos autores).

Swann se debruça sobre a “pequena frase” como quem aborda um segredo. O segredo daquelas poucas, talvez cinco notas que lhe traziam a “impressão de retraída e trêmula doçura” (PROUST citado por GUATTARI, 1985, p. 148).

Sua importância se fortalece na decepção iminente ao ser reportada ora à memória ora a uma explicação material, tal como no caso da *madeleine*: a pequena frase seria bela ou significativa apenas porque evocaria um passeio no *bois de Boulogne*? (PS, p. 36). De certo não. A pequena frase constitui-se como segredo, mistério, efetivamente um signo que exige sua explicação como verdadeiro aprendizado.

Swann, crítico e grande conhecedor de arte, embora não músico, procura em vão objetivar sua matéria de expressão; ele se decepcionará tanto ao procurar seu sentido numa objetividade, quanto numa suposta inversão, em associações subjetivas (PS, p. 36).

A “pequena frase” certamente tem uma construção objetiva e inúmeras possibilidades de associações subjetivas, mas é sua potência de desterritorialização que interessa a Guattari em suas análises, que culminará 1.) na observação da prevalência sonora

⁴⁰ Ao destacar a potência altamente desterritorializante da música, Guattari se reserva a negar que “qualidades intrínsecas” da materialidade sonora sejam explicativas de sua prevalência sobre os componentes icônicos, a saber, de aparência, constatando tão somente o fato das primeiras serem as únicas a fazer “proliferar” as máquinas (nesse caso de escrita, avaliadas aí em função da sua relação como Narrador da *busca*). Com relação a Swann, propriamente, diz: “A música não terá pois sido aqui um ‘mal caminho’ sublimatório, abrindo uma via de derivação simbólica da libido, mas um instrumento essencial para o lançamento de uma máquina, catalisando novos componentes semióticos, liberando novas potencialidades de desterritorialização e provocando, em troca, crispações do eu, fazendo aparecer formações patológicas” (GUATTARI, 1988, p. 233).

dos ritornelos e; 2.) na atribuição de coeficientes elevados de desterritorialização, tanto em relação à sua materialidade, quanto aos efeitos nos agenciamentos pelos quais passa.

O colapso⁴¹ semiótico de Swann, sua queda nos “arrebatamentos passionais” (GUATTARI, 1988, p. 231), é catalisado pela pequena frase que atuaria aí como componente de passagem, conversor semiótico tal como Guattari o vê no salão burguês de Verdurin⁴².

Guattari observa dois componentes, duas materialidades, que se conjugam no colapso semiótico de Swann: os traços de aparência de Odete-Zéfora⁴³ e o ritornelo da pequena frase de Vinteuil. O colapso que promovem consiste: 1.) na perturbação da “ordenação de outros componentes semióticos e que estimulem transformações ‘libertadoras’ na vida de Swann”; e 2.) na recursão de “reterritorializações obsessivas e opressivas” (GUATTARI, 1988, p. 229-230).

De todo modo, veremos que se a singularidade dos traços de aparência, o “poder devastador do rosto de Odete” (GUATTARI, 1988, p. 231), acabam por perder sua eficácia, “após terem se diferenciado e diagramatizado ao extremo”, trazendo, por reação, “uma reterritorialização maciça de paixão do Narrador por Albertina” , o ritornelo não cessaria de “sair de si mesmo”, de “se transversalizar”, conduzindo o Narrador a operar uma “verdadeira e durável mutação maquínica” (GUATTARI, 1988, p. 230).

Guattari irá observar que Proust, como Kafka, são autores que “se interessam pelas mutações dos componentes perceptivos” (GUATTARI, 1988, p. 226) e nota que toda a *busca* “é focalizada na consistência existencial de tais realidades inclassificáveis” (GUATTARI, 1988, p. 227).

A importância do ritornelo encarnado na “pequena frase” advém da observação clínica de sua elevada potência, ao se constituir **singularmente** enquanto componente de passagem e de conversão semiótica, de desterritorialização “seja que perturbem a ordenação

⁴¹ O colapso é propriamente um buraco negro semiótico que colmata as linhas de fuga que poderiam ser abertas à diversidade dos sentidos e de vida. Deleuze e Guattari parecem convergir a esse respeito na análise, em *Mil Platôs* do regime passional pós-significante, cujo modo de redundância é de “ressonância subjetiva” (MPv2, p. 88).

⁴² “Os salões funcionavam então como ‘campos de iniciação’ das tribos da alta sociedade. Swann foi ao da senhora Verdurin um pouco como um etnólogo estabelece um primeiro contato com uma etnia desconhecida. As pessoas do salão Verdurin eram, com efeito, bem abaixo de sua posição. E contudo, foi esse salão burguês, um pouco vulgar, e às vezes francamente ridículo, que se tornou o ‘conversor semiótico’ e mesmo a máquina infernal que iria transformar toda sua existência” (GUATTARI, 1988, p. 229).

⁴³ Guattari destaca a formação de uma “constelação de traços de aparência” resultante da mistura de duas faces: “a de Odete e a de Zéfora, uma figura bíblica extraída de um afresco de Botticelli” (GUATTARI, 1988, p. 229).

de outros componentes semióticos e que estimulem transformações ‘libertadoras’ na vida de Swann” (GUATTARI, 1988, p. 229).

É preciso que se insista em sua constituição singular ou em sua individuação ou parcialização do todo da sonata. Tal é a individuação, não apenas formal da frase, como unidade fragmentar que possui seus contornos, mas sua individuação semiótica transformacional como componente de passagem ou conversor. Quanto a emergência de tais componentes de passagem diz Guattari (1988, p. 110) “entre os sistemas estratificados e os processos diagramáticos, produzindo mutações na ordem das coordenadas espaço-temporais”.

É esta singularização, seguida de um potencial de desterritorialização profundo, abrindo o agenciamento, criando novos possíveis como verdadeiro díspar, que irá lhe conferir um apelo importante nas análises de Guattari.

Não se fala mais de modo genérico como **potência de qualquer música**, mas de um movimento de redundância ou ressonância passional particularizado, que faz *desta* pequena frase, *no caso* de Swann, uma potência de transformação: “ciência do individual” (GUATTARI, 1988, p. 228), apenas cartografável, indeclinável em interpretações genéricas a partir das grades do inconsciente.

Aquelas frases, poderiam os musicógrafos assinalar-lhes o parentesco, *a genealogia*, nas obras de outros grandes músicos, mas só em virtude de razões acessórias, de semelhanças exteriores, de analogias mais engenhosamente achadas pelo raciocínio do que sentidas pela impressão direta. A que davam essas frases de Vinteuil era diferente de qualquer outra, como se, a despeito das conclusões que parecem resultar da ciência, *o individual existisse* (in *A Prisioneira*, t. V, p. 216, Globo; t. III, pp. 255-256, Pléiade)⁴⁴.

É este potencial semiótico impessoal, não obstante operante nas mais diversas subjetivações, que irá inclinar os estudos de *O Inconsciente Maquínico* e *Mil Platôs*, mostrando que a potência do signo enquanto enrolamento ou implicação intensiva é decisiva numa compreensão de um estado selvagem de imanência, aquém e além do homem.

O ritornelo, como componente de passagem, é coalescência paradoxal, com alto teor de desterritorialização; ele já não guarda (segundo as observações de Hjelmslev⁴⁵) as

⁴⁴ (PROUST citado por GUATTARI, 1985, p. 148).

⁴⁵ Guattari sugere um “retorno” ou “desvio” por Hjelmslev, que em seu *Prolegômenos e uma teoria da linguagem* vê-se aliado ao projeto de Deleuze e Guattari na busca de uma semiótica pura, não limitada nas abstrações da linguagem e da semiologia de Saussure. Conteúdo e expressão, termos empregados por Hjelmslev, seriam aí apenas um par solidário-funcional, virtualmente indiscernível: termos “inteiramente arbitrários”, sendo “impossível sustentar que seja legítimo chamar uma destas grandezas de ‘expressão’ e outra de ‘conteúdo’ e não o inverso: elas só são definidas como solidárias uma à outra e nem uma nem outra podem sê-lo de modo mais

distinções entre conteúdo e expressão – revelando-se o prodigioso cristal que faz do som a inefável matéria vibratória das singularizações temporais.

Capítulo 2 – Uexküll e a natureza como música

J. von Uexküll fez uma admirável teoria dessas transcodificações, descobrindo nas componentes outras tantas melodias que se fariam contraponto, uma servindo de motivo à outra e reciprocamente: a Natureza como música. Cada vez que há transcodificação, podemos estar seguros de que não há uma simples adição, mas constituição de um novo plano assim como de uma mais-valia. Plano rítmico ou melódico, mais-valia de passagem ou de ponte [...] (MP, 386).

Jacob von Uexküll, biólogo estônio de origem alemã, concebe uma ideia da natureza como música. Uexküll fala nos termos de uma *técnica da natureza* e de uma *composição natural*. Uma de suas obras mais importantes, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre* (Dos animais e dos homens⁴⁶) escrito em 1933, apresenta recorrentes analogias musicais em sua compreensão biológica. Considerado um dos precursores da biologia teórica e da biossemiótica, Uexküll apresenta uma importante influência na obra de Deleuze e Guattari, principalmente no que se refere ao aspecto etológico de seus estudos.

Uma das principais ideias de Uexküll é a de *Umwelt* que teoriza os limites subjetivos perceptivos e ativos de um animal e, fundamentalmente, tematiza as interações entre o indivíduo e seu meio, de um modo muito próximo à Simondon⁴⁷ (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 273).

O *Umwelt* é o mundo-próprio, o meio *para* o animal considerado. Ao contrário da concepção de um meio ambiente como espaço homogêneo em que se distribuem os seres, o *Umwelt* especifica as relações entre animal e seu meio, segundo a limitação dos signos e das ações de que é capaz. Nisto são tomados dentro do mesmo círculo funcional ou “ciclo-de-função”, em que “sujeito e objeto se ajustam reciprocamente e constituem um todo que obedece a um plano” (UEXKÜLL, 1982, p. 36). Como se vê, no universo próprio a cada espécie, os objetos e seus significados encontram-se particularizados segundo tonalidades particulares, relativas à gama perceptiva do animal.

⁴⁶ UEXKÜLL, Jacob von. **Dos animais e dos homens**: digressões sobre seus próprios mundos – doutrina dos significados. Tradução de Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 1982, 247 p.

⁴⁷ Esta relação encontra-se no *Vocabulaire de Simondon* “Pode-se notar a proximidade com a concepção de meio de von Uexküll, concernindo à diferença entre *Umgebung*, mundo ambiente geográfico objetivamente dado, e o *Umwelt* mundo próprio que o animal constrói em relação com seu *Innenwelt* (mundo interior), meio próprio efetivo para o animal, destacado e reconstruído no ambiente objetivo por suas esperas e suas capacidades próprias” (CHATEAU, 2008, p. 70).

O resultado decisivo da perspectiva de Uexküll é que o animal não pode, de modo algum, ser pensado fora de seu meio, como vemos no caso reportado por Leclercq quanto aos animais de zoológico⁴⁸, destituídos de sua capacidade de ação ao perder a possibilidade de seu território.

O livro escrito por Uexküll, ilustrado por Georg Kriszat, nos convida a um “passeio por mundos desconhecidos”, mas “também invisíveis” (UEXKÜLL, 1982, p. 23). Inspirado em Kant⁴⁹, Uexküll traça a noção deste mundo-próprio ao *sujeito* como irreduzível ao mecanismo e em que cada animal, sob a perspectiva de suas gamas perceptivas e ativas, se orienta na relação polifônica com o meio que lhe é próprio.

Em várias passagens lemos o encantamento com o qual Deleuze reincide ao *Umwelt* do carrapato (*la tique*) (MP, 314; 67-68); (D, 76); (QPH, 175-176). Seus três afetos, num universo espantoso de diferenças, lhe são suficientes para toda a existência. Todavia não é pelo aspecto kantiano que Deleuze se servirá de Uexküll, mas, ao sabor de Espinosa, acentuando um devir entre intercessores⁵⁰ numa etologia imanente, que se pergunta pelos afetos se que se é capaz, segundo latitudes e longitudes⁵¹.

Segundo a ótica deleuziana, os contrapontos da etologia de Uexküll, antes de se limitarem à ancoragem subjetiva na sua relação disjuntiva ou reflexiva com o mundo, abre os seres a uma ecologia ativa, constituindo uma territorialidade a base da “transcodificação”, da “circulação dos códigos em vigor”, “do animal” e aqueles “do território”, “funcionando por trocas” (LECLERCQ, 2005, p. 234), inspirando diretamente a noção *relacional*,

⁴⁸ “O zoológico não oferece senão uma representação do animal, sua imitação mesma, e não o animal em ato. O zoológico é impotente em reproduzir exatamente um território propício ao animal, e por isso, o animal se encontra sob a impossibilidade de criar uma ação correspondente [...] O território confere à ação do animal um ritmo, impossível ao zoológico” (LECLERCQ, 2005, p. 234).

⁴⁹ Conforme explica Georg Kriszat “Jacob von Uexküll opôs à concepção da época, que considerava os seres vivos como máquinas com reflexos, uma nova teoria. Partindo da afirmação de Kant - que tempo e espaço são conceitos subjetivos, chegou à convicção de que cada ser vivo possui o seu próprio espaço subjectivo e o seu próprio tempo subjectivo. Partindo desta ideia, o comportamento dos animais pode explicar-se não pelas ações físicas e químicas acidentais exercidas pelo mundo exterior, mas apenas pelos fenômenos que se passam em seu mundo próprio, subjetivo. Este só pode ser formado pelos fenômenos que o animal pode «aperceber» a partir dos seus órgãos dos sentidos, que possuem qualquer significado específico para a sua vida e que são ordenados segundo as escalas do seu espaço e do seu tempo subjectivos” (UEXKÜLL, 1982, p. 238).

⁵⁰ Acrescentamos que não só Uexküll devém espinosano, mas a Ética devém etologia. Esta operação é típica do plano deleuziano, em que seus personagens conceituais acabam por operar numa generalizada reversibilidade.

⁵¹ “Quando von Uexküll define os mundos animais, ele procura os afectos ativos e passivos de que o bicho é capaz, num agenciamento individuado do qual ele faz parte” (MP, 314).

contrapontística, ecológica ou polirítmica do território⁵² de Deleuze e Guattari (LECLERCQ, 2005, p. 233).

Se as flores existem é para nutrir os insetos, e se os insetos existem é, a seu turno, para permitir que as flores se multipliquem. Sem flores o inseto não sobreviveria, enquanto que a flor não se reproduziria sem o inseto. Existe aí portanto um sistema de trocas recíprocas, como um câmbio de códigos. Do mesmo modo a teia de aranha não existe senão para a mosca que ela permitirá capturar, quer dizer, existe na teia um devir-mosca sem o qual ela não poderia existir, a seu turno a aranha vive com um “ritornelo de mosca” (LECLERCQ, 2005, p. 234-235).

Finalmente, a obra de Uexküll permite a Deleuze e Guattari, “animalizar o ser” (LECLERCQ, 2005, p. 239) não no sentido de uma regressão serial, mas para tratá-lo às margens da cultura antropológica e subjetiva, tecendo um mundo rítmico, imanente, ecológico: na *ausência do homem*.

Se a noção de *Umwelt* define um mundo próprio, subjetivo, Deleuze e Guattari radicalizarão um puro plano interativo imanente em que os seres se constituem como *interexpressivos*.

Segundo sugere Leclercq os estudos de Uexküll funcionam como intercessores a partir dos quais Deleuze e Guattari pensam os devires ou as desterritorializações do ser: a potência do movimento interno, o desejo de outrem, do alhures, não para se constituir como tal (devir nunca é uma imitação), mas para se fazer entre sua interioridade e o fora, movimento nômade “entre o território e sua desterritorialização” (LECLERCQ, 2005, p. 231).

Este movimento assubjetivo, consistindo justamente a “impessoalização” (LECLERCQ, 2005, p. 231), é o que contribui ao desenvolvimento de uma linha de vida. Tal movimento não é um “movimento visível e compreensível que se desvela”, mas um movimento interno, que se “dilata”, “cuja incarnação física se encontra em tudo aquilo que vive” – “a vida mesma é um movimento ilimitado, carregando os seres e as coisas ao infinito” – “movimento infinito como expressão da vida” (LECLERCQ, 2005, p. 231).

* * *

⁵² “De acordo com Uexküll, aquilo que define o território é a atitude do animal face aos seus ou aos outros animais” (LECLERCQ, 2005, p. 233).

Sauvagnargues (2011, p. 121) sublinha o papel estratégico dos estudos de etologia à filosofia Deleuze e Guattari. Trata-se de uma importância fundamental que lhes permitem escapar, na esteira de Canguilhem⁵³, às armadilhas epistemológicas da antropologia e das “normas invariáveis e transcendententes”. Neste sentido, salienta a “constelação particularmente original de conceitos” que aponta o animal como “matriz epistemológica para os conceitos diretores da metafísica” deleuziana, nos quais se destacam o ritornelo, os devires-animais, a ideia de “captura” e do corpo sem órgãos (SAUVAGNARGUES, 2011, p. 122).

O animal não é visto nem na posição de um inferior, nem segundo uma “ecologia sentimental” que se reclamaria entre os “direitos do animal” e uma “política de preservação patrimonial” (SAUVAGNARGUES, 2011, p. 122). O animal é antes um intercessor filosófico tomado sob a potência de “variação anômala”, num regime minoritário; um “fenômeno de borda”, periférico, que carrega o homem, em vias de minoração, a adentrar zonas de indiscernibilidade que a arte explora, a partir das quais pode-se “obter a proximidade de devires que afetam o homem e a cultura” (SAUVAGNARGUES, 2011, p. 123).

O animal é um intercessor sem dúvidas estratégico, já que exige uma compreensão do real desarmada, ou ao menos atenta à “naturalidade” dos instrumentos explicativos antropológicos, respaldados na hierarquia da cultura humana. Eis o projeto deleuziano, em subtexto, já quando, a propósito da obra de Jean Hyppolite, diz que “a filosofia só poderia ser uma ontologia”, uma ontologia “do sentido” ou “da pura diferença”, *aquém e além do homem e sua cultura* (ID, 18-23).

A etologia sutaliza a antropologia aprofundando a complexidade dos problemas e o limite das categorias. Quando Deleuze e Guattari insinuam que a arte ou que a música comecem com o animal – ao menos, com o animal que traça um território (segundo suas marcações e sua aptidão para as matéria de expressão) – eles certamente complexificam nosso campo de soluções, questionando radicalmente os limites e lastros entre natureza e cultura.

⁵³ Canguilhem irá interceder na filosofia deleuziana com a noção de anômalo. Se o anormal é um desvio à regra “em funções de caracteres específicos ou genéricos”, o anômalo será uma exceção, mas que já não se submete a uma ordem determinante, mas de a de um “uso singular”, que implica certamente os fenômenos de singularização; a anomalia vem de uma desigualdade, uma diferenciação “insólita, não costumeira”. Trata-se de um “caso singular”, “exceção de uma multiplicidade” que “a enriquece e a transforma” (SAUVAGNARGUES, 2011, p.150-151). Se o anormal é o desvio da regularidade, ele não se define como o anômalo, que é uma posição de indiscernibilidade entre fronteiras de mundos; é um caso de variação que trabalha na e a partir de um fenômeno de borda. O anômalo é um componente de passagem que conecta ou liga multiplicidades de naturezas diferentes (Cf. MP, 299).

A ressonância com certas posições de Uexküll é evidente. Sabe-se que o biólogo, ao lado de Beer e Bethe, criticou na virada do século XIX, a chamada “psicologia dos animais” que lhes conferiam “sentimentos humanos” tais como “formiga desesperada” ou “um cão acobardado” (UEXKÜLL, 1982, p. 239), imputações que Deleuze seguramente entenderia como metáforas empobrecedoras e detestáveis.

Deleuze, ademais, parece interpretar os estudos de Uexküll sob a lente de seu espinosismo (SPP, 170).

Os dois eixos de definição da individualidade de um corpo em Espinosa – a longitude e a latitude, as relações cinéticas, movimento e repouso, de lentidão e velocidade entre as partículas, e as suas relações dinâmicas, os afetos, o poder de afetar e de ser afetado – sem dúvida aproximam a filosofia de Espinosa e o *Umwelt* de Uexküll, minorando sua sabida inspiração kantiana. É mais um gesto monstruoso de Deleuze que, como um fenômeno de borda, está atento a silenciosas ressonâncias.

De acordo com Deleuze e Guattari, em *O que é a Filosofia?*, a importância de Uexküll foi de ter trazido para seus estudos sobre a natureza animal uma concepção “melódica, polifônica, contrapontística” (QPH, 175). O animal deixa de ser particularizado em sua espécie para abrir-se às polifonias do meio, ampla ecologia que irá interessar diversamente a filosofia de Deleuze e Guattari.

Se as analogias musicais de Uexküll lhe parecem reveladoras, aos olhos literais de Deleuze, a grande orquestração da natureza – sinfonia da vida que articula, numa fusão irreparável, a diversidade das vozes naturais e suas partituras, pontos e contrapontos, motivos e respostas – enfim, todas as adocicadas figuras de Uexküll ganharão uma notável reverberação na teorização da imanência, em que as questões se multiplicam sob a orientação de seu espinosismo: “Como um ser pode se apoderar de um outro no seu mundo, conservando-lhe ou respeitando-lhe, porém, as relações e o mundo-próprio?”; “quais são os diferentes tipos de sociabilidade?”; “veneno ou alimento?”; “o que pode o corpo?”; “Em que ordem e como compor as potências, as velocidades e as lentidões?” (SPP, 169).

Ora, são problemas de composição cuja generalidade não se esgota na etologia propriamente animal. A grande música da vida, que atravessa reinos, que nos captura numa terra estrangeira, que nos faz, enquanto homens, atravessados de devires não-humanos, nos tomando no gigante tear da máquina cósmica, esta grande música é o plano de composição, natureza ou imanência.

Com a leitura de Uexküll avançamos na concepção de um plano de composição ecológico no qual as ideias de natureza e arte tendem a se fundir. Não se trata mais de “uma concepção finalista” da natureza, mas de uma concepção melódica e polifônica, “em que não sabemos mais o que é arte ou natureza (‘a técnica natural’)” (QPH, 175). Conforme concluem Deleuze e Guattari “há contraponto toda vez que uma melodia intervém como ‘motivo’ numa outra melodia, como nas bodas entre a mamangava e a boca-de-leão” (QPH, 176).

[...] se a natureza é como a arte, é porque ela conjuga de todas as maneiras esses dois elementos: a Casa e o Universo, o *Heimlich* e o *Unheimlich*, o território e a desterritorialização, os contrapontos melódicos finitos e o grande plano de composição infinito, o pequeno e o grande ritornelo (QPH, 176).

Como afirma Uexküll (1982, p. 163-165), a aranha, que esboça sua teia, possui um motivo “um modelo requintado da mosca” que voa, na cegueira de seu mundo-próprio, inadvertidamente para a morte⁵⁴. É uma extrapolação que a predispõe a círculos alheios aos dos indivíduos da espécie, assegurando complexas relações inter-específicas, segundo a produção de uma *mais-valia* de código. Transcodificação que é “mais que uma soma”, mas a “constituição de um novo plano” (MP, 386). Como dizem Deleuze e Guattari “diríamos que a aranha tem uma mosca na cabeça, um ‘motivo’ de mosca, um ‘ritornelo’ de mosca” (MP, 386).

Do mesmo modo, muitos entre-mundos se desenham na relação entre músicos e o campo social, músicos e seus instrumentos, músicos e seus sistemas, suas práticas do corpo e mesmo tecnológicas. Nosso *Umwelt*, nossa bola de sabão, como dizia Uexküll, é preenchida de uma diversidade irreduzível de motivos e ordens de repetições variadas que multiplicam nossas paisagens interiores – um motivo de mosca, de corda ou membrana, um motivo geométrico, técnico, uma emoção, um tropismo que se cristaliza em tantas direções de desdobramentos, tantas quantos forem os planos ou espaços potenciais de que um corpo participa, as zonas que frequenta ou que habita. Outrossim, tudo concorre num imenso plano maquínico de composição: plano polifônico ou polirítmico de pura exterioridade.

⁵⁴ Lê-se, no texto de Uexküll, sua imediata defesa contra a acusação de uma extrapolação, de um exercício metafísico ao “procurar os fatores atuantes para além do mundo material”. O que Uexküll sustenta, de todo modo, contra o modelo mecanista e todo o modelo que se apóia nas causalidades lineares, é que “as grandes correlações” permanecem ocultas, afirmando que as sequências morfogenéticas possuem uma “partitura em harmonia com o mundo sensorial” (UEXKÜLL, 1982, p. 165-166).

Neste ponto, de sobreposição e tomadas assubjetivas de planos transversais, heterogêneos, não há mais razão de distinção entre natureza, técnica ou artifício, mas a consideração de agenciamentos complexos e concretos que se traçam sobre uma linha abstrata, segundo uma nova perspectiva, funcional e inorgânica da vida.

Capítulo 3 – Variações rítmicas

O termo ritmo vem do léxico grego e significa movimento, sugerindo sua regragem no tempo e no espaço. Uma ação ritmada é normalmente entendida como métrica, cíclica e regular. Entretanto, com Deleuze, a noção perderá este estatuto, se relacionado antes com a potencialidade intensiva e incomensurável de um sistema afetado, nos limites de uma membrana, por uma variação ou diferença.

Vejam os como Deleuze e Guattari encaminham a ideia sob o problema de uma aritmética intensiva em *Mil Platôs*.

O número numerante já não está subordinado a determinações métricas ou a dimensões geométricas, está apenas numa relação dinâmica com direções geográficas: é um número direcional, e não dimensional ou métrico. A organização nômade é indissolúvelmente aritmética e direcional; por toda parte quantidade, dezenas, centenas, e por toda parte direção, direita, esquerda: o chefe numérico é também um chefe da direita ou da esquerda. O número numerante é rítmico, não harmônico (MP, 485).

O ritmo, segundo Deleuze e Guattari, diferentemente daquilo que comumente se entende em música, não é uma noção métrica, mas crítica e incomensurável. Se a medida é dogmática e se baseia em proporções, a crítica é problemática, envolvendo a diferença como modulação intratemporal.

O ritmo não é, portanto, a medida de uma figura ou ciclo do tempo, mas desmesura, resposta viva e afetiva, uma auto-afecção do tempo.

O tempo é, em si, alteridade, o desigual, desmesura; não aquilo que se repete como “o mesmo” mas fator ao mesmo tempo crítico e diferenciante que se tece *entre* diferenças.

Ao invés de se definir pelo “retorno isócrono de elementos idênticos” (DR, 33), uma *ritmologia* é proposta, já em *Diferença e Repetição*, relativa à repetição diferencial de elementos intensivos.

Juntamente com a ideia de ritmo, uma outra precaução deve ser guardada dada sua proximidade quanto à terminologia da rítmica musical, e sem a qual a compreensão do ritmo é afetada. Trata-se da noção de Duração.

A duração musical é parte da sua métrica. Ela é um valor relativo, mas que ganha uma medida mais ou menos precisa na execução ao medir o tempo em que “dura” uma nota.

É um valor simbólico da representação musical que se apresenta (ou se efetua) na performance como grandeza escalar. Uma semínima guarda sua relatividade à fórmula de compasso e às demais figuras da divisão musical, mas quando um andamento é determinado ela ganha uma duração cronométrica precisa, torna-se uma medida do tempo análoga ao espaço.

Num sentido rigorosamente alheio a este quadro, Deleuze teoriza com Bergson a noção de *duração* de maneira imediatamente irreduzível à representação, à experiência subjetiva ou à consciência individual (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 100). A duração é um conceito temporal, mas a-cronométrico e assubjetivo, “implicando a coexistência virtual do passado” (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 32). A duração, portanto, não é medida do transcurso do tempo, mas o próprio tempo como “multiplicidade subjetiva” de diferenças ditas intensivas (SAUVAGNARGUES, 2005, p. 30).

A duração como diferença heterogênea, tal como Bergson a concebe – como multiplicidade não-numérica – é, em si mesma, rítmica. Não porque ela se preste a uma medida, mas porque traz em si mesma, em seu caráter dividual, a potência de diferir de si, pura alteridade sob o signo de uma desmesura. A duração é uma repetição, mas uma repetição-ritmo, repetição de uma singularidade ou de uma população que se divide em si mesma numa variedade de naturezas, sua série de variações. Como nos ensina Deleuze em *Imagem-Movimento*, o dividual define a natureza daquilo que “se divide (ou se reúne) mudando de natureza. É o estatuto da entidade, isto é, daquilo que é exprimido numa expressão” (IM, 292), a saber, a intensidade ou o número numerante.

Neste sentido, diz-se que a Duração se define como “portadora de todas as diferenças de natureza (uma vez que é dotada do poder de variar qualitativamente consigo mesma)”, apresentando “um ritmo” próprio, “uma maneira [própria] de ser ao tempo” (B, 23).

No corpo deste trabalho ritmo e duração corresponderão, assim, salvo apontamentos precisos, não a um sistema métrico, mas intensivo.

Tais considerações nos sugerem a hipótese de sistemas musicais que não apenas considerem seus objetos num espaço métrico e analítico, mas que os extrapolem em espaços ou topologias ditas intensivas, sujeitos à transversalidade de conexões virtuais: sociais e subjetivas-intensivas; conexões de espaços não-lineares de toda espécie.

3.1. O modelo métrico-musical: o tempo pulsado

Num tempo pulsado, as estruturas da duração se referirão ao tempo cronométrico em função de uma localização, de um balizamento – poderia-se dizer – regular ou irregular, mas sistemático: a pulsação, sendo esta, a unidade menor (o menor comum múltiplo de todos os valores utilizados), ou um múltiplo simples desta unidade (duas ou três vezes o seu valor) (BOULEZ, 1963, p. 99).

No campo musical, o ritmo é frequentemente visto segundo uma distribuição fixa, regular ou irregular, organizando figuras, grupos, durações e definindo o posicionamento de eventos musicais. A definição de Boulez (supracitada) – mas também a aritmética dominante dos métodos tradicionais de divisão como o *Bona* e *Pozzoli*⁵⁵ – são particularmente exemplares neste sentido. É como se o tempo musical resguardasse sua vocação suspensiva, acontecimental ou “ontológica”, para se definir, na simbolização, a partir ideias relativas ao espaço.

Tal como o lemos na filosofia de Bergson “deduz-se que há duas espécies de multiplicidade: a dos objetos materiais, que forma um número imediatamente, e a dos fatos da consciência, que não pode adquirir o aspecto de um número *sem intermediário de alguma representação simbólica, em que necessariamente intervém o espaço*” (BERGSON, 1988, p. 65, grifo nosso).

De acordo com Justin London, em seu verbete *rhythm* para o *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*⁵⁶, “Para um músico ou musicólogo ‘ritmo’ significa uma ampla variedade de possíveis padrões de durações musicais, regulares ou irregulares”. Tais padrões apresentam “propriedades métricas”, ou ainda “falando de modo geral, o ritmo envolve o padrão de durações [...] presentes na música”. Em “termos psicológicos”, o ritmo implica a efetuação de “estímulos temporais” que envolvem percepções de durações e sucessões, que por sua vez estão envoltas numa série de particularidades psico-acústicas relativas à articulação, acentuação, andamento, expectativas de escuta etc., fazendo do fenômeno rítmico um assunto extremamente complexo⁵⁷. Dado tratar-se de “um termo que

⁵⁵ Os livros de *Paschoal Bona* e *Heitor Pozzoli* são métodos tradicionais e bastante conhecidos de solfejo e divisão musical.

⁵⁶ As referências ao *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* pode ser encontradas online em http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo. Neste caso, as paginações não figuram no texto.

⁵⁷ LONDON, Justin. s.v. “rhythm”. *Grove Music Online*. <http://http://www.oxfordmusiconline.com>.

prescinde de aceitação geral de seu significado”, o mesmo levanta uma avalanche de ponderações. A confusão torna-se “terrificante”, visto que a investigação terminológica “pouco nos assiste”. De qualquer forma, a ideia de que o ritmo é uma organização regular ou irregular das durações, de “curta-escala”, introduzindo padrões, acentuações, cadências e mesmo a sensação de pulso e movimento é de uso corrente, sem com isso diminuir importantes reflexões laterais, psicológicas, filosóficas e musicológicas da percepção e memória das estruturas, na regularidade ou irregularidade de suas construções.

Se “ritmo” refere-se a padrões de durações, e se “rítmico” caracteriza tais padrões como mais ou menos regulares, então a questão que se faz é a de o que determina a regularidade. [...] Para que um padrão temporal seja um “ritmo regular” suas características recorrentes devem ser inteligíveis ao ouvinte, o que sugere que ambos “ritmo” e “rítmico” refiram-se a caracteres de curta-escala da experiência musical. Pode ser que haja uma profunda e assentada razão psicológica para isto na qual o “ritmo” possa ser uma qualidade das figuras e movimentos musicais, apreendidos num lençol do presente perceptivo, enquanto que a “forma” requer o entendimento estrutural de relações inteira ou parcialmente fora do presente perceptivo (e portanto engajando-nos numa memória de longo termo da peça em questão, assim como em nossos conhecimentos e *background* musicais). Não obstante amplos padrões e simetrias possam ocorrer sobre movimentos completos, dias ou semanas, não apreendemos ou compreendemos estes “ritmos” do mesmo modo como somos sensíveis às periodicidades apresentadas no início, por exemplo, do *finale* da Sinfonia “Londres” de Haydn ou do *Major-General Song* de Gilbert and Sullivan. A aplicação dos termos “ritmo” e “rítmico” a amplas estruturas musicais e processos temporais representa uma extensão metafórica do significado próprio do ritmo (LONDON, Justin. s.v. “rhythm”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45963>, nossa tradução).

Tomemos um exemplo banal. Uma sucessão de semínimas exprime um fluxo discreto de valores rítmicos idênticos. Dado que o andamento se mantenha, cada uma das notas deve guardar sua equidistância métrica relativa, estabelecendo uma pulsação, um contínuo simétrico de pulsos. Num quadro, certamente vulgar, podemos dizer que cada uma destas notas representa um tempo, fonte abstrata de valores derivados fracionados ou multiplicados, adicionados ou subtraídos. No nosso exemplo, o tempo musical é tomado como unidade de medida, derivando valores agrupáveis, relativos às combinações e operações aritméticas. Tais enlaces são, então, seqüenciados em frases, períodos ou seções rítmicas maiores que se dispõem na seqüência de compassos simples ou compostos, conforme a natureza métrica de suas associações.

Podemos dizer, em todo caso, que o tempo é espacializado ou análogo ao espaço, ganhando uma estrutura ideal-teoremática que o representa segundo inclinações análogas ao

espaço métrico. Fizemos do tempo musical a abstração sistemática sobre o modelo de uma multiplicidade quantitativa. O tempo, espacializado pela inteligência, é homogeneizado tal qual a abstração geométrica, que imputa propriedades equivalentes em todo seu sistema de pontos e posições.

[...] pensamos que a representação de um espaço homogêneo se deve a um esforço da inteligência [...] quanto mais se subir na série dos seres inteligentes, tanto mais nitidamente se destacará a ideia independente de um espaço homogêneo. Neste sentido, é duvidoso que o animal percepcione o mundo exterior absolutamente como nós. [...] Os naturalistas realçaram, como um fato digno de nota, a espantosa facilidade com que muitos vertebrados e até alguns insectos chegam a orientar-se no espaço. Vimos animais regressar, quase em linha reta, à sua antiga morada, percorrendo, ao longo de uma distância que pode atingir várias centenas de quilômetros, um caminho que não conheciam ainda. Tentou-se explicar este sentimento da direção mediante a vista ou o olfato, e mais recentemente mediante uma percepção de correntes magnéticas, que permitiriam ao animal orientar-se como uma bússola. Isto equivale a dizer que o espaço não é tão homogêneo para o animal como para nós, e que as determinações do espaço, ou direções, não revestem para ele uma forma puramente geométrica (BERGSON, 1988, p. 70).

De certo modo, podemos redobrar as observações de Bergson quanto à maneira como nos orientamos no tempo, por vezes como um animal. Dizemos isso num sentido ameno, sob as conjecturas de nossa capacidade de ocupar um tempo de forma regular, ou de lhe dividir em diversas figuras, preservando-nos, inteiramente, no elemento da intuição. Da mesma maneira com que falamos de uma suposta “noção de espaço”, ou de “distância”, que necessariamente envolve uma possibilidade de medida (todavia não realizada, inteiramente ausente), o músico recorta o tempo virtualmente sem contar; sentimos, como um animal, a proporção das durações, subdivisões e figuras. Finalmente, sentimos as velocidades dos deslocamentos no tempo de modo totalmente distinto da maneira pela qual entendemos a aritmética de suas medidas⁵⁸.

Em termos gerais, entendemos que a própria notação musical, enquanto esforço intelectual de formalização do pensamento musical, imputa ao tempo um tratamento como grandeza escalar. Se este quadro configura mesmo o caso ordinário da tradição ocidental, vemos que os avanços da música no século XX levarão a notação a uma espécie de aporia

⁵⁸ Observe-se que a (aparentemente vulgar) divisão ternária do pulso, que um músico profissional realiza facilmente, envolve, sob o ponto de vista aritmético, uma dízima periódica infinita (o que não impede a inteligência de se sobrepor à sistematização do tempo, impondo não só o sentido de sua organização, como outros possíveis efeitos nefastos, abstratos, que precisam ser remediados). A capacidade de realizar a dificuldade aritmética se dá, em todo caso, por outras vias.

métrica, uma vez que outros modos de pensar, transversais em muitos sentidos, impulsionam uma radical transformação na maneira de se fazer (e de se escrever) música. Os limites e as transformações da notação contemporânea, evidenciam a exigência de novas configurações e propostas quanto às questões da métrica musical, ambas atreladas à diversificação dos espaços de pensamento musical que se construíram no período.

Exemplificamos com Burkholder, Grout e Palisca (2014, p. 951) dois exemplos claros das dificuldades no registro das partituras, primeiro em *Metastaseis* (1953-54) de Xenakis, e depois em *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1960) de Penderecki. No primeiro caso, cada músico da seção de cordas parte de um cluster cromático ao uníssono ou vice-versa, com diversas angulações e velocidades dos *glissandi*. No segundo caso, a partitura, eminentemente gráfica, deve indicar uma série de efeitos e ações não-usuais⁵⁹, naturalmente apresentando “poucos pulsos definidos ou valores de notas”, inclusive “medindo o tempo em segundos” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 950, 952).

Nos dois casos, entre diversos outros que poderiam ser citados, a ideia tradicional do ritmo (como representação das divisões musicais) baseado em multiplicações, divisões, adições e subtrações aritméticas, perde naturalmente seu sentido, ainda que os “cortes” entre eventos da ordem da duração possam ser, de certa forma, recobertos pela medida e pelo cálculo em estações musicais-computacionais.

A sobressalência das aporias métricas, em profusão no século XX, são sinais de um claro limite de convergência entre os espaços métricos euclidianos e o pensamento rítmico da música do século XX.

Finalmente dizemos que o tempo cronométrico pode ser convenientemente representado e manipulado aritmeticamente mais ou menos como uma porção homogênea do espaço. Tal como o metro, relativamente proporcionalizado ou dividido (em decímetros ou centímetros), o tempo musical metrificado torna-se numerado, divisível, mesmo que sob cortes irregulares ou variáveis⁶⁰.

⁵⁹ Nota-se, entre outros, o uso dos mais altos registros “tais como um grito de *clusters* muito altos”, “repetidas séries de efeitos, tais como arcadas ou arpejos atrás da ponte (produzindo alturas extremas)” a percussão do “corpo do instrumento”, e ainda a movimentação em padrões à escolha (entre 4 possíveis) em velocidade “cada vez mais rápida”, e também a produção de “*clusters*” e “*glissandi* entre eles” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 950-951).

⁶⁰ São exemplares da variabilidade do pulso as indicações expressivas de *fermatas*, *acelerandi* e *ralentandi*, *tempo rubato*, *a piacere*, *ad libitum*, *senza tempo*.

O modelo métrico musical nos proporciona, assim, uma enorme possibilidade formal de organização e representação de objetos musicais tais como melodias, contracantos, acordes, frases, ornamentos, ruídos e efeitos instrumentais em posições detalhadas do tempo, submetendo o tempo de sucessão à estrutura abstrata de posições, como suas divisões e subdivisões e correspondentes durações.

Conclui-se assim que, o que chamamos de modelo métrico-musical pressupõe uma ideia homogênea do tempo, do ritmo e da duração, assimilados à organização tridimensional, geométrica, cartesiana-euclidiana do espaço, o que lhes prescrevem propriedades idênticas em quaisquer pontos ou coordenadas de seu sistema⁶¹. O ritmo, pensado sob este ângulo, é *medida* que subentende o rebatimento da dimensão temporal nos eixos do espaço. O tempo se organiza, deste modo, em posições e durações que nos possibilitam a representação homogênea dos eventos musicais, cujo limite equivale à espécie de métrica que o dirige.

3.2. Uma outra ideia de ritmo

Sabemos que o ritmo não é medida ou cadência [...] é que uma medida, regular ou não, supõe uma forma codificada cuja unidade medidora pode variar, mas num meio não comunicante, enquanto o ritmo é o Desigual ou o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos (*MPv4*, p. 119).

Se a visão tradicional do ritmo musical nos dá do tempo um elemento espacializado, segundo uma ordem de representações conhecida, Deleuze proporá uma ideia sofisticada e intrigante do ritmo, indômito a qualquer sistema de representações.

O estudo do ritmo se liga aqui não a uma pedagogia dos sistemas métricos-musicais, mas a um estudo do conceito de ritornelo definido como repetição-ritmo. Não se trata de instaurar a determinação lógica e ontológica dos ritornelos, mas de conceituar sua própria impossibilidade como desmesura, desigualdade em si, diferença.

⁶¹ As noções de congruência de figuras e as propriedades de rotação e translação exemplificam a homogeneidade de tais espaços, uma vez que o que se aplica a uma região vale de forma idêntica em outra.

O ritmo é o pulso vivo de integrações e comunicação entre diferenças ou durações, ou o modo como a diferença se propaga num sistema heterogêneo no processo do devir.

O convite ao estudo do ritmo é, portanto, o convite à compreensão da impossibilidade lógica e ontológica do conceito de ritornelo, frente as linhas de diferenciação da diferença. Se a métrica nos convoca ao cálculo nos limites da representação, o ritmo é a própria mobilidade do desigual como xeque ou falência da representação.

3.2.1. O mundo como cálculo das razões e das formas (Leibniz)

Leibniz tinha como modelo do mundo (série convergente única ou o conjunto infinito das séries convergentes e prolongáveis) um princípio harmônico, sob os termos de uma compossibilidade⁶², que procede a “exclusão das séries incompatíveis com o mundo escolhido” (LAPOUJADE, 2014, p. 102). O mundo do cálculo divino ou o “cálculo do mundo” a partir do qual Deus o escolhe como o melhor mundo possível, é o mundo único de uma harmonia preestabelecida (L, 181) em que as séries se comunicam sob os princípios de prolongamento e convergência.

Atento a isto, Bernard Cache conta que a filosofia de Leibniz “como cálculo das razões e das formas” se propôs, a certo momento, como um fim universal à filosofia (CACHE, 2006, p. 150).

Ao fornecer “um meio de decompor todo fenômeno periódico em uma série de funções trigonométricas”, Fourier viabilizaria um futuro à finalidade leibniziana ao fornecer os meios lógicos em “tudo aquilo que a informática atual [1998] começa apenas por realizar” (CACHE, 2006, p. 150).

Graças à tecnologia do silício, tais desdobramentos ganharam, nos circuitos integrados, a capacidade material de elevar às mais altas velocidades as aplicações de Fourier, “automatizando o cálculo das séries” (FFTs).

⁶² A compossibilidade define o “*prolongamento ou continuação de séries convergentes, umas nas outras [...] de maneira a constituir a cada vez uma só e mesma série convergente infinitamente infinita*” (L, 67, grifo do autor). É a compossibilidade que determina o registro de um mundo. Quando há divergência ou impossibilidade de prolongamento de uma singularidade em outra, diz-se que já estamos nos limites de um outro mundo (impossível a partir da divergência e da descontinuidade no prolongamento analítico de uma série a outra). (L, 67).

Conforme preconiza Cache, quando os componentes e processadores fotônicos substituírem os eletrônicos, levando o cálculo a uma velocidade ilimitada absoluta, o que estará em questão não será mais a velocidade do cálculo, mas sua potência. O pensamento se verá, então, radicalmente confrontado com a potência do cálculo, do registro de informações e dos modelos otimizados de ação ou escolha.

A questão que se coloca, portanto, e que é cara a Deleuze, é a seguinte: o que significa pensar? O pensamento é um processo programático, algoritmo? e a memória, pode ela ser assimilada a um registro?

A máquina de Turing⁶³, identificada por Guattari (1992, p. 144) ao processo da caomose, recoloca a questão de um *limite do computável*⁶⁴, à medida em que levanta questões tais quais a complexidade das bifurcações, o indecível, o termo (final) do cálculo e a irredutibilidade da processualidade à formalização computacional.

Conforme a afirmação de Turing, “existe uma classe de problemas que não admite qualquer solução algorítmica” (CACHE, 2006, p. 151).

Se as transformações de Fourier linearizam periodicidades harmônicas virtualmente infinitas, sua fragilidade é conhecida diante de motivos não periódicos, o que levou, segundo Cache, aos espaços de Schwartz, às *generalised functions*, às distribuições. O cálculo dos fenômenos periódicos é restrito a uma ordem de repetição que se inspira em velocidades angulares trigonométricas, isto é, em movimentos circulares uniformes. Todavia os motivos não-pulsados do pensamento, abertos aos ritmos e níveis complexos na multiplicidade Ideal, não constituem ciclos uniformes, mas frequências a-periódicas, variavelmente relativas ao estado perplexo ou problemático da Ideia.

Os ritornelos, como motivos não-pulsados, subentendem certamente uma repetição, mas uma repetição de variedades a-periódicas, diferenciante, que se submetidas às

⁶³ Alan Turing concebeu uma máquina teórica, abstrata e universal, que seria o modelo dos computadores implementados. A máquina de Turing é um autômato lógico possibilitando poder computacional sobre o sistema numérico, registrando estados (numa fita) e possuindo uma tabela de ações (algoritmo). A máquina pode, no entanto, ser não-determinística (*NTM*), ao contrário das determinísticas (*DTM*) que possuem um único caminho de computação, ao passo que a máquina não-determinística assemelha-se a uma “árvore computacional” (*computation tree*), para a qual múltiplas ações podem ser tomadas para a mesma leitura de um estado e símbolo. Turing retoma a questão da decidibilidade das formulações (questões de axiomatização matemática de Hilbert a Gödel), cujo critério seria a possibilidade de serem computáveis por uma máquina lógica universal. A máquina de Turing repõe ao centro das discussões o problema da *indecidibilidade* e o limite da mecanização dos raciocínios formais, executáveis pela máquina. Seria reputada *decidível* a proposição calculável pela máquina, e *indecidível* a que leva a máquina a uma sequência infinita de símbolos, impedindo-a de chegar a um termo (Cf. CHABOT, 2003, p. 63-64).

⁶⁴ O computável é basicamente o que admite um algoritmo efetivo.

análises de fourier, deixariam as marcas de uma repartição estatística (linhas de fuga) incompatível com os registros harmônicos.

A uma *harmonia barroca*, possivelmente pressuposta no cálculo ideal do programa leibniziano, substitui-se, sob inspiração de Whitehead, uma *rítmica dos impossíveis* em convergência paradoxal nas séries do mundo neobarroco: “o da coexistência de linhas divergentes, dissonânticas, um mesmo mundo processando-se ao mesmo tempo em mundos impossíveis, como na literatura de Leblanc e Borges, mundo de efetuações caosmológicas” (ORLANDI, 2005, 10.1).

Uma síntese disjuntiva e um horizonte de distribuição nômade pauta, no âmbito da intensidade, uma discrepância incalculável como novidade dissonante. Não se trata de uma dissonância convergente⁶⁵ e, portanto, analisável, mas uma dissonância como linha de fuga, velocidade que se toma *entre* os termos relacionados e que aparece como critério de um novo mundo, um futuro a se fazer e que pleiteia seus direitos de povoar uma terra que não preexiste: uma nova terra, terra prometida de um povo que falta.

É esta certa liberdade precisa dos *problemas* que nos interessa⁶⁶. Não um problema submetido a uma solução de ordem axiomática e teorematizada, mas um problema que não se esgota nas soluções: não uma harmonia convergente, mas uma rítmica dos disparates.

Se Leibniz define a tarefa do cálculo das razões e formas, admitindo uma máxima convergência das séries no melhor dos mundos possíveis, é justamente o ritmo que se coloca como conceito crítico, na impotência de qualquer código ou programa, modulação ativa *entre* horizontes dados como impossíveis e que nos convidam, na dissonância, a um *cálculo dos problemas*.

Quando o problema é colocado em termos vibratórios ou ondulatórios (o pensamento como sintetizador ou modulador universal), é uma nova retomada de um tema complexo que se põe: o pensamento, o que é, um cálculo, um programa ou um fluxo entre outros num puro plano de imanência?

⁶⁵ Falamos aqui das dissonâncias harmônicas musicais (um intervalo de segunda por exemplo), que são assim ditas pelo *efeito*, na escuta, da sobreposição, mediante a razão entre frequências conjuntadas, mas que, contudo, podem ser matematicamente submetidas à análise de modo que a razão da dissonância seja sistematicamente decomposta.

⁶⁶ Deleuze chega mesmo a definir a ideia de liberdade no nível dos problemas (a liberdade de colocar seus próprios problemas, Cf. B, 4).

Se por um lado, o projeto leibniziano anunciado por Cache, ameaça a neutralização da natureza desigual do ritmo, objetivando-o como termo homogêneo na representação ou cálculo possível, alguns dos mais relevantes desdobramentos da ciência contemporânea nos permitirão, justamente, reestabelecê-lo ao lado de Deleuze como o incalculável – Desigualdade crítica e infigurável das sínteses do tempo só pensáveis em termos de um crivo, enquanto consistência.

3.3. A Figura rítmica e figuração

3.3.1. Um novo mundo: a pura rítmica do mundo já não depende da harmonia, mas das condições rítmicas ou pragmáticas de interação.

O cálculo dos possíveis é correlato da ideia de uma máxima convergência das séries (DR, 68), ou de “um máximo de continuidade para um máximo de diferença” (DR, 339) mas a afirmação dos impossíveis na filosofia deleuziana (DR, 73) fragmenta o mundo possível em universos locais como “jogo que diverge”, espalhados em unidades rítmicas de apreensão que se entre-passam.

O melhor dos mundos possíveis dá lugar a regiões dissonantes constituídas ao redor de singularidades que se comunicam ritmicamente através de uma inapreensível rede de modulações: “modulação temporal que implica uma variação contínua da matéria tanto quanto um desenvolvimento contínuo da forma” (L, 26).

O jogo do mundo mudou singularmente, pois deveio o jogo que diverge. Os seres estão esartejados, mantidos abertos pelas séries divergentes e pelos conjuntos impossíveis que os arrastam para fora, em vez de se fecharem sobre o mundo compossível e convergente que eles exprimem de dentro [...] É, sobretudo, um mundo de capturas, mais do que de clausuras (L, 111).

Tal mundo Neobarroco é comunicante, aberto às divergências que reconhece e mesmo desfralda. Neobarroco que virá com sua “deflagração de séries divergentes num mesmo mundo, sua irrupção de impossibilidades sobre a mesma cena” (L, 112).

Deleuze instituirá, no curso de seu pensamento, uma profunda reflexão sob a intercessão de Leibniz, da dobra levada ao infinito, todavia aberta sobre o mundo, sem o

curso balizador de uma harmonia preestabelecida, que excluiria “desacordos irreduzíveis” (L, 111).

O mundo da Teodicéia, contínuo e harmônico, torna-se “caótico” como em Joyce ou “Maurice Leblanc”⁶⁷, “bifurcante” como em “Borges” (L, 111). O *Cosmos* devém Caos como em Gombrowicz (DR, 161) e o Deus leibniziano, com Whitehead, torna-se processual. Em todos os casos, Deus “cessa de comparar os mundos e de escolher o possível mais rico” para se tornar “processo que afirma de uma vez as impossibilidades e passa por elas” (L, 110). O sujeito monádico, convergente e expressivo, “em razão de regras verticais da harmonia que se encontram envelopadas em sua espontaneidade receptiva” (L, 110), torna-se nômade, penetrado de impossíveis e permanentemente aberto à divergência das séries. O novo universo Neobarroco reconhece, assim, desacordos violentos e dissonantes, tornado, como nas palavras de Boulez “polifonia de polifonias” (L, 112).

Mas se o mundo perde sua harmonia, ganha, como na visão de Ruyer, o aspecto ativo e fibroso do entrelaçamento das diferenças: “estrutura fibrosa no tempo” (RUYER, 1952, p. 151) que o reporta à atividade de linhas e fatores intensivos, individuais e individuantes – “estrutura fibrosa do universo feita de linhas de continuidade individuais” (RUYER, 1952, p. 164). Tal “estrutura fibrosa” é a “expressão de linhas de atividade, e não de linhas de subsistência”, “enredado” de “linhas ativas” (RUYER, 1952, p. 262), que enfraquecem um suposto “ideal científico” que postularia “o equacionamento do universo” como “sistema conservativo” (RUYER, 1952, p. 163).

O mundo que se tece na exterioridade, nos encontros do caminho, assistirá a emancipação das dissonâncias, o cromatismo estendido, os acordes não resolvidos. O Neobarroco, essencialmente dissonante e contrapontístico, torna-se, enfim, análogo ao caos como “ponto” ou “horizonte de convergência” do “absolutamente divergente” – sistema do simulacro, tal como Deleuze o pensa em *Diferença e Repetição*.

O sistema do simulacro afirma a divergência e o descentramento; a única unidade, a única convergência de todas as séries é um caos informal que as compreende todas. Nenhuma série goza de privilégio sobre a outra, nenhuma possui identidade de um

⁶⁷ Deleuze cita Leblanc, ao lado de Borges, como “um outro grande discípulo de Leibniz” (L, 83), ambos reclamam a coexistência de mundos reputados impossíveis. Se o Deus de Leibniz “joga”, o faz segundo as regras que ele mesmo dá (L, 84). Ao contrário, Borges e Leblanc asseguram um Deus anti-cartesiano, enganador, que faz coexistir as bifurcações ou o cubismo de mundos impossíveis, um deus que faz passar à existência “todos os mundos impossíveis ao mesmo tempo, ao lugar de escolher *um*, o melhor” (L, 84).

modelo, nenhuma a semelhança de uma cópia. Nenhuma se opõe a outra, nem lhe é análoga. Cada qual é constituída de diferenças, e comunica com as outras por diferenças de diferenças. As anarquias coroadas se substituem às hierarquias da representação; as distribuições nômade às distribuições sedentárias da representação (DR, 356).

Eis o novo contexto teórico e prático que faz convergir no ritornelo, como ponto caosmótico de criação, não mais, sob a condição de convergência das séries como *unidade racional harmônica a priori*, mas uma pura unidade rítmica, contraente de séries de diferenças na ausência de liame necessário – o ritornelo como figura transcendental de um puro plano de imanência, cujas distribuições e cortes obedecem, tão-somente, às condições pragmáticas de interação, sob a ordem existencial-problemática de instantes críticos.

3.4. A unidade rítmica: *membra disjuncta*

Villani (2013, p. 96) observa, a propósito de Uexküll, que o animal é inseparável de seu meio, ao qual se ajusta perfeitamente, em contraponto, como extensão ativa de seu corpo: “o meio do animal é um elemento *tornado orgânico* de seu próprio organismo. Em verdade, não existe ao redor de um organismo animal nem um entorno geográfico (*Umgebung*), nem um mundo (*Welt*), mas unicamente sob o nome de meio (*Umwelt*), seu próprio corpo estendido às dimensões de uma paisagem”. Esta inseparabilidade entre animal e o meio é como um acoplamento invisível que atravessa os reinos, segundo um modo de individuação que transborda os limites das membranas e que define o ritmo como fio de consistência ou ressonância *entre* os termos acoplados.

Como diz Deleuze em *Diferença e Repetição* “o ato de individuação consiste em integrar os elementos da disparação num estado de acoplamento que lhe assegura a ressonância interna” (DR, 317). Isto, entretanto, não vale apenas dentro dos limites interiores da membrana. Se é certo que num regime fechado, como na mônada leibniziana, as diferenças se tocam pelo interior, é necessário entender que interior e exterior são divisões apenas relativas, e que, segundo a ecologia deleuziana, existem passagens constantes entre fronteiras que ligam mundos divergentes por meio de transduções positivas.

Exterior e interior se unem a partir do vínculo rítmico. A lógica das multiplicidades já havia relativizado interior e exterior assim como a definição intensiva dos

termos, que recolhe igualmente partes aparentemente individuadas, extensivas ou discretas⁶⁸. Tal é o caso evidente na leitura de *um ou vários lobos*, em *Mil Platôs* “o Lobo” não é a unidade discreta de um conjunto de partes, mas “matilha”, “isto é, a multiplicidade apreendida enquanto tal num instante” (MP, 44).

Um meio passa ou se prolonga no outro, de modo análogo às diferenças internas. Eles não só fazem contraponto, mas multiplicidade, dobra sobre dobra, agenciamentos que tomam as unidades numa nova unidade. Devir é sempre um caso “de dupla-captura”, “evolução a-paralela” “núpcias entre reinos” (D, 8).

Membra disjuncta.

Neste novo modo de unidade, não se trata, absolutamente, de tomar o ritmo como uma medida homogeneizadora (o caso dos anômalos da matilha), mas de conceituá-lo, justamente, como aquilo que possibilita a divergência radical do mundo, sob o modo de uma heterogênese constitutiva. Vejamos como isso pode ser esclarecido com a longa, mas crucial declaração de *Lógica do Sentido*, quando Deleuze compara os perspectivismos leibniziano e nietzschiano, determinado seus registros entre o velho mundo da teodicéia e a nova perspectiva neobarroca, em que as diferenças inconciliáveis tomam suas distâncias, virtualmente num mesmo mundo.

Leibniz nos havia ensinado que não existiam pontos de vista sobre as coisas, mas que as coisas, os seres, eram [eles próprios] os pontos de vista. Todavia, ele submetia os pontos de vista a regras exclusivas tais que cada qual não se abriria sobre os outros senão na medida que convergiam: os pontos de vista sobre a cidade. Com Nietzsche, contrariamente, o ponto de vista é aberto sobre uma divergência que ele afirma: é uma outra cidade que corresponde a cada ponto de vista, cada ponto de vista é uma outra cidade, as cidades não estando unidas senão por suas distâncias e ressoando tão-somente pela divergência de suas séries, de suas casas e suas ruas. E sempre uma outra cidade na perspectiva – o perspectivismo – de Nietzsche é uma arte mais profunda que o ponto de vista de Leibniz; pois a divergência cessa de ser um princípio de exclusão, a disjunção cessa de ser um meio de separação, o impossível é agora um meio de comunicação (LS, 203)

⁶⁸ Deleuze e Guattari mostram em *um só ou vários lobos* que o conceito de multiplicidade opera como “base lógica” da relação, que nos permite “escapar à oposição abstrata entre Uno e o múltiplo”, nos permitindo “pensar o múltiplo ao estado puro”, não mais como “fragmento numérico de uma Unidade ou Totalidade perdida”, mas como “elemento orgânico de uma Unidade ou Totalidade à vir”. (MP, 45-47). A multiplicidade é o substantivo que assina uma *hecceidade*, uma individuação perfeita, contudo indefinível em seu “sujeito”. Como dizem os autores “Existem apenas multiplicidades de multiplicidades que formam um mesmo *agenciamento*” (MP, 47, grifo dos autores). A multiplicidade é o vínculo “orgânico” (entre elementos imediatamente tornados intensivos) de uma potência inorgânica que atravessa a vida, as partes, os reinos, tomando-os num puro funcionalismo, constituindo-lhes enquanto potência: multiplicidade.

O ritmo é o que, entre as divergências impossíveis entre perspectivas ou pontos de vistas, opera a passagem de uma diferença na outra. Promove a tomada de distâncias e, neste sentido, o ritmo deve ser dito “crítico”, ou o que “liga os instantes críticos” (MP, 385).

O ritmo é o Desigual o Incomensurável, sempre em transcodificação. A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga à passagem de um meio no outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção [...] se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, *twilight* ou *zwielicht*, Heccidade (MP, 385).

O ritmo, finalmente, é o que faz a comunicação entre mundos exteriores a partir de transduções fronteiriças (membrana) assegurando uma relação multidirecional e tomadas de distância, plenamente afirmativa entre eles – “operação a partir da qual [pelo menos] duas coisas ou duas determinações são afirmadas *por* suas diferenças” – ideia “positiva” de “uma distância” sem extensão, imediatamente “topológica e de superfície” (LS, 202, grifo do autor).

Em tais configurações cessa de reinar o “princípio de exclusão” e “convergência” que reinam, sob a “exigência teológica” da harmonia leibniziana (LS, 201). Em substituição ao princípio exclusivo, sob a convergência do melhor mundo possível, vê-se a consolidação de uma nova perspectiva – princípio lógico, positivo e afirmativo das bifurcações e sínteses disjuntivas que compõem o diferente (multiplicidades, agenciamento) a partir da diferença, e cujo único critério, plenamente imanente e pragmático de articulação, será o ritmo.

Capítulo 4 – motivos, contrapontos e temas

O ar melódico, o motivo, o tema constituem a casa sonora ou o território, mas sua oclusão ou fechamento se acompanha sempre de uma possibilidade de abertura sobre um plano de composição mais e mais ilimitado (ANTONIOLI, 2003, p. 217).

4.1. Definição dos termos musicais

A seguir, faremos uma breve recapitulação das ideias musicais de motivo, tema e contraponto como um facilitador de leitura, o que nos permitirá compreender mais facilmente o emprego desterritorializante que Deleuze e Guattari farão destes termos no âmbito da própria filosofia.

4.1.1. O motivo

A ideia de motivo é recorrente na música. Vejamos como William Drabkin o define em seu verbete no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

Uma curta ideia musical, melódica, harmônica, rítmica ou uma combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, e é muito comumente tido como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como ideia⁶⁹.

Drabkin nos dá uma definição métrica-funcional de uma unidade mínima identitária.

Os motivos musicais são, neste sentido, unidades do desenvolvimento temático. Eles são como pequenos blocos ou células, unidade musical mínima com importância estrutural, composicional. Uma pequena ideia, curta, mas que ganha desenvolvimentos em estruturas maiores como melodias e temas. Um motivo implica, sobretudo, a ideia de repetição pela qual ganha variações, alterações, reiteraões. O motivo da 5ª sinfonia de Beethoven é paradigmático neste sentido.

⁶⁹ Drabkin, William. s.v. “motif”. *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19221>.

Ernst Toch nos dá uma definição ilustrativa do motivo, concentrado em sua importância funcional a partir de sua visão vitalista-orgânica da forma musical.

Nenhum motivo é tão curto, tão insignificante, tão negligenciável para promover, não apenas construção e movimento, mas inspiração em si mesma [...]. Nenhum motivo é suficientemente insignificante para ser descartado por esta razão. Toda combinação de poucas notas é apta para se tornar motivo e, como tal, para permear e alimentar o tecido celular de uma composição, emergindo e submergindo alternadamente, dando e recebendo suporte e significância uma após a outra. Ele revive e anima, e é revivido e animado num ciclo contínuo de dar e receber. Ele vive sobre a repetição e ainda sobre constante metamorfose; metamórfico, polimórfico, opalescente em si mesmo, encarregando-se da paleta de cores, o sabor, o *mood* do ambiente no qual é enredado. Ele suaviza e rufa, acalma e desperta; ele conecta e reconcilia, cola e une, aplaina e nivela, pule e dissolve. Mas acima de tudo, ele cria e alimenta o movimento, movimento, movimento, *a precisa essência da vida*, e resiste ao aqui-inimigo, a estagnação, a precisa essência da morte. *Ele o pequeno motivo, torna-se motivo, potência motívica, o MOTOR*. (TOCH, 1977, p. 200-201).

Toch nos propõe uma ideia do motivo como “força propulsora” (TOCH, 1977, p. 200), base de uma “fibra orgânica, viva” capaz de desenvolver temas e promover a forma (TOCH, 1977, p. 209). Se os temas mantêm como “marca distintiva” uma “notável proeminência e impressionabilidade” o motivo se distingue como “recolhimento e reserva” cuja “inestimável função” é a de “construir, cimentar, manter vivo, continuar, promover, propulsar – tudo isto a serviço da suprema demanda artística, que é ao mesmo tempo a suprema benesse artística: FORMA” (TOCH, 1977, p. 209).

Um motivo é, certamente, um dos princípios de formatividade do complexo tecido musical. Mas se a analítica musical tende a se deter aos motivos como pequenas unidades formais num tempo pulsado ou abstratamente estruturado, a filosofia de Deleuze e Guattari se inclinará ao aspecto acontecimental ou não-pulsado do motivo, quando uma singularidade se desenvolve arrastando, colocando uma matéria heterogênea e materialmente diversificada em movimento.

4.1.2. Temas

Segundo o Harvard Dictionary of Music, um tema é “uma ideia musical que é o ponto de partida para uma composição, especialmente uma sonata (sinfonia, quarteto de cordas, etc.), fuga ou conjunto de variações” (APEL, 1974, p. 843).

Os temas são os argumentos musicais, a proposição da ideia como identidade de composição. Conforme nos ensina William Drabkin, o termo fora inicialmente proposto por Zarlino em *Le istituzioni harmoniche* (1558) ao denotar “uma melodia repetida e sujeita à variação no curso da obra”⁷⁰. Os temas são o *punto* ou ponto, o local argumentativo em que se assenta a obra. Baker (1904, p. 199) identifica o tema ao sujeito, “um sujeito estendido e circunscrito com acompanhamento” proposto como “solo para elaboradas variações”. Drabkin observa que mesmo Bach utilizava o termo tema para denotar o *sujeito* de suas fugas, ainda que utilizasse o termo em latim *subjectum* para o contra-sujeito.

Conforme Drabkin, a distinção entre sujeito e tema permanece a ser melhor e rigorosamente trabalhada. De todo modo, o autor prefere reservar o termo sujeito à melodia condutora no âmbito das fugas, liberando o tema à totalidade das composições de carácter polifônico.

Drabkin nos ensina ainda que, em meados do século XIX, três importantes atributos se consolidaram no entorno da ideia de tema, no que empregamos até hoje: 1.) ele não é mais restrito ao início da obra, mas pode aparecer em qualquer parte de uma composição; 2.) ele adquire um certo fechamento, uma circunscrição que o distingue de um mais elementar e curto motivo; 3.) o tema é uma entidade reconhecida, algo que poderia ser utilizado para identificar uma obra, daí a importância de uma catalogografia dos temas, conforme a observação de Apel (1974, p. 843).

Entretanto, para Drabkin, o aspecto essencial da noção já se encontrava em Zarlino, três séculos antes da elucubração romântica, a saber, “sua repetição e variação no curso da obra”⁷¹.

De todo modo, no século XIX o tematismo adquire uma importância até então não vista, o que levou à importante discussão nos termos de uma *transformação temática*. Trata-se de uma linha de estudos que se debruça sobre a análise dos temas, de seus contornos melódicos e distinções rítmicas, mas principalmente que conduz à reflexão sobre procedimentos de desenvolvimento temático, tal como se vê, segundo o autor, em ampla profusão nos prelúdios de Liszt.

⁷⁰ DRABKIN, William s.v. “theme”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27789>.

⁷¹ *Ibid.*

Hugh MacDonald, no verbete *thematic transformation* para o New Grove Dictionary of Music and Musicians, afirma, ainda sobre Liszt, que “*Les preludes* (1848) apresenta a glorificação vestida em plena orquestra de um tema inicial de algum modo hesitante. Na Piano Sonata em B menor (1952-3) Liszt atinge uma das suas mais miraculosas metamorfoses de um personagem musical quando a figura diabólica que aparece nos baixos quase no começo devém um tema de infinita suavidade e nostalgia”⁷².

Neste sentido, o tema é tomado como um verdadeiro motivo em grande escala (em identidade e desenvolvimento) levado nas mãos do compositor às suas transformações ou metamorfoses.

4.1.3. Contraponto

Primeiro o piano solitário lamentou-se, como um pássaro abandonado por sua companheira; o violino o ouviu, e lhe respondeu como de uma árvore vizinha. Era como no começo do mundo, como se só tivesse havido eles dois na terra, *ou antes* nesse mundo fechado para todo o resto, construído pela lógica de um criador e onde sempre estariam somente eles dois: esta sonata (PROUST citado por MP, 417).

Deleuze e Guattari tecem uma ideia contrapontística ou ecológica do mundo. Sua etologia e cosmologia são sustentadas, essencialmente, de relações e ritmos. A tomada de consistência de um mundo é tributária de pontes exteriores que os unem, e pelas quais uns passam nos outros. O piano solitário, despojado das relações intraespecíficas lança um lamento. O violino, nas cercanias do território, no alto de uma árvore lhe responde. “Era como um começo de mundo” diz, Proust. Uma sonata em que se entrelaçam temas: sujeitos e contra-sujeitos, um entremeio que desenvolve as tensões em contraponto, no que a música aparece essencialmente como relação. E aquilo que resulta já não se resume a um canto ou ao outro, nem a soma dos cantos, mas excede-se num transbordamento, nas tensões verticais entre duas espécies, diferenças que se articulam em exterioridade na ausência de um liame necessário.

Na música, os contrapontos não são apenas um elemento da estrutura de composição, mas uma disciplina rigorosa e uma técnica musical, como vemos em Palestrina, Bach e Fux⁷³.

⁷² MACDONALD, Hugh s.v. “thematic transformation”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28269>.

⁷³ *Gradus ad Parnassum* do compositor e teórico austríaco J.J. Fux é considerada uma das obras mais

Uma textura contrapontística apresenta vozes independentes trabalhadas de modo a exercerem seu desenvolvimento coabitando o mesmo espaço de composição.

Se a essência dos contrapontos reside na horizontalidade das melodias, na verticalidade dos intervalos resultantes entre as vozes (consonâncias e dissonâncias) assenta-se seu aspecto incidental e derivado; aspecto que exige a disciplina do contraponto como fator de controle das tensões verticais.

As melodias individuais ou as linhas de uma composição contrapontística constituem o elemento horizontal de sua textura, enquanto que os intervalos ocorrentes entre elas representa o elemento vertical. Estes dois elementos, distintos e ainda inseparáveis, representam uma força geratriz e de controle, respectivamente. A primeira é essencial, a última incidental. Dá-se que a última determine primordialmente os vários tipos de contrapontos utilizados da Idade Média aos tempos atuais servindo, portanto, como classificação (em termos de evolução). Isto não significa que os outros aspectos – evolução de linhas melódicas e coordenação rítmica – sejam menos importantes, mas apenas que, tributárias a seu aspecto mais complexo, coloquem-se sob um segundo lugar num estudo sistemático (APEL, 1974, p. 208).

O problema do contraponto se insere no campo da composição polifônica, ou da integração, no ambiente da composição, de uma série de vozes ou partes independentes. Ao contrário do que ocorre na polifonia contrapontística, numa textura monofônica uma única voz desenvolve-se, tal como vemos em solos, melodias não acompanhadas ou no cantochão gregoriano. Já na polifonia, diversas vozes participam da textura musical, criando problemas de acomodação das vozes que se recortam e se encontram, seja em termos harmônicos, rítmicos, ou ainda quanto à densidade e inteligibilidade da independência das vozes.

Chronochromie de Messiaen, com seus 18 cantos de pássaros, apresenta ótimos exemplos da polifonia contrapontística, ainda que o compositor não respeite os cânones da disciplina (contraponto estrito). Épode, o penúltimo movimento de *Chronochromie*, apresenta o contraponto dos cantos como uma espécie de empilhamento de vozes (cantos de pássaro instrumentalizados pelos violinos) a ponto de “não deixar espaço e tempo para a distinção das linhas melódicas, como na polifonia tradicional de melodias” (FERRAZ, 1998, p. 92).

De todo modo, trata-se de um substancial contraponto, uma extrapolação do mundo minimal de Proust, quando um piano se lança à resposta de um violino.

importantes na formalização teórica do contraponto estrito, utilizado por Haydn, Beethoven e Mozart para fins pedagógicos. Cf. WHITE, Harry. s.v. “Johann Joseph Fux” Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49235>.

Se os contrapontos musicais exigem, sob os efeitos de conjunto, o rigoroso estudo das consonâncias e dissonâncias no entrelaçamento harmônico das vozes, Deleuze e Guattari o tratarão sobre o ângulo eminentemente rítmico, como uma espécie de livre contraponto, em que os ritmos se respondem e se modulam na imensa e caótica ecologia do cosmos. A harmonia barroca dará lugar à rica complexidade entre séries que divergem e se afirmam num único e mesmo mundo: neobarroco.

4.2. Os Leitmotiv de Wagner sob a leitura de Proust e Boulez

Um Leitmotiv é “um tema” ou motivo temático associado, do qual se espera reiteradas aparições (inclusive sob forma modificada), e que “representa ou simboliza uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, uma força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente numa obra dramática”⁷⁴. Os Leitmotiv foram consagrados na ópera ou nos dramas musicais de Wagner e são muito frequentemente utilizados no cinema.

Mesmo na psicanálise veremos a essência associativa dos motivos, enquanto Leitmotiv, compreendidos como causa conectiva psíquica ou liame de eventos em processos mentais.

Para Philippe Mengue (2013) os Leitmotiv são paradigmáticos na abordagem musical deleuziana “o problema central do ritornelo em música é aquele do *Leitmotiv* [...] pensar o ritornelo musical é necessariamente compreender aquilo que faz a beleza e a força da música de Wagner e de seus sucessores” (MENGUE, 2013, p. 208).

Mengue explica que antes de tudo seria próprio do ritornelo “preencher uma *função de expressividade*, de exprimir uma singularidade intensiva, de a sinalizar” (MENGUE, 2013, p. 208), a singularidade aí compreendida como “processo anônimo e pré-individual” (MENGUE, 2013, p. 209). Do mesmo modo como o *Scenopoïetes dentirostris* marca seu território por meio da expressão (MP, 387-388), do primado expressivo, Wagner faz de seus personagens, personagens territoriais, a partir da expressividade. O motivo musical marca o território de uma paisagem, de um personagem, ou mesmo de uma situação. Não apenas há associação, mas o uso expressivo do motivo que exerce seu poder

⁷⁴WITTHALL, Arnold. s.v. “Leitmotif”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360>.

territorializante (MENGUE, 2013, p. 209). Mengue observa que, como em Proust, os ritornelos de Wagner não se limitarão à função de marcação territorial. Se Swann ao ouvir *a pequena frase de Vinteuil* a associa a Odette, ao Bois de Boulogne, ao local de suas caminhadas, enfim, ao seu espaço de hábito e vínculo como círculo associativo (MP, 431), mesmo *a pequena frase* encontrará sua desterritorialização. Do mesmo Wagner não se contentará em limitar seus motivos a “marcos indicativos” que, conforme a crítica de Debussy, “sinalizariam circunstâncias ocultas de uma situação, os impulsos secretos de um personagem” (MP, 392). Como indica Deleuze a propósito de Proust, mas também Boulez, os motivos de Wagner se emanciparão das circunstâncias associativas, ganhando uma autonomia própria, um desenvolvimento autônomo como verdadeiros personagens, como verdadeiras paisagens.

Proust, precisamente, foi um dos primeiros a destacar esta vida do motivo wagneriano: ao invés de o motivo estar ligado a um personagem que aparece, é cada aparição do motivo que constitui ela própria um personagem rítmico, na “plenitude de uma música que efetivamente tantas músicas preenchem, e da qual cada uma delas é um ser”. E não é por acaso que o aprendiz de *La recherche* persegue uma descoberta análoga a propósito das pequenas frases de Vinteuil: elas não remetem a uma paisagem, mas levam e desenvolvem em si paisagens que não existem mais fora (a branca sonata e o rubro séptuor...) (MP, 392-392).

Os motivos em Wagner ganham um plano de consistência próprio. Como em Proust, a música e os motivos de Vinteuil, deixam de ser percebidos ou “obtidos a partir de formas analógicas e sujeitos comparáveis” para tomar propriamente “velocidades e lentidões inauditas que se acoplam sobre um plano de consistência a variação” (MP, 333) num curso de pura desterritorialização. A música se emancipa das coordenadas territoriais e quadros associativos para ganhar, ela própria, um plano de “variação contínua infinita” (MENGUE, 2013, p. 210), em que se apresentam como puras *hecceidades*.

Mengue nota, com justo mérito, que a leitura de Proust, Boulez e Deleuze e Guattari, abrem os caminhos para que pensemos o que chamou de “música moderna”. A música moderna é a conquista de um *continuum*. Como diz Boulez em seu *Chemins vers Parfaisal* “Este material em perpétuo devir é provavelmente a invenção musical a mais altamente pessoal de Wagner [...] ela denota e acusa uma rejeição da fixidez, uma repugnância a estabilizar os acontecimentos musicais ao menos enquanto não se tenham esgotados seus potenciais de evolução e de renovação” (BOULEZ citado por MENGUE, 2013, p. 211).

A emancipação dos motivos é imediatamente a conquista de um *continuum*, de um espaço próprio de variação como condição de transformação dos motivos. Ganhar a autonomização no *continuum*, entretanto, não deve nos enganar quanto a conquista de uma autossuficiência por demais abstrata. Conforme propomos, a desterritorialização territorial e a emancipação dos motivos, como conquista do plano de composição, não leva, de modo algum, a música ao patamar de um puro formalismo, tal como vemos nos desdobramentos de algumas ideias de Eduard Hanslick ou Carl Dahlhaus. Ganhar o absoluto, mas como condição de uma vasta *heterogênesse musical*, a partir dos processos de cristalização e devir. Algo semelhante ao que Deleuze nota em Debussy quando a molecularização dos motivos condicionam um devir-criança, um devir-mulher, que ao mesmo tempo se comunicam com a molecularização da orquestração.

Basta pensar em Debussy: o devir-criança, o devir-mulher são intensos, mas não são mais separáveis de uma molecularização do motivo, verdadeira “química” que se faz com a orquestração. A criança e a mulher não são mais separáveis do mar, da molécula de água (MP, 379).

4.3. Emancipação motívica ou a conquista informal do plano de composição

[...] em Wagner os motivos não se associam apenas a um personagem exterior, eles se transformam, têm uma vida autônoma num tempo flutuante não pulsado, onde eles próprios, e por si próprios, devêm personagens interiores à música (RF, 145).

O motivo ganha seu próprio plano de composição, emancipando-se das funções e coordenadas territoriais. O Leitmotiv se moleculariza e torna-se, efetivamente, por dissociação e liberação das articulações formais, apto aos motivos e às máquinas que os tomam. No plano de composição sua molécula é quebrada e seus elementos dispostos à diagramação por pequenos tensores ou máquinas catalíticas⁷⁵, ritornelos que irão “assegurar

⁷⁵ Um catalisador não se resume a acelerar uma reação, mas é um transformador de velocidades e, portanto, um agente de composição de longitudes de um plano. Neste sentido operam como germes, assim como veremos a seguir com relação aos cristais de tempo: “os catalisadores desempenham o papel de germes para formar elementos e mesmo compostos substanciais interiores” (MP, 66). Com Guattari (*O inconsciente maquínico*, 1979) aparece a precisa ideia do ritornelo como um catalisador variante: “máquina abstrata” apta a “tomar consistência e a fazer cristalizar potencialidades múltiplas e heterogêneas” (GUATTARI, 1988, p. 245), o que pode ser confrontado com o fim do 11º platô, quando junto com Deleuze enuncia: “O ritornelo tem [...] uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas

interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural” formando, a partir disso, “massas organizadas” (MP, 430). O plano de consistência ou composição é um plano de uma pura matéria não-formada, *phylum* em que as diferenças se dispõem como diferenciais não ligados ou indeterminados, não obstante, diferenciados⁷⁶.

Vimos que Boulez reconhece em Proust o fato de haver primeiro observado esta emancipação dos motivos em Wagner (MP, 332, nota 41). Se Debussy reprova este último pelo didatismo ou a excessiva narratividade dos seus motivos “sinalizando” prontamente “as circunstâncias veladas de uma situação” ou “os impulsos secretos de um personagem” (MP, 392), Deleuze e Guattari entendem, com Boulez, que com o decurso da obra wagneriana, mais e mais os motivos, “conquistam seu próprio plano”, mais eles “ganham autonomia” tomando variações independentes dos personagens e das paisagens, tornando-se, eles mesmos – “paisagens melódicas, personagens rítmicos que não cessam de enriquecer suas próprias relações internas” (MP, 392).

Isso não significa que a arte deva se generalizar autônoma, fechada sobre si, servindo, como atenta Sauvagnargues (2006, p. 52-53), necessariamente a “alguma coisa”.

A autonomia da máquina de expressão guarda um sentido preciso, que não deve ser confundido com uma auto-finalidade da obra de arte ou uma proposta como a do antimarxismo de Dahlhaus⁷⁷, invocada para “justificar uma historiografia musical baseada mais sobre a forma estética que sobre história social e intelectual” (KRAMER, 2011, p. 67, nossa tradução).

Ganhar o plano de composição significa suplantar o repertório hilemórfico, com suas soluções formais, e invocar o pensamento como grande máquina abstrata-experimental. Não um pensamento que se possuiria a si mesmo, mas genital (DR, 150) que nasce por efração nos encontros que o obrigam a pensar os devires que experimenta. Ganhar o plano puro de consistência significa a tomada de autonomia no sentido de uma molecularização,

organizadas” (MP, 430).

⁷⁶ Retomamos aqui as análises de *Diferença e Repetição* quando Deleuze define a indeterminação dos potenciais não ligados (fatores intensivos dx, dy) e o princípio dinâmico de determinação recíproca na relação diferencial (dy/dx). A molecularização ou atomização da matéria significa dispor o conjunto molar, a forma formada, o bloco associativo, como diferenças livres (fatores intensivos) prestes a experimentar (na reciprocidade de relações) novos devires e redistribuições do real.

⁷⁷ Segundo Dahlhaus (1997, p. 109) “Para nossos propósitos, uma criação musical é autônoma (1) se ela se esforça por levantar e sustentar o clamor de ser ouvida em seu próprio direito, assim, dando-nos a precedência da forma sobre a função (2) se ela constitui uma obra de arte no sentido moderno, ou seja, uma obra livremente concebida e executada sem influência da parte de um patronato ou de um consumidor, no que diz respeito a seu conteúdo ou forma exterior”.

mitigação da articulação habitual das formas dispondo a matéria como um phylum diferenciado não-ligado. Ligar a matéria, pensar efetivamente ou investi-la das forças, remete à processualidade das máquinas que trabalham o plano de composição e constituem o signo musical como pensamento⁷⁸, signo imaterial na obra de arte. Assim, a emancipação dos motivos num plano de composição é a conquista de uma disposição material a *novas relações*, liberados do regime de uma conexão habitual e das funções representacionais. O motivo ganha sua paisagem interna, ele próprio torna-se uma singularidade, um personagem. Personagem rítmico, uma vez que o motivo é pura modulação.

De todo modo caberia aqui um esclarecimento quanto à natureza do desenvolvimento motivico, uma vez que a própria técnica musical lhe reserva diretrizes de organização⁷⁹, que assegurariam seu desenvolvimento. Isto se faz necessário, pois a sugestão de Boulez, seguida por Deleuze e Guattari é a de que os motivos se emancipassem não só dos personagens e paisagens eventuais às quais estariam associados – sejam os casos operísticos em Wagner ou no *septuor de Vinteuil*, de Proust (MP, 393) – mas, sobretudo, que se emancipassem dos fundamentos teoremáticos de um plano de organização, de um espaço localizável e de um tempo pulsado. Para que os motivos ganhem seu próprio plano, não basta que eles postulem seu desenvolvimento específico, formal, musical-teoremático. Não basta que eles se desprendam das imagens e sentimentos aos quais se agarravam, mas é preciso que eles alcancem um novo plano (ético-estético-dialético) como *problema*.

Conquistar o problema, o cálculo dos problemas, e não a aleatoriedade racional-abstrata, gratuita de novas relações.

É preciso que eles ganhem o sobrevoo, a bem dizer, informal e diagramático de um espaço espiritual, maquínico, que lhes agencie sob a potência de variabilidade num plano de composição irreduzível ao plano formal da música, a partir do qual se organizavam. É preciso que tais objetos, tornados parciais, sejam investidos da potente vitalidade inorgânica: linha abstrata de Worringer, que os engata numa “geometria posta à serviço dos problemas ou dos acidentes” (FB, 49).

⁷⁸ Não se trata aqui de um pensamento subjetivo, tal como criticado por Hanslick quanto à ideia romântica de uma subjetividade expressiva que se faria representar na música; mas da função não formal ou diagramática do pensamento, que o remete à radicalidade de um fora. O pensamento como máquina de máquina, espaço diagramático pelo qual a grande máquina atravessa, agencia, maquina as máquinas interiores do homem, propondo uma vasta matéria em movimento.

⁷⁹ Inversão, retrogradação, eliminação e acréscimo de notas, transposições, variação das durações (prolongamentos e encurtamentos), modulação, tonicizações, transposições modais acompanhadas de variações na instrumentação, orquestração etc.

A emancipação dos motivos é, igualmente, a restituição, a partir de desterritorializações absolutas, do diagrama como função informal do pensamento, ou daquilo capaz de verticalizar um tema (*formes vraies* de Ruyer⁸⁰) – sobrevoo inassinalável que abre o motivo a um corpo pleno, campo nômade de variações, de tensores e vetores a partir dos quais tais objetos parciais (matérias não-ligadas) entram, no movimento da matéria, na composição de novos agenciamentos.

Deleuze e Guattari encontram justamente em Boulez a inspiração de uma ressonância teórica que o último chama de espaço ou tempo liso, em que os motivos retomam-se como singularidades ou acontecimentos, um pouco como o que Proust chamou de *um pouco de tempo em estado puro*⁸¹.

O caractere mais evidente, o mais imediato, é que um tal tempo dito não pulsado seja uma duração, é um tempo liberado da medida, ainda que a medida seja regular ou irregular, que seja simples ou complexa. Um tempo não pulsado nos põe imediatamente, e antes de mais nada, diante de uma multiplicidade de durações heterócronas, qualitativas, não coincidentes, não comunicantes (RF, 143).

A este quadro Deleuze se questiona como poderíamos articular tais durações heterogêneas, prolongar as singularidades, chegar à forma, contanto que abramos mão da solução clássica, hilemórfica, que confia, “ao espírito”, “o cuidado de aplicar uma medida comum ou uma cadência métrica a todas as durações vitais”, ou seja, estriar o plano, tratando a composição “sob a dominação de uma forma unificante” (RF, 143).

Esta modalidade de questionamento, retórica num certo sentido, permitirá que Deleuze e Guattari entrem na problemática e num conceito sofisticado de *ritmo* que deverá se destacar das coordenadas espaço-temporais, emancipados como figuras absolutamente desterritorializadas, insubmissas à associação a quaisquer paisagens ou personagens,

⁸⁰ As *formas verdadeiras* de Ruyer remetem a um verticalismo temático, espécie de sobrevoo como potência de autopoiese, autogeração e autosustentação. Não se identificam a uma forma formada, mas a uma potência informal que estrutura o real (sua disposição partes-extra-partes) a partir das conexões entre componentes em sobrevoo. Cf. Bogue, 2009, p. 304-307)

⁸¹ Em *Proust e os signos*, Deleuze analisa o episódio do ressurgimento involuntário do vilarejo de Combray. Combray como jamais fora vivida, inexplicável nas cadeias da memória, “em sua essência e eternidade” (PS, 19). Combray ressurgue, ao sabor de uma *madeleine*, como o esplendor de um acontecimento, emancipada de quaisquer vividos da infância. A cidadela resta exterior à *madeleine* na memória voluntária, mas encontra-se envolvida como *paisagem interior* da *madeleine* enquanto acontecimento ou ordem do tempo (PS, 75). A “reminiscência”, diz Deleuze, “toma ‘dois objetos diferentes’, a *madeleine* com seu sabor, Combray com suas qualidades de cor e temperatura; ela envolve um no outro, ela faz de sua relação algo de interior” (PS, 75).

colocando-se, elas próprias, como paisagens (interna) e personagens rítmicas: uma *hecceidade*.

4.4. Hecceidade e autonomização rítmica: o ritmo como personagem

Acontece que uma música nos lembre uma paisagem. Assim o caso célebre de Swann, em Proust: o bosque de Boulogne e a pequena frase de Vinteuil. Acontece também que sons evoquem cores, seja por associação, seja por fenômenos ditos de sinestesia. Acontece enfim que motivos em óperas sejam ligados a pessoas, por exemplo um motivo wagneriano designa supostamente um personagem. *Um tal modo de escuta não é nulo ou sem interesse, talvez mesmo em um certo nível de relaxamento seja necessário passar por aí, mas todos sabemos que não é o suficiente.* É que, em um nível mais tenso, não é o som que remete a uma paisagem, mas a música ela mesma que envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior (assim como em Liszt) (RF, 144).

Os personagens rítmicos não se assemelham a um conjunto fixo e identitário de figuras musicais rítmicas. Inspirados nas análises de Messiaen da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, os personagens rítmicos se determinam como dinamismos autônomos em contraponto que se agenciam.

O compositor Olivier Messiaen identifica, na *Sagração*, figuras ativas, passivas ou testemunhas em relações móveis já num outro plano que aquele da organização formal musical. *Os ritmos e os contrapontos entre as figuras tornam-se os verdadeiros personagens.* Vejamos como Messiaen comenta sua análise e depois como Deleuze e Guattari se inspiram tendendo-os a um encaminhamento propriamente filosófico.

Encontramos na “dança sacral” da “Sagração da Primavera” de Stravinsky, o ponto de partida desta ideia: dois grupos de durações encontram-se em presença, o primeiro decresce, o segundo não muda [...]. Suponhamos uma cena de teatro: três personagens estão sobre o palco – o primeiro age, é ele que conduz a cena – o segundo é mobilizado, sofre a ação do primeiro – o terceiro assiste ao conflito sem intervir, ele observa imóvel. De sorte que três grupos rítmicos estão em presença: o primeiro aumenta, é o personagem atacante, o segundo diminui, é o personagem atacado – o terceiro não muda jamais, é o personagem imóvel (MESSIAEN, 1988, p. 3)

Os personagens rítmicos são, certamente, outra coisa que os personagens conceituais, mas sua vizinhança pode ser bastante instrutiva na análise que propomos. Se os

personagens rítmicos, inspirados em Messiaen, dizem respeito ao momento em que os ritmos devêm personagens emancipados, autônomos, vocacionados como puras hecceidades a devir-sensível, os personagens conceituais são os intercessores de um filósofo, seus heterônimos, cristais ou germes de um pensamento (QPH, 68). Zaratustra ou Dioniso não se confundem com Nietzsche, mas são a “terceira pessoa”, os “verdadeiros agentes de enunciação” de sua filosofia (QPH, 63). “Os personagens conceituais são pensadores, unicamente pensadores”, pensadores que “pensam em nós”, que “talvez não preexistíssemos” (QPH, 67). É que, conforme anuncia o *Anti-Édipo*, o sujeito é sempre deslocado, obtido como resto, concluído dos estados pelos quais passa⁸². O pensador, neste sentido, é o que se representa da experiência diagramática, dos movimentos intensivos dos personagens que pensam e sentem em nós, uma ficção gramatical ou um hábito: o hábito de dizer eu.

“Dioniso devêm filosofia, ao mesmo tempo em que Nietzsche devêm Dioniso” e ainda Platão “devêm Sócrates, ao mesmo tempo em que faz Sócrates devir filosofia” (QPH, 64). É que Platão e Nietzsche são os meios de cristalização das figuras históricas de Sócrates e Dioniso, a partir de um plano que se dispõe problemáticamente como plano de potencial filosófico.

Os personagens conceituais são as figuras em movimento no plano. Eles habitam o plano, e “têm este papel” de “manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento” (QPH, 67). Os personagens conceitos são ritornelos que tiram a variabilidade do conceito.

Messiaen concebe não apenas uma figuração rítmica, mas uma atividade essencialmente interativa, contrapontística, interior aos grupos, em função de uma circunstância exterior, de mútuo afecto entre eles. Se no discurso de Messiaen os grupos permanecem metaforicamente análogos a personagens, Deleuze aprofundará sua emancipação literal ao afirmar que é o *ritmo que torna-se personagem*. Eles deixam de ser a medida das figuras pulsadas e ganham a emancipação como verdadeiras *hecceidades*.

A descrição de *Mil Platôs* é indubitavelmente próxima às análises de Messiaen: “é o próprio ritmo que é todo o personagem, e que, enquanto tal, pode permanecer constante, mas também aumentar ou diminuir” (MP, 491; MPv4, p. 125). Isto não significa dizer que

⁸² “sobre o corpo sem órgãos, os pontos de disjunção formam círculos de convergência em torno das máquinas desejanças; então o sujeito, produzido como resíduo ao lado da máquina, apêndice ou peça adjacente à máquina, passa por todos os estados do círculo e de um círculo ao outro. O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, concluído dos estados pelos quais passa” (ACE, 27)

eles ganham uma identidade própria, destacada da função simbólica que desempenhavam. É certo que os personagens rítmicos deixam de representar aquilo a que se associavam. Eles se tornam autônomos, mas não se identificam a si mesmos. Como pura figura rítmica, os motivos se assimilam a singularidades pré-individuais num puro campo transcendental. Eles se emancipam dos fenômenos e funções territoriais e ganham uma vida interior, interiorizados numa paisagem, tal como Deleuze e Guattari os vêem em Liszt. Trata-se de uma desterritorialização absoluta, quando a paisagem exterior passa ao interior⁸³ num plano puro de pensamento, como acontecimento. Intensidade que se volta a si própria, a seu próprio traçado, percorrendo seus níveis como campo de diferenças, intencionando-se a em suas próprias complicações, mas também repetindo-se através de outras paisagens e motivos que percorre⁸⁴.

Deleuze em *Lógica do Sentido*, num apêndice sobre Klossowski, debruça-se sobre uma suposta fenomenologia de Klossowski, que cristaliza em sua própria filosofia. Trata-se de conceituar uma “subida à superfície” das intensidades “formando esta figura móvel à crista das ondas de intensidade, fantasma intenso”.

Intensidade que devém intencionalidade na medida que ela toma por objeto uma outra intensidade que ela compreende, e se compreende ela mesma, se toma ela mesma por objeto, ao infinito de intensidades pelas quais passa [...] Esta passagem da intensidade à intencionalidade, é igualmente a passagem aquela do signo ao sentido [...] o « signo » como traço de uma flutuação, de uma intensidade, e o « sentido » como o movimento pelo qual a intensidade se visa a si mesma ao visar a outra, modifica-se a si mesma ao modificar a outra, e revém, enfim, sobre o próprio traçado (LS, 346).

⁸³ Deleuze não pretende, com isso, sobrecarregar a noção de sujeito de uma interioridade, mas pensar a radical participação do fora nos processos subjetivos, segundo as ideias de contração e contemplação passiva, hábito que condicionará os processos de subjetivação. A interioridade é antes o meio comunicante de diferenças não-ligadas, por cujas ligações advimos como sujeito. O fora, ou a paisagem devinda interior, torna-se dobra interna, certamente envolvida numa membrana, mas por direito aberta ao fora de uma interioridade relativa (campo transcendental) por meio de transduções, modulações, ritmos. Conforme veremos, a membrana, ao separar dentro e fora, organiza um espaço de desenvolvimento favorecendo “a emergência de propriedades inteiramente novas”, definindo-se como “dobra cronogenética” a partir da qual “a vida emerge” “no tecido da matéria”. (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 283-284).

⁸⁴ Note-se aqui o tema implícito que Deleuze observará em Klossowski “movimento” do “eterno retorno”, quando uma diferença percorre todo o conjunto de singularidades levando ao devir, à desigualdade do ser como produção de diferença: “Da intensidade à intencionalidade, cada intensidade se quer a si mesma, se intenciona ela mesma, revém sobre seu próprio traço, se repete e se imita, através de todas as outras. Tal movimento deve ser determinado como eterno retorno” (LS, 348).

É que no plano de imanência tudo é, por direito, comunicante, ainda que, num certo sentido, as diferenças se pleiteiem como nômades, livres ou não ligadas: singularidades pré-individuais.

Um dos pontos decisivos para a compreensão emancipatória dos ritmos se encontra numa conferência que Deleuze dá no IRCAM em 1978 intitulado *Tornar audíveis as forças não sonoras por elas mesmas* (RF, 142-146).

Neste texto, Deleuze afirma que as noções de *personagem rítmico* e *paisagens sonoras* “aparecem como dois aspectos pelos quais um tempo não pulsado produz suas individuações de um tipo bastante particular” (RF, 145). Este modo de individuação é o que assegura aos motivos “uma vida autônoma num tempo flutuante não pulsado” onde “se tornam eles próprios e por eles mesmos personagens interiores à música” (RF, 145). Este modo de individuação é o de uma *hecceidade*. Os motivos são elevados à categoria dos acontecimentos. Eles perdem a forma, deixam de ser partes exteriores e diferenciadas, idênticas a si mesmas, e ganham o estatuto de um infinitivo, um grau de potência, uma singularidade: linha de Aíôn. Uma hecceidade é um modo de individuação em que o homem está de todo ausente e o eu se torna uma ilusão ou uma “ficção gramatical” (RF, 328). As hecceidades são modos relativos ao plano de consistência, isto é, a espaços pré-musicais e pré-filosóficos. Deleuze lhes rende belos exemplos: são “forças, acontecimentos, movimentos e móveis, ventos e tufões” (P, 52), “uma hora, um dia, uma estação, um clima, um ou vários anos – um grau de calor, uma intensidade, intensidades bastante diferentes que se compõem” (D, 111). As hecceidades são composições intensivas que mantêm sua neutralidade com relação aos clarões ou fulguração do fenômeno, àquilo que se efetua em Chronos “as hecceidades são apenas graus de potência que se compõem, aos quais correspondem um poder de afetar e de ser afetado [...] são as hecceidades que se exprimem nos artigos e pronomes indefinidos” e que “constituem devires ou processos” (D, 111).

Dizer que um motivo é uma hecceidade significa reservar ao plano de composição uma dinâmica produtiva que já não remete mais ao voluntarismo artístico. Um acontecimento se faz num sujeito, mas não pelo sujeito que aparece num campo como resto, adjacente. O desejo é o único processo do plano em que aparecemos como pacientes e adjacentes no processo, nascidos do consumo dos estados pelos quais se passa. O próprio sujeito, atravessado pelos tensores maquínicos do plano de consistência, devém uma hecceidade, ele próprio trabalhado pelas forças, pelas singularidades que envolve. Não se trata mais do compositor consciente e voluntário que representa suas ideias num plano de composição

musical, mas da experiência do pensamento num plano povoado por objetos parciais diferenciados (singularidades pré-individuais, ritornelos, hecceidades, motivos não-pulsados).

Os motivos emancipados são matérias, potenciais livres que povoam o plano, e que são agenciados por uma máquina que os toma num movimento: movimento de matéria como tomada de consistência.

Quando George Aperghis propõe seu *Avis de tempête*⁸⁵ ele não encena uma colagem dramático-sonora, mas põe uma imensa matéria em movimento. O compositor é a pinça maquinica que articula objetos parciais livres⁸⁶, não como despedaçamento dos atuais, mas objetos conectivos, rítmicos, em intensidade. Ele opera com fragmentos de muitos mundos, tomados nas malhas de uma máquina de composição cuja única lei é a da *consistência*, alinhando um grande signo heterogêneo. *Avis de tempête* pode ser todo visto como uma hecceidade, espécie de acontecimento da natureza, individuação sem sujeito cuja expressão é a de um regime de pensamento enquanto experimentação e processo; experiência que se exerce num espaço diagramático povoado por máquinas, desejo e objetos parciais fervilhantes, extremamente desterritorializados.

De todo modo as hecceidades de Deleuze já não são como em Duns Scot⁸⁷ pensadas como “individuação pela forma”, mas aproximadas a Simondon⁸⁸, “em intensidade”

⁸⁵ O espetáculo de Aperghis é concebido à maneira de uma obra de arte total incluindo excertos de Melville, Kafka, Baudelaire, Shakespeare, Victor Hugo, música instrumental (L'ensemble Ictus dirigido por George-Elie Octors), música eletrônica (Sébastien Roux, IRCAM), dança, atores cantores, video.

⁸⁶ O conceito de objeto parcial não deve aqui ser confundido com o emprego psicanalítico de Melanie Klein, que o “remete à integralidade anterior de um todo” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 67). Segundo François Zourabichvili, os objetos parciais concernem, antes, a acoplamentos inconscientes que presidem uma produção maquinica do desejo, nos sistemas corte-fluxo. Conforme Zourabichvili, eles já não são mais “relativos a um todo despedaçado e perdido” (2004, p. 35), definindo-se como objetos absolutamente desterritorializados, tomados como hecceidades ou puras potências. Tais objetos “retirados ou desviados” são os termos de um agenciamento transversal, diagramático, carregados por linhas de fuga que se traçam nas diagonais entre os próprios objetos. É neste momento que “as coisas perdem sua fisionomia, deixando de ser pré-identificadas por esquemas prontos, e adquirem a consistência de uma vida ou de uma obra, isto é, de uma ‘unidade não orgânica’ (OS, 193-203)” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 61).

⁸⁷ Se Duns Scot “cria então o termo ‘haecceitas’ para designar positivamente a singularidade individual”, François Zourabichvili adverte que a “conveniência termina por aí”, uma vez que “Scot concebia a hecceidade como individuação pela forma”. Para Deleuze a individuação é uma “individuação intensiva, acontecimental”, enquanto “a singularidade seria dita pré-individual e individuante”, a hecceidade aqui definida como “a individuação própria ao acontecimento” (ZOURABICHVILI, 1996, p. 117).

⁸⁸ Na introdução de *L'individuation psychique et collective* intitulada (*position du problème de l'ontogénèse*) Gilbert Simondon introduz o termo *ecceité* ao questionar “o privilégio ontológico ao indivíduo constituído” a partir do *substancialismo hilemórfico* “princípio que porta sobre si aquilo que explicará que o indivíduo seja individuado e dê conta de sua *ecceidade*”. (SIMONDON, 2007, p 10). Deleuze comenta sobre o erro fecundo no emprego do termo “Acontece de se escrever ‘*ecceidade*’, derivando a palavra de *ecce*, eis aqui. É um erro, pois Duns Scot cria a palavra e o conceito a partir de *Haec*, ‘esta coisa’. Mas é um erro fecundo, porque sugere um modo de individuação que não se confunde precisamente com o de uma coisa ou de um sujeito” (MP, 318, nota

(VILLANI; SASSO, 2003, p. 80). Como diz Deleuze “Quando se abre o mundo fervilhante de singularidades anônimas e nômades, impessoais, pré-individuais, nós pisamos finalmente o campo do transcendental” (LS, 125). Finalmente, as hecceidades, enquanto modo de individuação dos motivos, são acontecimentos – HECCEIDADE=ACONTECIMENTO (D, 111). Ao se emanciparem na absoluta desterritorialização do campo transcendental assistem à comunicação de séries de heterogêneos, que possibilitam a fulguração dos fenômenos⁸⁹, o desenvolvimento espaço-temporal de uma intensidade.

Quanto ao romance de Proust, a propósito de Wagner e a emancipação motívica, Deleuze e Guattari dizem: “é o motivo mesmo”, emancipado das paisagens, situações personagens aos quais se associava, “que constitui, em si mesmo, um personagem rítmico” (MP, 392). Não se trata mais, portanto, de um vínculo de representação ou simbolização entre motivos e paisagens. As aparições da pequena frase de Vinteuil “não remetem a uma paisagem, mas levam e desenvolvem em si paisagens que não existem mais fora” (MPv4, p. 127).

Logo a seguir, Deleuze e Guattari falam, a propósito de Liszt, sobre certa “interiorização da paisagem sonora ou melódica” (MPv4, p. 127). Não mais uma paisagem exterior associada a um tema, mas a interiorização da paisagem (fora) como dobra ou constituição de um espaço interno, informal, povoado de motivos, de personagens rítmicos, contrapontos, todos devidamente emancipados, absolutamente desterritorializados, na composição ordinal em que as diferenças tomam suas distâncias. Um caldo “informal” que já não é “negação da forma”, mas que “coloca a forma como dobrada, não existindo senão como ‘paisagem do mental’, na alma ou na cabeça, em altura” (L, 49-50)

A constituição destes espaços internos é justamente nosso interesse na segunda parte deste trabalho, quando invocamos um espaço virtual como deserto ou multiplicidade, diversamente povoado por diferenças contraídas, desterritorializadas, ou potenciais livres (singularidades e regiões do espaço), cujas relações diagramáticas experimentamos em adjunção, como aprendizes ou cartógrafos deste *spatium*.

24).

⁸⁹ Villani e Sasso (2003, p. 163) analisam o “fenômeno de fulguração”, tal como o raio e seu clarão como concernentes ao “modelo de hecceidades” do qual procede a “individuação de um estado qualquer (material, vital, noético).

4.5. Motivo e diagrama

O motivo é o diagrama, diz Deleuze a respeito de Bacon, mas também de Cézanne (FB, 105). No entanto, o diagrama não é um esquema, um alicerce da forma, croqui, ou esboço de um projeto; o diagrama é, antes, a mais pura e radical abstração.

Há duas valências principais e relacionadas da ideia de diagrama. Na obra de Bacon os diagramas são marcas ou traços irracionais não-representativos que invadem a tela como traçados de sensações, confusos, ao acaso, caóticos, catastróficos: “um diagrama é bem um caos, uma catástrofe, mas também um germe de ordem ou ritmo” (FB, 95). O diagrama é a operação pictural da sensação, que impede o progresso figurativo e que demanda uma reorientação do trabalho pictural a partir de um problema que se constrói efetivamente na tela. Em segundo lugar, o diagrama é diagrama de forças maquínico.

Além de qualquer abstração possível, o diagrama é uma função maquínica não-formal (MP, 638) cuja realidade expressiva é a de um tensor maquínico que orienta a construção de uma nova realidade a vir, “um novo tipo de realidade” (MP, 177).

Em *Lógica da Sensação*, Deleuze aproxima as ideias e define o diagrama como uma espécie de Saara, oceano ou deserto que se incrusta na tela, impondo uma catástrofe local, freando a recomposição dos clichês, dos dados figurativos e probabilísticos (FB, 93-94). O diagrama é a possibilidade, a partir de uma ação concreta no meio de criação (por exemplo a raspagem, limpeza, desgaste, espanagem de regiões da tela) de um *fato* (evolução à Figura⁹⁰) – eclosão criativa, caótica ou catastrófica, linha de fuga que abre a obra à operatoriedade dos *ritmos* (FB, 96).

O diagrama comporta, essencialmente, traços assígnificantes, e tem como função reconquistar a possibilidade de um espaço criativo onde existia somente possibilidades prévias, clichês que o pré-habitavam, e que, portanto, demandam um trabalho pré-pictural ou pré-musical de “limpeza”.

Ao longo de tais ideias, Deleuze tematiza a importância da relação na obra de Cézanne da ideia do *motivo*, definido por uma ordem de consistência dada à sensação quando

⁹⁰ A ideia de *fato* está associada ao vocabulário de Bacon, mas Deleuze a toma segundo um espaço de raridade ou de novidade, além dos dados probabilísticos abstraídos dos possíveis (plano de organização formal). Um fato é algo raro, e implica a injeção, na tela, de um espaço sem coordenadas tal como Deleuze e Guattari compreendem o plano de imanência ou composição.

esta se ata à armadura, a uma morada⁹¹ como um rosto: a casa como “face do bloco de sensações” (QPH, 170). Se a sensação é confusa e efêmera, a armadura, como arcabouço territorial ou geométrico, permite com que a sensação ganhe permanência, duração e clareza, conquistando o motivo como ordem de trabalho (possibilidade de fato) em que se unem as linhas e as cores, armadura e sensação (FB, 106).

O diagrama é exatamente o que Cézanne chama por motivo. De fato, o motivo é feito de duas coisas, sensação e armadura. É o seu entrelaçamento. Uma sensação ou um ponto de vista não são o suficiente para fazer um motivo: mesmo colorante, a sensação é efêmera e confusa, a ela faltam duração e clareza (donde a crítica do impressionismo). Mas a armadura é ainda menos suficiente: ela é abstrata. Tornar ao mesmo tempo a geometria concreta ou sentida, e dar à sensação duração e clareza. Assim, algo sairá do motivo ou do diagrama. Ou ainda, esta operação que relaciona a geometria ao sensível, e a sensação à duração e à clareza, já é esta a saída, a escapada (FB, 105-16).

O motivo, portanto, não se resume a uma estrutura formal mínima que se prestaria às especulações da inteligência nas variações e desenvolvimentos, mas uma tomada de consistência da sensação por meio de um esqueleto ou armadura, que o dê sustentação formal, para que a força colorante possa persistir num material. O motivo não é um programa, mas o contrário um diagrama (FB, 110). Ele é, justamente, a potência inorgânica que toma o código do programa (e lhe impõe um desenvolvimento extraordinário, não previsto) sob a força de sensação. Se o programa procede por códigos, o diagrama desenvolve uma linguagem analógica, tal como Deleuze a vê nos sintetizadores musicais, analógicos. Uma linguagem que não age por códigos, mas a partir de modulações: “linguagem de relações, que comporta os movimentos expressivos, os signos para-lingüísticos, os sopros, os gritos” como no “teatro de Artaud”, que elevou gritos e sopros ao estatuto de linguagem (FB, 107) – o diagrama como Figura ou redundância diagramática, que comporta zonas de indiscernibilidade e conexão – forças que vetorizam a obra abrindo-a como pura virtualidade.

Os diagramas de Bacon são exemplos de regiões esquivas à representação que asseguram a possibilidade da Figura, ou a introdução “das possibilidades de fato” no quadro (FB, 95). Deste modo, os diagramas não são, de modo algum, esquemas ou estratégias (da inteligência) do trabalho pictural ou musical, mas “traçados irracionais, involuntários,

⁹¹ Em *O que é a Filosofia?* Deleuze e Guattari aproximam a ideia de armadura à casa, à morada, o espaço de vínculo ou pertença no território: a morada como “face do bloco de sensações” (QPH, 169-170).

acidentais, livres, ao acaso”, nem “significativos”, nem “significantes”, mas “assignificantes” que abrem ao artista uma possibilidade de trabalho (FB, 94).

No caso de Bacon tais traços são manuais, quando a mão se põe “à serviço de outras forças”; tomada de “independência”, livre “da vontade” e “da visão” que preorganizariam o quadro e a atividade manual-pictural (FB, 94). Se o mundo da figuração põe a mão à serviço da visão (daquilo que se representa), os diagramas criam zonas táteis ou hápticas no quadro (FB, 129), como nos gestos musicais⁹² em que o músico desorganiza a codificação do próprio gesto técnico, em favor de uma gestualidade inorgânica, rompendo com os dados ou pressupostos da representação musical.

O gesto musical técnico, orgânico, entretanto, não se resume ao gesto codificado do corpo-musicista sobre o instrumento. Ele pode partir de uma escritura figurativa, habitual, um gesto de composição da tradição, como o vemos na análise que Silvio Ferraz faz de sua composição *Window into the Pond*. Ferraz (1998) partirá de gestos figurativos e irá proceder, daí, na conquista do motivo, do diagrama, por exemplo, através de deformações como uma das estratégias de trabalho, sob o contexto da composição.

Parte-se de um espaço figurativo e chega-se à figura por deformações, por gestos assignificantes que reconquistariam, como na pintura de Francis Bacon, um pouco de caos como diagrama. O diagrama é um caos figurativo, mas, igualmente, a possibilidade de uma nova ordem como composição rítmica, em que a figura se conquista como consistência de uma morada, não obstante aberta ao cósmico, a partir de suas linhas de fuga (que são os meios de desenvolvimento do motivo).

O primeiro gesto, se bem que depois abandonado [...] é um gesto figurativo ou mesmo narrativo, ele representa e demarca um território modal ou tonal, delinea uma série de ressonância sonora, um espaço métrico, um espaço simbólico. E essa representação é predeterminada. O gesto simples, assim determinado, representa e é representado por um determinado domínio de sistemas fixos de referência. Torcer este espaço de representação é o que busca a fórmula pictórica do “diagrama”, tal qual define Francis Bacon: partir de uma forma figurativa, intervir sobre ela um diagrama para desarranjá-la, resultando daí uma forma de natureza totalmente

⁹² Ferraz (1998, p. 73-74) define a ideia de gesto musical como “som já codificado e repetido como conceito”. Sua ideia converge com a noção de Ferneyhough atinente às “referências hierárquicas específicas de sistemas e convenções simbólicas” (FERNEYHOUGH citado por FERRAZ, 1998, p. 169). Trata-se do gesto como representação ou codificação simbólica, independente das nuances do fato ou dos detalhes: “O gesto não sobrevive do detalhe, das nuances do som, mas sim daquilo que nele é habitual e comum. Ele em nada muda se a fonte receptora é defeituosa e permanece o mesmo até quando reproduzido num rádio de pilhas de baixa qualidade. O sujeito contempla o objeto a partir de seus dados genéricos, enfraquecendo as dobras singulares da textura, da figura, e até mesmo do próprio gesto” (FERRAZ, 1998, p. 169). O gesto como a face simbólica do som.

diferente chamada “figura” (FERRAZ, 1998, p. 250-251).

Um gesto de semelhante impacto tornaria “difusa a gênese da composição” (FERRAZ, 1998, p. 252). O diagrama como um procedimento rico em divergência, proliferando “pontos de origem”, “cruzamento de ideias estranhas umas às outras” (FERRAZ, 1998, p. 253) fazendo do traçado assignificante um campo imprevisto de trabalho, possibilitando o desenvolvimento motivico como figural, comportando, eventualmente, deformações, descamações, operações de limpeza, incrustações, borrões etc. Tal a possibilidade de análise apresentada por Silvio Ferraz quanto a peça *Window into the Pound*.

A deformação de gestos primários, elementares, “o gesto puro”, é talvez o procedimento que mais presente em *Window into the Pond*. Um dos gestos deformados é simplesmente uma frase melódica modal, um trilo que se expande; na verdade um fragmento melódico proveniente de outra peça. Os fragmentos sofrem então diversas operações de limpeza, de borrões, de incrustações de elementos estranhos ao sistema em jogo. Esta forma de composição remete ao “diagrama” da pintura de Francis Bacon. A relação com Bacon está nos modos de deformar este gesto e em que tipo de gesto. (FERRAZ, 1998, p. 258-259)

O diagrama pode vir do corpo, de um gesto sobre o instrumento, de um rabisco sobre papel, de uma falha sináptica, ou de qualquer ação (como nas deformações de Ferneyhough) que provoque na matéria intensiva uma irrupção propriamente diagramática (abertura no material de linhas de fuga ativas), que a faça desdobrar seus tensores. O gesto inorgânico, a caotização do espaço figurativo, só se confunde com o diagrama no sentido de uma busca pela possibilidade de fato. Será apenas a partir da sua consecução, que nos violenta e mitiga a matéria formada, em função do problema que ele estabelece, que o diagrama maquínico poderá surgir para religá-la e, com isso, traçar um plano que atravesse a matéria de forças de composição, que são os tensores de um espaço diagramático complexo em que se pensa, espaço de múltiplas fronteiras e cristalizações.

Será preciso sempre traçar um plano, ligar a matéria a partir da molecularização, como nos casos de um prolongamento de singularidades, em que as forças em obra na criação, nos levam de uma vizinhança a outra. No entanto, este plano deve incidir sobre uma matéria não formada (phylum), e se realizar a partir de uma função não-formal (diagrama). Conquistar o motivo é, portanto, conquistar uma possibilidade efetiva de trabalho a partir dos tensores de um espaço virtual (plano de consistência ou composição) em que operam a conectiva desterritorializante das linhas de fuga.

É só assim que se avança numa possibilidade de criação às margens do repertório formal, hilemórfico. Traçar o plano a partir dos clichês de uma tradição, significa, sem desmerecê-la de modo algum, insistir no risco de obter, do campo, apenas as distensões do plano de organização, muito embora se possa partir daí sem maiores distanciamentos, como nos casos de improvisação idiomática.

O motivo como diagrama não é mais objeto de uma manipulação formal, mas uma conquista do informal, de um espaço de desenvolvimento inorgânico do motivo, caotizando os planos de organização musical, abrindo-os às desterritorializações absolutas de um pensamento que se processa, na exploração háptica deste espaço, por meio de sensações e fibrilações nervosas: força colorante do plano de composição.

Capítulo 5 – Ritornelos musicais

Se o ritornelo é tratado como um conceito filosófico complexo e preciso na filosofia de Deleuze e Guattari é preciso que se esclareça que o termo apresenta, tal como vimos quanto aos motivos, contrapontos e temas, uma significação musical estrita, mas variável. Veremos, a seguir, suas nuances mais importantes, partindo da simples ideia de repetição, aos procedimentos formais específicos desde os refrãos vocais dos madrigais no século XIV ao desenvolvimento característico dos concertos barrocos em que os *ritornellos* se afiguram como repetições motivicas-temáticas específicas de sua organização formal.

5.1. Uma breve abordagem musicológica dos ritornellos

Sob o ângulo mais estreito o ritornelo é um recurso da escrita musical, que configura uma simples repetição (MARENGO, 1992, p. 608). Diminutivo do termo *ritorno*, simbolizado por um sinal de repetição, o *ritornello*⁹³ indica que um trecho, compreendido entre as barras de repetição, deve ser repetido, abreviando a escrita e sugerindo a importância formal do trecho, que ao recorrer, insinua a compreensão de valores motivicos ou temáticos.

O significado do termo *ritornello* não se restringe, entretanto, à notação musical e um breve apanhado na musicologia histórica deverá ilustrar a evolução de seu significado formal, culminando, como veremos, numa forma específica conhecida como *forma ritornello*.

Todavia, antes de se constituírem historicamente numa forma em si, os *ritornellos* eram interpretados como seções que se repetiam (ainda que sob variações ou desmembramentos), normalmente intercalando e destacando episódios vocais ou instrumentais.

Nos madrigais do século XIV, formas eminentemente vocais, os *ritornellos* consistiam nas estrofes vocais conclusivas (*cc*) que fechavam uma unidade formal típica (*aab aab cc* ou *aaab aaab cc*), sem intercalar ou alternar episódio qualquer.

Segundo Renwick (2001) o *ritornello*, como o conheceríamos a partir do princípio do século XVII, tem suas raízes nos gêneros barrocos da ópera e do concerto.

⁹³ Adiante grafaremos – ritornelo – ao nos referirmos ao conceito filosófico e *ritornello* (em itálico) ao nos reportarmos à forma ou aos procedimentos históricos-musicais, diversos que sejam, que iniciam nos madrigais do século XIV e que vão aos *revivals* neo-barrocos do século XX.

As formas vocais despontam nas obras de Monteverdi e dos mestres napolitanos, incluindo Alessandro Scarlatti, e apareceram por toda a parte no repertório da ópera barroca, oratórios e cantatas. [...] As formas instrumentais parecem ter se desenvolvido a partir de Torelli (talvez Corelli), Vivaldi, Bach e Handel, e desde então em movimentos do concerto. (RENEWICK, 2001, nossa tradução)

Theodore Baker (1904, p. 167, nossa tradução) em seu *A Dictionary of Musical Terms*, refere-se concisamente ao *ritornello* como segue: “em obras vocais acompanhadas, tais como a canção, árias, oratórios, ou óperas, um prelúdio instrumental, interlúdio ou poslúdio (refrão)” ou então “o *tutti* num concerto”. Vê-se aqui, ao contrário do seu significado vocal nos madrigais do século XIV, a prevalência instrumental do *ritornello*, que divide as seções cantadas, tais como o vemos no paradigmático exemplo retirado do primeiro movimento do *Concerto em Lá menor Op. 3 No. 6* de Vivaldi. Baker desconsidera, no entanto, o significado e o uso anterior do termo no século XVI, se centrando nos usos instrumentais do século XVII.

O *A Dictionary of Music Terms* da *Cambridge Library Collection*, por seu turno, define o *ritornello* como um interlúdio (STAINER; BARRETT, 2009, p. 379), este descrito da seguinte forma: “uma peça musical improvisada ou preparada, tocada entre os atos de um drama, os versos de uma cantiga ou hino, ou entre certas partes de um serviço sacro” (STAINER; BARRETT, 2009, p. 241). Tal interpretação ressalta a função dos *ritornellos* em intercalar e destacar episódios distintos.

Conforme Michael Talbot, em seu verbete para o *Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, o significado do termo, como vemos, é variável no decorrer da história da música. Sua origem remonta a poesia popular (precedendo, assim, o período barroco) quando concluía a enunciação das *stanzas*: versos de três linhas, no qual o primeiro rima com o terceiro. Também conhecido como *Stornello*, este tipo de poesia satírica ou de argumento amoroso, era geralmente improvisado e cantado. Nos séculos XIV e XV os *ritornellos*, conforme dissemos, consistiam nos dois versos finais dos madrigais (*cc*), cuja forma literária típica era *aab aab cc* ou *aaab aaab cc*.

Note-se que o *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1974, p. 735), ao contrário da indicação que vemos em Baker (1904, p. 167) rejeita a assimilação dos *ritornellos* a *refrões*, uma vez que os primeiros “reapresentam o conteúdo da *stanza* principal em forma modificada” (APEL, 1974, p. 735, nossa tradução). Nestes casos, os *ritornellos* reiteram o

conteúdo dos argumentos – “os ‘pensamentos’ derivados da ‘descrição’ precedente” – de forma conclusiva. O autor ainda ressalta que os termos “*repetitio*”, “*ripresa*” e “*reprise*” “todos eles significam ‘conclusão’” (APEL, 1974, p. 735, nossa tradução).

Os madrigais do século XIV não devem, entretanto, ser confundidos com os conhecidos madrigais do século XVI. De carácter eminentemente vocal, prescindindo de acompanhamento instrumental, os madrigais do século XIV apresentavam os *ritornellos* como partes *cantadas* ao fim da peça, normalmente sob contraste de ordem métrica.

O madrigal do século XIV [...] é uma canção para duas ou três vozes sem acompanhamento instrumental. Todas as vozes cantam o mesmo texto, usualmente um poema idílico, pastoral, satírico ou de amor. Os madrigais consistem de *stanzas* de duas ou três linhas, cada qual assinalada à mesma música, seguidas de um par de linhas final chamado *ritornello* [...] (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 132, nossa tradução).

Um tal exemplo pode ser encontrado na obra *Non al suo amante*, de Jacopo de Bologna, que apresenta o *ritornello* vocal em 3/4, contrastando com os versos iniciais em compasso binário.

Ainda de acordo com Michael Talbot “nos séculos XV e XVI o termo esteve dormente”⁹⁴ reemergindo por volta de 1600 com o despontar da monodia acompanhada. No período barroco, a partir do início do século XVII, o termo adquire, portanto, um carácter eminentemente instrumental diferindo do uso vocal nos madrigais do século XIV; tomando este sentido, os *ritornellos* referiam-se, então, a uma passagem temática instrumental recorrente, que intercalava solos vocais e instrumentais. Talbot nota que, de pronto, *ritornellos* e estrofes eram “unidades fechadas tonalmente e autossuficientes do ponto de vista temático”. A relação entre os dois grupos, no entanto, não estava definitivamente fechada. Ocorria tanto dos *ritornellos* manterem-se fiéis à repetição idêntica das estrofes, “nota-por-nota”, espelhando-as, mas também de os *ritornellos* serem escritos em outras fórmulas de compasso não mantendo qualquer relação, a não ser o contraste, com o material musical das estrofes “sem qualquer conexão óbvia”. Entre um extremo e outro aconteciam também de “emprestarem” motivos das estrofes, como exemplificada nos ritornelos da *Neue Arien* de Adrian Krieger escrita em meados do século XVII⁹⁵

⁹⁴ Cf. TALBOT, Michael. s.v. “ritornello”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526>.

⁹⁵ Cf. TALBOT, Michel. s.v. “ritornello”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>

Se por um lado, os *ritornellos* destacavam-se claramente das estrofes cantadas, alternando diversos episódios, por outro, iriam paulatinamente se infiltrar nos movimentos das estrofes (até então fechados), ganhando, conseqüentemente, uma aparição ainda que parcial em outras tonalidades.

Como antes, o *ritornello* constitui um prelúdio e poslúdio, mas pela primeira vez aparece a oportunidade de introduzir-se também em tonalidades distintas, reforçando por repetição as cadências intermediárias feitas pela voz. A ária “Gradita povertà” da ópera *Gli amori d’Apollo e di Dafne* (1640, Veneza) de Francesco Cavalli tem sido apreciada como um remoto exemplo deste tipo (Dubowy). Certamente, seu *ritornello* intermediário na dominante tem o aspecto de uma frase cadencial ecoada, mas a estrutura da ária do fim do século XVII pode ser já depreendida na sua forma embrionária. (TALBOT, Michel. s.v. “ritornello”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526>)

5.2. O Uso instrumental nas primeiras óperas: Eurídice de Peri e L’Orfeo de Monteverdi.

No prólogo de seu primeiro trabalho operístico, Monteverdi faz uso dos *ritornellos* em meio às variações de estrofes. Seguindo-se à *toccata* de abertura (uma fanfarra de trompetes), Monteverdi apresenta em *L’Orfeo* (1607) um *ritornello* em *tutti* (cordas) que, após sua introdução inicial, intercalava as estrofes em tom declamatório. *Eurídice*, drama pastoral de Jacopo Peri, antecipando a obra de Monteverdi, inicia com um “refrão instrumental denominado *ritornello* que seguia cada *stanza*” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 314, nossa tradução). Michel Talbot acrescenta em seu verbete (*ritornello*) para *Grove Dictionary* que, na música dramática, a separação das árias pelos *ritornellos* instrumentais contribuíam para a organização prática do drama: “uma característica geral destes *ritornellos* é que eles são claramente separados das seções vocais às quais elas alternam. Isto era bastante conveniente à música dramática, em que os *ritornellos* poderiam acompanhar danças, entrada e saída de personagens e mudanças de cenário”.

5.3. A forma ritornello

Finalmente, a *forma ritornello* (que não se resume aos usos anteriores do termo) se constitui, segundo o *Harvard Dictionary of Music*, segundo os desenvolvimentos formais do barroco, numa estrutura típica utilizada no primeiro e frequentemente no último movimento dos concertos barrocos, particularmente no *concerto grosso*, cuja fórmula geral padrão seria: *tutti-solo-tutti-solo-tutti*.

Tais movimentos consistiam na alternância das seções de *tutti* e *solo*, as seções do *tutti* sendo baseadas no material idêntico, enquanto que as seções de *solo* variariam. As seções do *tutti* formam, portanto, o *ritornello*. (APEL, 1974, p. 735, nossa tradução).

Segundo Burkholder, Grout e Palisca (2014) Vivaldi dá voz madura à *forma ritornello* a partir da exploração sistemática de procedimentos de seus predecessores, por exemplo nas Árias da Capo. Segundo os autores, Giuseppe Torelli “estruturava os movimentos rápidos de seus concertos como a seção A de uma *ária da capo*, com um *ritornello* ao começo, meio e fim enquadrando dois longos episódios para o solista” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 417, nossa tradução), padrão que Vivaldi expandiu produzindo o que se conheceu como a *forma ritornello*. Tal abordagem compreende uma série de observações-guia que resumem-se como segue:

* ritornelos para toda a orquestra (*tutti*) alternam com episódios para o solista ou solistas;

* o ritornelo de abertura é composto por uma série de pequenas unidades, tipicamente compreendendo 2 a 4 compassos, alguns dos quais podendo ser repetidos ou variados. Estes segmentos podem ser separados uns dos outros ou combinados em novas formas sem perder sua identidade como *ritornello*;

* as exposições subsequentes do *ritornello* são usualmente parciais, comportando apenas uma ou poucas unidades, por vezes variadas;

* os *ritornellos* são enquadrados na estrutural tonal da peça, confirmando as tonalidades às quais a música modula. A primeira e a última exposições são na tônica; pelo menos um (normalmente o primeiro a estar numa nova tonalidade) está na dominante; e outros podem estar em tonalidades próximas;

* os episódios solo são caracterizados pela performance virtuosística, idiomática, ocasionalmente repetindo ou variando elementos do *ritornello*, mas frequentemente apresentando escalas, arpejos, ou outras figurações. Muitos episódios modulam a um novo tom, o que então é confirmado pelo *ritornello* que se segue. Algumas vezes

o solista interrompe ou toca alguma parte do *ritornello* de fechamento. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 417, nossa tradução).

Os autores indicam que todos os pontos acima encontram-se suficientemente ilustrados nos dois rápidos movimentos do Concerto em Lá menor para violino e orquestra de cordas de Vivaldi (Op. 3, nº 6, de 1711). A incorporação técnica do *ritornello* ao concerto barroco no início do século XVIII encontra sua expressão primitiva nos concertos de Torelli (op. 6 de 1698 e op. 8 de 1709) e Albicastro (op. 5 de 1705), ganhando, todavia, de acordo com Talbot, uma estrutura paradigmática nos concertos de Vivaldi. Subsequentes concertos de Vivaldi, assim como os de seus contemporâneos mais jovens Locatelli e Tartini fazem frequentemente do *ritornello* de abertura virtualmente uma peça em si mesma, apresentando extensivo contraste temático e modulações a tonalidades correlatas. Talbot acrescenta a importância comparativa entre a forma *ritornello* e a exposição preliminar da forma sonata no concerto clássico do período de Mozart. Burkholder, Grout e Palisca (2014, p. 515) reforçam esta observação.

O primeiro movimento de um concerto típico retém elementos da forma *ritornello* dos concertos barrocos, que alternam *ritornellos* orquestrais com episódios que apresentam o solista, em combinação com os contrastes de tonalidade e material temático, característicos da forma sonata. Tais seções são encerradas por quatro *ritornellos* orquestrais [...] Em essência, o primeiro movimento do concerto é uma forma sonata enquadrada pela forma *ritornello* (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 516-517, nossa tradução).

A *forma ritornello* pode ser encontrada em diversas obras do período, tido como procedimento usual em formações instrumentais camerísticas, vocais e concertos solo e *grosso* de compositores como Bach, Vivaldi e Handel. Os concertos de Brandeburgo de Bach são exemplares. Malcolm Boyd (2000, p. 91) comenta a simplicidade e popularidade do sexto concerto em Bb maior e relata a clareza extraordinária dos *ritornellos* no primeiro e terceiro movimentos.

A estrutura *ritornello* dos dois movimentos externos [respectivamente, Moderato e Allegro] é extraordinariamente clara. Em auxílio a isto, os *ritornellos* tomam características distintas: no primeiro movimento fecha o canon no uníssono, que é relaxado apenas nas mudanças de acorde; no segundo algumas síncopas atrativamente inflexionadas, suportando a opinião de que este concerto deve facilmente ser o mais popular dos seis [...] (BOYD, 2000, p. 91)

Com a chegada da era clássica assiste-se a orientação decisiva à forma rondó que participa nas sonatas, música de câmara, sinfonias e concertos geralmente como movimentos interiores e finais (RENEWICK, 2001), a *forma ritornello* tornando-se cada vez mais rara.

Diferentemente dos rondós, em que a exposição temática recorrente se dava costumeiramente na mesma tonalidade, o *ritornello*, em *tutti*, remetia a diferentes tonalidades, ocorrendo, inclusive, de forma abreviada ou parcial. Alguns autores chamam a atenção para a possível e indesejada confusão entre as formas rondó e *ritornello*; na forma *ritornello*, o tema repetido pode ser tratado como secundário e variado (RENEWICK, 2001) enquanto que o rondó se centra na repetição idêntica de um refrão ou tema principal que poderíamos (numa suposta forma ABACAD...A) chamar de A. No caso dos rondós, os episódios B, C, D etc. contrastam A que os emoldura, confundindo-se assim de modo indesejável com os *ritornellos*. Renwick (2001) observa, reticentemente, que o tema do rondó seja em certas ocasiões denominado *ritornello*.

Por fim, vê-se, com o primeiro movimento do terceiro concerto para piano de Beethoven de 1803, a ocorrência de um decisivo deslocamento formal. A *forma ritornello* rapidamente desaparece como “princípio construtivo geral”⁹⁶, em favor de novos gostos, procedimentos e horizontes composicionais. Note-se, finalmente, seu ressurgimento ocasional no século XX, num *revival* em homenagem ao Barroco, exemplificado em certas obras no neoclassicismo de Paul Hindemith.

5.4. Um novo diagrama

A confusão ao redor de uma definição formal-musicológica inequívoca da forma *ritornello* e a diversidade de sentidos que o termo tomou na história da música são, ironicamente, trabalhadas por ritornelos e devires intempestivos, informais, não-pulsados. Outros motivos, talvez menos evidentes e intensivos, desorganizarão a forma que se tece, sobretudo, no desenvolvimento extensivo de motivos e temas.

As dificuldades do consenso formal existe justamente porque a criação não se limita a repetição esquemática e abstrata de fórmulas. Mesmo a forma canônica e rigorosa das sonatas raramente se encontram nas obras como realização estrita dos ditames formais. Se há

⁹⁶ Cf. TALBOT, Michael. s.v. “ritornello”. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526>.

uma fórmula no desdobramento do tecido formal, não é a que nos dá o modelo de repartição, o princípio de individuação anterior às distribuições das matérias (hilemorfismo), mas aquela do ritornelo, tal como Ferraz (2011) a identifica como vasta intermodulação dos componentes territoriais CT onde $T1 = (a1), (b1), (c1), \dots, (n1), (\sim a1b1), (\sim a1c1), (\sim b1c1), (\sim a1b1c1) \dots$ e $T2 = (a2), (b2), (c2), \dots, (n2), (\sim a2b2), (\sim a2c2), (\sim b2c2), (\sim a2b2c2)$ e assim por diante⁹⁷.

A intermodulação das componentes corresponde, de modo decisivo, à forma do cálculo diferencial, irreduzível às quantidades e qualidades, aos particulares ou ao geral. Deleuze insiste que Dy/dx não representa qualquer fração entre valores, mesmo infinitesimais. Antes, a relação dy/dx generaliza a condição genética da produção diferencial em intensidade, que põem em relação produtiva o conjunto das ordens de diferenças, dado que dy ou dx remetem a relações ao infinito, segundo a noção de intensidade que Deleuze define em Rosny⁹⁸. Não se trata de uma fórmula que fixa qualquer identidade ou princípio de distribuição musical, mas que expressa a variabilidade rítmica, analógica, contrapontística do sistema, e que se eleva a uma outra ordem do tempo.

A história, ensina-nos Deleuze, é trabalhada por acontecimentos e devires que não nascem da história, embora nela recaiam. Resta saber se podemos refletir sobre a história da música em função de uma nova visão da história que já não se detém sobre uma historiografia das formas, mas que se projeta numa cartografia das forças: “a força como razão suficiente da forma” (DR, 353).

A análise ou a arqueologia histórica, ainda que imprescindível, nos dariam apenas os estratos, o arquivo audiovisual, segundo os termos utilizados por Foucault. Curiosamente, o que trabalha as formas históricas são os dispositivos, os agenciamentos, o diagrama “suprasensível” como o verdadeiro “*a priori*” que “supõe” (F, 90). O diagrama não é um modelo que se impõe sobre o real, mas a função informal do poder, uma função da força que se exerce sobre outras forças.

Segundo Deleuze, leitor de Foucault, a forma efetua, concretamente, o diagrama de forças.

⁹⁷ T corresponde ao território, enquanto M corresponde ao meio como conjunto de sua diversidade de imagens $M = (a, b, c, d, \dots, n)$. O sinal \sim corresponde à modulação de um código por outro no que obtemos a noção diferencial de ritmo como $R = [(\sim ab), (\sim bc), (\sim ac), (\sim abc), \dots]$

⁹⁸ “A intensidade é a forma da diferença como razão do sensível. Toda intensidade é diferencial, diferença em si mesma. Toda intensidade é E-E', em que E remete a e-e' e e remete a E-E' etc.: cada intensidade é já um acoplamento (em que cada elemento remete, por sua vez, a pares de elementos de uma outra ordem) e revela, assim, o conteúdo propriamente qualitativo da quantidade” (DR, 287)

Um agenciamento histórico, estratificado, concreto (como o vemos no renascimento ou no romantismo) é imediatamente o efeito, a diferenciação e a superfície de inscrição e integração do diagrama, que se pressupõe como causa imanente: “causa que se atualiza” e se prolonga, integrada em seu efeito (F, 44).

À forma *ritornello* corresponde ou pressupõe-se, como toda forma, um diagrama de forças como função informal que atravessa a composição do século XVII e XVIII. Diagrama que se atualiza numa série de procedimentos históricos e funções formais de composição inseparáveis da constituição do campo social, segundo uma distribuição local, histórica e geográfica de forças. É neste sentido que os capítulos, os planos ou multiplicidades de *Mil Platôs* são datados. Uma data como índice do acontecimento, de uma circunstância virtual, dinâmica ou diagramática que sobrevoa o campo social.

Aos avanços e revoluções formais da música corresponde uma mutação da máquina abstrata, uma recomposição dos poderes e, portanto, uma redistribuição das forças que se atualizam na repartição atual dos espaços-tempos.

Com o primeiro movimento do terceiro concerto para piano de Beethoven de 1803, a partir do qual Talbot observa o decisivo deslocamento formal na composição do século XIX, o que se sinaliza é uma mudança diagramática efetiva, irreduzível à qualquer essência ou princípio formal transcendente. As novas condições da composição já não são, como nunca foram, puramente técnicas ou formais, mas “estruturais” e “genéticas”, do ponto de vista dos dispositivos sociais-maquínicos, das forças.

* * *

Uma nova sociedade aparece em relação a um sem-fundo diagramático que a máquina e uma nova e involuntária necessidade expressiva deverá dar conta de anunciá-la.

Não se trata de uma melhor representação daquilo que se passa ou de uma repaginação moderna de um “em voga” (demasiadamente estética), mas de uma subida à superfície de um nova função de máquina, interditando a efetuação corriqueira de um diagrama então submerso, anacrônico.

aquém - ou para além - desses corpos plenos [fundamento]⁹⁹, para além das pesadas

⁹⁹ Chamamos a atenção para a interpretação que David Lapoujade faz do corpo pleno, que não se confunde com o CsO: “Em sentido estrito, o que Deleuze e Guattari chamam de ‘corpo pleno’ não tem [...] nada a ver com o

formações molares e suas organizações de conjunto, encontra-se o plano de natureza molecular povoado de máquinas desejanter. Eles são o novo nome do sem-fundo. O sem-fundo não tem nada de indiferenciado, pois está sempre “maquinando” (LAPOUJADE, 2014, p. 178-179)

Deleuze, em *Diferença e Repetição*, formula com clareza seu interesse por um princípio temporal (in)formal e genético, reportado às diferenças intensivas e que rejeita o modelo formal (e mesmo orgiaco) da representação: “a forma superior [de tudo aquilo que é] não é a forma infinita, mas sobretudo o *eterno informal* do eterno retorno ele mesmo, através das metamorfoses e transformações” (DR, 77, nossa tradução).

Este plano informal, no entanto, não se define como o abismo negro de um puro indiferenciado (DR, 43). Ao plano informal corresponde uma realidade atualmente indeterminada, mas virtualmente diferenciada, seguida de uma distribuição tal de singularidades como realidade intensiva de um puro plano de imanência. O abismo negro e indiferenciado, distingue-se, entretanto, do sem-fundo virtual que comporta diferenças ou potenciais não ligados.

Traçar um plano neste sem fundo significa, justamente, ligar os potenciais e aceder aos dinamismos ou processos informais que lhe advenham como os acontecimentos ou devires do plano.

Um raio, exemplifica o filósofo, que carrega, consigo, o céu do qual se diferencia, céu carregado de diferenças de potencial que se atualizam no clarão luminoso, mas que não esgotam sua realidade potencial diferenciada: “fundo que sobe a superfície, sem cessar de ser fundo” (DR, 43). O raio aparece como momento da determinação, aquilo “que faz a diferença”, sem esgotar o indeterminado (céu como fundo potencial) e sem confundir-se com o indiferenciado. O céu, povoado por potenciais, ou determinações não-ligadas, não se deixa determinar pela diferença que “se faz” (DR, 44). O “fundo quando sobe”, diz Deleuze “dissolve a forma”, “os modelos” ou “o símbolo plástico da forma” (DR, 44). A determinação, como clarão, ocorre na atualização dos potenciais virtuais (diferençação), mas

corpo sem órgãos das máquinas desejanter. O corpo sem órgãos é um corpo sobre o qual tudo desliza, migra, permuta incessantemente, tendo em vista a imanência de sua relação com a máquina orgânica contra a qual luta. Em contrapartida, o corpo pleno não é imanente à máquina social; ora é subjacente (selvagens), ora transcendente (bárbaros); daí seu papel organizador. Ele age como uma superfície de inscrição que permite distribuir e definir os papéis e as funções de seus agentes, seus direitos e suas obrigações, regular a circulação dos bens e das pessoas. Se o corpo sem órgãos é o corpo do ‘desfundamento’, o corpo pleno é um corpo fundador, é o corpo do fundamento”. É a partir do corpo pleno que uma sociedade legitima sua organização.

a Ideia, enquanto multiplicidade intensiva ou estrutura, persiste em sua indeterminação virtual, num espaço infigurável e sem metro, não obstante, plenamente povoado. Entre a luminosidade das determinações e a impassibilidade obscura do sem-fundo não passamos, todavia, por um abismo: “matéria pensável indiferenciada”, “mais ou menos rudimentar” que “receberia uma forma” (RF, 145). Conforme reforça Sauvagnargues, não devemos situar a filosofia de Deleuze (como sugere Rancière) entre a representação e o “abismo indiferenciado dum Absoluto inorgânico sem forma e invivível” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 125). O abismo indiferenciado só podendo se situar sobre a noção hilemórfica, sabidamente rejeitada por Deleuze, em favor da relação material-força.

Sob a estrutura da Ideia, vemos se definir o campo transcendental percorrido por coeficientes de indeterminação, eus passivos e larvares, caótica imanente dos graus de duração a partir da qual se pensa. É a partir dos devires da Ideia, de seu violento relançamento diferencial, que o pensamento se vê forçado a pensar seus devires, segundo díspares que são as verdadeiras diferenciais do pensamento.

É neste sentido que a forma musical não deve almejar sua emancipação senão no informal, além das necessárias estratégias extensivas dos planos de organização. Se entendemos que a música mantenha uma relação íntima com a potência de pensar, é preciso encenar uma dialética num sentido superior, atenta aos poderes informais e diagramáticos que relançam a forma. Não é no formalismo hilemórfico que a forma musical reside, mas no diagrama que o deforma e o distribui diversamente, segundo um segredo do tempo (o que se passou?) que subsistirá como violência implicada nos signos que o portam.

Capítulo 6 – Cristal de tempo

O desdobramento do presente, se o presente se desdobra a cada instante, por minha conta, eu chamaria este desdobramento um cristal de tempo, isto é, quando um presente obtém em si o passado que ele foi. Esta espécie de redobramento do tempo no desdobramento do presente vai constituir um cristal de tempo. E existirá inúmeros pequenos cristais de tempo, deste modo. Guattari tem muita razão em dizer que *os cristais de tempo são seus ritornelos*, estas operações perpétuas pelas quais um presente se desdobra. (Deleuze: Cinéma cours 44, 07/06/1983, nosso grifo)¹⁰⁰

A ideia de cristalização (e a de atualização) remete a importantes intercessores: Bergson, Simondon, Guattari, mas também Gilles Châtelet e Pierre Levy e Michel Cassé¹⁰¹.

Sauvagnargues nos explica a importância de Simondon na compreensão das ideias postas em marcha por Deleuze ao definir, a exemplo de Simondon, um processo de individuação ou a cristalização de um germe numa solução supersaturada (água marinha)¹⁰².

Trata-se de um processo de individuação complexo, multidirecional, exemplificado no simples caso da cristalização em que o germe “leva o meio metaestável ao estado de disparação”; surge, então, “o cristal como resultado” ou “resolução” das disparidades postas como problemáticas, uma vez que o cristal perturba a estabilidade da solução e dispara o meio a se resolver criativamente como processo de individuação (cristalização do germe). (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 268).

Sauvagnargues (2009, p. 269) acrescenta que deva haver uma “compatibilidade” “diferencial” entre germe e meio para que ocorra a disparação. O germe como “singularidade eficaz” e “tensão problemática” deve aparecer como “informação para o sistema” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 268; p. 270). Isto significa que a um meio amorfo, saturado ou dotado de potenciais, deve advir um encontro singular (germe desencadeador) segundo uma condição que Simondon chama de *ressonância interna*. O germe atua, assim, como “singularidade eficaz” para que a “polarização da substância amorfa pelo germe cristalino seja possível”, atuando, neste sentido, como “informação estruturante que cristaliza o meio e o obtém ao redor deste ponto inicial” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 269-270).

¹⁰⁰ disponível online em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=258

¹⁰¹ Estes três últimos aparecem no breve texto em anexo em Diálogos, intitulado *O atual e o virtual*.

¹⁰² “a partir de um germe muito pequeno, ele cresce em todas as direções de seu meio pré-individual, cada camada já formada servindo de base estruturante para a próxima camada molecular se constituindo por reticulação amplificante” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 268).

Um outro ponto importante detalhado por Sauvagnargues (2009, p. 273) é que o germe, em função da particularidade de sua estrutura, é capaz de cristalizar um meio, mesmo aportando uma carga energética considerada pequena ao sistema, submetendo a energia do meio amorfo e conduzindo a estruturação de uma massa “milhares de vezes superior a sua”, uma vez que ele a “polariza em função de sua estrutura e sua orientação”.

É num sentido muito próximo que veremos a constituição do musical como que cristalizado ao redor de uma pequena máquina germinal-musical, que retira do meio a energia para a constituição concreta de seus agenciamentos. Isto nos permite compreender, por exemplo, o modo como um movimento musical se faz mesmo imerso na mais grave pauperização dos meios; pensamos aqui no rap em meados dos anos 70, mas algo similar ao que se deu com o Afrobeat de Fela Kuti na periferia de Lagos na Nigéria.

De um outro ponto de vista, mas que acolhe as considerações anteriores, a cristalização tematiza a constituição de um emparelhamento temporal entre duas imagens ou ainda de um objeto atual tomado por sua imagem na constituição de um duplo: “objeto atual e imagem virtual, objeto tornado virtual e imagem tornada atual” (D, 184).

Deleuze trata deste assunto sobre o eixo da noção de multiplicidade. Toda multiplicidade acontece sob o limiar de dois processos indissociáveis: a atualização dos virtuais e a cristalização dos atuais, os atuais sendo ponto de “reação” do “cosmos virtual” que a “rodeia” (D, 179).

A cristalização é num primeiro sentido o processo de constituição de um menor circuito, em que objeto real e imagem virtual tornam-se indiscerníveis.

Pela cristalização o atual ganha nos limites de uma membrana a conectividade virtual, ao mesmo tempo em que se torna capaz de revelá-la em alguns de seus circuitos no sentido oposto, da atualização.

Vejamos como Deleuze o observa no cinema de Welles no caso paradigmático de *A Dama de Shanghai*.

Esta situação foi prefigurada em « *Cidadão Kane* » de Welles, quando Kane passa entre dois espelhos face à face; mas ela surge ao estado puro no célebre palácio de espelhos de « *A Dama de Shanghai* », onde o princípio de indiscernibilidade atinge o ápice: imagem cristal perfeita onde os espelhos multiplicados tomaram a atualidade das duas personagens que não poderão reconquistá-la senão os quebrando a todos, encontrando-se lado a lado e matando-se um ao outro (IT, 95).

Em *A Dama de Shanghai* “o princípio de indiscernibilidade atinge seu ápice” os espelhos “absorvem toda a atualidade do personagem ao mesmo tempo em que o personagem não passa de uma virtualidade” (IT, 95). Esta situação, de cristalização, ou de constituição de um cristal é a ocasião transcendental em que os ritornos do tempo (nos cristais, como ronda dos passados que se conservam) irão entrar em troca perpétua com uma imagem atual parelha, com a qual cristaliza.

A constituição do cristal é a condição de uma revelação. Como nos diz Garrec (2010, p. 181) o cristal de tempo é um conceito essencialmente “revelador”.

O estatuto cristalino nos dá a possibilidade, como videntes, da revelação dos circuitos internos, acontecimentos do tempo: círculos virtuais que se precipitam na imagem atual como diferença.

A *hecceidade*, ou aquilo que devém a matéria do atual como processo de individuação, é o plano de desenvolvimento¹⁰³ do próprio tempo como desdobramento, evidentemente considerando-se aí as condições *problemáticas* da individuação, que determinarão as posturas ou disposição de potenciais no cristal.

É certo que já estamos aqui no duplo jogo (ou na dupla via) exposto em *O atual e o virtual* quando Deleuze trabalha as ideias de atualização como processo de atualização dos virtuais e de cristalização como máximo retraimento dos virtuais ao ponto de indiscernibilidade entre a imagem ou objeto atual e seu duplo virtual. No segundo caso, vemos no emparelhamento e na indiscernibilidade das imagens, a condição para uma relação íntima entre o germe e meio em que o tempo, como meio liso, amorfo, opaco e virtual, se atualiza como presente vivo (expressão) sinalizando o devir de um passado puro “de potencialidade cristalinas infinitas” (IT, 100) que se desdobra no cristal.

¹⁰³ Isto não quer dizer que ela se confunda com o plano de organização ou desenvolvimento. A *hecceidade* é correlativa a um processo impessoal de individuação que faz subsistir ou insistir na individuação a singularidade, o acontecimento. Aquilo que se encontra na tomada da imagem é a conexão de forças, multiplicidade de multiplicidades, constituindo, sempre, um poder de afetar e ser afetado (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 169).

6.1. Ritornelo e o galope

“vou dar a Félix esta triste notícia... que também há o cavalo” (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 496, nota 2)

Se o ritornelo é a “ronda dos passados que se conservam” (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 502), o galope é o “vetor de desterritorialização” (CRITON, 2000, p. 502), o elemento de precipitação, “um vetor linear com precipitação...com velocidade aumentada” (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 496). O galope é aquilo que dará mobilidade interna ao cristal, que fará com que algo tome uma outra posição no cristal e que se precipite como linha criativa de vida.

O galope, entretanto, não deve ser confundido com um movimento relativo e em extensão, uma vez que ele é traçado num espaço virtual, nômade. Derramamento vital que sai do cristal, abertura à vida de uma linha que nos carrega, tal como Deleuze o identifica na obra de Renoir (IT, 115-116).

O galope é o vetor vital que se derrama do cristal, dos circuitos do tempo, dos ritornelos que se fundem num plano de consistência como meio amorfo. Deleuze define na cristalização, no emparelhamento de duas imagens (par atual-virtual), por um lado a tensão interna temporal na coexistência virtual dos ritornelos e a sua precipitação como linha de vida, na “componente rítmica” do galope (IT, 123).

O galope é a velocidade absoluta da diagonal, linha transversal de desterritorialização, como uma precipitação intensiva que supõe potenciais, diferenciais, um entre-dois. É uma velocidade não-escalar como longitude de um corpo absoluto.

O galope é o devir, a velocidade nômade, absoluta, relativa apenas a uma distribuição ordinal no nível transcendental das intensidades (relações ou forças).

Se a vespa e a orquídea nos dão o exemplo macroscópico de um devir, e se a disparação da visão binocular em Simondon nos dá o aspecto do fenômeno, será preciso considerar algo análogo num espaço de puro pensamento entre populações de diferenças (cada qual, propriamente, uma intensidade ou diferença). Se os ritornelos são figuras de repetição que conservam um conjunto de relações ordinais características – a ronda “dos passados que se conservam” (IT, 123) – chamaremos de galope as linhas de fuga inerentes aos movimentos intensivos destas mesmas figuras, como nos casos de desterritorialização,

precipitação e produção de diferenças. Os ritornelos, neste sentido, não apenas conservam um conjunto de relações sob o risco de redundância ou estereotipia, como também incluem disparidades internas, tensões inerentes ao tempo, comportando linhas de fuga desterritorializantes que os precipitam em aberturas positivas, criativas. Isto ocorre em função, não só, de vizinhanças extrínsecas (encontros), mas das próprias diferenças que ordenam. O galope é a figura que expressa tal precipitação vital, sua abertura diagonal e transversal (proliferação do rizoma, crescimento do germen no cristal, traçado de um plano de imanência). Como na obra de Renoir em que o teatro é o meio amorfo onde se ensaiam e de onde saem as linhas de vida, potência inorgânica e vital de uma linha abstrata que se precipita para fora do cristal depois de um longo ensaio – “Nasce-se num cristal, mas o cristal não retém senão a morte, e a vida deve daí sair depois de ser ensaiada” (IT, 115).

6.2. germen e o soma

Deleuze contesta a noção de uma unidade sistemática da arte, entendendo-a como abstrata (MP, 369). O que define uma arte é a particularidade de um problema que a especifica, e se o problema da pintura se encontra na relação rosto-paisagem, a música terá como problema¹⁰⁴ o “ritornelo” ou a “desterritorialização do ritornelo” (MP, 370).

No mesmo texto, Deleuze e Guattari assinalam um ponto precioso quando identificam à música um “movimento de criação” que vai “do *germen* ao *soma*” (MP, 430).

O movimento que vai do germe ao soma, e que incide tanto na escuta como na criação musical, é o movimento exploratório no qual se passa ao virtual, aos circuitos de um tempo amorfo, dos motivos intensivos às disposições de potenciais num espaço intensivo em que cristalizam, como condicionantes do *pathos* musical e de seu poder ao mesmo tempo territorializante e desterritorializante.

¹⁰⁴ Como veremos, o problema da forma musical deverá se organizar em torno de um desdobramento relativo à invenção de linhas de fuga criativas, que relancem o processo (risco de estereotipia num espaço territorial em certo momento destituído de interesse) e nos dê a forma como resultado de uma fuga (deixar o território), mas que se reterritorializa alhures, na instituição de uma paisagem ou *continuum* identificado com a ideia de um corte (não haveria contradição entre corte e o *continuum*).

É a partir da cristalização, ou da instituição do menor circuito, que um atual se espelha num duplo a ponto de se tornarem indiscerníveis os limites que o separam de seu objeto virtual.

Neste momento pode-se dizer que estamos sob a possibilidade de uma imagem-cristal, que nos revelaria, a partir do mergulho virtual, as próprias conexões do tempo.

A imagem cristal, diz Deleuze, nos dá o tempo, ou a possibilidade de uma descrição cristalina (IT, 94). Maël Le Garrec nos atenta a uma sutileza que é preciso considerar: “É de suma importância notar que de acordo com Deleuze, o cristal de tempo *não cria o tempo*”, dado não se tratar de um “conceito genético”, mas “revelador” (LE GARREC, 2010, p. 181). O cristal dá a ver, e o que se vê no cristal (pelo vidente) é o tempo.

Sob o menor circuito (objeto virtual-imagem atual) estamos, entretanto, sob uma “ilusão objetiva” posta a indiscernibilidade que se opera entre o par, que, todavia, mantém sua distinção real. Eis o momento em que se opera uma reversibilidade radical (IT, 94). Duas vias se desenham: por um lado a atualização dos virtuais num processo de individuação, por outro a cristalização dos atuais que criam a reversibilidade entre as multiplicidades atuais e virtuais.

A questão da percepção se encontra premente neste caso. O cristal nos dá o límpido e o opaco nos dois sentidos tratados por Deleuze no texto *O atual e o virtual*¹⁰⁵. A imagem no cristal se torna límpida na ocasião do menor circuito, mas torna-se opaca quando remetida a circuitos virtuais mais e mais vastos.

“O cristal”, diz Deleuze, “é expressão” – “expressão que vai do espelho ao germe” (IT, 100). O cristal é uma figura dupla, reveladora. Ela começa “no espelho”, no menor circuito, na reversibilidade entre matéria e pensamento, quando um germe atual se cristaliza e ganha, por direito, um campo amorfo de exploração. Este campo é o passado, o tempo, mas já comporta o futuro como potência incondicionada. Não se trata de um passado que se representa (antigos presentes), mas um passado puro, que se toca ao presente pelas vias da cristalização.

O passado puro é, sem dúvida, contemporâneo do presente, não obstante, entre um e outro, mantidas as distinções reais. O passado vasculariza os presentes no elemento puro ou virtual de um passado topologicamente reversível e que, no entanto, nunca fora presente ou vivido. Tome-se os exemplos proustianos da *madeleine* ou de Combray, a inexplicável alegria de um tempo reencontrado. Deleuze se pergunta “como explicar que Combray

¹⁰⁵ Texto em anexo em *Diálogos* (D, 179-185).

surgisse, não tal como fora vivida” mas “num esplendor”, “com uma « verdade » como jamais houve equivalente no real?” (PS, 71). A resposta se encontrará nas dobras acontecimentais do tempo, na sua potência contraente, como captação passiva, implicadas em signos que as envelopam, mas que sob certas ressonâncias do presente se desdobram como puros acontecimentos: a *madeleine* aprisionou em sabor, numa “relação interior”, “diferença interiorizada, tornada imanente” (PS, 75) e que é a produção efetiva, acontecimental, de um meio virtual que são tantas e quantas paisagens implicadas e transversas e que se atualizam, eventualmente, numa diferença a partir do menor circuito. Vamos do espelhamento ou emparelhamento atual-virtual ao germe capaz de semear um meio que retorna à cena como imagem: “um pouco de tempo ao estado puro” (PS, 76), germe como “imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo” (IT, 100).

6.2.1. Xenakis e um caso de escuta: a escuta cristalina

Numa entrevista a Jacques Drillon, Xenakis diz “A música é um cristal que não é nada em si, mas na qual pode-se ver coisas”¹⁰⁶. Esta declaração nos parece bastante próxima à posição deleuziana, uma vez que a posição de Xenakis afasta-se de todo esforço axiomático e das tentações da linguagem, que tenta abarcar a música como caso de suas estruturas.

Música não é uma linguagem. Toda obra musical é como um rochedo de grande complexidade com ranhuras e desenhos gravados por dentro e por fora, que pode ser interpretado de milhares de formas sem que uma única seja a melhor ou a mais verdadeira. Em virtude desta múltipla exegese, a música sustenta todas as espécies de imaginações fantásticas, como um catalisador cristalino. (Xenakis, 1987, p. 32, nossa tradução).

Acrescentamos aqui que o imaginário, apesar de ser um termo de pouco manejo na filosofia deleuziana, é reputado, exatamente, como “fenômeno cristalino”, à “imagem-cristal” (P, 93). Vemos a exposição deste sentido num texto intitulado *Dívidas sobre o imaginário*.

Aquilo que se vê no cristal é a indiscernibilidade entre atual e o virtual, os devires que desencadeiam-se, a “potência do falso” como “o tempo em pessoa” (P, 93) no que chegamos em cheio no conceito do ritornelo. O ritornelo como “prisma”, “catalisador”,

¹⁰⁶ “La musique est un cristal qui n’est rien en soi, mais dans lequel on peut voir des choses”. Entretien avec Jacques Drillon: « Les oreilles de Xenakis », 1985. *nouvel observateur*, p. 90.

“fábrica de tempos” – o ritornelo como “cristal de espaço-tempo” ou “forma a priori do tempo que fabrica a cada vez tempos diferentes” (MP, 430-431).

É neste sentido, que imaginar deverá ganhar, igualmente, um estatuto paradoxal. Imaginar aquilo que não pode ser imaginado, mas que, paradoxalmente, só poderia ser imaginado; imaginação involuntária que se iguala ao poder de cristalização e troca entre germe e meio, eximamente conceituados em *Imagem-Tempo*.

O que se vê no cristal é o falso, ou a potência do falso. A potência do falso é o tempo em pessoa, não porque os conteúdos do tempo sejam variáveis, mas porque a forma do tempo como devir põe em questão todo modelo formal de verdade (P, 93-94).

A multiplicidade de exegeses, de que fala Xenakis, não postula, de modo algum, a revelação ou a veracidade de um objeto idêntico a si. O ouvinte ideal não é um ouvinte verídico ou utópico, mas fabulado e fabulador. O ouvinte ideal é o que mergulha sua escuta e explora, a partir dela, a produção de seus próprios espaços, sem pretender chegar à veracidade da composição. A exegese de Xenakis é, portanto, uma errância intensiva – aventura singular ou exploração háptica dos espaços e acontecimentos que se tem a explorar.

A escuta cristalina, tal como a propomos (no interior do discurso deleuziano) é a que experimenta uma superfície de conexões bifurcantes, uma multiplicidade de n dimensões que tem em suas bordas o aspecto anômalo ou fibroso de um universo folheado, conectivo, nos levando a outras grandezas, tensores ou dimensões (Cf. MARTIN, 1993, p. 180).

Tomemos, finalmente, o exemplo de um caso genérico de escuta em que o objeto sonoro é tomado como germe. Quando a percepção lhe toma como imagem sonora ele imediatamente se cristaliza abrindo, por direito, um campo subjetivo de exploração como meio amorfo: tempo ou espaço intensivo do pensamento. Neste momento a escuta ganha as dependências e condicionamentos de uma estrutura virtualmente cristalizável como meio (IT, 100). Como nos ensina Simondon, o germe tira das potencialidades do meio as condições de sua individuação. Se a escuta será rica ou inócua, imaginativa ou obsedante, inventiva ou dispersiva, dependerá daquilo que povoa o espaço do ouvinte, e sob quais circunstâncias.

Não se trata, finalmente, de uma escuta parametrizada numa axiomática ou nas variáveis de uma linguagem, mas da criação imanente e involuntária de parâmetros de escuta numa performance, muito parecida com a experiência afetiva que toma de assalto a personagem proustiana ao saborear uma *madeleine*: violência de um signo que deve ser pensado como desdobramento cristalino.

Capítulo 7 – Devires, e os conteúdos da música

7.1. Os devires

Os devires são graus, níveis ou modos de minoração do homem. Falamos do homem por uma comodidade da linguagem, uma vez que os devires dizem respeito a populações intensivas, às multiplicidades ou, mais propriamente, às suas relações (RF, 290). Falamos, portanto, do homem como multiplicidade e não do conceito antropológico Homem, que é a ponto fatal de todo devir.

Em termos gerais, os devires são blocos assimétricos que proliferam diferenças num encontro. A fórmula geral do conceito é, segundo Zourabichvili (2004, p. 48-49), *x encontra y devindo x' e y'*, sob a condição dos termos serem precedidos pelo índice do transcendental: *um x'* e *um y'*. É que, em tais blocos, os termos x e y são singularidades, quantidades intensivas que se intensificam num espaço virtual-ideal, a partir de uma relação essencialmente desterritorializante, quando a “afectividade se emancipa de seus bordões e impasses habituais” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 50).

Enquanto singularidades em bloco, os devires não remetem, senão indiretamente, a entes discretos dispostos no espaço-tempo (encontros extensivos com a criança, o animal, a mulher ou o que quer que seja), mas a blocos diferenciais-intensivos correspondentes, como no caso dos blocos de infância de Schumann. Ademais, como o olho que o homem empresta às paisagens nos perceptos de “a paisagem vê” (QPH, 159), todo devir é *composição do contínuo no corte* ou continuidade na exterioridade como diferenciação: vitalidade autônoma e inorgânica do afeto na constituição de um infinitivo como terceiro termo impessoal entre duas instâncias que se modulam. Continuidade inassinalável de cada coisa, produzida no fora como transbordamento: o devir como bloco assimétrico implica a instauração de um plano de composição ou do fora como espaço real de proliferação.

Num sentido análogo, Sauvagnargues propõe uma análise interessante do devir a partir da lógica das sínteses disjuntivas, na qual todo devir implicaria uma aliança em disjunção. Em tais alianças o bloco constitui um plano autônomo como transbordamento dos termos em relação num plano de pura exterioridade (simbiose).

Sauvagnargues (2006, p. 178; 2011, p.171-172) pontua o interesse de Deleuze sobre a obra do biólogo Remy Chauvin sugerindo, brevemente, uma reflexão sobre a ideia de evolução a-paralela ou coevolução: espécie de aliança extra-conjugal, maquínica e aberrante de puras diferenças, qualificada por Deleuze e Guattari como “núpcias contra a natureza”, “verdadeira Natureza que atravessa os reinos” (MP, 295).

Tais blocos podem comportar encontros de quaisquer tipos, precipitando os devires numa tipologia virtualmente infindável e de decorrências imprevisíveis. Assim, os devires, que abrem mundos, não se limitam aos casos mais comuns, como nos exemplos usuais de devir-animal, criança ou mulher. Zourabichvili (2004, p. 49) sublinha que tal classificação não teria “privilégio algum *a priori*”, mas, apenas, que a análise a constata, dado que “o desejo tende a investi-las mais que qualquer outro domínio”.

O critério de avaliação imanente entre os diversos tipos de devires dizem respeito aos níveis de desterritorialização a que um devir nos carrega “coeficiente de alteridade ou de *desterritorialização absoluta*” e “em que medida o devir, em cada caso, se quer a si mesmo?” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 50). Neste sentido, vale imaginar o caso limite, que envolve justamente o correlato clínico da música¹⁰⁷, a esquizofrenia, em que o desejo não se detém em formas, levando a um puro devir ou processo, sem parada ou termo de chegada, como colapso da inscrição formal numa superfície.

Deleuze e Guattari apontam a arte como um dos espaços privilegiados dos devires, estas passagens em intensidade. Toda arte é um monumento do devir, seu devir-sensível.

Se o devir é a produção singular nas condições de um encontro, o devir-sensível é o movimento expressivo em que uma singularidade se lança numa matéria. Isto subentende um encontro, Van Gogh e os girassóis, Ahab e Moby Dick, a vespa e a orquídea. Um não se torna o outro, nem o imita, mas, a partir do encontro, assombram-se de um vetor intensivo, autônomo, que os carrega. Tais vetores são quadrantes inesperados, forças que se apossam de nossos pensamentos e ações e que só se preservam em nós como intensidades, algo da ordem do acontecimento.

¹⁰⁷ Se a pintura se aproxima da histeria obtendo “puras presenças sob a representação, e pela representação” (FB, 53) a música teria por “essência clínica” uma “esquizofrenia galopante” (FB, 56). Deleuze nota que a música também poderia, por direito, obter “puras presenças”, mas em função da orelha como órgão intensivo “polivalente” (FB, 55).

O devir-sensível de uma força, ou dos devires captados num ritornelo ou acontecimento, remete ao engajamento da “alteridade” numa “matéria de expressão”, “monumento” que “incorpora ou incarna o acontecimento” “dando-lhe um corpo, uma vida, um universo”(QPH, 168). Assim o devir-expressivo não se encarna num objeto, mas num processo. Ele é o desencadeamento de um processo, de um agenciamento, de um funcionalismo, de uma máquina concreta.

Com os devires uma zona de indiscernibilidade se tece entre a vida e a arte. Já não se sabe onde começa o conteúdo e onde acaba a expressão, ambos entrelaçados numa pura linha abstrata que tece o plano de composição.

Conforme Deleuze e Guattari anunciam em *Kafka: por uma literatura menor*, toda arte é uma minoração do homem, um caso de devir, as condições do menor sendo, justamente, a de uma vida intensa que nos atravessa, mesmo às portas da morte como o “fluxo de vida invencível” em Kafka (K, 74).

Em última análise, nenhum devir é histórico, mas essencialmente geográfico, acontecimental, intempestivo. Todavia, eles recaem numa historicidade ou se marcam na história como a célebre ferida¹⁰⁸ de Joe Bousquet “meu ferimento existia antes de mim, nasci para encarná-lo” (QPH, 151). Assim, sob ainda um outro ângulo, os devires são acontecimentos, potências redistributivas do real – ou sua própria consistência – os devires são aquilo do que o real é feito, ainda que o real se confunda com sua própria fabulação¹⁰⁹.

Do ponto de vista da vida que passa, do transcurso do tempo, um devir sempre nos deixa sob atônica interrogação: *o que se passou?*. É que o plano de ação de um devir nunca é um meio, ainda que ali se marque. Todo devir está *entre* e só persiste nos termos do desenvolvimento de uma matéria em intensidade, como violência ou a marca discreta de um puro processo, alienado no inefetuável (a insistência neutra de um acontecimento sempre escamoteado)¹¹⁰. Desta perspectiva, todo devir é, imediatamente, instituição de uma linha de

¹⁰⁸ A ferida entendida aqui como *processo* e não como *objeto*.

¹⁰⁹ “*Num certo sentido*, só os processos intensivos, os devires, as passagens são reais. Todo o resto é delírio, fabulação, inclusive a “realidade” econômica e social. Esse é o sentido das descrições do devir que sublinham ao mesmo tempo a realidade do processo e a irrealidade do que engendra : “O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real”. Pode-se dizer o mesmo de todos os outros tipos de devir. Devir é alucinar, delirar e fabular. Mas, *num outro sentido*, delírios e fabulações são reais - no sentido em que os novos corpos e as novas linguagens que produzem são pelo menos tão reais quanto a realidade pré-existente que contestam” (LAPOUJADE, 2014, p. 266-267).

¹¹⁰ Cf. Zourabichvili, 2011, p. 86

fuga diagonal e reivindicação nômade de uma superfície não-partilhada *que se ocupa* (por acontecimentos), tais como o vemos teorizada nos espaços lisos de Boulez.

7.2. Devir-música

A respeito da música ocidental (mas as outras músicas encontram-se diante de um problema análogo, sob outras condições, e que elas resolvem de outro modo), tentamos definir um bloco de devir no nível da expressão, um bloco de expressão, graças às transversais que não param de escapar das coordenadas ou dos sistemas pontuais funcionando nesse ou naquele momento como códigos musicais. É claro que um bloco de conteúdo corresponde a esse bloco de expressão. Não é nem mesmo uma correspondência; não haveria bloco móvel se um conteúdo, ele próprio musical (não um sujeito nem um tema) não interferisse sem parar na expressão. Ora, o que está em causa na música, qual é seu conteúdo indissociável da expressão sonora? É difícil dizer, mas é algo como: *uma* criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai. Queremos dizer que não há aí temas acidentais da música, mesmo que se possa multiplicar os exemplos, e menos ainda exercícios imitativos, mas sim algo de essencial. Por que uma criança, uma mulher, um pássaro? É porque a expressão musical é inseparável de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal que constituem seu conteúdo (MP, 367).

Os devires são processos que decorrem da constituição de blocos ou cristais assimétricos, que localizaremos adiante na mobilização dos espaços como *relação* – relação intensiva, como condição de processos que diagramam dimensões da existência, que não poderiam ser deduzidas da substancialidade ou interioridade dos termos. Os devires são, fundamentalmente, *relações diferenciais*, assim definidos nas multiplicidades conforme o vemos no prefácio à edição italiana de *Mil Platôs* (RF, 289-290).

Todavia, enquanto tais, os devires tendem a se anular na qualidade ou a se tornar empiricamente insensíveis na expressão, não obstante, fazendo da matéria signo, uma matéria sinalética com traços de todos os tipos. Mesmo nos casos em que os termos intensivos são visíveis (vespa e a orquídea), os devires estão sempre *entre* os termos da relação, o que lhes confere uma invisibilidade patente. No caso das artes, quanto aos conteúdos e expressões, dificilmente se sabe onde um começa e o outro termina, manifestos como blocos: Devir-mulher de Schumann, devir-girassol de Van Gogh. Paisagem em que intensidade e qualidade se envolvem numa tal intimidade que poderíamos dizer que o conteúdo se confunde inteiramente com a expressão “o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida” (QPH, 156). Como

dizem Deleuze e Guattari “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva”. Se “o afecto” é o que “é metálico, cristalino, pétreo, etc.”, “a sensação não é colorida”, mas, como diz Cézanne, “colorante” (QPH, 157).

* * *

O objeto musical, chamemo-lo assim provisoriamente, incorpora uma miríade de encontros em cristalizações, diversidade de pontos de vista intensivos, processos e acontecimentos que se insinuam ou que subsistem na expressão como violento signo.

Diz-se que as matérias de expressão encontram-se, neste sentido, espiritualizadas¹¹¹, sem que com isso reduzamos o espírito a um espírito humano ou alma subjetiva. O espírito não é a alma humana, mas potência inumana de um pensamento. O que espiritualiza a matéria é a aventura experimental numa geografia dialética tal qual um plano impessoal de composição (construtivismo de um espaço virtual e que constituem platôs ou zonas de intensidade contínuas). Nos reservamos a considerar as intensidades produzidas neste plano, a partir de suas relações diferenciais ou devires, como o puro expresso das matérias de expressão (afetos), segundo os blocos em que cristalizam.

A matéria sonora é, certamente, investida de conteúdos intensivos que são os pensamentos de um músico.

Entretanto, não se trata de um pensamento de origem intelectual e autoral, circunscrito à função-autor, mas de um pensamento¹¹² como potência de experimentação relativa a um *spatium* singular de natureza intensiva. Os devires são, justamente, as relações e processos que impedem a função-autor, dando-se num campo em que o homem está de todo ausente (*no man's land*).

Quando Costa (2011, p. 116) nos convida às reflexões em torno dos ambientes da livre improvisação vê-se que, à distância dos conteúdos idiomáticos de uma territorialidade, a própria ideia do sujeito (função rosto) tende a se apagar em função de uma relação

¹¹¹ Como diz Deleuze em Proust e os signos “Na arte as matérias são espiritualizadas, os meios desmaterializados” (PS, 64). A arte como “verdadeira transmutação da matéria” (PS, 60) para um signo totalmente imaterial: “A arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido absolutamente espiritualizado” (PS, 53).

¹¹² Na próxima parte desta tese tentaremos explicitar com maior precisão a natureza deste espaço e do que poderá significar a ideia de um pensamento musical.

essencialmente processual, interativa e desestratificante. Neste processo, operando sobre um regime molecular, a forma aparece como um espessamento/consistência molecular, revelando o processo do pensamento musical como cristalização de conteúdos virtuais, sob políticas essencialmente intensivas.

[...] é absolutamente necessário que o músico que participa de práticas de livre improvisação estabeleça uma política de superação dos idiomas em que ele porventura se encontre imerso. Em outras palavras: o músico deve se colocar em um processo constante de desterritorialização, desestratificando a todo momento [...]. Para isso, a partir de seu rosto (seus ritornelos e territórios, suas técnicas, seus sistemas e estilos) deve procurar o nível molecular que é onde é possível uma prática interativa liberada das estratificações molares (idiomáticas, estilísticas). Só dentro desta perspectiva é possível uma performance coletiva (pensada enquanto jogo ou conversa) entre músicos de diferentes formações. Esta é uma prática baseada na ideia de corpo sem órgãos e que possibilita, a cada vez e a cada performance, um devir potente. Obviamente, o rosto não desaparece. Por isso, a livre improvisação não é necessariamente contra os idiomas. Ela só não se submete a eles (COSTA, 2011, p. 136).

O que está em causa na música?

Deleuze e Guattari o dizem claramente “É difícil dizer, mas é algo como: *uma criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai*” (MP, 367). São devires que, como coeficientes de desterritorialização, levam à minoração do homem: devir-criança, devir-mulher, devir-animal. Todavia, a música, como atividade que conhecemos, exige que este pássaro que se vai tenha deixado seu canto.

Todo devir opera numa zona de indiscernibilidade ou de convulsão turbilhonar, puro simultaneísmo, sem que haja razão para que se preserve aí qualquer espécie de identidade, seja em torno de uma suposta essência do homem ou da mulher que o minora (a mulher é a singularidade e nunca a pessoa).

Entretanto, estamos longe de um esboço de uma explicação convincente em torno do fenômeno musical, que nos parece perpétua e insuportavelmente deslocável. Não basta que o pensamento seja atravessado por devires de todas as naturezas para que a música apareça. Se os devires cristalizam ritornelos ou singularidades numa multiplicidade virtual, será preciso uma segunda ordem de cristalização em que a conservação da primeira como acontecimento (duração do devir como intensidade) possa reclamar suas pretensões no desenvolvimento de uma matéria artística. Será preciso que o material musical se especifique

ou faça bloco com as intensidades captadas e que sua força colorante tome corpo, reconhecida enquanto tal num sistema musical.

Eis um primeiro aspecto que pinçamos: a necessidade de definição de “um bloco de devir no nível da expressão, um bloco de expressão, graças às transversais que não param de escapar das coordenadas ou dos sistemas pontuais funcionando nesse ou naquele momento como códigos musicais” (MP, 367).

Todo bloco consiste num encontro desterritorializante. Todavia, neste encontro, não se abandona o que é em função daquilo que se encontra, mas como diz Zourabichvili “outra forma de viver e de sentir se assombra ou se envolve na nossa e a faz fugir”(48). O caso geral é que “o termo encontrado seja arrastado num devir-expressivo, correlato das intensidades novas (conteúdo) pelas quais passa o termo que encontra” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 49). Zourabichvili (2004, p. 49) acrescenta que, nos devires, os termos em bloco tendem à indiscernibilidade “conteúdo e expressão tendem ao indiscernível”. Não sabemos onde um começa e o outro acaba, na literalidade das intensificações. Neste sentido, “escrever como um rato que agoniza” perde toda sua força metafórica para se mostrar como pura realidade, ou literalidade do devir. Os blocos são, assim, cristalizações intensivas que devem se empenhar numa proveitosa generalização na dinâmica dos espaços intensivos, dada a infinidade de membranas que separam regiões do plano e de um plano a outro, todos reagindo como pura vibração.

Definir um bloco de devir no nível da expressão, significa, portanto, localizar na matéria sonora os traços de uma atividade sabidamente esquiva, como toda intensidade que ao se recobrir pela qualidade tende a se anular “Donde o duplo aspecto da qualidade como signo: remeter diferenças constituintes a uma ordem implicada, tender a anular essas diferenças na ordem extensa que as explica” (DR, 294). Assim, a intensidade e o desenvolvimento de todo devir devem ser buscados no signo musical como aquilo que só permanece no material como implicado nas variações estéticas, que as testemunham. A força, o *pathos* do signo musical, sua potência de desterritorialização, reside, justamente, na força de desdobramento desta intensidade implicada que nos carrega na experiência (e nunca na interpretação) de seus desenvolvimentos.

O material musical não reclama, portanto, qualquer abordagem analítica e estética, senão como dramatizada pelo problema insolúvel no campo da interpretação: só o que há aí, como problema notável (ou digno da violência), é o desdobramento como intensificação de uma singularidade na escuta, o devir de um devir. Aquilo que violenta o

pensamento (e nos obriga a pensar) é justamente o que se furta à representação – as linhas de fuga que se desenvolvem num material que atualizamos na escuta, e que nos carregam a uma profunda perplexidade (a dialética musical é a de uma ideia problemática que não se resolve senão em soluções provisórias, e não menos problemáticas: os estados que consumimos na escuta).

O segundo aspecto em relevo na observação dos filósofos é a ambiguidade de uma questão que se tece entre a vida e a morte nos devires: “*uma* criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai” (MP, 367).

[...] em Deleuze, a vida não se limita a produzir organismos, nem assume invariavelmente uma forma orgânica. Pelo contrário, os movimentos aberrantes atestam uma “vida inorgânica” que atravessa os organismos e ameaça a sua integridade, uma vida tão indiferente aos corpos que atravessa quanto aos sujeitos que ela transtorna. Chega-se ao ponto em que a vida se torna “grande demais para mim, jogando por toda parte suas singularidades, sem relação comigo” (LS, 177), em que ela leva o sujeito a experimentações no limite do invivível (LAPOUJADE, 2014, p. 21-22).

Vida e morte são termos que se trocam, quer se considere a ênfase num plano ou outro, problema que nos suscita demoradas discussões, inapropriadas para o momento.

Por ora nos restringimos à ambiguidade dos valores *vida* e *morte* sob a condução da im/permanência dos devires.

Um devir se fazendo (uma criança que brinca, um pássaro que chega) nos é lícito perguntar: o que se passou? e até onde ele vai?.

Deleuze e Guattari tratam em *Mil Platôs* de uma forma especial ou paradoxal do segredo. Não um segredo que se confia ou se esconde, mas lá onde precisamente ele já “não tem conteúdo nem forma”; “o imperceptível enfim percebido, o clandestino que nada mais tem a esconder” (MP, 356).

Nunca se saberá o que se passou num devir, pois eles são como “segredos em transparência, impenetráveis como a água, em verdade incompreensíveis” (MP, 356).

Ademais, haverá sempre uma linha de abolição pela qual os devires terão um termo, dado que todo devir chega a um fim. Não que um devir busque qualquer termo (o termo a que se chega), mas seu fim está associado à desmontagem das linhas de produção desejanse, ora precipitadas na inconsistência, ora estratificadas e reterritorializadas nas representações e formas orgânicas. Outrossim, aquilo que se desmontou ou que conheceu sua

abolição nas reterritorializações orgânicas, continua lá, como complicado em intensidade, fluxo em simultaneidade, pronto a renascer como um outro. O que o devir experimenta é apenas sua morte orgânica, dado que sua temporalidade (Aiôn) é a de um tempo eterno e morto, propriamente um infinitivo, reserva e potência.

Em *O anti-Édipo* Deleuze e Guattari esclarecem o cerne deste tema que, se mal compreendido, multiplicará suas dificuldades em retomadas subsequentes¹¹³.

[...] o que é a experiência da morte [...]? tratar-se-ia de um desejo de morte? um ser para a morte? Ou então um investimento da morte, ainda que especulativo? Nada disso. A experiência da morte é a coisa mais ordinária do inconsciente, precisamente porque ela se faz na vida e para a vida, ela se faz em toda passagem ou todo devir, em toda intensidade como passagem e devir. É próprio de cada intensidade investir em si própria a intensidade-zero a partir da qual ela é produzida num momento como o que cresce ou diminui sob uma infinidade de graus [...] Elas são as portadoras da experiência inconsciente da morte, já que a morte é o que volta a ser sentida em todo sentimento, é o que não pára e não acaba de advir em todo devir [...] formando as zonas de intensidade sobre o corpo sem órgãos. Toda intensidade é portadora, em sua própria vida, da experiência da morte, e a envolve. E, sem dúvida, toda intensidade se extingue ao final, todo devir devém ele próprio um devir-morte! Então a morte sobrevem efetivamente. (ACE, 394-395).

Se o devir encontra um termo, por outro lado ele se conserva como um segredo precipitado numa pura matéria intensiva, como uma diferença livre, nômade, não-ligada. Ele morre nos limites do vivido, mas vive num tempo morto ou amorfo como potência secreta, indiscernível e real.

Lapoujade mostra que a ambiguidade dos valores vida/morte se define a partir do plano em que os termos são considerados: ora “neurotizar a vida” limitando o desejo aos territórios do orgânico, ora “esquizofrenizar a morte”, transpondo o muro, passando ao avesso da estrutura.

[...] são duas versões da morte que se opõem, ora a morte como princípio imanente do desejo, que faz passar ou morrer todos os seus investimentos, favorecendo sem cessar novas loterias no inconsciente (“esquizofrenizar a morte”), ora a morte tornada princípio transcendente que se volta contra o desejo (neurotizar a vida), uma que leva à transposição dos limites, outra que os coloca como uma proibição (LAPOUJADE, 2014, p. 176).

¹¹³ “Um homem lança um grande grito: ‘Estamos perdidos!’ Uma voz de mulher: ‘Estamos salvos!’ Gritos explodem em toda parte: ‘Perdidos! Salvos! Perdidos! Salvos!’” (MP, 380). De um lado a potência vital e inorgânica da natureza inumana dos devires, do outro as reterritorializações molares na figura masculina-humana. Entre um e outro, oscilamos entre duas valências que se permutam e que cristalizam (pelo homem e na sua ausência). Vamos da vida orgânica da representação à morte inorgânica dos devires como potência do pensamento (Thanatos): da corrida galopante para a túmulo à prova do eterno nas rondas dos ritornelos: “Duas figuras do tempo... Não sei qual é o signo de cada um; o signo é variável...” (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 502).

Entre o pólo *paranóico* em que o desejo se detém em investimentos nos limites, cercando e fechando o território nos termos de uma “lei” “submetendo as potências”, e o pólo *esquizo* em que o desejo “investe a potência nela mesma”, “transpondo os limites fixados pela lei” (LAPOUJADE, 2014, p. 177).

Sob o ponto de vista intensivo, do corpo sem órgãos, a morte (ou o modelo inconsciente da morte) assume uma positividade paradoxal¹¹⁴ uma vez que é assimilada ao pólo de repulsão e deposição do orgânico como condição de novas atrações (ACE, 393). Se a repulsão nos parece um valor negativo e limitativo, vemos que isso se dá em função de uma perpetuação de um processo que não se detém na positividade de objetos. O corpo, o vemos em Artaud – “O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo” (MP, 196). Neste sentido, a experiência intensiva da morte é a condição da intensidade que não postula objetos, territórios ou leis de organização, condição radical da linha abstrata de vitalidade inorgânica. Do ponto de vista do corpo organizado, a vitalidade dos devires só se deixa ver pelos movimentos de desterritorialização que suscita. Mas eis que o corpo orgânico reage em suas reterritorializações formais, territorializando os devires.

É assim que “toda intensidade se extingue no final” (ACE, 395), levando os devires a um termo: uma criança que morre, um pássaro que se vai... A morte aí é a dos processos de minoração do homem, em que o que sobra é a revitalização de sua organicidade, em seu regime molar. Resta que a arte deve ser capaz de sustentar num material alguns traços deste segredo, dar duração aos devires ainda que numa terra estrangeira, tantas quantas forem os materiais de uma arte.

Existe a vida da organicidade do corpo, com seus processos e afecções; mas há também uma vitalidade inorgânica de um tempo morto relativa a um corpo maquinado e a um

¹¹⁴ A dificuldade aqui é compreender a relação conceitualmente conflituosa entre a produtividade maquínica do desejo (máquinas desejanter) e a natureza intensiva de um corpo sem órgãos que tende a repelir o registro de toda a produção, ainda que ele seja a condição intensiva daquilo que se produz. O CsO, como ovo, é a matriz produtiva do real, mas ao produzir pelo desejo, o CsO tende a repelir seus produtos na medida em que eles se inclinam a uma estratificação, visto que, ao se assentar no corpo, aos estratos tendem a limitar o desejo às suas formas (de estratificação). Deleuze e Guattari irão identificar, assim, um ponto ótimo do CsO como *plano de consistência* em que a inscrição no corpo possibilita o relançamento funcional do processo do desejo sem que se caia, por um lado, nos riscos brutais de uma extrema desestratificação (morte orgânica) e por outro, nos perigos de uma estratificação demasiada, limitando a produção de novas intensidades, e por conseguinte, do relançamento do real.

pensamento e a um inconsciente atravessados de linhas de fuga, que são seus êxtases secretos. O que se passou? Talvez só o saibamos como segredo nos rastros do material, nos signos ou monumentos.

* * *

O que está em causa na música é a produção, a partir do jogo dos devires, de um corpo musical que os formalizem, que os cristalizem num bloco de expressão, que os façam durar. As matérias de expressão tornam-se, então, indissociáveis dos devires como índices de uma atividade em que, se o homem não desaparece, tende a se volatilizar: o homem ausente como condição expressiva dos devires pelos quais passa (a vida do homem é o termo da impessoalidade dos devires ou de sua morte produtiva). A obra de arte é justamente a prova ou o monumento de uma minoração, uma vez que ela faz durar potências que o homem em sua organicidade seria incapaz de suportar.

Por outro lado, os devires priorizados por Deleuze e Guattari (animal, mulher, criança) não devem limitar nossa compreensão do processo musical, mas transbordá-la: “aquilo que faz com que o músico descubra os pássaros, o faz também descobrir o elementar e o cósmico. Um e o outro fazem bloco, fibra de universo, diagonal ou espaço complexo” (MP, 380). Como nos ensina Deleuze, “pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o que” (CC, 11), o que abre os blocos de devir a quaisquer espécies de encontros: molecularização da matéria e constituição de um universo fibroso – devir-cosmos de Varèse.

É que o molecular tem a capacidade de fazer comunicar o *elementar* e o *cósmico*: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um *continuum* estendendo a variação muito além de seus limites formais (MP, 379).

Em última análise, veremos que tudo vai depender das superfícies, espaços, planos ou sistemas com que se faz bloco ou se cristaliza (desterritorializar o ritornelo é arrastá-lo aos devires nas superfícies cristalinas, nas quais ele se revela, enquanto germe, catalisador, poder de diferenciação). Se o plano de composição é, por direito, pré-musical, é preciso que ele próprio faça bloco ou se cristalice, no encavalamento das multiplicidades e platôs intensivos, com um sistema pontual musical posto em fuga, maquinando corpos e

ideias sobre uma matéria que nos dê e nos faça sentir o insensível pela expressão – ver o invisível numa bola de cristal sonora.

É neste contexto que Deleuze e Guattari podem dizer que os ritornelos ou devires sejam os conteúdos próprios da música. Eles são como os módulos de um sintetizador analógico¹¹⁵, fazendo do pensamento um complexo transcendental interativo.

Não que eles guardem quaisquer predisposições musicais, ou que carreguem um significado que a música naturalmente revele, mas porque interiorizam uma potência de dramatização e maquinação que, nas mãos do músico, poderão se cristalizar sobre os planos de organização musical. Quando isto ocorre uma criança, uma mulher ou um animal devêm música. Devir-Clara de Schumann, devir-pássaro de Messiaen.

¹¹⁵ “Os sintetizadores *analógicos* são ‘modulares’: eles põem em conexão imediata os elementos heterogêneos, introduzem entre esses elementos uma possibilidade de conexão propriamente ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis” (FB, 109).

Capítulo 8 – O objeto musical

8.1. Objeto sonoro

O objeto sonoro é um conceito reputado como célebre, localizado na obra teórica do compositor francês e teórico Pierre Schaeffer.

Com Schaeffer assistimos a um salto sem precedentes na compreensão, desenvolvimento e construção da escuta. Passamos de uma escuta instrumentalizada nos objetos musicais, a uma escuta, sob o ponto de vista fenomenológico, atenta ao som em sua radical materialidade, centrada no objeto e com consequências diretas na composição musical do século XX.

Schaeffer promove inicialmente uma redução da escuta (suspensão das categorias da escuta musical) para então passar a uma expansão¹¹⁶, percorrendo em “cadeia” os “diversos estratos de sua realização”, ganhando, por fim, aquilo que Jean Molino chama de *fato musical*, as “impurezas decorrentes da ação musical” (FERRAZ, 1998, p. 140).

Propondo aqui uma cadeia, ou melhor, estágios do sonoro teríamos o então “corpo sonoro”, o “objeto sonoro” puro, o “objeto da percepção” e, por fim, o “fato musical complexo” (FERRAZ, 1998, p. 141)

¹¹⁶ Falamos aqui dos diversos modos de escuta teorizados por Schaeffer.

Em linhas gerais a ideia de objeto sonoro tende a se distinguir do conceito de objeto musical na medida que exige uma atitude acusmática¹¹⁷ ou de escuta reduzida¹¹⁸, quando o som aparece dessolidarizado ou desconectado de suas causas.

[será considerado objeto sonoro] todo o fenômeno e evento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, e ouvido numa *escuta reduzida*, que o visa em si mesmo, independentemente de sua proveniência ou sua significação (CHION, 1983, p. 34)

Se o objeto sonoro supõem sua realidade acústica Schaeffer remonta, todavia, ao aspecto fenomenológico da escuta: o som como fenômeno, como objeto da percepção. O som passa da vibração mecânica, física, acústica e a sensação “como mera ressonância de um corpo ante a um outro” à percepção que o recolhe numa “síntese” (FERRAZ, 1998, p. 141).

Inspirado em Husserl e Merleau-Ponty, Schaeffer nos dá uma noção de um objeto como representação intencional. Uma escuta atenta ao objeto sem conceito, mas também livre das disposições automáticas do que chamou “escuta banal”. A atenção é deslocada do objeto físico em direção aos conteúdos da consciência, todavia sob a suspensão ou “bloqueio do conceito e da representação” (FERRAZ, 1998, p. 142). Isto permite a Schaeffer imaginar uma taxinomia do objeto sonoro sob interdição das categorias antropológicas, centrando-se nos fenômenos de textura, forma e matéria.

O *Traité des objets musicaux* de 1966, talvez a obra magistral de Schaeffer, suplementado pelo *Solfège de l'objet sonore* de 1967, podem nos dar uma pista da ideia de objeto musical na obra de Schaeffer como um objeto instrumentalizado, possuidor de uma

¹¹⁷ A situação acusmática remete à lenda pitagórica que consiste na escuta da fala do mestre encoberto por uma cortina, situação em que a fonte sonora (o falante) não era vista – “uma escuta onde se ouve um som sem que se mostre a sua causa, sem que se revele a fonte que o produziu, impedindo assim toda relação simbólica do som com o que é visível, tátil ou mensurável” (FERRAZ, 1998, p. 137).

¹¹⁸ A escuta reduzida refere-se diretamente aos casos de redução fenomenológica (*epoché*). Vejamos como Ferraz discute o termo em seu livro *Música e Repetição*: “Segundo Schaeffer, o objeto-musical emerge na escuta do som quando este som não se remete a nenhum outro signo a não ser ele mesmo. [...] Schaeffer o define como aquele objeto que é fornecido pelo ouvido, materialmente. Com isto, para se atingir a escuta do objeto-sonoro trata-se de transcender o sujeito, aceitando apenas aquilo que é dado como som, para que se atinja o que ele chama ‘escuta reduzida’. É importante na definição de objeto-sonoro notar que Schaeffer se refere à fenomenologia de Husserl, valendo-se inclusive da fórmula husserliana da *epoché*: ‘por entre parêntese’, livrar a escuta do condicionamento criado pelo hábito. Outra observação que nos parece importante salientar [...] é que, o objeto sonoro é aquilo que, registrado sobre uma fita magnética, permanece o mesmo através de escutas diferentes, transcendendo as experiências individuais (Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil. 1966, pp. 262-272)” (FERRAZ, 1998, p. 53, nota 11).

certa “virtuosidade” ou ligado a um “gesto” ou “ação virtuosa” que o particulariza, dotando-o de tal e qual “expressividade musical” (SCHAEFFER, 1998, p. 45-46).

É exatamente este gesto ou ação virtuosa que instrumentaliza o objeto e que deve ser posta entre parênteses na escuta reduzida, atitude que nos dá a possibilidade de um objeto tomado em suas particularidades formais, materiais.

Com a música concreta e acusmática o som tende a se tornar material composicional e sua abordagem a ser alavancada por uma proposta de escuta que nos põe de imediato na matéria sonora, sem vínculos com suas causas ou significados. O objeto sonoro de Schaeffer pretende, em suma, restaurar uma escuta e uma possibilidade composicional em que as categorias tradicionais de escuta se encontrem em suspensão.

O fato de Schaeffer produzir novas categorias e parâmetros adequados a este redescobrimento da matéria sonora, num novo *solfejo do objeto sonoro*, não invalida, de maneira alguma, a decisiva importância de seu trabalho. Isto nos mostra, sobretudo, que a especificidade do que chamamos musical depende, forçosamente, de reterritorializações. O importante é que a escuta seja desterritorializante, que ela porte um elemento problemático (intensidade ou paixão) tal que legitime a necessidade de uma outra modalidade de escuta, às margens do solfejo habitual.

Em última análise, a escuta que propomos nos leva, tal como Schaeffer, igualmente à suspensão das categorias como grades *a priori* de escuta. Não por bloqueio, e nem tanto para encontrar a pura materialidade sonora ou para fugir da instrumentalização musical, mas porque a violência do signo musical as tornam impertinentes. Diante do afeto, e do “colapso da percepção”, uma nova escuta se pauta sem precedentes, como desbravadora de um terreno desconhecido, escuta nômade das articulações e juntas, escuta proximal relativa a um espaço liso, háptico.

Valeria aqui pensar em um outro elemento, nem som nem estrutura, um elemento expressivo, aquele que levaria a percepção ao seu colapso absoluto, deixando-a como simples etapa de um processo cujo objeto é a sensação: ouvir não o som, mas aquilo que não está no som, que está no ouvir, aquilo que está no escutar, que está em operar cortes, em operar territórios, em dismantelá-los. A esta escuta de objetos que subentende uma outra escuta chamarei de micro-escuta, ou de escuta das fendas, das articulações (FERRAZ, 2005, p. 45).

Aqui a intensidade (ou a expressividade¹¹⁹) que dramatiza a escuta se torna o único vínculo que seguimos, perspectivando as categorias prévias segundo uma imagem imprevista, que nos damos efetivamente como pensamento.

8.2. A passagem ao objeto musical

Diferente da “matéria sonora sino”, o “material composicional sino” se liga a uma rede infindável de relações, e esta rede é heterogênea, uma coisa não remete obrigatoriamente à outra (FERRAZ, 2007, p. 57)

Alessandro Arbo¹²⁰ tende a localizar o objeto sonoro como anterior ao objeto musical. O objeto musical, instrumentalizado, deve ser desinvestido na escuta e o objeto sonoro recuperado, restaurando, ao material, a pureza perdida, como que em estado de neutralidade ou de natureza.

Se o objeto social-musical transita a partir de um objeto sonoro-natural, reverter a “natureza” do objeto significa recuperá-lo do investimento social da cultura, o que nos parece, de certo modo, um contra-senso. Aliás, é preciso que se diga que o problema da suspensão ou *epoché* husserliana sempre esteve rodeada de questionamentos.

Deleuze e Guattari insistem em partir dos meios e pelos meios. Não há suspensão, mas devir, redistribuição das forças. Um agenciamento sempre toma algo como uma dobra, uma composição de forças que é, por um lado, força que domina mas que também, eventualmente, se dá ao domínio. Não se trata, portanto, de uma genealogia em árvore, mas de uma genealogia móvel, que considera os devires, uma cartografia das forças.

O objeto sonoro reduzido, molecularizado ou “desmusicalizado”, destituído de todo e qualquer gesto instrumental ou pensamento musical, assim como a conquista do silêncio e do ruído, é parte das batalhas interiores ou plenamente recuperadas no campo musical – ainda que Schaeffer tenha tido múltiplas atividades, principalmente a que lhe

¹¹⁹ Ferraz (2005, p. 45) nos explica que a expressividade, tal como a entende Paul Klee, está ligada “aos pontes de corte, às juntas”. Quando a escuta se atém às articulações, ou ao *continuum* como não contraditório aos cortes, ela necessariamente deve se dirigir ao háptico, aos espaços intensivos, à visão proximal que segue a matéria aos vetores que a transportam. Não se trata da percepção dos contrastes do objeto, mas de encontrar, no espaço intensivo, os vetores ou as forças que obrigam uma consequência no objeto em função da realidade de uma linha de fuga, que se traça justamente sob a gravidade de um outro ponto singular (que opera efetivamente o corte).

¹²⁰ Alessandro Arbo é *maître de conférence* (HdR) em musicologia à *l'Université de Strasbourg*.

confere os conhecimentos da engenharia tendo frequentado a escola politécnica ou se habilitando em eletricidade e telecomunicações.

De todo modo, como veremos quanto aos espaços (e na definição das membranas quando o musical ganha especificidade), o campo de todo pensamento é heterogêneo. Todavia, ainda que múltiplos planos interfiram nas junções cerebrais, uma reterritorialização é sempre marcante como apropriação do conjunto, segundo a força de seu problema, mostrando que, no universo heteróclito das diferenças, o que conta é movimento de apropriação que territorializa as matérias e que as toma, segundo a natureza abstrata das máquinas, num agenciamento definido, concreto.

Voltando às análises de Arbo, vemos que ela confronta duas importantes reflexões sobre a questão do objeto musical: o texto sessentista de Patricia Carpenter¹²¹ *The Musical Object* (1967), praticamente contemporâneo ao de Schaeffer, e um mais recente de Matthew Butterfield (2002) *the musical object revisited*¹²², publicado na revista *Musical Analysis*.

Arbo, baseando-se na obra de Schaeffer, situa o objeto sonoro a partir do ideal de redução da escuta, como um “passo atrás” com relação ao objeto musical (ARBO, 2010, p. 228), reiterando a influência cartesiana de Schaeffer, quando este último busca um objeto sem pressupostos, donde poderia obter sua materialidade como um princípio do qual partir.

A perspectiva de Arbo é a da passagem de um objeto musical culturalmente instrumentalizado e da conquista do som como “objeto natural”, liberado de seus traços de instrumentalidade e processos de cultura. Isto não significa, seguramente, rejeitar a cultura, mas estabelecer um limite para a distinção nominal entre estes dois tipos de objetos. Seu apoio, além de Schaeffer, se dá sobre os estudos do filósofo italiano Maurizio Ferraris e, por conseguinte, em aspectos da filosofia de Derrida. Se o objeto musical é um objeto de ordem

¹²¹ Carpenter Patricia. *The Musical Object*, **Current Musicology**, 5, 1967, p. 56-87.

¹²² Butterfield Matthew. *The Musical Object Revisited*, **Music Analysis**, vol. 21, Issue 3, 2002, p. 327-380.

social¹²³, segundo os critérios de *expressão* e *inscrição*¹²⁴ (ARBO, 2010, p. 242), o objeto sonoro é um objeto natural¹²⁵, uma vez que independe ou suspende o sujeito¹²⁶.

De todo modo Arbo nos possibilita identificar uma clara noção nominal do objeto musical que pode ser resumida na seguinte ideia:

Constata-se então que todo objeto musical – do mais genérico (como um motivo, uma harmonia ou uma sequência de acordes, etc.) ao mais efêmero (a performance de uma *jam session*), à mais especializada ou canonizada (as obras reconhecidas com relação a um repertório, um gênero ou estilo) – pode ser explicado com pertinência, na sua maneira de ser mais fundamental, sob a forma de um *ato inscrito*: isto é, de um ato que se acompanha de alguma forma de fixação (gráfica, notacional, mas também gestual ou simplesmente mnemônica) que lhe assegura a identidade e a reproduzibilidade num contexto dado. Este princípio se aplica a uma grande variedade de realidades musicais: mesmo as improvisações “livres” (como aquelas do guitarrista Derek Bailey ou, num outro estilo, do alaudista Anouar Brahem) na medida que desejam conservar o espírito de criações instantâneas, se referem a inscrição de gestos instrumentais num repertório de possibilidades – de sequências, módulos harmônicos, gamas e ritmos, sonoridades, etc. – susceptíveis de serem reconhecidas por um auditor mais ou menos avisado, e que podem fazer neste sentido o objeto de uma análise específica (ARBO, 2010, p. 245).

¹²³ Os objetos sociais são definidos “na medida que são reconhecidos e aceitos por um grupo de pessoas” (ARBO, 2010, p. 235).

¹²⁴ Quanto às ideias de *expressão* e *inscrição*, Arbo pretende nos instruir acerca da passagem de um objeto dito natural a um objeto social, conseqüentemente, de sua perspectiva como objeto sonoro à perspectiva de um objeto musical, este último investido de atos sociais dentro de um reconhecido contexto cultural. Arbo parte de Searle mostrando que, para este autor, é a “funcionalização contextual” que opera a transformação entre classes de objeto. Ainda que a filosofia de Searle se valha de uma dificuldade identificada por Arbo na ideia de *intencionalidade coletiva* “irreduzível a soma das intencionalidades individuais” (ARBO, 2010, p. 235) ela permite ao musicólogo pensar a passagem operada por Schaeffer a partir de uma contextualização social, instrumentalização, que faria do som um objeto musical ao se socializar (depende de sujeitos). Com a *expressão* (e toda obra de arte é expressão de um processo ou atividade humana) a obra se dá à relação no *socius*. Ela pode ser experimentada e “disponibilizada a ser reconhecida como musical” (ARBO, 2010, p. 242). Quanto à *inscrição* trata-se de um traço material que a atividade ganha num espaço de cultura, e remete a um suporte. A notação musical ou a gravação de uma obra são formas de *inscrição*. Contudo, Arbo chama a atenção para meios de inscrição não físicos como na tradição oral, ou quando o próprio suporte de inscrição é mnemônico. De todo modo, para Arbo (2010, p. 243) a passagem do sonoro ao musical requer um grupo, de pelo menos duas pessoas “dispostas a aceitá-la como musical”. Com a *expressão* e a *inscrição* o objeto percorre a dupla condição do musical “fixação/memorização sobre um suporte e remissão a uma rede de relações” (ARBO, 2010, p. 246, nota 22).

¹²⁵ De acordo com Arbo, a definição de objeto natural, baseada em Ferraris, é a que segue: “[são os que] ocupam um lugar no espaço e no tempo e não dependem de sujeitos” (ARBO, 2010, p. 236). O exemplo dado é de um pedaço de madeira na floresta. Quando este objeto é apropriado e reconhecido pela cultura por um ato social ele se torna objeto social, o que os definem como dependentes de sujeitos.

¹²⁶ Atentamos para a volumosa polêmica relativa a esta “independência” do “natural”, mesmo nas definições nominais. Apresentamos aqui a posição nos termos do autor, mas julgamos necessária a prudência lembrando, por um lado, as conhecidas dificuldades da redução fenomenológica, por outro a tortuosa distinção entre as ideias de natureza e artifício na filosofia que tratamos.

Sob a perspectiva da representação, o objeto musical deve ser compreendido como um objeto engendrado, instrumentalizado, e que se define, essencialmente, a partir de um ato expressivo que o coletiviza, inscrito num suporte em que dura e lhe assegura a reprodutibilidade e identidade.

Ainda que a posição de Arbo nos pareça de certo modo temerária, não nos interessa aqui discuti-la, mas definir um rápido esboço do objeto musical no horizonte das filosofias da representação, a fim de estabelecer alguns dos deslocamentos e contrastes que Deleuze e Guattari provocam com suas noções.

8.3. As aporias do objeto musical

Deleuze proporá a definição de um objeto como virtual. O objeto virtual é um objeto real, instalado num continuum, como uma imagem em espelho que dobra e aprofunda o objeto atual. Todo atual mergulha numa porção virtual como em uma realidade própria que não deve, de modo algum, ser confundida com a categoria do possível.

Deleuze aprofunda a crítica da categoria dos possíveis a partir da filosofia de Bergson, reputando-a a uma “falsa noção”, fonte de “falsos problemas” (B, 100). A realização dos possíveis se daria de modo negativo por limitação, imagem e semelhança (B, 100). O real, realizando um possível, ganha realidade, existência e revela um limite, já que nem todos os possíveis são realizados.

Muito diferente é o sentido que Deleuze-Bergson dão à categoria da atualização, que já não se refere aos possíveis, não se dando por limitação e semelhança. O atual não se assemelha ao virtual, assim como a expressão não se assemelha aos conteúdos.

Na atualização as linhas de diferenciação do objeto são divergentes e criativas (B, 100). A crítica que Deleuze absorve em Bergson é a de um real supostamente feito à semelhança do possível. Não é o real que se assemelha ao possível, mas o possível que se lhe assemelha, por abstração “como um duplo estéril” (B, 101). O possível é uma categoria de ordem óptica. Ele abstrai um leque de variantes como possibilidades por semelhanças dos atuais (metamorfose). Já o virtual é uma categoria háptica relativa a campos singulares declinando uma família de formas a partir de cristalizações no informal (anamorfose).

Se o possível tende a se confundir com o virtual, é nosso dever reservar um termo adequado às semelhanças abstratas dos possíveis e os circuitos reais-virtuais, que operam no atual sem qualquer semelhança. Se a representação musical tende à uma analítica centrada nas possibilidades, a criação tenderá a um trabalho de superfície: instalação e habitação numa topologia virtual, como mergulho no ser.

8.3.1. O objeto musical como multiplicidade

Todo objeto atual, como multiplicidade, possui suas linhas costumeiras e visíveis, seus traçados molares e segmentos mais ou menos definidos, o atual se confundindo com uma “individualidade constituída” (D, 181).

Todavia, o atual não esgota a multiplicidade. Esta se banha em ordens inatuais, numa névoa virtual como seu campo de forças ou meio amorfo. Todo atual é indissociável dos vultos, das lufadas de circuitos virtuais coexistentes mais ou menos densos que o visitam, o vascularizam, o povoam, e nos quais o atual mergulha. Por outro lado, tal como um feixe de caos, não temos garantia de acesso à experiência destas ordens, tomadas sob um princípio de incerteza. Segundo Deleuze, a velocidade ou brevidade de suas aparições as mantém sob um “princípio de inconsciência”, fora de um mínimo tempo pensável (D, 179-180).

O conjunto virtual constitui um continuum material intensivo que, sem nunca ter sido um atual, dobra a atualidade do real como uma nuvem difusa, acontecimental, que o acompanha, sem, contudo, o preceder. Como nos ensina Sauvagnargues (2009, p. 95) “o virtual se constitui ao mesmo tempo que o presente”.

O objeto aparentemente fechado em sua constituição formal é dito emitir ou absorver virtuais. Ele sinaliza a presença dos circuitos que nos conduzem a uma nova densidade do objeto: suas linhas de força. O objeto, assim, já não se define mais por um conjunto finito e fechado de pontos, mas como uma região exploratória, um continuum aberto de linhas.

Entretanto, estas linhas não são estritamente objetivas. Elas não se encontram enredadas no objeto senão como transpassadas numa subjetividade musical como região do corpo social, de modo que o objeto reconhece sua continuidade pra fora de si, nos cortes e hiatos, entre mundos de linhas não contíguas: sua transobjetividade-social-subjetiva.

Isto não significa que o mundo do sujeito e do objeto ganhe um novo enlace, senão provisório e relativo. Um único plano de consistência é encarregado de destituí-los e

incorporá-los como puras singularidades num plano de composição no qual a subjetividade musical e os objetos musicais devêm funtores de um complexo agenciamento, uma mesma função maquínica. Neste plano, há um só e mesmo *continuum* (CsO) em que as linhas objetivas ganham sua bifurcação real em subjetividades ou pontos de vista singulares que são, já, potências sociais, coletivas, que as articulam.

Nesta relação muito singular, sujeito e objeto se desfazem, o indivíduo mergulha na vida inorgânica das coisas, se retrai ou se dilui sobre seu corpo sem órgãos. O corpo sem órgãos designa, portanto, o conjunto aberto de regiões transversais, adições transfinitas, cortes irracionais e sínteses disjuntivas determinadas entre fragmentos quaisquer de uma superfície metaestável onde é incluída a totalidade dos pontos de inflexões rizosféricas que tocam, numa infinidade de pontos, uma infinidade de curvas divergentes (MARTIN, 2005, p. 81-82).

O objeto musical virtual-cristalino é restituído, assim, às maquinações de um *continuum* virtual, referido a uma paisagem íntima transconexa, em que já não discernimos sujeito e objeto mas funções não-formais e matérias não-formadas, intensidades nômades, livres.

Deleuze em sua conferência de 1978 no IRCAM refere-se à música como possuidora de uma paisagem propriamente interior que, paradoxalmente, seria sua absoluta exterioridade. “o som”, diz Deleuze, não se encontra mais “associado a uma paisagem exterior”, mas “a música” ela mesma “envolve uma paisagem propriamente sonora que lhe é interior” (RF, 144). O vimos quanto à emancipação dos motivos (ou Leitmotiv) em Proust/Boulez/Wagner. A paisagem interior devolve ao objeto musical um direito involutivo em suas membranas internas, janelas cristalizáveis e inventivas, que atravessam o musical da diversidade de domínios igualmente intensivos, heterogêneos, é certo que por intermédio de uma subjetividade musical paradoxal, absolutamente desterritorializada (anômalo de bando).

A paisagem virtual interior é o *situs* de um exercício de direito a todo objeto, aparentemente consumado, de ser pensado ou de retomar-se enquanto singularidade, aberto aos devires e processos moleculares que lhe darão um novo impulso, um novo futuro, uma nova história.

Este direito se exerce exemplarmente em Xenakis e Varèse que reclamam o direito da reconstrução da música como *sonoridade*, como evolução de massas sonoras¹²⁷, mas

¹²⁷ Makis Solomos nota a perspectiva construtivista de Xenakis e Varèse e da concepção global da obra musical concebida como *espaço-som*. Entre os dois compositores vê-se a heterogênese sonora entre aportes gráficos, matemáticos, geométricos, arquitetônicos, eletrônicos, eletroacústicos, toda uma recomposição do sonoro que

também, e talvez de forma mais evidente, nos gêneros populares, no underground, nas canções de protestos, nas músicas de amor, de dor, de revolução, de guerra social.

Neste processo inassinalável, entre cristalizações e atualizações intensivas, a paisagem virtual tende a se decupar em linhas de diferenciação segundo a força dos problemas em questão¹²⁸: “o plano” se dividindo numa “multiplicidade de planos”, segundo “os cortes do continuum e as divisões da impulsão que marcam uma atualização dos virtuais” (D, 180).

Sob o dinamismo que se nos apresenta, não recolhemos do plano mais um objeto fixo ou possível em suas transformações e metamorfoses, mas um objeto virtual, problemático, aberto às conexões intensivas do rizoma sonoro.

Entre a face atual do objeto e suas vascularizações em platôs de intensidade, cabe ao artista instalar-se como na superfície de uma membrana, entre um e outro, por um lado explorando seus valores e consequências estéticas, por outro cartografando suas paisagens internas, virtuais – sua topologia dinâmica, ética e política.

Já não se trata, evidentemente, de um objeto fenomenológico ou analítico, mas de um objeto vivo de habitação, de instalação háptica: a música como multiplicidade real, virtual, intensiva.

8.4. A especificidade musical como cristalização.

8.4.1. A força da expressão cristalina

O sentido, diz Deleuze em *Lógica do Sentido* é um efeito de superfície. Uma superfície que não se confunde com a superfície ou a estrutura de um objeto, mas que se traça

desconstruirá a instrumentalização virtualmente naturalizada da tradição musical. Cf. SOLOMOS, Makis. **Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio**, sous la direction de Timothée Horodovski et Philippe Lalitte, Arts 8. Paris: Harmattan, 2008, p. 139-170.

¹²⁸ Deleuze nos ensina, quanto a filosofia de Leibniz, que o ponto de vista não só nos dá o *situs* ou domínio singular a partir do qual temos acesso às variações e inflexões do mundo mas, fundamentalmente, a possibilidade de ordenação de um problema. (Cf. aula de Deleuze sobre Leibniz e o ponto de vista de 1986 em <http://www.paris8philo.com/article-videos-gilles-deleuze-sur-leibniz-le-phi-et-le-baroque-107327817.html>). A partir da ocupação de um ponto de vista se nos é dada a força de uma ordem problemática, a partir da qual se é possível ordenar um caso. “O ponto de vista é em cada domínio de variação potência de ordenar os casos, condição de manifestação do verdadeiro” (L, 30). O “ponto de vista” como “jurisprudência”, potência ou “arte de julgar”, “sem o qual não haveria senão desordem e mesmo o caos” (L, 30).

como disposição de um campo de forças, *spatium* incorporal – plano intensivo cujas regiões são povoadas de acontecimentos, singularidades, ritornelos. Uma superfície que toma sua consistência por intensificação de partes intensivas, ressonâncias, cristalizações, atravessada de pontes móveis ou prolongamentos que articulam uma singularidade a outra, movimentando a particularidade de processos num *continuum*.

Todavia há uma segunda superfície. Não mais a superfície móvel dos espaços intensivos, mas a dos objetos em extensão, cuja forma se encontra aparentemente talhada e finita, como no caso geral dos objetos sonoros técnicos, analíticos ou teóricos. É preciso, contudo, que uma superfície trabalhe a outra, que o pensamento trabalhe a matéria sonora, que a potência inorgânica de uma linha abstrata revitalize a estrutura esquemática.

Será preciso que a escuta e a prática invistam suas estruturas para que o sentido se produza cristalino em superfície, fazendo do objeto inerte um agenciamento dinâmico, aberto a diversos outros verbos e linhas de fuga que comportam infinitivos como todo acontecimento. A música se universaliza e se mundaniza, sem por isso se fazer universal ou mundana (o universal é singular e o mundano, uma cosmicização do espírito).

Vamos de uma superfície a outra como nos desdobramentos cristalinos do tempo. Passamos da face atual ao espelho, da matéria à memória, aos circuitos do tempo e do pensamento, a aspectos cada vez mais distendidos da realidade: desdobramento do tempo e desenvolvimento do cristal.

Deleuze explica, a partir das ideias de Bergson, o jorro do tempo em que todo presente é contemporâneo do passado. Não do passado que fora um presente (e que se representa ativamente como lembrança), mas de um passado puro, nunca vivido, que o dobra como uma imagem virtual, em espelho, absoluta, intensiva.

Deleuze insiste na indissolubilidade dos conteúdos intensivos virtuais e as expressões atuais nas passagens cristalinas. Hjelmslev é citado diversas vezes em *Mil Platôs*, mas *Imagem-Tempo* articula a ideia da relação expressiva aos “cristais de tempo”, às “estruturas cristalinas”, fazendo-o segundo a ideia de “reversibilidade” entre “faces” ou “imagens mútuas” atuais/virtuais (IT, 94), que corrobora a concepção topológica que desenvolvemos no curso deste texto.

Toda expressão cristalina é reveladora de aspectos do tempo. O cristal nos dá a ver, nos faz videntes, quando o tempo aparece diretamente, como numa bola de cristal. Aquilo que se revela na superfície, o objeto de expressão, não se distingue dos conteúdos intensivos, dos circuitos do tempo e do pensamento como acontecimentos de superfície.

Por outro lado, a superfície cristalina não é apenas uma superfície de informação, mas uma superfície de ação. O vemos quanto aos territórios: é a expressão que territorializa os meios, que age, como um ritornelo, sobre aquilo que a rodeia. A expressão é uma força de ação à distância que territorializa, que transforma funções, que incide sobre o espaço de modo a modificar sua dinâmica. Há um primado da expressão sobre a propriedade. É pela expressão que o próprio advém.

O cristal, portanto, é uma potência ativa por meio de uma ação sinalética. Vê-se já na desertificação e na vacuidade dos espaços. Um personagem experimenta o tempo na superfície dos atuais, do visível. E o que ele vê senão os circuitos do tempo que insistem sobre a superfície do mundo levando-o a inação? Qual é a ação possível para aquilo que se apresenta? O que fazer diante do sublime, o trágico, ou mesmo o cotidiano que se mostra imensamente afetivo?

Os laços sensório-motores, de ação ou de reação, se rompem, uma vez que nada pode ser feito a não ser sentir, contrair numa placa sensível às vibrações do mundo que se captam na imobilidade da ação, mas que, constituem, ao mesmo tempo, uma possibilidade de mundo, um ponto de bifurcação e proliferação de futuro, como nas catástrofes de Thom.

O principal da música é que o artista descubra seu poder de ação direta, imediata, pela expressão. É pela expressão do tempo, que se apresenta diretamente, na superfície do mundo, que o próprio vidente é atingido. A expressão não lhe dá senão uma imagem-afecção, um afeto correspondente ao devir das forças que transformam os vetores do mundo.

Do mesmo modo, a música age, atinge pela expressão; ela é capaz de movimentar as forças, de transformar o real. O território é antes de tudo o resultado da ação da expressão que cristaliza as matérias no intermezzo das membranas externas. É neste sentido que diz que o ritornelo é o conjunto das matérias de expressão, ainda que saibamos de sua proveniência virtual, intensiva.

A expressão tem poder de diagramação do real. Trata-se da ação direta da força sobre a força, como nos casos de migrações, das atrações gravitacionais e magnéticas. A força é redistributiva. Fazer um território musical significa, portanto, um exercício expressivo, não tanto do ponto de vista estético, mas dinâmico: fazer das matérias de expressão uma força que atua sobre a superfície dos corpos, mas que, igualmente, os invade e os trabalha por dentro.

Fala-se de música, de um suposto poder territorializante e desterritorializante da música, de um pathos musical, mas a música, neste sentido, só principia com a habitação e isso se dá de dois modos principais: 1.) na construção transcendental do espaço e; 2.) num mergulho háptico-intensivo (ou na instalação/habitação deste espaço). É certo que o primeiro caso envolve necessariamente o segundo, mas num outro sentido: instalar-se na construção como um arquiteto, como quem traça e articula os planos e os experimenta para continuar o traçado. Já no segundo caso, a habitação dos espaços é o que condiciona os atos (na composição) de intuição do primeiro, o que necessariamente envolve a cristalização sonora de outras modalidades do pensamento. Fala-se, então, em termos de escuta, técnica, teoria, das habilidades do corpo, da geometria instrumental¹²⁹ e, principalmente, de aspectos sociais, um tanto que obscuros, mas que determinam a música como grande potência de comoção pública, ao envolver uma diversidade de universos e lutas em suas cristalizações: a arte como máquina de guerra e resistência.

Entre as duas faces da multiplicidade musical, o atual e o virtual, passamos numa velocidade infigurável de uma a outra, fazendo da estética e da dialética duas faces plenamente perpassadas, como se não houvesse distinção real entre elas, de modo que a “indiscernibilidade” do conjunto chegue a constituir uma “ilusão objetiva” (IT, 94). Onde começa o presente e onde termina o passado ou o futuro?

Todos os *revivals* testemunham a força do passado. Talvez menos como nostalgia que como uma retomada de um poder desterritorializante do presente, uma ação política liberatória, como vemos na reviravolta na obra de Penderecki.

A vanguarda dava uma ilusão de universalismo. O mundo musical de Stockhausen, Nono, Boulez e Cage foi para nós, o jovem – enclausurado pela estética do realismo socialista, portanto, o cânon oficial em nosso país – a liberação. Ele abriu uma nova realidade, uma nova visão da arte e do mundo. Eu rapidamente percebi, entretanto, que esta novidade, esta experimentação e especulação formal, é mais destrutiva que construtiva; eu percebi a qualidade Utópica desta tonalidade *Prometeu*. Eu fui salvo do tambor vanguardista do formalismo por um simples retorno à tradição (PENDERECKI, Krzysztof, 1993)¹³⁰

¹²⁹ Desenho das escalas, acordes e arpejos, localização no braço do instrumento, a memorização proprioceptiva das chaves, teclas, das posições no instrumento. A geometria aqui é uma figura que nos permite pensar a organização dos sistemas musicais na disposição de um instrumento; ela relaciona a ação musical sob o ponto de vista instrumental.

¹³⁰ Esta citação encontra-se na edição do disco: PENDERECKI, K.: Symphony No. 3 / Threnody (Polish National Radio Symphony, Wit); citação disponível em [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554491&catNum=554491&filetype=About+this+Recording&language=Englis](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554491&catNum=554491&filetype>About+this+Recording&language=Englis)

É que a música só vale pelos seus coeficientes de desterritorialização, pelos problemas que transformam em função de condições históricas, momentâneas. Quando Hindemith é recriminado por Adorno pela sua atenção às formas do barroco, não nos parece que Hindemith negue ou se furte aos desafios do futuro. Se ele se instala no passado é em relação direta com o presente, com problemas que seu plano lhe permitiu desenvolver. O neobarroco de Hindemith não se apresenta tanto como o *mesmo* barroco, mas como um ritornello que repete sua singularidade temática, imediatamente atravessado das forças e questões do presente, de modo que não há repetição do mesmo, mas devir entre lençóis do tempo, a partir de pivôs formais.

Os *ritornellos* neo-barrocos em Hindemith em sua *Kammermusik* n° 2 não respeitam um regime linear de filiação e derivação, mas uma instalação diferenciante, na qual proliferam forças do futuro na superfície da composição.

A atração de Hindemith pelas formas do barroco não se dá sem que ele reencontre, legitimamente, uma ordem de problemas cara ao barroco, e que se desenvolve em espaços alheios aos que o barroco desenvolveu. O mesmo pode ser dito de Arvo Pärt e seu interesse pela música coral sacra, o canto gregoriano e a polifonia renascentista, atravessados de um vetor minimalista que, como o entendemos hoje, não consistia num problema da música antiga.

A compositora Sofia Gubaidulina dizia estar entre o oeste e o leste; sua “herança tatar, russa, polonesa e judaica, levou a um profundo interesse em misturar sons e influências” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 983). Em sua obra *Offertorium* para violino e orquestra, reencontra e se apropria do tema de Frederico o Grande, a ideia central da Oferenda Musical (*Das Musikalisches Opfer*) de Bach, lhe “apresentando, desconstruindo e reconstruindo, nota por nota” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 983). Os exemplos proliferam: o retorno de Penderecki à escrita pós-romântica após ter se dedicado às especulações formais do que poderíamos chamar, de modo vago, música de vanguarda; os pastiches poli-estilísticos de Alfred Schnittke (russo filho de alemães judeus) entremeando, entre suas ideias, citações e mesmo partes de Haydn, Chopin, Beethoven, Johann Strauss entre outros, mesmo após escrever várias obras baseadas no serialismo, no indeterminismo e

grande interesse pela composição dita contemporânea; acrescentamos ainda todos os movimentos do *revival* no jazz e as fusões entre gêneros populares (John Zorn) e mesmo o interesse de Bartok e Stravinsky pelas formas populares e folclóricas.

A bricolagem, as citações, o atravessamento de espaços, épocas e técnicas composicionais remetem a um problema consistentemente posto pelo compositor, irreduzível ao progresso numa linha evolutiva. É preciso confiar a cada um destes compositores o direito de repetir o passado em sua singularidade, instalando-se num espaço liso em que linhas temporais se cruzam (zonas de indiscernibilidade em que uma linha se emaranha na outra e o próprio passado bifurca em novos presentes, a partir de linhas do futuro). Tal como nos espaços de Riemann os fragmentos heteróclitos do *patchwork* são conectáveis e prolongáveis, ainda que não contíguos; um se passa em outro sem que se perceba sua passagem, sem que se proceda por progressão linear.

Diz-se destes espaços que haja descontinuidade analítica, ainda que sob continuidade virtual. Como diz Guattari em *Caosmose*, “não se trata”, absolutamente, de “uma causalidade histórica *unívoca*”, as “linhas de evolução” se apresentando, antes em “rizomas” com “datações não sincrônicas mas heterócronas” (GUATTARI, 1992, p. 52).

Os blocos com a tradição não são, portanto, eventuais ou uma fuga do presente ou do futuro, mas um empreendimento, um mergulho cósmico num *phylum* – uma experiência real. Se há imitação é, como nos recortes de Tarde¹³¹, Châtelet¹³² ou ainda Deleuze e Guattari, um “ajuste” do “bloco”, “um último cuidado de perfeição” (MP, 375) quando observa-se menos uma cópia formal que uma instalação e adequação de velocidades.

* * *

¹³¹ A ideia de imitação na obra de Gabriel Tarde recorre à noção de quantidades intensivas, correntes imitativas como quanta sociais que se propagam, fluem no *socius*, fundem-se, conjugam-se nos monumentos da cultura. A imitação implica o fluxo adaptativo de correntes diferenciais e infinitesimais capazes de organizar um espaço mais amplo de instituição social. Não se trata, assim de uma cópia formal, mas de um fluxo intensivo que corre um campo social, sob condições, de certo modo, pragmáticas.

¹³² “Tenho frequentemente feito alusão ao projeto de uma física da qualidade, de um conjunto coordenado e não sistemático de conhecimentos visando esclarecer as conexões práticas – para além das distinções ontológicas do espírito e da matéria, antropológica, do homem e do mundo, epistemológicas da ideia e da coisa. Ora, me parece que o trabalho da arte, na medida que ele mergulha suas raízes na *téchné*, que é uma *praxis* – no sentido em que entendia Aristóteles, isto é uma imitação-transformação daquilo sobre o qual se trabalha – na medida que é obra, produz realidades artificiais que são os elementos desta física” (CHÂTELET citado por PV, 27).

A cristalização implica, assim, uma zona de indiscernibilidade na qual os acontecimentos atingem condições insuspeitadas de diferenciação. Uma mecosfera ocupa a noção do plano. Os ritornelos agem sobre ritornelos, criando tendências complexas no espaço.

O espaço, inteiramente vetorial, apresenta-se como um campo de forças intensivo, diversamente maquinado, cujas forças dominadas e dominantes atuam umas sobre as outras respingando na consciência ou representação musical como sensações a prolongar, a seguir. O espaço interno dos devires e da comunicação dos acontecimentos é tensionado e voltado às atualizações exteriores como que confrontado a um espelho que retroage, à velocidade infinita, em ambas as direções.

Ao compositor é reputado o poder de construção de espaços nos quais interioridade e exterioridade se comunicam, mas esse constructo dinâmico exige uma capacidade de instalação criativa sobre uma topologia cristalizável, na qual os conteúdos intensivos tendem a investir a superfície, constituindo uma imensa força sensível, indiscerníveis das matérias de expressão. É também neste sentido que Deleuze e Guattari afirmam que os ritornelos sejam o conjunto destas matérias expressivas.

Mas se, efetivamente, a indiscernibilidade se dê entre conteúdos e expressões, é preciso dizer que algo semelhante aconteça entre regiões ou fronteiras interiores, virtuais, segundo uma miríade infigurável de cristalizações internas.

Não só há uma membrana que separa (e comunica) topologicamente dentro e fora, mas há, fundamentalmente, uma diversidade de membranas internas, de natureza intensiva, fervilhando inúmeras zonas de indiscernibilidade tecendo um infigurável rizoma, sob vasta comunicação interna.

Um imenso devir transvasa, entre as bordas fibrosas da multiplicidade musical, diferenças rítmicas que unem, conectam, derivam e transformam regiões inteiras da paisagem virtual. Uma vasta contaminação de diferenças nos permite falar, a partir de órgãos ou zonas intensivas, cristalinas e provisórias, em termos de uma *política das forças*, segundo relações recíprocas que se dão entre singulares da multiplicidade. Aquilo que aparece como expressivo na superfície sonora é não só o trabalho da forma sob cuidados estéticos, mas, nos melhores casos, a singularização de um campo transcendental coletivo, maquinico, que se faz ver e ouvir como força na expressão.

A questão musical passa, assim, pelo espelhamento e reversibilidade entre duas espécies de superfície e, mais profundamente, entre meios intermediários (separados por membranas) da própria superfície virtual, ideal-intensiva. Para que um ritornelo se desenvolva

em motivos concretos, sonoros, é preciso que o pensamento se debruce diretamente sobre um tipo de objeto bastante concreto que analisamos, entre outros casos, como uma sonoridade, uma peça de música, uma figura musical.

De certo modo, quando nos debruçamos sobre eles (habitação) somos como que absorvidos num espaço em que os objetos específicos de uma musicalidade já se encontram, de imediato, investido por um plano de pensamento. Não se trata, portanto, de uma direção organizatória do pensamento, mas de um mergulho háptico num espaço de habitação. Só assim se permitirão processos não dirigidos que o pensamento, apenas *à posteriori*, deverá organizar, separar, crivar, retocar, como um último gesto da criação orientada, eminentemente, pelas sensações e critérios afetivos da experiência háptica.

É claro que o pensamento pode se encontrar literalmente esvaziado, destituído de potenciais, orientado plenamente pela face atual, a ponto de engessar os circuitos do cristal. Neste caso, dizemos que o plano de organização musical é dominado por completo pela segmentação e por linhas duras. O espaço, por direito aberto sobre tantos e quantos espaços pelos quais a música conhece sua heterogênesse, é virtualmente interdito. Perde-se a potência conectiva do conjunto vago, das linhas do tempo que nos conduzem pelas aventuras do *continuum* intensivo. As linhas moleculares e as linhas de fuga, que abrem o musical, encontram-se interditas pelo conceito no objeto, bloqueadas no menor circuito (D, 184). Os ritornelos estão aí neutralizados, plenamente voltados à imagem do território com o qual se confundem, estereotipados.

Por outro lado, mesmo na estereotopia se produzem pequenas cesuras e saídas, insinuações cósmicas, chances uma de precipitação galopante. Seria preciso, então, postular a plenitude virtual, lançar-se na experiência em busca de uma deflagração processual positiva que retroagiria no objeto, singularizando-o, fazendo do musical uma imagem dos espaços virtuais que o pensam ou o atravessam.

8.4.2. Um exemplo genérico e fictício de uma aventura de escuta

Sáimos, eventualmente pela escuta, a partir da cristalização do objeto sonoro como imagem pelo menor circuito, ganhando um espaço, por direito, de intensificação objetiva e produção de sentidos.

Somos condicionados, de saída, pelo acaso de encontros complexos, capazes de delinear o construtivismo do plano. É a natureza do problema, em sua essência violenta e

extra-proposicional, que deverá diagramar as particularidades e conectividades do plano (sua topologia).

Um espaço problemático se desenha involuntariamente a partir da escuta como campo do desejo.

É pela tomada de conectividade deste espaço que nos destacamos de suas linhas atuais objetivas, e ganhamos os circuitos virtuais do tempo.

Num primeiro momento, faceamos a superfície objetiva da matéria sonora. Conduzimo-nos analiticamente em suas relações conhecidas, relativas a planos e categorias de organização e escuta mais diretos, para, então, nos abismarmos num espaço vago de habitação, operatório, ainda mais desterritorializado, como espaço dinâmico de escuta.

Tomamo-nos problematicamente neste espaço, não como arquitetos conscientes, mas como pacientes-aprendizes de ligações eventuais, fragmentárias e automáticas que involuntariamente seguimos e, mesmo, nos dedicamos¹³³. Experimentamos um quadro de escuta como o de uma razão contingente que perscrutamos a lógica.

Sob o primado da sensibilidade, vamos de uma estética a uma dialética, de uma intensidade no corpo a uma ideia¹³⁴, à Aiôn, à multiplicidade de ideias, ao conjunto do tempo como multiplicidade virtual. Nestes estádios de agrimensura, sentimos e contraímos algo de difícil enunciação nos quais perseveramos numa espécie de *o que se passou?*, entre as disparidades do campo, os devires das forças e a diferenciação da ideia, segundo a potência real do espaço de escuta.

Conservamos daí algo furtivo e, entretanto, potente, que Deleuze chama de acontecimento. Tiramos do presente vivo uma nova dobra, um motivo, uma hora como verdade ou uma duração como contração instantânea dos trajetos/afetos do espaço. Não se trata de conservar o caminho, o registro do mapa, mas os efeitos (velocidades e vetores) das trajetórias, tal como os nômades de Milovanoff.

¹³³ Dedicar-se, neste sentido, significa, em primeiro lugar, manter a conectividade desejante. O sentido desta dedicação é próximo ao que Orlandi identifica ao pensamento conceitual nos encontros: “pensar conceitualmente os encontros exige dedicação aos próprios encontros conceituais. Sem essa dedicação não se entra em filosofia alguma, dedicação que é também a do empirismo” (ORLANDI, 2009, p. 259). Esta dedicação supõe uma permanência no espaço que se pensa, supõe manter-se no campo do desejo, do acontecimento, evitando, a todo o custo, seu esvaziamento ou desconexão numa reterritorialização distensa-satisfatória num ou noutro objeto desconexo.

¹³⁴ Vamos “da diferença”, daquilo “pelo que o dado é dado”(DR, 286) – a intensidade, ou aquilo que estabelece “a condição do dado” e a “constituição de *um corpo*” – à dialética, ou “à Ideia deste corpo” (LAPOUJADE, 2014, p. 100).

De certo modo, criamos nossos hábitos num silêncio passivo, gestando, igualmente, suas respectivas pretensões (a de povoar a terra, de erigir um território). Fazemos de um acontecimento um novo *a priori*: maquinação e memória; repetição, algo que levamos no coração – um ritornelo, que se fundirá a outros tantos no imenso mar cósmico: vaga entre vagas. Complicamos em nós uma diferença, como que transvasada na escuta. Povoamos este mar com novas vagas, novas ordens de repetições, meadas de mundos que serão tantos e quantos volumes intensivos-absolutos que insistirão em espaços futuros, por vir, igualmente abismados no esquecimento, não obstante diferenciados, ordenados ou distribuídos como puras potências.

Todavia sentimos, eventualmente, que o plano de escuta (ele mesmo um ritornelo) desliza num plano de composição pelas junções cerebrais. Nelas, alguns de nossos ritornelos, impessoais, é bem verdade, se insinuam em suas pretensões, ligações e pontes a outras tantas ordens de diferença, inclusive não musicais (e que igualmente povoam o plano); obscuro desdobrar no qual aparecem, como uma espécie de direcionalidade, vetores do pensamento – propulsão que desenrola espaços transversos, não menos fortuitos, esquivos e deslocáveis.

Uma linha quebrada e inorgânica nos mergulha num *phylum* sonoro que comporta devires de toda natureza.

O *phylum*, como matéria intensiva, é já um emaranhado de linhas sem origem assinalável¹³⁵ e que, no entanto, constitui uma tendência prospectiva. Estamos na ordem do musical, mas não nos apercebemos em que instância ela começa, em que gesto, em que limiar.

Uma impureza constitutiva nos impede de crivar qualquer conteúdo genuinamente musical, senão nas vias de uma morte anunciada do processo. Crivar é imediatamente interromper a experiência do plano sob o risco de perder a conectividade do espaço. É que os conteúdos musicais só parecem se mostrar num circuito mais ou menos justo entre duas linhas de fato: as que nos trazem aos planos de organização musical e as que nos mergulham numa ordem heterogênea de pura complicação em que as diferenças são, imediatamente, envolventes e envolvidas. A especificidade musical não se se faz senão no entorno de uma membrana que bifacia duas espécies de linhas.

Se nos afastamos demasiadamente da membrana, do ponto de vínculo ou contato entre os planos, nos pomos sob o duplo risco da esterilidade estratégica da inteligência

¹³⁵ “indicador de conexões maquínicas irreduzíveis a uma perspectiva evolucionista” (AE, p. 510) NT (Luiz Orlandi) na tradução brasileira de O anti-Édipo.

(voltada para a face das disjunções da matéria), e do delírio absolutamente desterritorializante de linhas de fuga intensivas.

Quanto à dimensão musical, já não sabemos exatamente que ordem é esta, mas vemos que ela tende a se cristalizar num plano técnico e particular em que os contornos do musical tendem a aparecer.

Entre as cristalizações virtuais e suas atualizações num plano de organização do sonoro, somos como que jogados, como diria simpaticamente Orlandi¹³⁶, entre o ir e vir “voltiginoso” de uma linha intensificada, quebrada, que nos carrega num fluxo entre ideias que pouco ou mal dominamos.

É neste sentido que, violentamente, pensar nos põe sob o enfrentamento caótico e num estado de excitação que não remete ao prazer senão como satisfação e imediata desconexão do campo desejante.

É do caos que trazemos um plano, como traçado pré-composicional ou pré-filosófico no qual as figuras ganham volumes, superfície, conectividade. Se temos sucesso, trazemos daí um tema, um motivo, ainda que vago, algo que exigirá mais trabalho – parte como um sujeito larvar (o único capaz de se suportar tais dinamismos), parte como uma subjetividade mais ou menos regradada, consciente e volitiva, que os organizam num meio qualificado de cultura.

¹³⁶ Orlandi (2009) retira o gracejo de Guimarães Rosa como explica em nota em seu texto *A Filosofia de Deleuze*: “Em *Ave, Palavra* (12/20), *voltiginoso* é um intensificador que Guimarães Rosa põe em companhia de *peresperto* numa expressão que diz uma visão de colibris: “depois, mudam com a luz, bruxos pretos, uns sacis de perespertos, voltiginosos, elétricos, com valores instantâneos”. Cf. Nilce Sant’Ana Martins, *O Léxico de Guimarães Rosa*, São Paulo: Edusp, 2001”.

PARTE II

Desterritorializações e reterritorializações: a aventura intensiva

A constituição do espaço é, antes de tudo, maquinação desejante.

Toda aventura se inicia com um ganho de espaço e uma perda da identidade. Nos aventuramos numa terra desconhecida em que já não sabemos quem somos. A aventura não é a de um ato cognitivo, mas de uma experiência afetiva da sensibilidade na qual nos definimos como agrimensores.

Exploramos zonas de indiscernibilidade, folheadas, como sujeitos provisórios, passivos ou larvares. Como em *Alice* de Lewis Carroll “a perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras” (LS, 11).

Aventuramo-nos como um impessoal num puro plano de imanência ou de desejo.

Tais espaços, todavia, não preexistem. Eles tendem a um agenciamento, segundo máquinas desejantes que o produzem.

O desejo, diz Deleuze, é construtivista: “desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol... [...] é construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar”¹³⁷. Neste sentido, todo agenciamento comporta uma face concreta e territorializante voltada aos estratos, mas também uma face maquínica e abstrata com seus coeficientes ou pontas de desterritorialização, que o abre às descodificações.

Todavia estas construções não se dão por uma ação voluntária. Elas são diagramadas pelo desejo através de tensores maquínicos, que tomam, num só golpe, corpos, ações, paixões, mas também ideias e expressões, se bem que num sentido profundamente desterritorializado¹³⁸.

¹³⁷ Cf. Deleuze, 1988, *Abecedário D de desejo*

¹³⁸ Poderia-se objetar que as ideias sejam já desterritorializadas. Se os corpos são expressamente dados num espaço-tempo qualquer (a evidência de um corpo) sua desterritorialização como objetos em Ideia (a ideia que fazemos das coisas) é plausível. No entanto, não se trata, num caso e em outro de representação. O corpo e a ideia não são, em Ideia, representações (mesmo a ideia é sujeita a ser tomada como ideia da ideia). Enquanto objetos absolutamente desterritorializados queremos dizer que ambos são arrancados das coordenadas espaço-temporais como puras potências. A maquinação das ideias e corpos são tomadas absolutas em que corpos e ideias se tomam numa pura atividade pragmática – atividade que as maquina de forma a tornar irrelevante a distinção de suas naturezas. Do ponto de vista da máquina, dos ritornelos que os tomam, corpos e ideias não

Desejar é, finalmente, estar tomado como pura exterioridade num agenciamento concreto, sob os tensores de um espaço abstrato relativo, maquínico, “figura sem rosto da libido” (MP, 50).

O construtivismo é desejante.

A seguir, duas coisas nos interessam: 1.) a enunciação construtivista de um espaço intensivo em que se pensa; 2.) a localização nestes espaços singulares de uma experiência produtiva de intensificações (pensamento) que recairiam na atividade musical como signo da dinâmica destes espaços.

Antecipamos, de forma complementar, que a caracterização destes espaços não define a natureza do objeto musical, mas as condições potenciais ou intensivas de devires que se expressam na música como conteúdos diagramáticos. Tais espaços não se confundem, de modo algum, com os planos de organização dos sistemas musicais. Eles são antes, o horizonte desterritorializado de todo plano de organização, sua virtualidade pura e transversal. Isto significa que é por meio deste plano secante de consistência que a particularidade dos planos sistemáticos em que nos debruçamos (um plano tonal, métrico, timbrístico, estilístico etc.) torna-se, imediatamente, virtualizada e conectiva¹³⁹.

A natureza do feixe de questões que se projetam sobre o objeto musical, dependerá inteiramente das condições pragmáticas ou problemáticas que levam ao agenciamento maquínico destes espaços, segundo interações ativas nos limites de uma membrana que os separam dos planos de organização musical.

Quando esta interação ocorre, (à ocasião de encontros intensivos) o plano de consistência do pensamento torna-se, por direito, plano de composição, dada a reversibilidade imediata pensante (ou intensificante) do plano de organização.

É neste ponto de interação dos planos que o sistema musical conhece seu delírio, que enuncia-se como terra porvir. A música torna-se uma máquina de guerra e o plano de

passam de elementos (não mecânicos) de máquinas. O processo da improvisação ou da performance são exemplos claros de uma relação absolutamente maquínica entre corpos (corpo do músico, corpo do instrumento) e ideias.

¹³⁹ Ela se torna virtualizada como no caso de um atual se espelhar num virtual pelo que Deleuze chama de “menor circuito”, e se torna conectiva pois nos planos de consistência de absoluta desterritorialização qualquer plano da experiência (social, corporal, familiar, sentimental, de grupo, mística, atlética, técnica etc.) é, de direito, transversal com qualquer outro. Isto se dá porque, o cérebro, como junção, comporta a vascularização de toda a experiência como pura virtualidade e conectividade radicais. O cérebro maquínico (para distingui-lo do seu duplo num estado de coisas) é a única multiplicidade movente ou topologia radical de todas as multiplicidades, todas as singularidades, todos os ritornelos.

organização conhece um alisamento: heterogênesse e constituição sistemática do musical enquanto especificidade e potência.

Capítulo 9 – Música e Pensamento (espaço do pensamento)

Nota-se por vezes que fazer música – ou seja, compor, tocar ou improvisar, envolve o pensamento ou uma forma de pensamento. Se sim, qual é a natureza do pensamento relativo ao fazer música? E o que é ouvir música? Seria a experiência do ouvinte ativo [comprehending listener] também uma espécie de pensamento? Em que sentido o pensamento musical difere do paradigma do pensamento, ou seja, a formulação e manipulação de pensamentos em palavras? Pode uma sequência musical, em si mesma, ao contrário da atividade de produzi-la ou ouvi-la, ser vista como uma espécie de pensamento? Em suma, seria a música pensamento? (LEVINSON, 2003, 2.1, nossa tradução)

9.1. Ainda não pensamos

Quando começamos a pensar? Deleuze frequentemente recupera um tema comum entre muitos de seus intercessores, a de uma impotência de pensar. Proust, Artaud, Heidegger, Chestov. Pensar efetivamente o que é? Quando pensamos, efetivamente? e de onde se tira e se domina a potência de pensar, ora ou outra expressa nos mais variados domínios?

9.1.1. A crítica da imagem clássica do que significa pensar

Diferença e Repetição empreende a conhecida crítica deleuziana à imagem dogmática do pensamento, ao sistema da representação.

Dizer que existe uma imagem do pensamento significa dizer, ao mesmo tempo, que o pensamento se reconhece enquanto tal nessa imagem que se faz dele próprio, quando “o pensamento não é preenchido senão de uma imagem de si mesmo” (DR, 181).

Deleuze define essa imagem clássica e dogmática do pensamento como natural, de boa vontade, desejosa e afim com a verdade. O filósofo entende no senso comum o pressuposto implícito da filosofia como *cogitatio natura universalis* (DR, 171) no qual duas figuras se destacam: Eudoxo e Epistemon¹⁴⁰. A elas Deleuze contrapõe o Idiota de Chestov,

¹⁴⁰ Eudoxo e Epistemon simbolizam, respectivamente, na ordem de um *pensamento natural*, os pressupostos implícitos privados ou subjetivos e os pressupostos objetivos públicos e pedantes da cultura. Eudoxo e Epistemon constituem as figuras do pensador privado e de boa vontade, “homem particular dotado apenas de seu

“homem de sub-solo”, intempestivo que não se reconhece nem “nos pressupostos subjetivos de um pensamento natural nem nos pressupostos objetivos de uma cultura de seu tempo” e que “não dispõe de compasso para traçar um círculo” (DR, 171).

O filósofo reputa a imagem clássica e dogmática do pensamento a uma “imagem moral”, suposta no mundo como coisa “melhor partilhada”, dado que “todo mundo tem, por natureza, o desejo de conhecer” (DR, 172). Deleuze, contra Descartes que buscava um começo autêntico e seguro para a filosofia a partir da dúvida, salienta a denúncia de Nietzsche ao estatuto moral desta imagem: “só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro. Com efeito, quem, senão a Moral?” (DR, 172). A repetição autêntica, de um começo efetivo em filosofia, se inicia, portanto, com a denúncia da imagem do pensamento, de seus pressupostos e postulados, e prossegue frente à renúncia das formas da representação e do senso comum (DR, 172-173). Isso nos leva a distinção de duas metafísicas que não se conciliam. Uma que apela ao transcendente e que funda a representação e toda a imagem clássica do que se significa pensar; a outra transcendental, que objetiva a experiência real, singular e concreta, e que se efetiva na mobilidade das relações, nas sínteses disjuntivas, no devir das forças, na disparação das intensidades reportada à instância problemática instituída a partir da violência dos signos.

Pensar, portanto, constitui uma experiência, um ato fortuito de criação e não um ato de aquisição da verdade, adequada a puras entidades metafísicas identitárias. Isto não significa, todavia, que o pensamento não se constranja nos limites empíricos. Como diz Bergson, seria preciso, ainda, dar ao pensamento sua metafísica adequada. Deleuze, que se diz à Arnaud Villani um puro metafísico, certamente persegue uma proposta transcendental do pensamento, uma metafísica das intensidades e dos espaços virtuais, irreduzíveis ao campo empírico.

pensamento natural” e o “sábio público” ou “homem pervertido pelas generalidades de seu tempo” (DR, 170-171). Note-se, todavia, que se Descartes contrapõe Eudoxo, o idiota, como o pensador privado e de boa vontade contra o pedantismo do saber de Epistemon, Deleuze recuperará a figura do Idiota de outra forma, à maneira russa de Chestov, mesmo contra Eudoxo, para quem Deleuze imputa igualmente uma série de pressupostos dos quais a filosofia principiaria fora do desejo de uma certeza do puro começo de Descartes.

9.1.2. Um primeiro esboço da aventura pensante

A cada passo que arriscamos nos limites de uma singularidade nos pomos a perder numa desterritorialização absoluta. A própria instalação no espaço liso, singular, como espaço háptico ou de proximidade, nos distancia das categorias que nos coordenavam os eixos pelos quais nos deslocávamos e que compreendíamos o mundo.

Abandonamos lentamente ou a uma velocidade infinita um trecho de espaço homogêneo-euclidiano (vizinhanças) e nos aproximamos de um regime polar em que a gravidade de outra singularidade nos toma sob a exigência de novas posturas, segundo novos vetores.

Tudo se põe em risco e, no entanto, é somente aí, no corte, que se arriscam as novidades do *continuum*, o recomeço do novo, a experiência da fronteira ou o que deve ser repetido.

Mergulhar no campo transcendental significa aceder à absoluta desterritorialização, percorrer o espaço das transversais e diagonais, reencontrar as diferenciais da consciência e os estados perplicados ideais, a Aventura.

A aventura do ritornelo é sua linha de fuga num sistema acentrado em que faz bloco, cristaliza, e que se potencializa a partir do “carregamento” vertiginoso de outras ordens de diferenças, outros pontos de vista (MP, 461). Neste sentido, manter a simultaneidade do conjunto vago sob as velocidades que ele chega a tomar é comparável à vertigem e o êxtase do eterno retorno: pensar sem princípios, na ausência de Deus e do homem e sob a presença de golpes de dados paradoxais, virtualmente impossíveis.

Deleuze e Guattari exemplificam claramente uma angústia análoga em belas páginas de *O que é a filosofia?*. Angústia “de um pensamento que escapa a si mesmo”, que “se precipita em outros” e que “tampouco dominamos” (QPH, 189). Eis a dimensão de uma necessidade atlética, atletismo kafkiano que retorna em *O que é a filosofia?*: “Um Atletismo que não é orgânico ou muscular”, mas “um atletismo afetivo”, que seria “o duplo inorgânico do outro”, “um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas”. Atletismo que nos revelam, como pacientes deste espaço, “algo na vida”, um afeto, algo que é “grande demais para qualquer um”, “artistas” ou “filósofos” imputando-lhes a “discreta marca da morte” (QPH, 163). Por outro lado, dizem Deleuze e Guattari, esse algo é também “a fonte ou

o fôlego que os fazem viver através das doenças do vivido (o que Nietzsche chama de saúde)” (QPH, 163).

Entretanto, diz Deleuze, “É preciso que o pensamento, como determinação pura, como linha abstrata, afronte este sem-fundo que é o indeterminado”. Entretanto, “este indeterminado”, “este sem-fundo”, “é igualmente a animalidade própria ao pensamento, a genitalidade do pensamento: não esta ou aquela forma animal, mas a besteira” (DR, 353).

O idiota assume a posição do pensador deleuziano. Não se trata mais de um pensador que busca um princípio seguro ou legítimo de onde partir, mas de uma figura de imersão, tateante, que só pode principiar pela deambulação dos espaços, recolhendo-o, em si mesmo, como acontecimento, segundo a variação dos afetos que experimenta (sensação) ao percorrê-lo em superfície. Como diz Deleuze é preciso “dar ao pensamento uma velocidade absoluta, uma máquina de guerra, uma geografia, e todos esses devires ou caminhos que percorrem a estepe” (D, 42).

Pensar este espaço é cartografar a realidade de um problema que se apresenta como fulguração, intensidade ou disparação e que flui como signo no sistema¹⁴¹.

Finalmente, o signo exige todo o pensamento legítimo como uma casuística.

O princípio legítimo é o afeto-caso, e seu desenvolvimento é um ato de exploração ou experimentação.

Neste sentido, pensar o território (ou estes *espaços quaisquer*) é um ato involuntário e intensivo de agrimensura, experiência singular que não pode ser generalizada a outros tipos de espaços ou conjuntos (vagos), sem se abismar na gratuidade vazia.

Como sabemos a lógica deleuziana não é uma lógica das disjunções exclusivas (ou isto ou...), mas das disjunções inclusivas que unem termos, que suscitam ritmos, ressonâncias e movimentos forçados aberrantes entre termos sem liame necessário.

A partícula de ligação estabelece um tecido conjuntivo (e...e...e...e...) a partir de pontes entre diferenças. Ela liga vizinhanças entre volumes fragmentários, autoconsistentes, singulares e absolutos: em poucas palavras, ela constitui um lugar ou plano que define o poder de uma geografia mental.

¹⁴¹ Mais uma vez Deleuze recorre a Simondon na exposição do sistema sinal-signo, como vemos a seguir: “Chamamos de sinal um sistema provido de disparatadas ordens de grandeza; chamamos “signo” aquilo que se passa num tal sistema, o que fulgura no intervalo, qual uma comunicação que se estabelece entre os disparates. O signo é um efeito, mas o efeito tem dois aspectos: um pelo qual, enquanto signo, ele exprime a dissimetria produtora; o outro, pelo qual ele tende a anulá-la” (DR, 31).

Pensar, neste sentido, não se resume ao exercício consciente de uma inteligência que se debruça sobre a objetividade atual da matéria, mas inclina-se à experimentação em sobrevoo que efetuamos como aprendizes, de trajetos, vetores, velocidades e acontecimentos deste espaço. O pensador é um *arpenteur*, agrimensor ou cartógrafo das linhas e do devir das forças (sensações); ele faz bloco com os deslocamentos nômades de populações intensivas esposando as velocidades que tomam nas diagonais entre termos relacionados.

Existe aí, todavia, uma passividade importante. A atividade é um domínio da representação, que se mistura à passividade da experimentação que nos conduz sobre o plano (vamos de uma ideia a outra em suas consequências).

Pensar efetivamente, aos olhos de Deleuze, não significa gerir um *logos* mas principiar por gritos, recuperando a imagem idêntica à agressão do afecto, instaurando-a como grau zero: zeroidade (como diz quanto à Peirce).

Como vimos, a imagem do pensamento não é fundada num pressuposto moral. A natureza do pensamento não funda a verdade no Bem, mas é experimentadora do poder de consequência de uma ideia, verdade infundada como *hecceidade*, acontecimento.

Uma linha liga Hume a William James. Deleuze – ou a máquina abstrata-Deleuze – efetua em sua topologia personagens conceituais que se esposam, repercutem, ressoam e ganham um movimento aberrante ou forçado como uma velocidade diagonal. Como o vimos em Milovanoff “no pensamento nômade, o habitat não é ligado a um território, mas a um itinerário” (MP, 471, nota 42).

Assim, cartografar as diferenças de potencial de um campo significa se instruir no movimento de uma autonomia tomada como velocidade de uma diagonal entre, ao menos, dois pontos¹⁴².

É aí que os autores nos convocam a uma questão das mais importantes: “Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?” (QPH, 162). Como dar duração à experiência das velocidades experimentadas? Como fazer do acontecimento um monumento? Como fazer do pensamento e do devir um conteúdo, senão em duração numa matéria? Como fazer deste acontecimento, que se conserva no espírito do pensador, uma potência impessoal, uma vitalidade orgânica que lança a “matéria” pra “fora si”, que a toma

¹⁴² “um trajeto é sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda consistência e goza de uma autonomia como a de uma direção própria” (MP, 471).

“já em desenvolvimento num esquema métrico”, fazendo espaço? (MP, 604). Como fazer de uma quantidade intensiva, o número nômade, um número numerante?

9.2. Na música há a exigência de se pensar conscientemente, ao menos em parte

No registro da “consciência maquina”, nada está decidido antecipadamente. Nenhuma interação de sentido único entre dentro e fora, o antes e o depois, o molar e o molecular, o super e o infra pode ser calculado com absoluto rigor (GUATTARI, 1988, p. 101).

O alcance de um pensamento, no nível de uma consciência, está na sua capacidade de contração e reunião, em sobrevôo, do maior número de relações em intensificação (o que não significa, certamente, o elogio de uma mecânica das quantidades¹⁴³). Vê-se, entretanto, logo de cara, que não se trata de uma consciência demasiadamente psicologizada, mas de uma função transcendental em que aquilo que flui no plano encontra um anteparo que o revela ou uma compatibilização de velocidades que o segura.

Todo hábito, de certo modo, nos dá o exemplo deste limite, nos oferecendo parte de sua pedagogia. No hábito, há um máximo de contração, um limite que a duração suporta antes de fechar seu ponto, comportando num interior um exterior dobrado, envelopado (constituição de dobras cronogenéticas) e em relação.

Por outro lado, a maior prova seletiva de um pensamento (eterno retorno) é o gradiente de diferenças como puro êxtase inconsciente, donde a consciência tira seu balbuciante “tu deves”, o imperativo categórico de um tempo “puramente lógico e desencarnado” (LAPOUJADE, 2014, p. 82). Entre a experiência extática (e forçosamente inconsciente) do assalto de um sem-fundo e os limites contraentes de uma consciência em sobrevôo, compreensiva de um número finito de componentes, assistimos ao desenrolar das agruras da criação, estado de excitação e tensão quando um pensamento escapa a si mesmo, entre o limite de uma máxima convergência de fatores diferenciais e a extrapolação do conjunto, em linhas de fuga que nos precipitam além dos limites de compactação de uma lâmina de consciência.

¹⁴³ Deleuze frequentemente lembra a necessidade de Virginia Woolf de eliminar o supérfluo e saturar cada átomo, tudo aquilo que importa.

A consciência, assim, já não se desenha como campo claro e distinto de idealidades diferenciadas, na medida que sofre a recorrência de golpes caóticos de gradientes intensivos paradoxais, virtualmente infiguráveis. Se o inconsciente nos devolve o direito à terra, aos espaços de uma desterritorialização absoluta, a consciência nos assegura uma demarcação como casa, um território a partir de um número finito de componentes intensivos, ainda que cada intensidade, ao envolver e se ver imediatamente envolvida em outras ordens intensivas e pontos de vistas, carrega em si as ações centrífugas das linhas de errância, conectividade (ou potência) que desafia o sobrevôo finito mergulhando num turbilhão.

9.2.1. O modelo dialético: espaços ideais como planos positivos de pensamento

Em Espinosa encontramos a noção de uma consciência como desdobramento ou redobramento da ideia (SPP, 79). Toda consciência, diz Deleuze acerca de Espinosa, é consciência ou representação de uma ideia. A *realidade objetiva* da ideia (sua relação com o objeto) define que ela represente qualquer coisa. Temos a ideia de um acorde, de uma forma, de uma sequência ou um ritmo: ideias de objetos como afecções do corpo, a ideia com *i* minúsculo como representação. A escuta é, sob este aspecto, instauração dialética de um objeto sonoro, uma vez que o temos para nós enquanto ideia, objeto dinâmico no pensamento que tomamos por afecção do corpo, como representação.

Por outro lado, Espinosa concebe que toda ideia seja, em si mesma, alguma coisa (realidade formal da ideia). Como tal, ela pode ser pensada, donde a reflexão, na qual a ideia é ideia de ideia, que convoca outros planos que são a continuidade ideal de sua realidade objetiva, seu delírio ou mergulho transcendental num puro campo ideal. De todo modo, a consciência, neste sentido, é sempre *derivada* – “consciência da ideia” – ainda que “banhada por toda parte do inconsciente” (SPP, 79).

Este vínculo entre consciência e ideia nos coloca nos limites do plano que traçamos. A Ideia, com I maiúsculo, é uma multiplicidade, uma composição intensiva plenamente diferenciada, segundo suas relações diferenciais (dy/dx) e a repartição ou distribuição correspondente de singularidades. A consciência, por seu turno, apegase aos limites da manifestação de uma ideia qualificada (numa consciência) como *diferenciada*. O carácter diferenciado de uma ideia, sua face atual, propicia à consciência um esforço de clareza quanto à sua espécie e partes qualificadas. No entanto, toda Ideia se mantém

virtualmente sob um princípio de incerteza, seu carácter dionisíaco, embriaguez na qual mergulha sua face *indiferenciada*¹⁴⁴.

Em si mesma, nenhuma Ideia é *diferenciada*, pois não possui qualidades (que encarnam as relações diferenciais) ou partes (que encarnam as singularidades), mas relações diferenciais intensivas e singularidades, o que constitui sua metade plenamente ideal ou virtual.

A Ideia guarda sua distinção (estado da ideia plenamente diferenciada) e obscuridade (sua indiferença) conforme suas determinações diferenciais e singulares, sem com isso esgotar-se num esforço hermenêutico que viesse a resolvê-la por inteiro: determinação completa (conjunto de valores reais). Deleuze insiste no estatuto da experimentação ideal que é um desenrolar ou um desdobramento ideal como de um ser de fuga, ainda que no processo de pensamento a multiplicidade mude de natureza, nos obrigando a cortes e novas relações.

Trata-se não mais de postular um sentido escondido a ser revelado ou plenamente esclarecido, mas de experimentar a conectividade da Ideia, suas cristalizações e devires, inclusive na mutação dos espaços ideais segundo diagonais e transversais, até então inauditas.

A verdade de uma Ideia, já dizia William James, reside em sua força de consequência: veracidade experimental e profundamente pragmática que Deleuze localiza no âmbito virtual.

Diz-se, então, que toda Ideia comporta em sua embriaguez dionisíaca linhas de fuga, vetores de desterritorialização que efetuam sua variabilidade quando ela persiste em diferenciações intensivas num espaço experimental que constitui seu continuum ideal.

O devir da Ideia é a efetuação de sua conectividade, e remete a um encavalamento de multiplicidades que experimentamos e sentimos como puros afetos num plano de pensamento.

Smith (2012, p. 308) ressalta o gosto deleuziano pelos escólios espinosanos que como “hiatos problemáticos da exposição dedutiva” saltam as “deduções axiomáticas” em função de “afecções problemáticas”. É como se o plano desenhasse em suas discontinuidades discretas o contínuo demoníaco que um grau de potência exige: desterritorializações cósmicas como efetuação das forças em obra que nos fazem vencer a gravidade de um ponto singular,

¹⁴⁴ Como nos explica Deleuze no *método de dramatização* “nela mesma e em sua virtualidade” a Ideia é “absolutamente *indiferenciada*” (ID, 140, grifo do autor).

nos alçando às fronteiras, precipitados sobre outro ponto notável, extrapolando sua região “euclidiana”.

Neste sentido, pensar o espaço, a multiplicidade ideal, significa recuperar um sentido de aventura deambulante que experimentamos como afeto e que conservamos como sensação.

Como Ahab, respondemos a um outro quadrante, precipitados nos jogos dos devires, segundo relações diferenciais que nos impelem a novas velocidades. É através dos devires que conhecemos os cortes e uma nova noção de continuidade: continuum na multiplicidade sob saltos entre planos de diferença.

Se o plano se define por *continuums* é porque uma multiplicidade está sempre encavalada em duas multiplicidades, uma primeira que ela envolve, uma segunda que já a envolve. Uma multiplicidade é sempre atraída para o limite que a faz tombar fora do agenciamento que ela compõe, aspirada por uma outra multiplicidade que compõe com ela um novo agenciamento. É o que ocorre quando uma multiplicidade atinge a saturação, quando se encontra na impossibilidade de aumentar suas dimensões sem mudar de natureza. Há sempre um atrator, singularidade ou elemento anômalo para desterritorializar uma multiplicidade, como o capitão Ahab levado a perseguir a baleia branca (LAPOUJADE, 2004, p. 187).

9.2.2. Um novo continuum: salto e a construção da forma

As diferenciais dx ou dy são para Leibniz valores particulares infinitamente pequenos (tendem a 0) a ponto da própria noção de quantidade se esvanecer nos infinitesimais. Todavia, Deleuze recorre a uma reinterpretação do cálculo diferencial em que “a questão do infinitamente pequeno de modo algum tenha de intervir” (ID, 139). Deleuze se inspira nas análises de Bordas-Demoulin, que lhe permitirá pensar as relações diferenciais fora de qualquer modelo numérico ou axiomático.

Como diz Deleuze, a propósito de Bordas-Demoulin “aquilo que se anula em dy/dx ou $0/0$ não são as quantidades diferenciais, mas apenas o individual e as relações do individual na função (por ‘individual’ Bordas entende ao mesmo tempo o geral e o particular)” (DR, 222).

A anulação dos valores particulares ou gerais na função não deve nos levar, entretanto, “à recusa de seu valor ontológico ou gnoseológico” (DR, 221), dado que nesta nova interpretação da relação dy/dx o que se nos apresenta é o universal¹⁴⁵.

Lembramos que *Diferença e Repetição* assevera-se no esforço de conceitar a diferença e a repetição fora dos elementos do particular e do geral. O singular não é um caso particular do geral, mas uma relação, um acoplamento intensivo como elemento de gênese, “o elemento puro da potencialidade” (DR, 67).

Como nos diz Zourabichvili (2004, p. 34) “o acoplamento está no ponto de gênese”, o que nos projeta sobre valores ontológicos que já não se fundamentam em qualquer *princípio* diferente da *relação como primordial*. A relação dy/dx , portanto, como elemento genético, está na base de um princípio multiescalonado, ou regressivo¹⁴⁶, que tem como unidade ontológica imanente a *relação*.

Vê-se aí o interesse conceitual do cálculo diferencial numa estética transcendental que já não se define sobre qualidades sensíveis e empíricas, mas pela “diferença em intensidade” (DR, 309), por relações ideais-primordiais (a origem é o acoplamento), reciprocamente determináveis e que distribuem um campo ideal, a partir de repartições singulares.

O que se compreende de importante neste deslocamento a que Deleuze nos conduz é o desdobramento de um espaço virtual que se caracteriza segundo a distribuição intrínseca de seus pontos notáveis e que dramatizam regiões do campo. A particularidade topológica destes espaços (multiplicidades) advém da disposição, ao longo da multiplicidade ideal, de pontos notáveis e ordinários, que por sua vez respondem à força do problema como organizador do campo.

O limite deixa de ser “o limite da função” operando por variável contínua e aproximação infinita, para se tornar ponto de “corte” ou limite de potência: “o limite é a potência do contínuo” (DR, 67). Não se chega ao limite numérico da função mas a uma zona periférica de corte em que ganhamos outra ordem de conexões, dado que o corte não se

¹⁴⁵ O “universal de uma função”, segundo a acepção de Bordas-Demoulin, “determina a existência e a repartição de pontos notáveis da curva correspondente” (DR, 67). O universal subentende a nadificação dos valores empíricos, (particular e o geral, o *quantum* e *quantitas*), e nos “dá a ver aquilo que não muda” (BORDAS-DEMOULIN citado por DELEUZE em DR, 224).

¹⁴⁶ “A regressividade assume em Deleuze um valor positivo porque é o corolário da tese imanentista paradoxal segundo a qual a relação é primordial, a origem é acoplamento” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 34).

contradiz com o contínuo¹⁴⁷. O limite, diz Deleuze, “deve ser reportado à Ideia e a seu uso problemático”, liberado dos “caracteres emprestados à intuição sensível ou mesmo geométrica” (DR, 222).

A Ideia problemática dá à continuidade o propósito de um prolongamento como proliferação rizomática, desejante. A dialética une-se à teoria intensiva do espaço. A variação contínua já não se reduz à ideia aritmética de um contínuo como prolongamento homogêneo, mas estende-se à bifurcação, às catástrofes, aos pontos críticos de cristalização, às transposições dimensionais, reorientações, cortes e conexões, enfim, à liberdade de um delírio que experimenta a heterogeneidade de um espaço não-partilhado de todo espaço em que se pensa.

Não se confundirá a variação contínua com o caráter contínuo ou descontínuo da própria variável: palavra de ordem, variação contínua para uma variável descontínua... Uma variável pode ser contínua em uma parte de seu trajeto, depois pular ou saltar sem que sua variação contínua seja por isso afetada, impondo um desenvolvimento ausente como uma “continuidade alternativa”, virtual e entretanto real (MP, 120).

O compositor John Cage referia-se à forma musical como uma “morfologia da continuidade” (CAGE, 1973, p. 36) caracterizando-a, ao mesmo tempo, como “liberdade” e “conteúdo”, mas mais que isso, note-se na citação abaixo, de Cage, a curiosa convergência com as ideias de Ruyer quanto às noções de forma e a estrutura, sem que seja necessário qualquer ajuste terminológico.

A estrutura em música é sua divisibilidade em sucessivas partes, de frases a longas seções. Forma é conteúdo, a continuidade [...] A estrutura é apropriadamente controlada pela mente [...] Enquanto que a forma deseja apenas ser livre. Ela pertence ao coração; e a lei que obedece, se de fato se submete a alguma, nunca fora e nunca será escrita (CAGE, 1973, p. 62).

¹⁴⁷ Deleuze refere-se ao contínuo, por exemplo, ao se reportar à Leibniz, ao “extraordinário mundo leibniziano” que “não se define pela homogeneidade”, mas pela “coexistência de todas as variações de relações diferenciais, e de distribuição de singularidades que lhe correspondem” (ID, 142). Outrossim, Deleuze emprega a ideia de corte no sentido de Dedekind, “o corte” como aquilo que constitui “a causa ideal da continuidade, ou o elemento puro da quantificabilidade”, o “gênero próximo ao número” (DR, 223). O filósofo também menciona, num sentido análogo, “a geometria diferencial de tipo riemanniano” que “tende a engendrar o descontínuo a partir do contínuo” (DR, 223).

Segundo vemos em Ruyer, a forma (*forme vraie*) se propõe num sentido similar. Sabe-se que a forma em Ruyer tem um carácter dinâmico, que não se assemelha ao que poderíamos chamar de forma formada (mais próxima da ideia que o autor reserva à estrutura). Se para Ruyer a noção de *estrutura* remete ao agregado funcional *partes extra partes*, integrado sob o esquema espacial (RUYER, 1952, p. 112) e funcionando a partir de “interações de contiguidade” (BOGUE, 2009, p. 305) a *forma* remete a um sobrevoo absoluto sobre uma superfície como “sistema unitário” ou “unidade na multiplicidade” (RUYER, 1952, p. 112-113), assegurando a co-presença de componentes intensivos – regime molecular em que regiões de densidade se estruturam segundo sua “energia de interação e ressonância” (Bogue, 2009, p. 304).

Se a estrutura é estrutura de justaposição de um todo como soma das partes, a forma é sobrevoo produtivo, relativo a uma superfície como contínuo absoluto. Se a estrutura é observável, constituindo um provável objeto analítico, ela o é como “coleção de entidades partes extra partes” enquanto a forma, inassinalável, se definirá como “conjunto de elementos interconectados cujas ligações não podem ser observadas” (BOGUE, 2009, p. 304).

O que define a forma, além de seu sobrevoo absoluto numa superfície, é o aspecto *não-localizável de suas ligações*, tal como vemos, de modo análogo, nos “conceitos” de *O que é a Filosofia?*. A forma, segundo Ruyer, remete a um verticalismo temático, tripla potência de autopoiese, de autogeração e autosustentação. Segundo Ronald Bogue, o que Ruyer chama de verticalismo ou “dimensão vertical” é a “atividade contínua e autodirigida que coordena o múltiplo processo de morfogênese na tarefa unificada da formação” (BOGUE, 2009, p. 306-307).

A formação, assim, não se dá horizontalmente a partir de interações de contigüidade (*proche à proche*), mas sob uma “linha contínua de desenvolvimento” como em sobrevoo às partes contíguas do observável, presidindo-a segundo sua verticalidade temática.

Se a continuidade Ideal é capaz de afirmar a divergência das séries, é porque “a Ideia tem a potência de afirmar a divergência” estabelecendo “uma espécie de ressonância entre as séries que divergem” e “que põem em jogo as relações ideais” (DR, 357).

A continuidade deleuziana é neobarroca e nietzschiana, é continuidade que bifurca nos saltos e divergências, e que se afirma no eterno retorno. O “horizonte de convergência”, diz Deleuze, “está num caos”. O “caos positivo” é o limite de convergência afirmativa da divergência das séries. “Este caos é o mais positivo, ao mesmo tempo em que a divergência é

objeto de afirmação” confundindo-se com “a grande obra que mantém todas as séries complicadas” e que “afirma e complica todas as séries simultâneas” (DR, 161).

Obter a forma na consciência significa traçar, em sobrevoo, um plano temático que corte o caos. A forma envolve uma morfogênese relativa à complicação do único continuum no qual nos instalamos como espaço caótico ideal. Com Deleuze, vemos que é através da categoria do problema (ou de um cálculo dos problemas) que poderemos selecionar alguns de seus movimentos (problematicamente reputados como importantes) traçando um plano que nos dê a viabilidade de certos objetos (o que um plano dá).

É neste sentido que a forma (unidade de multiplicidade) deve ser obtida sobre um trabalho de variação contínua – forma caóide esboçada entre a frequência de motivos mais presentes (ritornelos) e a irrupção de linhas de fuga criativas, desterritorializações violentas e produtivas que repercutem dinamicamente sobre as condições conscienciais-temáticas do sobrevoo.

9.3. Pensar por sensações

[...] se retornamos a Proust é porque, mais do que qualquer outro, ele fez com que os dois elementos quase se sucedessem, embora presentes um no outro; o plano de composição aparece pouco a pouco [...]. Tudo começa pelas Casas, que devem todas juntar suas dimensões, e dar consistência a compostos, Combray, o palacete de Guermantes, o salão Verdurin; e as casas elas mesmas se ajuntam segundo interfaces, mas um Cosmos planetário já está lá, visível ao telescópio, arruinando-as ou transformando-as, e absorvendo-as no infinito do fundo. Tudo começa por ritornelos, cada um dos quais, como a pequena frase da sonata de Vinteuil, não se compõe apenas em si mesmo, mas com outras sensações variáveis, a de uma passante desconhecida, a do rosto de Odette, a das folhagens do bosque de Boulogne — e tudo termina, no infinito, no grande Ritornelo, a frase do séptuor em perpétua metamorfose, o canto dos universos, o mundo de antes do homem ou de depois. De cada coisa finita, Proust faz um ser de sensação, que não deixa de se conservar, mas fugindo sobre um plano de composição do Ser: “seres de fuga”... (QPH, 179).

9.3.1. Sensações

Toda sensação remete aos sentidos, aos dados da sensibilidade. Todavia, Deleuze, tal como as correntes fenomenológicas, irá além, mesmo de impressões purificadas¹⁴⁸.

¹⁴⁸ “Dado psíquico, quase impossível de se obter em sua pureza, mas a qual se aborda como um limite” a sensação seria “aquilo que restaria de uma percepção atual, se se retirasse tudo o que aí se acrescenta a memória,

Deleuze sublinha, já no campo da arte, uma das objeções de Cézanne ao impressionismo¹⁴⁹: “não é no jogo ‘livre’ ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que a Sensação está, mas no corpo, seja este o corpo de uma maçã” (FB, 40).

Entretanto, este corpo da maçã é um corpo intensificado, atravessado de acontecimentos. Não se trata, assim, de um corpo de matéria inerte, cujos dados seriam sensações-informações. Aquilo que a matéria nos dá, enquanto sensação, é o puro acontecimento ou a ação das forças que se apoderam da matéria como sua vitalidade inorgânica.

Tal corpo intensificado é o próprio corpo do mundo. A maçã sobre a mesa é já uma intensificação. Ela é pura matéria, uma matéria-movimento. Se ela se confunde com uma natureza morta¹⁵⁰, dirá Deleuze, é apenas num sentido extrínseco. A maçã sobre a mesa é uma matéria intensificada, atravessada por forças, assim como a pedra e o mar. Enquanto tais, estes objetos já não são mais figurativos, mas verdadeiras figuras que evocam a matéria como pura agitação material, matéria investida de forças.

Pintar a sensação é pintar a figura, e a figura é “a forma sensível reportada à sensação” (FB, 39). A figura escaparia, assim, à ilustração e a narração e, por conseguinte, à representação. A sensação, a figura, não são da ordem da representação.

Deleuze, no mesmo texto, reporta a sensação ao sistema nervoso, à carne, à fenomenologia. Maldiney e Merleau-Ponty “analisam a sensação, ou antes de mais nada ‘o sentir’ não apenas enquanto eles reportam as qualidades sensíveis a um objeto identificável (momento figurativo), mas enquanto cada qualidade constitui um campo valendo por si mesmo e interferindo com outros (momento pático)” (FB, 39, nota 27). Ao criticar aí “o ponto onde a fenomenologia de Hegel curto-circuita” Deleuze vê, justamente neste ponto, a possibilidade de “toda a estética possível” (FB, 39, nota 27). Mas se Cézanne interessará particularmente aos fenomenólogos, Bacon será o agente principal da filosofia do CsO, ao menos no campo da pintura. O CsO não definirá o corpo orgânico ou organizado, mas a

o hábito, o entendimento, a razão, e se aí se restabelecesse tudo aquilo que a abstração lhe afasta, notadamente o tom afetivo, o aspecto dinamogênico ou inibitório que ela apresenta” (LALANDE, 2010, p. 976).

¹⁴⁹ Para as objeções de Cézanne ao impressionismo Cf. FB, 106, nota 103.

¹⁵⁰ Deleuze (FB, 40) insiste na aproximação de Bacon e Cézanne, mitigando a ideia de que a natureza morta ou as paisagens em Cézanne sejam matérias inertes submetidas à figuração. fala-se assim “do ser maciesco da maçã” (FB, 40), de suas “forças de germinação”, ou de uma “força térmica de uma paisagem” (FB, 58)

superfície de inscrição intensiva de órgãos provisórios, povoado de figuras caósmicas, de seres de sensação.

* * *

Para Hegel a sensação era reputada a um horizonte quimérico, “atividade obscura do espírito”, “privada de entendimento e consciência” (BEAULIEU, 2004, p. 160). De acordo com Beaulieu, O anti-hegelianismo de Deleuze, mas também de alguns fenomenólogos, como Husserl e Merleau-Ponty, confere à sensação um papel determinante, e não apenas “quimérico” e inconsistente. É certo que Deleuze a descreve, certa vez, como “efêmera” e “obscura”, “sem duração” e “clareza” (FB, 106), aspectos que, no entanto, a sensação deverá contra-efetuar no material. Todavia, os materiais – a tela, a tinta, o óleo, a corda, o som, a pedra, o cenário, o corpo do ator, do dançarino – são a “condição do fato” e “não se confundem com a sensação”, ainda que lhe suportem a conservação e lhe sejam virtualmente indiscerníveis (QPH, 157).

Tal retomada da sensação não se enquadra nem sob as luzes do empirismo clássico, nem da fenomenologia. Não se trata de uma retomada do “sensualismo”¹⁵¹, ou de a conceber como “um efeito de um corpo exterior sobre a consciência” (BEAULIEU, 2004, p. 164). Para o empirismo de Locke, por exemplo, a sensação é a “fonte das ideias”, “dependentes inteiramente de nossos sentidos”, “fundamento empírico e originário de todo o conhecimento” (BEAULIEU, 2004, p. 160). Vê-se, entretanto, que, ainda que a redução fenomenológica resguarde a fenomenologia da “ingenuidade” do empirismo clássico, relativo às ideias e a própria natureza do conhecimento, Beaulieu afirma que ambos se acordam ao outorgarem às sensações “um estatuto originário” (BEAULIEU, 2004, p. 164). O empirismo clássico vê as sensações na origem, “matéria prima das ideias”, a fenomenologia vê as sensações como o “pressuposto necessário a toda a experiência do mundo” (BEAULIEU, 2004, p. 164). Ser-no-mundo significa, ao mesmo tempo e “indissolúvelmente”, “eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação” (FB, 39, grifos do autor). Entre sujeito e objeto haveria uma unidade íntima, uma reversibilidade entre o homem e o mundo, entre “os dados

¹⁵¹ Ou sensacionismo, “doutrina que reduz conhecimento à sensação e realidade à objeto da sensação [...] doutrinas segundo as quais todos os conhecimentos derivam dos sentidos, essa tese foi entrevista por Hobbes” (ABBAGNANO, 2007, p. 872). Por outro lado, Deleuze confere um poder sensual à sensação, pelo qual uma semelhança é produzida por outros meios que a assimilação formal-sensível ou pelo código: trata-se de uma analogia estética, não representativa e não codificada (FB, 109).

do mundo e os modos de compreensão do sujeito” (FAHLE, 2005, p. 133). Enquanto espectador de uma obra, “não experimento a sensação senão ao entrar no quadro”, acedendo à unidade do “sentiente e do sentido” (FB, 40).

Se para Husserl a sensação se integra numa teoria do conhecimento, para Merleau-Ponty a sensação não se prescreve qualquer intenção epistemológica, mas antes a de uma “simbiose” ou de uma experimentação direta do mundo (BEAULIEU, 2004, p. 164).

Em Husserl a teoria das sensações está ainda associada à ordem do movimento e do conhecimento. A cinestesia de Husserl “movimento interno pré-orientado” dá lugar à sinestesia de Merleau-Ponty, como comunhão intersensorial, um curto-circuito, uma “comunhão pática” (BEAULIEU, 2004, p. 164). “Comunhão carnal” “entre o Sensível e o corpo próprio”, uma “impressão fusional com o mundo” (BEAULIEU, 2004, p. 164).

Eu, que contemplo o azul do céu, não sou *diante* dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma ideia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele “se pensa em mim”, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado. — Mas o céu não é espírito e não tem sentido algum dizer que ele existe para si? — Seguramente, o céu do geógrafo ou do astrônomo não existe para si. Mas do céu percebido ou sentido, subtendido por meu olhar que o percorre e o habita, meio de uma certa vibração vital que meu corpo adota, pode-se dizer que ele existe para si no sentido em que não é feito de partes exteriores, em que cada parte do conjunto é “sensível” àquilo que se passa em todas as outras e as “conhece dinamicamente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 289).

Deste modo, a fenomenologia privilegia o entrelaçamento entre corpo e mundo como *vivido*, a percepção estando ancorada no mundo. A fenomenologia contra-ataca, assim, como o faria Bergson, a objetivação excessiva do mundo afiançada nas instâncias duais cartesianas¹⁵². Entretanto, ela se projeta no *vivido*, ao que nos parece o ponto em que Deleuze se lhe distanciará efetivamente: “as sensações, os perceptos e afetos são *seres* que valem por si mesmos e excedem todo o *vivido*” (QPH, 154-155, grifo do autor). As sensações, os blocos de sensações, emancipados de qualquer *vivido*, remetem à ordem intempestiva do acontecimento “Combray tal que não fora jamais vivida”, “como catedral ou monumento” (QPH, 158). A sensação não reclama o visto ou a vivência, mas a vidência. É que aquele que

¹⁵² Oliver Fahle (2005, p. 129; 132) menciona o esforço anti-cartesiano da fenomenologia ao rejeitar a separação ou sujeito e objeto, ao buscar “o desmantelamento da dualidade entre o espírito e a matéria” entre “consciência e natureza”. Toda percepção subjetiva encontra-se “ancorada no mundo” (FAHLE, 2005, p. 129) atravessada, segundo Merleau-Ponty, de uma “ambiguidade fundamental” a partir desta mistura (FAHLE, 2005, p. 132).

vê, efetivamente, o faz a partir de um transbordamento que já não depende nem do sujeito, nem do mundo.

Se a fenomenologia reflete sobre a consciência e o vivido, a filosofia de Deleuze e Guattari se deslocará ao invivível, ao impassível, à neutralidade de seres emancipados como acontecimentos singulares e autossuficientes. Enquanto tais, estes blocos de sensação não animam mais uma consciência subjetiva, mas povoam uma matéria virtual intensiva, campo impessoal transcendental ou a matéria cerebral “do ‘eu sinto’ do cérebro como arte” (QPH, 199). Se bem que, este cérebro “que sente”, já “não é o mesmo cérebro que o das conexões e integrações segundas, ainda que não haja aí transcendência” (QPH, 199). Multiplicidade cerebral, rizoma ou *the uncertain nervous system* (QPH, 203-204).

9.3.2. Sensação e Corpo sem Órgãos

A sensação remete diretamente ao corpo, mas não ao corpo orgânico, com suas estruturas, órgãos e funções.

Deleuze, frente às demais teorias da sensação se organizará no entorno de importantes distinções, situando a sensação *na matéria* ou phylum maquínico¹⁵³ de natureza *assignificante*, fora do vivido e da consciência, não servindo como base a qualquer epistemologia ou teoria do conhecimento (BEAULIEU, 2004, p. 164).

Ao situar a sensação na matéria antes que na consciência, Deleuze se opõe diametralmente à Descartes, a sensação encontra seu lugar, fora de qualquer vivido e na matéria [...] Deleuze evita o “carnismo” fenomenológico do mesmo modo que o mecanismo cartesiano que concebe a sensação como resultado de vibrações exteriores sobre uma interioridade subjetiva (alma, nervo, cérebro) (BEAULIEU, 2004, p. 165).

A sensação está localizada na matéria. Todavia, a sensação não lhe é um dado ou informação.

Pode-se mesmo dizer, sob risco de um armadilha, que ela se localiza no espírito ou numa subjetividade, ainda que na ausência do homem, como puro campo transcendental.

¹⁵³ A ideia de phylum é tomada aqui como a matéria intensiva de um corpo sem órgãos: uma “matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades, qualidades e mesmo operações”; não se trata, assim, de “uma matéria morta, bruta, homogênea” (MP, 638).

Combray, que já não depende das lembranças de quem a viveu, é uma sensação que se localiza na matéria intensiva ou no elemento impassível do tempo: linha de Aiôn ou do acontecimento como “um pouco de tempo em estado puro” (PS, 76). É que a sensação, como veremos, não é só uma potência superior da sensibilidade voltada ao *spatium* e às intensidades (*sentendum*), mas a tomada de um acontecimento, quando a matéria do encontro, intensificada nestes instantes singulares, se emancipam como hecceidades em puros blocos de tempo: ritornelos. É neste sentido que Deleuze pode perscrutar uma difícil associação quando declara com Guattari que “o ritornelo inteiro é o ser de sensações” (QPH, 175).

Os ritornelos são blocos monumentais de sensação no território.

O rosto, como superfície altamente nervosa, o primeiro plano de *Imagem-Tempo*, é a própria superfície de inscrição, corpo ou território no qual estes seres irrompem e fazem bloco como pura qualidade de sensação, sem se confundirem, entretanto, com a qualificação deste espaço ou rosto, fazendo-se expressar como puras presenças intempestivas.

A linha de Aiôn abre o instante ao impessoal e ao pré-individual, o contra-efetua. Como Deleuze o diz em *Lógica do Sentido* “o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo [...] é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*” (LS, 177).

O corpo que se toma em intensidade ou destituído de seus conteúdos empíricos como pura temporalidade é um corpo beato, desumanizado. É este o corpo correlato do conceito de sensação, livrado do vivido, da carne e da consciência.

O corpo sem órgãos é o corpo da sensação. É neste sentido que Deleuze poderá reconhecer que a sensação não consiste um plano homogêneo, mas um espaço de níveis, de ordens. “Bacon não cessa de dizer que a sensação é aquilo que se passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro” (FB, 41). O corpo como *spatium* dos níveis, ordens e domínios intensivos devém, imediatamente, lugar das figuras, o campo de sensação destas mudanças de ordem. A ele é reputado *sentir*, para além da unidimensionalidade cerebral¹⁵⁴, as mudanças de níveis, as deformações, as quedas de intensidade, isto é, os diversos “níveis sensitivos” (FB, 41) pelos quais passa uma pura matéria intensiva que toma corpo e se experimenta “nervosamente” pelo e como corpo: violência da sensação.

¹⁵⁴ O cérebro em *Lógica da Sensação* é assimilado à potência abstrata do código. Enquanto tal, a ele “falta a sensação, a realidade essencial da queda, isto é, a ação direta sobre o sistema nervoso” (FB, 102)

Deleuze releva “o caráter irredutivelmente sintético” de toda sensação (FB, 42). Toda sensação e toda figura comportam uma diversidade de ordens tal qual um campo de “acúmulo” ou “coagulação” de níveis (FB, 42). Um ritornelo se define como cifra de uma sensação, composição de uma redundância singular comportando níveis ou ordens, sua violência potencial segundo uma distribuição ordinal, ou relação interna de forças. É que a sensação como acontecimento, retorna sobre si, revém sobre seu traçado envolvendo-se, enredando níveis, ordens ou domínios.

A violência da sensação é justamente a atividade rítmica, o devir ativo do ritmo que transborda os domínios como diagonais ou transversais entre superfícies (ou níveis) equipotenciais e que sinalizam o devir das forças na espiritualização de uma matéria. A sensação ganha a matéria, pela matéria.

Deleuze mostra nos dípticos e trípticos de Bacon o transbordamento das figuras que, através do ritmo, ganham a exterioridade do cavalete, quando abandonam a ordem da vibração, e ganham a ressonância nos dípticos, o movimento forçado nos trípticos. É que as forças cruzam não apenas domínios internos, mas se lançam a distância, por ressonância, às relações entre vibrações e, conseqüentemente, aos devires e movimentos forçados que as carregam.

9.3.2.1. O corpo e a experiência da queda

Evidentemente a sensação coloca a questão do corpo, seja em sua compreensão carnal, fenomenológica, seja quanto seu aspecto intensivo no CsO deleuze-guattariano.

A radicalidade da relação é tamanha que Villani após afirmar que “na obra de Deleuze” tudo comece “pela máquina-corpo”, incorre numa correção retórica ao dizer que, “antes”, tudo comece “pela sensação”, dado que “é a sensação que *faz corpo*” (VILLANI, 2005, p. 116).

Villani fala, evidentemente, do corpo sem órgãos. Vejamos como Deleuze o define, rapidamente, em *Lógica da Sensação*.

Além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe o que Artaud descobriu e nomeou: o corpo sem órgãos [...] É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido de uma onda que traça no corpo níveis ou limiares a partir das variações de sua amplitude (FB, 47).

O CsO é o corpo de uma experiência singular. Deleuze nos indica que é a partir dele que experimentamos, nas *quedas*, a intensidade como sentida.

A queda (*la chute*), nos diz Deleuze, é o que cai, ou o que tomba; mas ela não remete absolutamente ao espaço em extensão. Não é a queda de um corpo ao chão, mas “a passagem da sensação”, “compreendidas” suas “diferenças de nível”. Trata-se de uma queda em intensidade, “diferença em intensidade que se prova *pela* queda”. Entretanto, a queda é uma “realidade” plenamente “positiva” e “ativa” (FB, 78). Deleuze a assimila à vitalidade da prova ou experiência “a queda é aquilo que existe de mais vivaz numa sensação, aquilo no que a sensação se experimenta como vigorosa” (FB, 79). E no entanto, ela se confunde com a violência. Não a violência de uma cena (sensacional), mas a violência de um afeto, como o que força à pensar. É a queda como violência da sensação que nos obriga a pensar aquilo que se trai no sensível, a saber, a intensidade que se experimenta na queda. Sabe-se que esta queda pode mesmo ser a de uma subida, mas que se prova ao nível de chegada como intensidade=0. Deleuze retira da concepção kantiana das quantidades intensivas a explicação para esta aparente contradição: “mesmo quando a sensação tende a um nível superior ou mais alto, ela não pode nos o fazer provar senão pela aproximação deste nível superior com zero, isto é, pela queda” (FB, 78). A sensação se experimenta a partir das tensões entre os níveis, dado que “toda *tensão* se prova numa queda” (FB, 78, grifo do autor). No entanto, como adverte Deleuze, não se trata de uma queda “energética” ou “termodinâmica” (FB, 78). Tender a zero – a intensidade=0 do CsO – não significa qualquer menção a um estado de entropia, mas a algo próximo à anulação da diferença de intensidade¹⁵⁵. Neste sentido ela pode coincidir não só com uma diminuição, mas com um aumento. Deleuze reitera que a queda é o *entre-deux* “o acidente que introduz um entre dois planos” (FB, 127) fazendo da forma não mais o essencial, mas a catástrofe, o movimento acidental. A queda é a realidade ativa da diferença de nível.

“Em suma”, diz Deleuze, “é queda tudo aquilo que se desenvolve” (FB, 79). A queda é a *atividade* ou o *desenvolvimento rítmico* do corpo sem órgãos. É a passagem da sensação em seus níveis, tal qual o afeto, alegria ou tristeza, quando Espinosa experimenta a ideia de Paulo e de Pedro: o afeto como “puramente transitivo” “sendo provado numa duração vivida que envolve a diferença entre dois estados” (SPP, 70). Não se trata, entretanto, de

¹⁵⁵ “A intensidade é diferença, mas esta diferença tende a se negar, a se anular no extenso e sob a qualidade” (DR, 288).

qualquer comparação cerebral ou intelectual entre as ideias, mas da experimentação intensiva de uma variação, em vocabulário espinosano, a uma maior ou menor realidade ou perfeição (SPP, 70).

Sob o ponto de vista do corpo, o corpo em intensidade do CsO, a queda exprime a “ação direta sobre o sistema nervoso” (FB, 102). Ação imediata que dará a Bacon, ante puras presenças, o “otimismo nervoso” frente a possibilidade da sensação. Como queria Cézanne, não mais a cor como dado do sensível (*qualia*) “no jogo livre e desencarnado da luz e da cor” (FB, 40), mas a cor como *quantidade intensiva*, posta fora de si numa ação violenta, colorante (QPH, 157).

9.3.2.2. Algumas notas conclusivas

Os afetos e perceptos não remetem a nenhum vivido, a não ser enquanto puras extrações, que já não lhe dependem. Os afetos povoam a matéria como um puro plano de imanência ou consistência, assim como os perceptos, que são as paisagens não-humanas do homem.

Em suma, contrastada à fenomenologia, a filosofia de Deleuze situa a sensação “na matéria intensiva” e não numa “interioridade” (BEAULIEU, 2004, p.168), a sensação estando “na matéria” e “não na consciência”, como se vê em Descartes (BEAULIEU, 2004, p. 165). Eis a discrepância que Beaulieu vê entre o transcendental deleuziano e a fenomenologia escolada em Descartes e Husserl que “faz da sensação um momento da consciência” (BEAULIEU, 2004, p. 165). A matéria é o lugar de junção ou encapsulamento das sensações, de uma “omnipresença das sensações” (BEAULIEU, 2004, p. 167) fora de qualquer categoria subjetiva. A comunicação das sensações nessa unidade intensiva comporta assim um pluralismo e as relativas quedas e devires que se realizam e se subjetivizam, sem, contudo, se determinarem como de natureza consciencial ou subjetiva.

O conceito de sensação deleuziano não se integra de modo ao algum à corrente fenomenológica, o que leva Beaulieu a definir o bloco de sensações como “matéria intensificada pelas forças” – “nem a carne (*Leib*) nem a opinião (*Urdoxa*) nem o vivido (*Erlebnis*)” (BEAULIEU, 2004, p. 169).

A sensação é de ordem transcendental, remetendo a um campo impessoal sem sujeito ou consciência. Nos termos definidos no texto derradeiro: *Imanência uma vida...*: a consciência é coextensiva ao campo, mas o campo não se define por ela. Como diz Deleuze

“será preciso definir o campo transcendental pela pura consciência imediata, sem objeto e sem *eu*” ou ainda como “pura corrente de consciência a-subjetiva, consciência pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem *eu*” (RF, 359). O materialismo da sensação nos dá, portanto, o aspecto transcendental da sensação como repetição; não mais como evento empírico, mas como singularidade que retorna sobre seu traçado, potência acontecimental de uma repetição que povoa uma matéria virtual, intensificada por forças, o que nos leva ao questionamento ético-estético propriamente transcendental, às margens do sujeito e da consciência.

9.3.3. Pensar por sensações

A sensação remete a um corpo intensivo, com seus gradientes e limiares.

O CsO tem uma pretensão ou um alcance espinosano, e a *Ética*, diz Deleuze, é o grande livro sobre o CsO. Em *Diálogos* lemos um chamado espinosano “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (D, 76). O CsO é o corpo que não sabemos do que ele é capaz e que, ao mesmo tempo, é o ponto de fuga, enquanto pura matéria movimento, do organismo humano consciente. Um corpo subjacente às suas paradas e linhas costumeiras mais rígidas “presença subterrânea, irreduzível do Corpo sem Órgãos, que cresce sob o plano de organização, para liberar as linhas por elas mesmas, linhas que não são senão trajetórias de mutação do CsO” (LE GARREC, 2010, p. 128-129).

A sensação, por sua vez, não é como no mecanismo cartesiano “o resultado de vibrações exteriores sobre uma interioridade subjetiva (alma, nervo, cérebro)” (BEAULIEU, 2004, p. 165). A sensação não se inscreve no corpo orgânico do homem, com seus órgãos e funções, mas numa *pura matéria intensiva*, puro sentir assignificante relativo a um corpo em fuga ou formação, definido como CsO.

Como diz Montebello (2008a, 207) será preciso atingir esse ponto em que “as coisas se revelam” e “operam em nós”, mas na nossa ausência, “*sem nós*”, ponto em que “são sentidas” ainda que “restando insensíveis à subjetividade”. É neste sentido que devemos compreender o fascínio de Deleuze pelo grito em Berg quando o “grito sonoro” é posto “em relação com *as forças que o suscitam*” (FB, 60). Como nos ensina Buydens (2005, p. 101), Deleuze pretende “apresentar os fluxos agindo por trás das coisas”. Como diz Deleuze será

preciso fazer audíveis ou sensíveis como em Kafka quanto às “potências diabólicas do futuro que lhe batem à porta” (FB, 61). E conclui “Cada grito as contém em potência”, seja o sonoro de Berg ou os picturais de Bacon, ambos revelando as forças insensíveis que nos atravessam (FB, 61).

“gritar à...”. Não gritar *diante*... ou gritar *de*... mas gritar à morte, etc. para sugerir tal acoplamento de forças, a força sensível do grito e a força insensível do que faz gritar (FB, 61).

Trata-se não mais de pintar ou compor com o sensacional, mas pintar e compor com as forças ou sensações. Forças que *um corpo* sente, na ausência do homem como puro afeto.

A sensação deste corpo, háptica, em queda ou em relevo, é análoga ao afeto do campo intensivo, em si mesma irrepresentável. O “afeto”, nos diz Deleuze numa de suas aulas sobre Espinosa, “é precisamente um modo de pensamento que não possui caráter representativo”. Ele é “variação contínua ou a passagem de um grau de realidade a outro” quando abandonamos “o terreno das definições ditas nominais”, e ganhamos o da “definição real”, ou “a definição que, ao mesmo tempo em que define a coisa, mostra a possibilidade dessa coisa”¹⁵⁶.

Ora, *mostrar a possibilidade dessa coisa*, fazê-la sensível pela arte, será a própria condição da luta ou da resistência as quais Deleuze insiste quando “o combate se torna possível”, quando se vislumbra “uma possibilidade de triunfo”, pois ela “libera uma força capaz de vencer” ou se compor “se fazer amiga daquelas” (FB, 62). É que a força só se compõe com a força, o que faz da arte igualmente uma potência da vida, um ato de resistência¹⁵⁷ que não diz mais respeito exclusivamente aos artistas, mas a uma matilha ou multiplicidade que se digladiava com forças, em si mesmas, insensíveis.

A música então não é somente o negócio dos músicos na medida que ela não tem por elemento exclusivo ou fundamental o som. Ela tem por elemento o conjunto de forças não-sonoras que o material sonoro elaborado pelo compositor vai tornar perceptível, de tal modo que se poderá mesmo perceber as diferenças entre estas forças, todo o jogo diferencial destas forças (RF, 145-146).

¹⁵⁶ aula de Deleuze sobre Espinosa de 24/01/1978.

¹⁵⁷ Deleuze faz esta análise na conferência *o que é o ato de criação?* quando o filósofo nos apresenta a arte como um ato de resistência anunciado pelo grito “Assim como há um grito em *Wozzeck*, há um grito em Bach” (RF, 301). O grito não tanto como a simbolização do horror, ou do sensacional, mas no sentido de uma expressão pura da força, como o grito pré-filosófico em Nietzsche, ou de todo plano de imanência que anuncia-se ainda como informal, fora de qualquer quadro organizado, mas testemunhando as forças que o precedem.

O afeto ou a sensação não remetem ao corpo próprio ou às vivências senão num sentido segundo ou derivado. O afeto é o pensamento ou potência pré-dialética *da matéria* na ausência do homem em sua organicidade e representação. Pensar é uma potência do homem, mas antes uma potência das multiplicidades que o atravessam como uma de suas regiões. É neste sentido que Deleuze e Guattari podem dizer que *Mil Platôs* é um livro sobre as multiplicidades, escritas por elas mesmas.

É neste sentido, também, que Deleuze recusa a organicidade da arte grega em *Lógica da sensação*, em favor de uma vitalidade inorgânica subjacente.

Nas figuras de Bacon o homem está ausente. A figura é histerizada, ela nos dá a ver “a presença” ou “fluxo do real que corre”, uma espécie de vitalidade do real, subjacente à representação orgânica (MONTEBELLO, 2008a, p. 207). A figura não é figurativa, e o figurativo é antes o modo redundante pelo qual a estrutura orgânica do homem se representa para si, que a representação objetiva do figurado. A figura testemunha, às margens da organicidade antropológica, “uma presença”, “passagem de Vida”, o real “impessoal”, “cósmico” e “inumano” (MONTEBELLO, 2008a, p. 207).

Pintar, esculpir, compor a sensação significa, em todos os casos, investir o objeto estético de uma quantidade de realidade em seu excesso e, portanto, instituído de um poder de desterritorialização relativo às potências mudas que envolve. A obra de arte é um bloco de sensações no qual a matéria de expressão faz bloco com uma potência de pensamento não-representativa, implicada.

Sentir invoca, assim, um exercício superior da sensibilidade que já não visa o sensível, ou a qualidade estética em suas propriedades extrínsecas extensivas ou fenomenais (*qualitas* ou *quale*), mas a realidade das forças, de uma *quantidade implicada* relativa a um puro *spatium* intensivo (DR, 296-297); natureza implicada-intensiva, paradoxalmente anulada no movimento de expressão, “potência de degradação da intensidade sentida” (DR, 297) na qual ela “se anula objetivamente e subjetivamente” (DR, 292-294) e que Sauvagnargues associará à “irreversibilidade simondoniana de uma diferença de potencial” que, ao mesmo tempo em que “produz informação (negentropia)”, “ Descarrega o sistema (entropia)” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 319).

Por outro, aquele que sente não é o sujeito a que se dá o objeto. Na qualidade sentida o “sujeito” também se anula, uma vez que para se deter nas quantidades intensivas, implicadas, o sujeito deverá devir-larvar.

A sensação é sensação da matéria pela matéria, uma auto-afecção puramente material e desterritorializada que, não obstante, se reterritorializa em representações, reconstruindo sujeitos e objetos, percepções, sentimentos e emoções subjetivas. Todavia, à rigor, a matéria de um pensamento refere-se à materialidade de um Sentir como pura assignificância, não obstante, real e que *dá a pensar* não tanto a um “sujeito” mas ao próprio pensamento como potência impessoal, sob consideração dos afectos como modos não-representacionais do pensamento¹⁵⁸.

Pensar por sensações significa, assim, pensar-sentir, mediante os afectos (*affectus*), as variações de potência, o devir das forças, matéria assignificante e assubjetiva de um puro Sentir, violenta e real. Os critérios da arte serão, portanto, critérios intensivos reportados a potência de sentir as variações dos graus de perfeição ou realidade de uma ideia (Espinosa) ou de um corpo de matéria inassimilável ao corpo próprio, orgânico. É do corpo “sentido” do CsO que o corpo orgânico tirará novos critérios e vetores (ainda que elípticos) de ação em seus planos de organização, intuições secretas de posturas e movimentos aberrantes que desconstroem a significância dos clichês que maneja, em função dos vetores de um corpo anexo, como meio de individuação coaderente. Um outro bloco se faz espelhando a assimetria permanente a que Deleuze nos conduz: plano de organização – plano de consistência / corpo da composição – corpo sem órgãos.

9.3.3.1. Dialética e sensação

As Ideias contêm todas as variedades de relações diferenciais e todas as distribuições de pontos singulares, coexistindo nas diversas ordens e “perplicadas” umas nas outras. Quando o conteúdo virtual da Ideia se atualiza, as variedades de relações se encarnam em espécies distintas e, correlativamente, os pontos singulares,

¹⁵⁸ Deleuze define o afeto ou *affectus* como “modo não representativo do pensamento” (aula de 24/01/1978, Cf. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>), “todo pensamento como não representativo será chamado afecto”. O afeto é um sentimento (assubjetivo) relativo às variações de potência ou perfeição pelas quais passa um modo de existir na duração (SPP, 83;87; 105). O afeto também “é a ideia considerada sob o prisma da potência, o *conatus* mesmo da ideia” (ZOURABICHVILI, 2002, p. 213). Neste sentido ele é a paixão do pensamento, da ideia, testemunhando a potência de sentir o devir das forças nas variações ideais.

que correspondem aos valores de uma variedade, se encarnam em partes distintas, características de tal ou qual espécie (DR, 266).

Pode-se dizer que haveria uma dialética deleuziana reportada a um puro corpo sem órgãos do pensamento, ou que a própria Ideia, ao se reportar ao problema de uma dialética, seja já uma denominação da intensidade.

Como diz David Lapoujade, o puro plano de imanência, ou campo transcendental, assemelha-se a “um mundo desertificado” e “luminoso”, uma “pura matéria luminescente” (LAPOUJADE, 2014, p. 279; 283). A luz, todavia, não é nem a luz esclarecedora de um fundamento, tampouco a luminosidade aérea impressionista, criticada por Cézanne. Trata-se, antes, de um *fiat* (encontro ou acontecimento) – clarão que vem do “sem-fundo da própria matéria ideal” quando o deserto se confunde com o céu tempestuoso “carregado de potencialidades”, “deserto de uma pura matéria intensiva”. Lapoujade afirma que será preciso “desertificar o mundo para atingir o plano de imanência e remontar dos corpos à Ideias, da estética à dialética” (LAPOUJADE, 2014, p. 283).

A primeira operação consiste portanto em desertificar o mundo para atingir o plano de imanência, em remontar dos corpos às Idéias, da estética à dialética. É preciso atingir a equivalência que atravessa toda a obra de Deleuze : deserto = corpo sem órgãos = plano de imanência = caosmos = Idéia = matéria = luz em si (LAPOUJADE, 2014, p. 283)

Ora, o deserto, o mundo na ausência do homem, é justamente o campo transcendental em que as Ideias ou multiplicidades se confundem com a própria matéria do pensamento. Pensar, neste sentido, significa, instalado num espaço absolutamente desterritorializado, percorrer ou ser percorrido, enquanto sujeito larvar, os graus de regiões intensivas; significa, também, a flutuação nas fronteiras ou bordaduras, entre relevos ou platôs equipotenciais, retirando daí não improváveis representações, mas linhas de fuga como pontas de desterritorialização de um campo de representação, ou vetores “de mutação do CsO” (LE GARREC, 2010, p. 128-129).

A experimentação desta multiplicidade ideal só se faz num sentido nômade, no jogo entre as coordenadas representacionais-territoriais e suas pontas de desterritorialização ativas.

Eis que estamos às margens de uma provável dialética da sensação, quando a *fuga* de um sistema, ou sua linha assignificante e desterritorializante, nos dá a *forma* ideal da

queda, pela qual o pensamento se tem em Ideia-afeto e pensa esta última (a queda): “*a fuga é uma forma da queda, verdadeira condição transcendental de todo o real*” (VILLANI, 2005, p. 118, grifo do autor). Se a queda é também definida como ritmo ativo – o irrepresentável e o impensável em si mesmo – a linha de fuga como aquilo que se nos dá, como *forma da queda*, é a própria sensação do ritmo, o modo pelo qual se dá ao pensamento a possibilidade de pensar a transitoriedade do afeto ou a vibração como sensação. “A queda”, diz Villani, “dá uma sensação sem se sentir como tal, mas ela se dá a ver *massivamente*, como fuga” (VILLANI, 2005, p. 118, grifo do autor).

É a partir destas palavras que podemos voltar a Espinosa, quando o plano ou CsO é definido por suas longitudes e latitudes, pela cinética e pela dinâmica, por suas velocidades e lentidões, mas principalmente pelo seu poder de afetar e ser afetado.

Num certo sentido a queda é o acidente cartográfico equivalente ao afeto. Explorar um corpo intensivo como espaço háptico, em suas zonas e platôs variáveis, é experimentá-lo em seu relevo e fronteiras, isto é, é senti-lo em latitude como pura sensação e pensá-lo a partir de suas linhas de fuga ou sua desterritorialização.

9.3.3.2. A sensação é potência de sentir e acontecimento

Deleuze afirma categoricamente que *não sentimos as forças*. “Se a força é a condição da sensação, não é no entanto ela que é sentida, uma vez que a sensação nos dá ‘outra coisa’ a partir das forças que a condicionam” (FB, 57).

A sensação (enquanto potência de sentir) nos dá o afeto, um signo como flutuação intensiva: a transitoriedade da queda. Mas a sensação é efêmera, sem duração. Como segurar um afeto? Como dar duração à sensação que só aparece como variabilidade pura no sentir? Como fazer da sensação quimérica de Hegel uma presença que se pinta, que se musica ou se encena retomando-se enquanto motivo ou acontecimento senão pela armadura, casa ou morada como “face do bloco de sensação” (QPH, 170)? Como fazer do território não o espaço estriado das vivências mas a pura expressão das intensidades, quando a matéria de expressão devém pura qualidade emancipada de todas as coordenadas espaço-temporais?

A sensação, como vimos, não nos dá qualquer *informação*. Ela não se resume a um dado da sensibilidade, mas a experiência dos relevos, dos acidentes do terreno ou do corpo intensivo. Este terreno é o espaço háptico, proximal das singularidades, pelo qual

cruzamos, sem discernir, desníveis ou fronteiras entre o fundo e a figura, entre o caos e o universo rítmico de um em-casa: caosmos.

Por outro lado, a sensação também não é apenas a potência paradoxal ou superior do sentir. É que o conceito pretende a uma segunda valência, a bem dizer explícita, como a tomada de um acontecimento relativo à experiência complexa deste corpo ou espaço. É neste sentido que Deleuze nos coloca uma desafiadora questão : “como a sensação poderia suficientemente retornar sobre si mesma, se distender ou se contrair para captar naquilo que ela nos dá as forças não dadas, para fazer sentir as forças insensíveis e se elevar às suas próprias condições ?” (FB, 57). No que acrescentamos: *como a sensação poderia captar ou retornar a si mesma, senão como um ritornelo?*

A resposta deverá ser desmembrada em dois tempos. O primeiro, como captação ou tomada acontecimental-intensiva. A sensação devirá acontecimental, coagulando os níveis ou intensidades que distribui (relação de forças singular) como uma contra-efetuação do presente, do vivido, um hábito acompanhado de sua própria paixão ou crença. A sensação se extrai do fato como um vapor incorpóreo, – Combray em sua neutralidade como jamais fora vivida, conservada em “essência” ou “verdade”, como “*o ser em si do passado*” (PS, 76). O segundo tempo depende do primeiro. É que esta sensação como ritornelo-acontecimento não só se complicará, envolvida e envolvente no espírito, como singularidade, mas voltará a frequentar o mundo como devir, como potencial colorante, insinuando-se em meio ao conjunto das diferenças como motivo cristalizável.

É neste sentido que o acontecimento retorna em si e por si, involuntariamente nas pontas de presente, como singularidade e catalisador prismático, tirando cores, sons, gestos daquilo que o rodeia. É neste sentido que enquanto nível ou ordem intensiva que povoa a multiplicidade-artista, uma sensação retorna sobre si mesma em suas pretensões sobre o presente como potência rítmica, um modulador.

Combray retorna como puro *em-si do passado* sobre uma zona de indiscernibilidade em que se insinua como linha de fuga. Ela não se apresenta senão como um vetor ou força que deforma os quadros sobre os quais aparece. É neste sentido que só podemos cartografar um caso percorrendo seus graus, deslocando-se entre seus níveis, e é também isto que significa pensar por sensações: adentrar seu pluralismo singular pelas vias intuitivas do *spatium* e das quantidades implicadas, intensivas. Isto não significa abrir mão do regular, mas remontar às condições da regularidade onde se encontrarão, igualmente, na

conectividade do rizoma intensivo, suas condições de abertura, ainda que anômalas, monstruosas ou aberrantes: a madeleine como relançamento de Combray.

Talvez por isso a necessidade, conforme Rabouin (2010, p. 147), de se cartografar uma singularidade *obrigatoriamente* a partir do conjunto que a acompanha: “é sempre sobre um fundo de regularidade ou de indiferença que tomará lugar a singularidade que se obtém”; ou ainda, como nos ensina Zourabichvili, estar à presença de todo signo fundamentalmente como “não-conexão” ou o fora do pensamento, mas sempre a partir de um fundo de representação que se conecta ou “comunica virtualmente com outros campos, ou outros pontos de vista” – é que todo “signo surge num campo de representação, isto é, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, implicando a heterogênesse, aquilo que escapa de direito à representação” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 42). A intensidade em seus domínios (desníveis e tensões) só se dá a pensar a partir de uma linha de fuga ativa que deforma um campo relativo de representação, ainda que parta de um regime intensivo que se furta a ela. Ora, uma zona de indiscernibilidade (envolvimento mútuo) só pode se dar enquanto região intensiva, *spatium* apenas intuível em que as sensações dirão respeito às intensidades envolvidas. Ao contrário, todo espaço discernível é já qualificado e distendido, seja no extenso (*qualitas*), seja no sujeito (*quale*), que o toma como fenômeno num espaço de representação.

A sensação deixa de ser quimérica ou efêmera quando ganha um meio de atualização, quando as forças se apresentam diretamente na obra como signo. Pensar tais signos, diz Deleuze, só se faz pela sensibilidade, que é já pensamento. Não o pensamento cerebral que analisa o discernível, mas um pensamento que principia no sistema nervoso, que recolhe a violência do signo como súbita instalação no corpo, na matéria intensiva, *spatium* ou o indiscernível.

9.4. As singularidades

“o puro singular é por princípio aquilo que deve poder ser pensado *fora de toda comparação*, fora de todo laço a outras coisas”. Porém, “conhecer é religar”. O “acesso ao singular” só se faz “como modificação”, e “não é de outra forma no modelo da teoria matemática das singularidades” (RABOIN, 2010, p. 147).

A constituição de uma força, como captação passiva ou acontecimento, é igualmente a constituição de uma singularidade. Toda singularidade é relacional e heterogênea, ainda que sob o domínio de uma força que comanda tenhamos a impressão de um espaço virtualmente homogêneo.

O vemos nos exemplos mais simples da música tonal. É que sob a ação de uma tônica o espaço tonal, com seus graus relativos, toma suas distâncias. Sob a singularização tonal da tônica, todos os outros tons são reportados a uma referência central polarizadora que desenha um espaço. Dentro do regime do 1º grau sentimo-nos num espaço modal homogêneo e polarizado. As dissonâncias se resumem a notas de passagens, ocupando tempos fracos e progredindo a consonâncias por meio de graus conjuntos. É como um passeio sobre uma área demarcada, homogênea, singularizada por um vetor central que polariza e ordena um domínio. Mesmo nas elaborações sobre os graus tonalmente mais afastados, a força de polarização do 1º grau acaba por reconduzir a estrutura musical à região da tônica, ao ponto de Heinrich Schenker afirmar que toda composição seria redutível ao esquema I-V-I.

Contudo a homogeneidade da tônica é diversamente atravessada de vetores modulantes e tonicizantes. Nas fronteiras de seus domínios precipamo-nos em outros graus, que polarizam uma região de elaboração. Outros centros escapam de seu prolongamento, e de repente estamos na região de uma subdominante, em que o grau da tônica nos parece distante, ainda que mantendo sua presença influente como poder de retorno e polarização. Diz-se que vamos de uma singularidade a outra, de uma região aparentemente homogênea e de indiscernibilidade a uma precipitação marginal a outras regiões, a outros módulos, outras distribuições de força.

Ainda que Deleuze não tematize a singularização tonal, talvez por lhe parecer demasiadamente atômica, ele nos convoca ao singular em diversos momentos. Citamos aqui uma passagem de *Péricles e Verdi* quando procura determinar a natureza que especifica o racionalismo empírico e pluralista de Châtelet. Trata-se de uma exploração da razão fora do

que Châtelet chama de « *outréissance* », arrogância impertinente como uma confiança excessiva que nos leva ao risco de fundamentar “toda a explicação como realidade superior” (PV, 8), como ao conferir a transcendência à razão (PV, 18).

A razão de Châtelet não é a de um universal, explica Deleuze, mas de um singular ou de um universal-singular: “o universal não existe, apenas existe o singular, a singularidade” (PV, 19). Mas o que é o singular, senão o que nos dará a singularidade do caso em sua heterogeneidade e diferença?

A “singularidade” não é o individual, é o caso, o acontecimento, o potencial ou antes a repartição de potenciais numa matéria dada. Fazer a cartografia política de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade não difere essencialmente: se tratará de prolongar uma singularidade até a vizinhança de uma outra, de maneira a produzir uma “configuração de acontecimentos” isto é um conjunto mais rico ou mais consistente possível (PV, 19).

Guattari num exemplo bastante mais interessante que a nossa “singularização tonal”, explicará o poder catalítico de um ritornelo que chamou pentatônico, na obra de Claude Debussy:

Consideremos, agora, o exemplo do ritornelo musical pentatônico que, ao fim de algumas notas, catalisa a constelação debussiana de múltiplos universos:

- o universo wagneriano em torno de Parsifal, que se liga ao território existencial constituído por Bayreuth;
- o universo do canto gregoriano;
- o da música francesa com a revalorização atual de Rameau e Couperin;
- o de Chopin em razão de uma transposição nacionalista (Ravel tendo por sua vez se apropriado de Liszt);
- a música javanesa, que Debussy descobriu na Exposição Universal de 1889;
- o mundo de Manet e de Mallarmé que se liga a estada do músico na Vila Médicis.

E a essas influências presentes e passadas conviria acrescentar as ressonâncias prospectivas que constituem a reinvenção da polifonia desde a Ars Nova, suas repercussões no *phylum* musical francês de Ravel, Duparc, Messiaen etc., na mutação sonora acionada por Stravinsky, sua presença na obra de Proust... (GUATTARI, 1992, p. 63).

O “caso” Debussy é organizado sobre o poder de atração, organização e catálise de um ritornelo agindo como máquina singular. O universo-Debussy ou a “constelação debussiana” é distribuída em regiões intensivas que se prolongam em campos singulares, cada qual com seus volumes, dimensionalidades relativas, afetos e extensões colaterais. A escala pentatônica não apenas se resume ao atomismo tonal do nosso exemplo, mas se liga a

diferenças de outras ordens com poder de cristalização numa superfície complexa atravessada por fronteiras, referências, pólos, domínios.

[...] não há nenhuma correspondência bi-unívoca entre elos lineares significantes ou de arquiescritura, com relação aos autores, e essa catálise maquínica, multidimensional, multirreferencial. A simetria de escala, a transversalidade, o caráter pático não-discursivo de sua expansão [...]. Um Agenciamento maquínico, através de seus diversos componentes, extrai sua consistência ultrapassando fronteiras ontológicas, fronteiras de irreversibilidade não-lineares, fronteiras ontogenéticas e filogenéticas, fronteiras de heterogênesse e de autopoiese criativas. (GUATTARI, 1992, p. 64).

O *caso-Debussy* ou a *máquina abstrata-Debussy* é imediatamente a *singularidade-Debussy*. Um campo vibratório se desdobra como uma grande personagem rítmica que nos convoca ao devir em suas ressonâncias.

Tal campo se define dinamicamente pelas forças que o povoam e os trajetos que as tomam numa singularização entre os prolongamentos num *continuum* virtual quando o caso-singular *encontra* o caso-mundo, num amplo processo de devir.

Vemos, todavia, que o singular não se confunde com o individual ou o particular, muito menos com o geral, mas com o caso, o acontecimento ou, antes, “a repartição de potenciais numa matéria dada”.

Nas quatro singularidades de Adão – “Ser o primeiro homem”, “viver num jardim de prazer”, “ter uma mulher retirada de sua própria costela”, e “não pecar” (L, 81) – vemos que os pontos singulares convergiram ou se prolongaram umas às outras sem qualquer problema, dada a compossibilidade do mundo, que Leibniz definiria justamente pela harmonia ou convergência das singularidades. Isto não significa que Deleuze se atenha ao compossível ao se tratar da relação entre singularidades. Como vimos, a “unidade” do neobarroco deleuziano é rítmica e não harmônica-compossível. A relação entre volumes absolutos num plano de imanência se dá a partir de uma diferença que atravessa o campo como modulação rítmica e sua lei de composição é a consistência, ainda que como uma espécie de verticalidade acrobática.

O singular define um potencial, uma zona de indiscernibilidade negativa do ponto de vista da representação, mas plenamente real e positiva do ponto de vista de uma distribuição de forças, em que nos movemos explorando, por direito, o envelopamento de todas as distâncias. Cartografar o objeto significa, assim, ultrapassar ou abrir mão do *objeto* (que já não é um particular detalhável por uma categoria) e ganhar o espaço ou o *continuum*

que ele abre (a partir de uma desterritorialização absoluta) como campo de singularidades ou campo de forças da experiência: estepe, mar ou deserto. Como diz Zourabichvili (2011, p. 42) no movimento do signo à sua explicação, enquanto sentido, não basta se ater ao “conteúdo explícito de um fenômeno”, que “não fornece seu sentido”; “é preciso conectar esse conteúdo ao ponto de vista avaliador que o afirma”. Advir ao sentido é assim, deslocar-se, no campo de forças, ao ponto de vista que o distribui, passando pelos graus e afetos que nos levam do ponto onde estamos ao ponto de vista que a afirma como distribuição singular das componentes intensivas.

Será preciso, nas palavras de Deleuze, “prolongar”, ou seja, ir passo-a-passo, de próximo-à-próximo num espaço háptico, não partilhado, inextenso, percorrendo vizinhanças em que não discernimos, empiricamente, qualquer diferença, mas pelas quais tudo se passa (devir).

Caminhamos numa vizinhança indiscernível, nas zonas de indeterminação, fora de quaisquer coordenadas localizáveis. Nestas zonas de indiscernibilidade e encontro entre diferenças, experimentamos os afetos, as sensações, os devires, os processos eventuais (mas reais-necessários) em que já não sabemos onde começa e onde acaba o homem e a cultura, a natureza e o artifício, Deleuze e Nietzsche, Deleuze e Espinosa, Deleuze e Bergson. A lista prolifera. Vamos de Bergson à Proust, à Riemann, à matemática, à Xenakis, à música, ao social, às matilhas, aos desertos, às pradarias, ao mar, à Debussy e Ravel e Mallarmé e Hölderlin e Boulez e Messiaen e Debussy e as cores, aos pássaros, ao mar, Monet, aos hexacordes, às florestas da França, do Japão, da América, à Kafka, Whitehead, Deleuze, Guattari, Debussy... todos numa grande teia de ecos e ressonâncias donde se precipitam vetores e tensores a partir dos quais se abrem espaços em seus pontos de vista, distribuição de forças e índices de ocupação.

Como diz Zourabichvili (2011, p. 41) não se trata de perscrutar um sentido como conteúdo oculto: “Recairíamos na armadilha da reconhecimento se supuséssemos um conteúdo atrás do signo”. Qual o sentido do bolero de Ravel? Qual sua verdade, senão a de uma série de pontos de vista que o compositor ocupa e afirma como conexão e distribuição de forças?

David Rabouin nos ensina que a zona de indiscernibilidade pode ser definida como “um ‘lugar’ de coisas suficientemente próximas umas das outras para que não se faça distinção” (RABOIN, 2010, p. 149). Zourabichvili mostra que um signo só pode aparecer num campo de representações, corroborando a ideia de Rabouin (2010, p. 147) de que a “singularidade” só poderia ser obtida num “fundo de regularidade”, como se ela se destacasse

de um fundo, ou como se o fundo se lançasse à superfície como uma região súbita em toda sua inapreensível diferença.

O signo surge num campo de representação, isto é, de significações explícitas ou de objetos reconhecidos, implicando a heterogênesse, aquilo que escapa de direito à representação. [...] Só há sentido nos interstícios da representação, no hiato dos pontos de vista. O sentido é divergência, dissonância, disjunção. O sentido é problema: “acordo discordante”, dissonância não resolvida (ZOURABICHVILI, 2011, p. 42).

O mover-se *no* elemento do sentido seria, sob tal aspecto, tributário de uma declinação inicial, regular ou homogênea, do espaço: Bacon partindo da figura, Ferneyhough do gesto. Seria preciso partir de um campo ordinário donde o sentido se desprenderia de um fundo homogêneo, regime sintático ou regular de linguagem, de onde obteríamos minorações linguageiras (black, yellow, red ou broken english)¹⁵⁹, gagueiras e hesitações, inflexões e traçados aberrantes que nos apontariam o exercício invisível dos vetores, que são as forças que se apropriam das linhas e dos volumes do plano.

Para Deleuze e Guattari trata-se de um espaço em que “as possibilidades são contemporâneas” (MP, 335) e onde “a vizinhança-fronteira é indiferente [tanto] à contiguidade como à distância” (MP, 360). De uma proximidade a outra progredimos, sem deslocamento, num espaço ordinal, sem poder representá-lo naquilo que o caracteriza. Configura-se uma abordagem local caracterizada “por uma forma mínima de homogeneidade” (RABOUIN, 2010, p. 148), mas que carrega, a rigor, nas bordaduras fibrosas de um limiar, a potência da máxima heterogênesse: o devir.

Se é verdade que a localização de singularidades é suficiente (em certos casos) para que se trace o quadro completo do objeto que se estuda, é sempre sobre um fundo de regularidade ou de indiferença que tomará lugar a singularidade que se obtém. A singularidade pura, em si mesma, não nos é mais acessível e menos misteriosa que o seriam as “ideias” platônicas (RABOUIN, 2010, p. 147)

Como ensina David Rabouin trata-se de um caso de exploração háptica em que a singularidade pura jamais é obtida, senão a partir de um fundo de regularidade (vizinhança) da qual ela sai como banhada de já outra coisa. É assim que a cidade aparece na música como frenesi eletrônico, tráfego aéreo, briga de bar, silêncio dos parques, alma alucinada e

¹⁵⁹ D, 72-73.

psicotrópica. Ela não aparece em si, em seus contornos, mas como um tensor nos limites do relevo entre o fundo intensivo e a figura sonora.

* * *

Peguem o conceito de singularidade. Em matemática, o que é dito singular não é um ponto dado, mas antes um conjunto de pontos numa dada curva. Um ponto não é singular; ele torna-se singularizado num *continuum*. E muitas espécies de singularidades existem começando com fraturas em curvas a outros problemas. [...] Nós reteremos dois tipos de singularidades. Por um lado existem os *extrema*, o *maximum* e o *minimum* numa dada curva. E por outro lado, existem aqueles pontos singulares que, em relação aos *extrema*, figuram *entre*. Estes são conhecidos como pontos de inflexão. Eles diferem dos *extrema* uma vez que são definidos em relação a si mesmos, enquanto que a definição dos *extrema* pressupõe a determinação anterior de um eixo ou uma orientação, ou seja um vetor. (CACHE, 1995, p. 16-17, nossa tradução, grifos nossos).

Bernard Cache observa o quanto somos, quotidianamente, orientados pelos *extrema*, ou singularidades extrínsecas: “a maximização dos lucros”, “a minimização do estresse”, “o caminho mais curto”, “o menor esforço” etc. (CACHE, 1995, p. 34). Nestes casos, o conjunto dos possíveis é avaliado segundo suas relações ótimas. É a visão de um mundo como “a melhor imagem possível” (CACHE, 1995, p. 35). Leibniz teria dito se tratar da lei do universo, razão de um cálculo divino.

Cache, reconsiderando-o, segundo um ponto que atribui a Espinosa, afirma que o mundo não seria bem assim, privilegiando uma outra espécie de singularidade, intrínsecas, fora das coordenadas dos eixos de referência (CACHE, 2013, p. 35). Se eliminarmos os eixos que referenciam os *extrema* teríamos acesso a um outro tipo de imagem na qual a percepção, flutuante, vaga ou variável, se colocaria de imediato *nas* inflexões da curva. Cache nos sugere que se um terreno o fosse assim apreendido, alcançaríamos, topologicamente, uma exterioridade radical, confundível com uma pura interioridade. A curiosidade de figuras como a banda de Möbius é justamente a de oferecer “um conjunto de imagens em que dentro e fora são noções desprovidas de sentido” (CACHE, 1995, p. 37). Afiançadas num universo háptico ou dito de proximidades, vemos que as singularidades intrínsecas poderiam se ligar a um novo modo de percepção em que deslizamos *na* inflexão, segundo o desmantelamento dos eixos. É nesse sentido que o devir-baleia de Ahab é um desnorteamento singular. Como diz Zourabichvili, Ahab não fixa seu compasso no “norte”; Moby Dick, devém seu quadrante, “as

possibilidades de vida” não sendo mais “julgadas de acordo com os pontos cardeais” (ZOURABICHVILI, 2013, p. 378).

O campo do singular é um lugar de não-representação, uma vez que não temos sua grade ou quadrante. Trata-se de um espaço sem coordenadas e que perdeu as leis de convergência. O devir promoveu uma bifurcação e uma mutação das linhas. O limite não é mais medido em referência a um eixo de coordenadas (máximas e mínimas), mas a um domínio absoluto só orientável por vetores ou afetos. Um novo tipo de tropismo se desenha como o das migrações supranumerárias de gafanhotos, migrações cósmicas, solares ou magnéticas, a marcha das lagostas (MP, 401). Como no romance de Melville, Ahab está na imensidão marítima, num espaço liso cujo o único quadrante a se considerar está fixado num afeto móvel: Moby Dick. O percepto, o afeto, ou o registro do espaço pela intensidade, nos torna igualmente uma singularidade ou singularizados.

Eis que retornamos ao imenso poder de desterritorialização do material musical, quando Swann é carregado, ao sabor da pequena frase de Vinteuil, em sua marcha transformacional que o conduzirá “à beira da loucura” (GUATTARI, 1988, p. 230). Não só a pequena frase se faz singularidade, mas quando Swann se fixa ali, como num quadrante háptico, ele é tomado por afetos e devires, ele próprio singularizado.

Seja o caso da matemática. Em que sentido podemos compreender que tornamos pontos singulares? Certamente não como *extremas*¹⁶⁰ indexados às coordenadas, mas atados a um outro tipo de singularidade – pontos de inflexão, segundo mudanças de gravidade ou direção que são tantos e quantos vetores que nos atravessam na composição do espaço.

No quadro desta nova geometria do singular, a linha já não é um conjunto de pontos discretos, mas linha de variação das inflexões, dos pontos de dobra que atestam “uma potência como condição de variação” (L, 25). Ora, esta potência como “condição da variação” são forças que atuam nas linhas como que de dentro pra fora, como linhas de fuga que vencem a gravidade, força centrípeta prestes a lançar um espaço.

Se os pontos de inflexão são um primeiro tipo de pontos singulares, “signo ambíguo”, “puro Acontecimento”, “o Virtual ou a idealidade por excelência” (L, 20) os pontos de vista serão singularidades de uma segunda espécie e “constituem envelopes” como “ordens” ou “relações indivisíveis de distâncias” (L, 28).

Acontecimentos ou inflexões e pontos de vista.

¹⁶⁰ tipos de singularidades como pontos máximo e mínimo de uma curva.

O ponto de vista toma as variações matemáticas como dobras-inflexões numa constituição que pode ser conceitual, nocional-metafísica como inclusão num sujeito ou alma, mas também como perspectiva de ordenação não-conceitual das forças, reunindo, na dobra, as variações sob um *situs*. O ponto de vista sendo ele mesmo uma dobra das dobras, intensidade que recolhe a verdade de uma variação como seu conceito. Assim, o ponto de vista nos dá a inclusão de uma experiência sobre um domínio ou região do plano.



No entanto, não se trata de um esforço de representação do domínio, mas de um conhecimento não representativo, afetivo do espaço que captamos num acontecimento, singularidade ou força. Pelo afeto, experimentamos as vizinhanças ou redondezas de um ponto singular como sujeitos larvares, sob um modo de pensamento não representável. Podemos dizer, inclusive, que podemos tomar da exploração de um tal espaço virtual a noção de sensação, uma vez que o que experimentamos são as variações de potência no devir das forças e, por conseguinte, a paixão das inflexões como mudanças de direção ou variação, critério imanente de uma nova composição que nos põe, eventualmente, a caminho de outras singularidades, traçando o plano como uma performance – a inflexão como “abertura de uma singularidade ao jogo dos vetores na passagem de uma gravidade a outra” “em direção à luz” (CACHE, 1995, p. 113).

9.5. Châtelet e a música como matéria investida de relações humanas

Segundo Deleuze, leitor de Châtelet, a música é a constituição de um material ou ainda *uma matéria investida de relações humanas* “a atividade mais razoável do homem” (PV, 26). Vê-se aí um deslocamento não usual no léxico deleuziano, uma vez que a música de acordo com Deleuze e Guattari, suspeita-se, não seja humana e comece já com o animal. Além disso, Deleuze não é afeito ao léxico da razão e, no entanto, o filósofo se projeta com Châtelet a uma razão propriamente humana, em que a música é tomada como atividade mais razoável.

A racionalidade de Châtelet, todavia, não é a de uma faculdade transcendente que sustentaria a finalidade humana, mas um “processo histórico e político” (PV, 17) em vias de constituição como devir ativo da potência (*pathos* ou captação), compreendida por Châtelet como seu “inverso”, “privação ou alienação” (PV, 8-9; 11).

Tal como em Hume, Deleuze nos descreve, quanto ao empirismo de Châtelet, uma capacidade de apreensão constitutiva da matéria, uma irracionalidade como condição do ato, da irrupção racional e livre. Uma razão sensível e imanente, produzida na experiência condicionada na potência ou na composição de um campo de potenciais, dramatizada como “acontecimento singular numa cadeia quebrada” (PV, 16), práxis que não se confunde com uma faculdade Pura universal¹⁶¹, mas uma “razão singular” (PV, 22).

A razão de Châtelet, nos explica Deleuze, é o ato ou exercício da potência. O pensamento ou seu “movimento natural” já não se funda numa finalidade transcendente (movimento forçado¹⁶²), forçada e hierarquizada – “mediação de um pensamento abstrato” que “lhe fixa uma trajetória” (PV, 22) – não se comendo senão de singularidades, não se acumulando senão de vizinhanças, “desdobrando-se num espaço que ela cria na medida de seus desvios ou de suas inflexões, procedendo por conexões jamais preestabelecidas, indo do coletivo ao individual e vice-versa, do interior ao exterior e inversamente. Exploração de vizinhanças, emissão de singularidades, decisão são o ato de razão” (PV, 23).

¹⁶¹ “Não há Razão pura, ou racionalidade por excelência. Existem processos de racionalização, heterogêneos, muito diferentes segundo domínios, épocas, grupos e pessoas” (PV, 15).

¹⁶² Note-se aqui a oposição do léxico de *Diferença e Repetição* que trata de um movimento forçado como puramente imanente, num campo intensivo de individuação. (ver também ID, 136-137).

A razão é, assim, uma práxis que se desenha num campo potencial de privação e alienação, em que se engendram os acontecimentos que se precipitam como constituição do razoável.

A música constituiria, em Châtelet, “o ato da razão sensível” (PV, 25).

Châtelet, nos diz Deleuze, interessa-se antes pelos movimentos naturais do pensamento de Mozart e Verdi que pela condução racional, final e transcendente do Universal wagneriano (PV, 25). A música, como “a mais extraordinária decisão”, “sempre reprisada, sempre a se retomar” (PV, 25) tem a capacidade de “tornar sensível a materialidade dos movimentos, que de ordinário se atribuem à alma” (PV, 27).

Deleuze reconhece a importância da música para Châtelet, que “vivia dentro da música” (P, 222), mas mais do que isso Deleuze entende que seus escritos “extraordinários” sobre a música eram reveladores da “tonalidade própria de seu pensamento” (PV, 25). Deleuze cita, então, dois aspectos “um como dança de moléculas sonoras que revela ‘a materialidade de movimentos que de ordinário se atribuem à alma’ agindo sobre todo o corpo que ela desdobra como sua própria cena” e depois como “instauração de relações humanas nesta matéria sonora, que produz diretamente afetos” (PV, 25). A paixão de Châtelet pela ópera e por Verdi é sublinhada por Deleuze e nos forneceria não apenas a chave para a tonalidade última do pensamento de Châtelet, mas a ocasião de uma bela citação que nos põe diretamente no pensamento de Deleuze.

[...] a música é uma política. Sem alma e sem transcendência, material e relacional, a música é a atividade mais razoável do homem. A música faz e nos faz fazer o movimento. Ela assegura nossa vizinhança e a povoa de singularidades. Ela nos lembra que a razão não tem por função representar, mas atualizar a potência, isto é instaurar relações humanas numa matéria (sonora) (PV, 26).

Deleuze condensa aqui o “materialismo histórico”¹⁶³ de Châtelet e seu aristotelismo¹⁶⁴ contemporâneos, sugerindo que, com a música o homem realiza sua extrema liberdade “a mais extraordinária decisão, sempre retomada, sempre a se retomar” (PV, 25).

¹⁶³ Deleuze acentua o marxismo de Châtelet ao unir “a existência ativa do homem histórico” e “a existência passiva de um ser natural que o dobra” (PV, 12).

¹⁶⁴ A razão é o ato pelo qual se realiza a potência. O homem que é potência, matéria, realiza-se como ação livre enquanto ato imanente de razão (PV, 8-9).

Mas como nos conduzimos da racionalidade humana¹⁶⁵ de Châtelet à radicalidade do impessoal e inumana de Deleuze? Ainda que pudéssemos tentar outros caminhos, um se faz mais claro (por Marx, Hume mas também por Espinosa): a partir de uma potência passiva de captação e constituição de uma potência como *pathos* e do exercício de uma liberdade imanente que consiste na ação razoável, não como limitada na inteligência, mas como “inumanidade própria ao homem” (PV, 11)

A potência é o *pathos*, isto é a passividade, a receptividade, mas a receptividade é antes de mais nada a potência de receber os golpes e de os dar: uma estranha resistência (PV, 11).

A potência é nossa constituição imanente como campo irracional de onde nascem os atos e investimentos racionais como consistência do homem, na ausência (antropológica) do homem. Se a razão é seu ato livre, a passividade é o seu inverso (sem se opor negativamente).

Eis aí o aristotelismo de Châtelet: o irracional é a potência, captação que deve se voltar ao ato como práxis, realização livre ou em vias de assim se tornar.

É a partir da passividade de uma captação de forças que o homem retira suas relações singulares, sua materialidade como potência política (PV, 10). No mesmo golpe, é a partir do investimento desta paixão (que se volta ao exterior) que a matéria se investe de relações propriamente humanas.

É neste sentido que a filosofia de Châtelet nos permite avançar, sob o matiz de um empirismo imanente, na ideia de uma materialidade musical mundana, racional e participativa da cultura, mas sempre provisória e em fuga, constituída nas bases impessoais e irracionais de uma contração furtiva, captação ou passividade (campo de singularidades). Fazer o movimento, passar ao ato ou exercer a potência, significa, imediatamente, estabelecer a conexão humana (PV, 22), a instauração de relações numa matéria capaz de afetar, um “autômato tendo potência de prazer e força de exploração” (PV, 27).

¹⁶⁵ Deleuze salienta, entretanto, o deslocamento de François Châtelet em direção ao entendimento de uma “aptidão do discurso em fazer falar a inumanidade própria ao homem”, de modo que, “pertence ao discurso” a capacidade de se engajar no “processo de sua própria racionalização”, ainda que nas condições próprias do devir, “sobre a pressão de certos motivos, em favor de certos acontecimentos” (PV, 18).

Capítulo 10 – *spatium intensivo*: o modelo topológico

10.1. Do espaço kantiano ao *spatium intensivo*

O problema do espaço atravessa a obra de Kant e de Leibniz e encontra-se ligado às discussões quanto à divisibilidade infinita da matéria (Newton) e a indivisibilidade metafísica das unidades monádicas, o que leva Leibniz a definir o *Spatium* como intensivo, de distâncias não-métricas, ordinais.

Kant, por seu turno, sob a problemática transcendental do fenômeno, definiu uma ideia de espaço como forma *a priori* da sensibilidade. O espaço e o tempo são, para Kant, as condições do fenômeno ou da experiência, dando forma possível à matéria das sensações.

O espaço e o tempo kantianos não são espaços-tempos empíricos, mas formas puras ou *a priori* de uma sensibilidade concebida como receptividade passiva. Todo fenômeno, ao reportar o mundo exterior à representação de um sujeito, implica a apresentação transcendental do espaço e do tempo, respectivamente, como simultaneidade e sucessão, condicionando a organização das matérias da sensação ou a diversidade dos fenômenos segundo certas relações.

Não se trata, assim, de um espaço real, mas de um espaço fenomenológico de idealidade absoluta. Um único espaço uniforme, homogêneo e universal como propriedade formal do espírito e que conteria todos os espaços particulares, concebidos como partes ou limitações deste todo do qual temos a intuição pura.

O espaço, para Kant, organizará, destarte, o espaço da subjetividade transcendental, um espaço extensivo, absoluto, universal e homogêneo de características apriorísticas, extralógicas e geométricas.

Deleuze, contudo, é crítico às soluções kantianas, exigente de uma gênese que explicasse as condições do condicionamento, que via em Kant o delineamento do transcendental como uma espécie de decalque empírico¹⁶⁶.

¹⁶⁶ “Deleuze pode tomar Kant ao pé da letra e censurar-lhe o ter produzido tão somente condições da experiência possível e não real, o haver descrito o campo transcendental de um pensamento que reflete, mas não pensa, que reconhece objetos, mas não distingue signos, em suma, um pensamento que nada encontra (e nem faz experiência). Kant concebe o campo como uma forma de interioridade, ‘decalca’ o campo transcendental sobre a forma empírica da representação (identidade do objeto qualquer e unidade do Eu penso como correlato)” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 48).

Deleuze rejeita a experiência possível perseguindo a ideia de um espaço da experiência real, de um transcendental real que não seja, como em Kant, um decalque empírico, encontrando em Maïmon e Cohen alianças na exposição de uma *gênese* das condições do sensível, e mesmo da condição das próprias condições (gênese do espaço), a partir da noção diferencial das quantidades intensivas.

Se o espaço de Kant é eminentemente extensivo, reportado ao fora e às matérias da sensação como intuição sensível, Deleuze encontrará no leibnizianismo de seus novos aliados a possibilidade de reagrupar forças na conceituação *intensiva* do espaço, revigorando o transcendental kantiano numa verdadeira metamorfose: o CsO como a nova figura do transcendental deleuziano, um transcendental genético¹⁶⁷ produzindo por uma máquina abstrata imanente (KOENIG, 2013, p. 85; 95).

Maïmon e Cohen, de acordo com Smith, sustentam que “uma vez que o espaço como pura intuição seja um contínuo, é a forma do espaço nela mesma que deve ser definida *a priori* como quantidade intensiva” (SMITH, 2012, p. 95). Isto é, o próprio espaço, ou a condição daquilo que aparece, como corte (ou traçado plano) deve ser produzido *a priori*, a partir de uma matéria intensiva definível como condição real do transcendental deleuziano.

Segundo Deleuze, “conformemente a certas interpretações neokantistas” existiria, “passo-a-passo”, “uma construção dinâmica interna do espaço que deve preceder a representação do todo como forma de exterioridade”. Gênese interna de um espaço do conceito que Deleuze assimila, graças a Maïmon e Cohen, às quantidades intensivas: “O elemento desta gênese interna parece consistir antes na quantidade intensiva que no esquema”, devendo se reportar, sobretudo, “às Ideias que aos conceitos do entendimento” (DR, 40). Assim, a gênese da forma deverá ser reportada não às possibilidades do conceitos (maiores que o condicionado) mas à radicalidade *problemática* da Ideia, segundo condições afetivas e sensíveis de uma violência¹⁶⁸ capaz de distribuir as condições reais do campo

¹⁶⁷ Koenig (2013) defende a ideia de que o CsO, identificado ao plano de consistência (KOENIG, 2013, p. 95), seja a nova figura do transcendental deleuziano. O CsO seria “a condição da condição” ou “condição de possibilidade de sua própria multiplicidade”(KOENIG, 2013, p. 85;83). Tratar-se-á de um modelo imanente das condições da experiência real, positivadas nas máquinas e no CsO, sob a exigência da desmontagem dos mecanismos da consciência, em favor de uma ética do puro desejo. Koenig, em seu kantismo, ressalta, outrossim, a importância do sublime como o que deslança um ato real de pensamento, sobrepunhando a ligação ordinária dos clichês ideais.

¹⁶⁸ Deleuze alude constantemente à violência do signo, no acaso dos encontros, que nos obriga a pensar, o pensamento se dando por um arrombamento: “Há sempre a violência de um signo que nos força a buscar, que nos rouba a paz”; “A verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência no pensamento”; “A verdade depende de um encontro com algo que nos força a pensar e a buscar o verdadeiro”; “Que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade’? Ele só a quer coagido e forçado. Ele só a quer sob o império de

transcendental, de modo que a condição equivallha ao condicionado, permitindo um conceito talhado na coisa.

Como diz Gaspard Koenig (2013, p. 111) se Deleuze mantém-se “fiel às condições de possibilidade” da experiência em Kant é para extrair daí as “condições singulares” do transcendental, dependentes não mais de um espaço-tempo universal e homogêneo, mas da heterogeneidade uma matéria viva, maquinada nos encontros, desdobrando um campo transcendental singular – topologia real de natureza intensiva, concebida como multiplicidade virtual, em suas n dimensões.

10.2. A profundidade do plano

O *spatium* intensivo é tratado em *Diferença e Repetição* como uma profundidade (DR, 296; 298; 300; 307; 323; 342; 355; D, 180). Contudo, uma profundidade sem qualquer fundamento, um sem-fundo destituído de “qualquer razão subterrânea para fundar sua malha” (MARTIN, 2012, p. 64). É que para Deleuze não há qualquer fundamento no real, mas uma imensa e irracional produtividade de consistências: territórios móveis sobre a terra, fundações povoadas nos hábitos, com suas superfícies metaestáveis, estratificações costumeiras, mas também suas fronteiras movediças sobre linhas de desterritorialização ativas. Se é certo que toda fundação é atravessada de acontecimentos puros, constantemente ameaçada pelos jogos do sem-fundo, nada indica que ela se assente sobre um fundamento, senão sobre uma consistência furtiva, mais ou menos sólida.

Em seu pequeno texto sobre François Châtelet, vemos a atração de Deleuze pela ideia de uma superfície musical “se desdobrando e comportando desníveis e graus” sem “nenhum efeito de profundidade, senão no sentido material onde acaba por revirar as vísceras e contrair os músculos” (PV, 26). A música, segundo Châtelet, é investida de atos de uma razão empírica, de conexões humanas que se produzem em superfície, enquanto que visar uma profundidade incorre no risco de uma impolidez metafísica, banhada de transcendência.

Jean-Clet Martin (2012, p. 64) nos indica que “a profundidade perde”, já com *Espinosa e o Problema da Expressão* “seu estatuto de princípio”, consistindo uma superfície livre “não governada por nenhuma transcendência” (MARTIN, 2012, p. 64). O que “funda” o

um encontro, conectado a tal signo” (PS, 24-25).

real é sua disparidade singular, imanente, e não um aporte transcendente que hierarquizará as diferenças.

O fundo, donde se destaca o raio no céu tempestuoso, em *Diferença e Repetição*, é uma superfície de potenciais que se orientam numa linha de acontecimento, num prolongamento de singularidades que desenham os níveis de potenciais em superfície. Ademais, este fundo não deverá se confundir com uma energética extensiva, ainda que a figura do raio nos conduza neste sentido, mas a fatores intensivos que precedem qualquer repartição no extenso de ordem energética¹⁶⁹.

A profundidade como dimensão heterogênea (última e original) é a matriz do extenso [...] a célebre linha geológica do N. -E ao S.-O, que vem do coração das coisas, em diagonal, e que reparte os vulcões [...] a profundidade original é bem o espaço inteiro, mas o espaço como quantidade intensiva (DR, 296).

Se *Diferença e Repetição* fala ainda nos termos de uma profundidade, não se trata de buscar aí qualquer fundamento. A profundidade é vista nesta obra como a dimensão intensiva de distâncias ordinais. Como em Leibniz, segundo Gueroult, o espaço não é nem epistemológico nem fenomenológico, definindo-se, em intensidade, pelo conjunto de todas as distâncias possíveis – irreduzível a qualquer quadro espacial particular, atual, corroborando a natureza ontológica e o “caráter absoluto” de um “espaço intensivo” de “puras relações” (KERSLAKE, 2009, p. 143). Entretanto, em Deleuze, a ontologia deste espaço, se é que se pode assim dizer, não se assemelha ao cálculo optimal como possibilidade divina, mas a um isomorfismo que transita as diferenças intensivas a uma imagem expressiva em extensão, como conexão real de forças.

¹⁶⁹ Deleuze procura definir uma espécie de *energia em geral* ainda não qualificada no extenso como intensidade pura, ou como relação implicada de fatores intensivos como veremos a seguir numa outra citação quanto a Rosny. Vejamos os dois trechos a seguir. “Definimos a energia pela diferença oculta nessa intensidade pura, sendo que a fórmula ‘diferença de intensidade’ é que expressa a tautologia, mas, desta vez, a bela e profunda tautologia do Diferente. Deve-se evitar, portanto, confundir a energia em geral com uma energia uniforme em repouso, que tornaria impossível toda transformação. Só pode estar em repouso uma forma de energia particular, empírica, qualificada no extenso, em que a diferença de intensidade já está anulada por estar fora de si e repartida nos elementos do sistema. Mas a energia em geral ou a quantidade intensiva é o *spatium*, teatro de toda metamorfose, diferença em si que envolve todos os seus graus na produção de cada um” (DR, 310). Outrossim, Deleuze citando *Les sciences et le pluralisme* de Rosny nos posiciona sobre a prevalência de uma diferença de ordens heterogêneas em intensidade como precedendo os fenômenos energéticos: “[...] toda energia calculável implica fatores da forma E-E’, nos quais E e E’ ocultam, eles próprios, fatores da forma e-e’... Como a intensidade já exprime uma diferença, seria necessário definir melhor o que é preciso entender por isso e, particularmente, fazer compreender que a intensidade não pode compor-se de dois termos homogêneos, mas, pelo menos, de duas séries de termos heterogêneos” (DR, 287).

Ademais, é preciso que se acrescente aí a contemporaneidade aparentemente paradoxal das superfícies¹⁷⁰ de *Lógica do Sentido*, escrito praticamente na mesma época de *Diferença e Repetição* que nos possibilita uma primeira visão esquemática-topológica do real como par atual-virtual.

Em *Lógica do Sentido* vemos uma ideia de superfície que abarca não tanto a localização, mas a visita em superfície ou a frequência de singularidades-acontecimentos que deixam o fundo em direção à superficialidade das membranas. O vocabulário espacial das superfícies, como plano, suaviza o risco do termo *profundidade* nos predispor às alturas da transcendência, que se sobreporia à igualdade das disposições planas da imanência, ocupando com o *poder*, o lugar das puras *potências*.

A superfície será o espaço singular e unívoco das singularidades nômades que ali se repartem como verdadeiras nuvens de potenciais, fazendo do *spatium* a denominação do espaço liso ou amorfo das multiplicidades planas, dos fluxos intensivos, do desencadeamento de devires, das maquinações intensivas, superfície das atrações e repulsões, cristalizações e atualizações diversas. A superfície deixa de pacificar o fundo, abandonando o dualismo das misturas de corpos em profundidade e da autenticação dos sentidos incorporais em superfície para abarcar o sem-fundo como *traçado de um plano*.

Tal plano é sem profundidade; ele nada deve esconder nem velar em suas dobras, nada “ocultar”. É o caso do plano de consistência em que nada é escondido, tudo é dado, mas num nível molecular. É um mundo “plano”, povoado de “multiplicidades planas”, um mundo sem altura — sem transcendência — e sem profundidade, pois a profundidade não passa de uma altura invertida ou de um efeito de perspectiva criado pela altura (LAPOUJADE, 2014, p. 183).

Mas se o termo profundidade tende a desaparecer, a ideia implicada do *spatium* continua a investir a diversidade dos espaços (sem altura ou profundidade) como um sem-fundo heterogêneo, produtor, que se dá a ver nos cortes planos, imanentes, quando o

¹⁷⁰ Em *Lógica do Sentido*, segundo a condução de Lewis Carroll e da lógica estóica, o corpo estaria vinculado à profundidade (o não-sentido da mistura de corpos em profundidade, domínio de ação e paixão dos corpos), enquanto o sentido à superfície (a superfície é tomada de sentido, quando os puros acontecimentos escapam dos estados de coisa). Como diz Deleuze a propósito de *Alice* “As matemáticas são boas porque instauram as superfícies e pacificam um mundo cujas misturas em profundidade seriam terríveis” (CC, 34). Posteriormente, em o *Anti-Édipo*, essa estrutura deverá desaparecer sob o conjunto clínico da esquizofrenia e do corpo sem órgãos “O corpo sem órgãos não é mais rejeitado do outro lado do limite, como era o caso em *Lógica do sentido*. Não se tem mais de um lado uma lógica esquizofrênica e, de outro, o corpo sem órgãos produzido pelo esquizofrênico. Não se tem mais de um lado a superfície do pensamento puro e, de outro, as profundezas ruidosas do corpo. Já nem se distingue mais a superfície do fundo pela simples razão de que *não há mais profundidade*” (LAPOUJADE, 2014, p. 136-137).

spatium se diferencia em superfície. Traçar o plano significa, justamente, a operação perceptiva e perspectiva que “faz ver, sentir ou pensar” (LAPOUJADE, 2014, p. 183) a produção intensiva, mas em superfície, sem as hierarquias das alturas e sem o fundamento de uma profundidade, que nos incorreria a julgar aquilo que aparece a partir de uma visão transcendente.

10.3. O modelo simondoniano

Um outro intercessor importante na filosofia deleuziana e que conflui numa montagem da noção topológica é Gilbert Simondon.

Vemos em *Lógica do Sentido* que o campo transcendental ganha um modelo topológico conforme expresso por Deleuze, a respeito da obra de Simondon.

A partir das ideias de interação, meios, disparação, membrana e superfície, poderemos enriquecer nossas ideias de espaço e devir na medida que compreendemos a natureza processual da individuação e das cristalizações formais.

Com Simondon, poderemos retomar as reflexões quanto aos *espaços em que se pensa* (campo transcendental) de modo quase científico, ao menos em suas figuras, exemplos e linguagem.

Uma atraente leitura das teorias de Simondon aplicadas à improvisação musical podem ser consultadas em Costa (2013), quando o autor reflete sobre a emergência da forma improvisada a partir da ideia do processo de formação, recusando, evidentemente, as interpretações formais do modelo hilemórfico em favor de uma teoria dinâmica e processual da forma¹⁷¹.

¹⁷¹ Segundo Costa, a improvisação depende de um meio supersaturado, rico em potenciais, que se precipita em cristalizações e individuações intensivas na performance, fazendo da forma musical (a partir das interações ou mediações) um produto molecular, processual: ser como devir, livre dos territórios e pré-formações idiomáticas, que dariam ao individual uma organização rígida a partir de formas repertoriadas, ou clichês formativos. “*a improvisação enquanto processo de individuação [...] só existe (só se conserva enquanto ser) se há um devir, realizado através de trocas entre estruturas (estados provisórios do fluxo) e operação (devir propriamente dito)*. Em outras palavras, pode-se dizer que o ambiente da livre improvisação se apresenta enquanto um sistema tenso, supersaturado acima do nível da unidade (rico em potências e incompatibilidades) e que, em seu devir se desdobra e se defasa individuando-se” (COSTA, 2013, p. 44).

Consideramos, por nosso turno, a importância da ideia de cristalização na especificação dos objetos ditos musicais, que encontram na obra de Simondon nosso principal foco.

Outrossim, a obra de Simondon nos possibilitará enriquecer a compreensão de um modelo topológico geral de ordem dinâmica, nas quais se ligam diretamente as ideias de meio (metaestável, amorfo) ou espaço de potenciais e os ritornos como figuras transcendentais/topológicas que cristalizam o espaço derivando forma e estrutura.

Deleuze enumera “os cinco caracteres” pelos quais se ensaia a “definição” de “uma nova concepção do campo transcendental”: *“energia potencial do campo, ressonância interna das séries, superfície topológica das membranas, organização do sentido, estatuto do problemático”* (LS, 126, nota 3).

O que se busca é uma definição de um campo de experiência ou “um campo transcendental impessoal e pré-individual” que “não se assemelha aos campos empíricos”, mas que “não se confunde” com um abismo ou “uma profundidade indiferenciada” (LS, 124).

Este campo não é das “distribuições fixas e sedentárias como condições das sínteses de consciência”, mas um campo povoado por “singularidades” que “se fazem sobre uma superfície inconsciente” e que remetem a uma “quarta pessoa do singular” (LS, 125). Tal campo será definido eminentemente a partir das noções de Gilbert Simondon.

As séries heterogêneas, que se organizam em superfície, correspondem a singularidades-acontecimentos que a frequentam (mas não se localizam nela) e se distribuem, ressoam, se auto-unificam. “Entre as séries” existem “diferenças de potencial” que animarão os devires do sistema a partir de uma instância “problemática” que percorre o campo como “elemento paradoxal”.

Tudo se passa na “superfície de um cristal”, frequentada por singularidades nômades, onde se dará a reversibilidade entre um interior intensivo e uma exterioridade problemática (LS, 125).

Deleuze ressalta a importância das membranas como limite do vivente, a fronteira onde a vida opera.

É que as membranas “portam os potenciais e regeneram as polaridades” (LS, 125-126). É através das membranas que o processo rítmico se aprofunda, na reversão entre meios fechados, tornados essencialmente comunicantes.

As superfícies são constantemente formadas e reformadas, segundo a frequência das singularidades convocadas em função do problema que atualiza o processo de

diferenciação ou disparação interna. É que, como nos ensina Deleuze, “os acontecimentos não ocupam a superfície, mas a frequentam”; “a energia superficial não está *localizada* à superfície, mas ligada a sua formação e re formação” (LS, 126).

Isto significa dizer que a superfície é variável, diversamente polarizada e cristalizável. Trata-se da teorização de um modelo *topológico dinâmico* nem estável nem instável, mas metaestável, em que “todo o conteúdo do espaço interior está topologicamente em contato como o espaço exterior sobre os limites do vivente”, não havendo, com efeito, “distância em topologia” (LS, 126).

É que as distâncias são ordinais e não em extensão e “toda a massa de matéria vivente que está no espaço interior está ativamente presente ao mundo exterior sobre o limite do vivente” (LS, 126).

10.4. Uma topologia do real

Tratarei [...] da natureza e da virtude dos afetos, bem como da potência da mente sobre eles, por meio do mesmo método pelo qual tratei [...] de Deus e da mente. E considerarei as ações e os apetites humanos exatamente como se fossem uma questão de linhas, de superfícies ou de corpos (SPINOZA, 2009, p. 98; *Eth.*, III, *prefácio*)

Jean-Claude Dumoncel (1999, p. 19) diz, a respeito da filosofia de Deleuze e Guattari, que “Os dois grandes mestres da multiplicidade (situados de um ponto de vista histórico, de uma parte e de outra de Riemann) vão se revelar Espinosa e Bergson”. Por um lado, a natureza definida por Espinosa como “*ser infinito*, isto é, *uma substância composta de uma infinidade de atributos onde cada qual exprime uma essência eterna e infinita*”, por outro a máquina de Bergson, diagramada como “*um cone posto pela ponta sobre um plano*”, “*pirâmide animada*” que nos daria, “forçosamente”, “o homem-máquina bergsoniano” (DUMONCEL, 1999, p. 19, grifos do autor). Dumoncel (1999, p. 19, grifos do autor) prossegue, concluindo, “Aplicamos”, enfim, “a estas representações” o “método geométrico de Espinosa”, aquele que “prescreve o estudo de *toda a coisa como se fosse questão de corpo, de planos, de linha e de pontos*”.

[...] a série de Linhas, Superfícies e Sólidos não é outra coisa que a séries de multiplicidades a uma, duas, três dimensões. Em Espinosa, Deleuze descobre,

portanto, imediatamente a *forma mais simples de multiplicidades* como o princípio de sua aplicação universal em filosofia. É o Modelo Espinosano de Multiplicidade (DUMONCEL, 2009, p. 123).

As colocações de Dumoncel lhe permitem fazer convergir sobre a noção topológico-intensiva do espaço deleuziano não apenas Bergson e Espinosa, mas uma série de outros intercessores artísticos, matemáticos, científicos, filosóficos e psicanalíticos enfocando a junção de *Mil Platôs* e o *Anti-Édipo* sob a ideia de uma geometria ou topologia do real comportando a multiplicidade de desejos-devires produtivos.

O plano deixa de ser abstrato para ganhar a realidade intensiva do corpo real e a possibilidade de reversão/comunicação da pluralidade de suas dimensões na produção real entre o plano intensivo onde se trama a vida e o plano material em que se vive.

Falar em latitude e longitude já não se resume, portanto, às linhas abstratas que cortam ou estriam um plano, mas determinam uma potência real, cinética e dinâmica, pelas quais os corpos/planos se definem por um poder de agir e existir, mas também de sentir.

Este modelo nos permitirá pensar, primeiro, que os ritornelos possam ser definidos como figuras reais do plano ou da matéria intensiva; segundo, que a música, ou o objeto por ela especificado, encontre na dinâmica das multiplicidades o seu lugar de singularização-cristalização, onde localizaremos o *situs* de uma convergência problemática (sobre quaisquer de suas dimensões) especificando um pensamento implicado a partir do qual a música conheceria sua potência social-afetiva.

10.4.1. As multiplicidades

Deleuze diz que a filosofia é a teoria das multiplicidades, “uma lógica das multiplicidades” (P, 201). Ademais, *Mil Platôs*, postulando sua “ambição pós-kantiana” e construtivista, é concebido como “uma teoria das multiplicidades por elas mesmas” (RF, 289), mostrando a importância real e produtiva da ideia de multiplicidade. Como nos alerta Jean-Clet Martin uma multiplicidade é um conjunto vivo que não se deixa conhecer senão sob a condição itinerante de uma travessia que “fará crescer necessariamente suas dimensões”¹⁷². Segundo Martin (2005, p. 13) “não se pode abordar uma multiplicidade sem construí-la, sem

¹⁷² Preâmbulo da edição de 1993. MARTIN, Jean-Clet. *Variations: La philosophie de Gilles Deleuze* (edição de 1993, p. 11).

experimentalizar todas as suas dimensões, todos os platôs que ela enfeixa”. É neste sentido que se deve entender a proliferação de suas cartas, dado que se instalar numa multiplicidade significa percorrê-la sob o ponto de vista (háptico) não de um espaço em extensão, mas de uma temporalidade acontecimental, de diferenças individuantes que desenvolvem espaços e tempos singulares.

Jean-Claude Dumoncel afirma, de modo análogo, que a Multiplicidade se defina como “feixe de dimensões”. O som por exemplo é uma multiplicidade de três dimensões: altura, intensidade e timbre. Como isolá-los sem uma grave modificação no próprio conceito de sonoridade? Deleuze recorre à cor como um caso paradigmático da ideia de multiplicidade; a cor com sua tonalidade (nuança ou posição dentro do espectro), intensidade (distância relativa ao Preto) e saturação (distância relativa ao Branco) reúne em fusão ao menos três dimensões.

Dumoncel (2009, p. 120) mostra como Deleuze dramatiza a ideia das dimensões na etologia do carrapato de Uexküll. De um vasto mundo o carrapato não conhece senão *três* sinais: “a excitação *química* do ácido bórico”, “a excitação *mecânica* dos pelos” e “a excitação *térmica* da pele” (DUMONCEL, 2009, p. 120). É a partir deste espaço, ou das *n* dimensões deste espaço, que o carrapato constrói seu campo de variações, vive ou desenvolverá seu *Umwelt*.

Não só devemos acentuar a irredutibilidade entre as dimensões (coordenadas ou variáveis independentes) da multiplicidade em questão, como também devemos notar o encavalamento de multiplicidades na composição de *uma vida*, rudimentares na etologia do carrapato, mas ainda assim exemplares quanto ao desenvolvimento *de* e *sobre* um espaço singular.

Ao “arrancar o múltiplo” do “estado de predicado” fazendo dele um substantivo – “multiplicidade” – Riemann inaugura “uma topologia das multiplicidades” (MP, 602).

Riemann será a principal referência do conceito de multiplicidade. Entretanto, não se deve apoiar-se rigorosamente na matemática das multiplicidades senão como linhas de uma ideia que Deleuze dirige, antes, aos “ossuários”, “matilhas” e “relicários” (RF, 339). É que a multiplicidade, assim concebida, é a de um plano de composição vivo, rizomático, multilinear ou heterogeneamente folheado, um “bloco de notas ideal” em “transparência”, “superpostos” (MARTIN, 2005, p. 14).

Por um lado, temos as multiplicidades métricas, discretas e homogêneas, como as que nos permitem comparar a grandeza entre linhas traçadas entre dois pontos verticais e dois

outros horizontais; por outro, multiplicidades contínuas, intensivas ou de distâncias (conforme Meinong e Russell), que não podem ser divididas sem que sua natureza mude¹⁷³.

Deleuze e Guattari não só priorizam o estatuto destas últimas como descrevem-nas a partir de uma caracterização dinâmica e produtiva das primeiras, ao encontrarem “o princípio de suas métricas nas forças agindo nelas” (MP, 46). Isto nos transporta de um suposto esquema ideal-abstrato a uma realidade dinâmica e virtual, sustentada, entre outras ideias, pelo conceito bergsoniano de duração (MP, 46; 604). É que toda multiplicidade contínua postula, por direito, uma fibra temporal como envelopamento e conectividade de suas dimensões. Se o tempo kantiano nos dá tão-somente uma única dimensão homogênea, Proust, tanto quanto Bergson, conceberá um tempo multidimensional povoado por “séries diversas” comportando “mais dimensões que o espaço” (DUMONCEL, 2009, p. 124). É, inclusive, através de Proust que Deleuze confiará, ao lado das multiplicidades, um de seus principais interesses, o da pluralidade de imagens do pensamento, imediatamente ligado à ideia de multiplicidades como um sistema em heterogênesse permanente (RF, 339).

Voltando a Bergson, encontramos a necessidade da decomposição do misto da experiência em dois tipos de multiplicidades. É que o fato ou a experiência sempre nos dá um misto. Ela nos dá, num só golpe, a duração e a extensão, o tempo penetrado do espaço.

Bergson localizará na intuição um “método rigoroso e preciso” (B, 2) capaz de nos conduzir às multiplicidades virtuais como variação qualitativa da coisa no tempo (B, 24). A intuição será a operação crítica¹⁷⁴ capaz de seguir e prolongar a linha da duração nas suas diferenças de natureza, para além do fato e de sua representação, condicionada, pelo conceito, como experiência possível. É que se a experiência possível nos dá o fato pelo conceito, a experiência real deverá se pautar na singularidade do percepto quando as condições se postulariam como idênticas ao condicionado. Só neste sentido poderíamos obter a precisão de um conceito talhado na coisa, mergulhados na realidade singular das durações.

Será preciso, assim, separar o misto, seguir ou prolongar as linhas divergentes para fora do fato e da representação; instalar-se na duração, mergulhar no ser. Obter a multiplicidade não em suas diferenças de grau, mas em suas linhas heterogêneas,

¹⁷³ Deleuze e Guattari dão o exemplo ilustrativo de duas velocidades ou duas temperaturas que não se compõem pela soma, ou ainda o caso mais anedótico e ilustrativo do galope, trote e a passo dos cavalos em que a evidente mudança de natureza do movimento se daria a partir de uma variação contínua em intensidade (MP, 603).

¹⁷⁴ Bergson localizará na intuição a “tendência crítica” contra as investidas analítico-extensivas da “inteligência” (B, 10).

reivindicando a heterogênesse das próprias condições: gênese intensiva das condições como singularização do campo transcendental.

À homogeneidade das multiplicidades numéricas e extensivas, atuais e descontínuas, separam-se, assim, as multiplicidades heterogêneas, contínuas ou de fusão, multiplicidade virtuais que Bergson, inspirado em Riemann, assimila ao domínio da duração (B, 32).

Bergson vê na subjetividade e na memória os exemplos paradigmáticos das multiplicidades virtuais (B, 35). O subjetivo é o lugar de uma multiplicidade contínua, de fusão, quando suas dimensões coexistem como circuitos, séries temporais ou dimensões virtuais, a atualização se fazendo por diferenciação.

Tal como a natureza *dividual* das grandezas intensivas, a duração atualiza virtuais como linhas de diferenciação que comportam absolutas mudanças de natureza¹⁷⁵. Como diz Deleuze “Há outro sem que haja *vários*”, e se a duração é “número”, o é “somente em potência” (B, 36).

Deleuze e Guattari podem, deste modo, transitar uma grande circulação nos arredores de um conceito temporalizado de espaço, fora da idealidade fenomenológica de Kant, através de uma montagem conceitual na qual convergem diversos intercessores. Quanto aos espaços riemannianos, vemos que a noção de corpo sem órgãos vivifica as multiplicidades de uma potência inorgânica-abstrata, enquanto que a ideia de duração os temporaliza, definindo-os como topologia virtual, real-intensiva, ordinal, heterogênea. O espaço já não se declina como universal, abstrato e homogêneo da experiência possível, mas como espaço real – *continuum* material intensivo como figura mutante das ordens do tempo.

10.4.2. Multiplicidades e topologia

Riemann define o espaço como uma multiplicidade de n dimensões.

O som ou a cor com suas três dimensões são casos simples e exemplares. Já as durações, comportando o conjunto implicado de dobras, acontecimentos e circuitos virtuais de

¹⁷⁵ Toda alteração no sujeito envolve uma redistribuição ordinal ou a variação das distâncias das dimensões que operam (ou que insistem) em superfície. Um estado psíquico pode variar drasticamente como no caso do amor e ódio em fusão (B, 35), mas um caso talvez mais interessante seja o da variação dos afetos ou da sensação na *queda*, quando certas mudanças singularizam o campo de tal modo que uma drástica mudança de natureza se opera, inclusive em condições conscientes e psíquicas.

toda a espécie, nos apresentam casos de complexidade considerável, mas que, todavia, nos aproximam com mais exatidão da posição deleuziana.

Louise Burchill (2007) em seu texto *Topology of Deleuze's Spatium* salienta que a topologia trabalhe devidamente sobre as três noções de conectividade, posição e junção.

Segundo Burchill (2007, p. 154) “a mais rigorosa instituição da natureza ‘topológica’ do campo transcendental” encontra-se num antigo artigo sobre o estruturalismo¹⁷⁶ quando Deleuze procura definir a “ambição científica do estruturalismo” como “topológica e relacional”. Deleuze, nesta ocasião, define a própria ideia de espaço como “estrutural”: um espaço não extensivo, pré-extensivo ou puro *spatium*.

Não se trata de um local numa extensão real, nem de lugares em extensões imaginárias, mas de locais e de lugares num espaço propriamente estrutural, isto é, topológico. Aquilo que é estrutural é o espaço, mas um espaço inextenso, pré-extensivo, puro *spatium* constituído cada vez mais como ordem de vizinhança, em que a noção de vizinhança tem precisamente, antes, um sentido ordinal e não uma significação na extensão (ID, 243).

Tal espaço define-se como um *situs* estrutural de coexistência, articulado por um sistema de diferenças constituindo “relações constitutivas de determinações recíprocas de singularidades” como ocorrências espaciais, “eventos topológicos” compondo “multiplicidades” (BURCHILL, 2007, p. 154). O estruturalismo, definido como sistema de pontos e posições, será abandonado no curso de outras noções no decorrer da obra de Deleuze, especialmente depois de sua parceira com Guattari, notadamente em favor das ideias de rizoma, devir, multiplicidades, máquinas e agenciamentos.

Se a ideia de posição é importante ao estruturalismo¹⁷⁷ de *Diferença e Repetição e Lógica do Sentido* ela tenderá progressivamente a suavizar seu enfoque formal segundo a ideia de uma experimentação real dos espaços. Como vemos em Ruyer (1956, p. 230-231), não se trata tanto da geometria da teia mas do sentido topológico de habitação de uma aranha que constrói, experimenta, vincula-se e conhece seus lugares¹⁷⁸.

¹⁷⁶ *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* (ID, 238-269).

¹⁷⁷ A referência a um espaço estrutural, para dar conta da noção estrutural de posição, é claramente enunciada em algumas ocasiões das quais separamos a seguinte: “Aquilo que é estrutural é o espaço, mas um espaço inextenso, pré-extensivo, puro *spatium* constituído cada vez mais como ordem de vizinhança, em que a noção de vizinhança tem precisamente, antes, um sentido ordinal e não uma significação na extensão” (ID, 243).

¹⁷⁸ Ruyer desenvolve sua ideia sob o ponto de vista da constituição de um território como um tecido que toma o meio e o vivente num mesmo golpe. Ver também comentário de Dumoncel (2009, p. 121) que dá à aranha de Ruyer a ideia de um vivente traçando e habitando um espaço topológico.

A posição não serve, assim, a qualquer analogia entre formas, mas a uma concepção de mobilidade num espaço virtual-real segundo distâncias implicadas que se experimentam na sensação ou o devir das forças. Isto implica a instalação imanente no ser, a via da intuição na duração, um mergulho háptico na multiplicidade real, fazendo do espaço uma outra coisa que um espaço de conhecimento ou informação: cartografia intensiva, quando ganhamos a conectividade interna do espaço como rizoma.

A conectividade dos espaços riemannianos, tal como o rizoma, não é pré-determinada. Seu modelo é um não-modelo, assim como a imagem do pensamento deleuziano é a de um pensamento sem imagem. Não há modelo nem conceito possível no rizoma, mas realização dinâmica das próprias condições, sob variação contínua da forma.

Seus diferentes partes ou vizinhanças se conectam de modo imprevisível.

Burchill (2009) nos explica que uma multiplicidade, como a veremos na definição do *patchwork* de Lautman, é definida a partir de uma justaposição de pedaços.

Tal qual o rizoma, as conexões se dão de infinitas maneiras. Tais conexões não são necessárias ou dirigidas, mas involuntárias ou dramatizadas como no exemplo da presença misteriosa de Combray que irrompe no presente tomando-o sob novas e imprevisíveis articulações.

Isto, inevitavelmente, reaproxima o *spatium* do tempo, duma temporalidade paradoxal, denominada Aiôn.

O espaço recebe a figura do tempo.

Não que o espaço se misture com o tempo, mas ele devém completamente temporal como uma música que espiritualiza a matéria. Não se trata, entretanto, de um tempo homogêneo e universal de sucessão, mas de um tempo impassível, heterócrono, envolvendo níveis, encavalando distâncias, promovendo deslizamentos entre pontos de vista assubjetivos e assignificantes.

A estrutura topológica, sendo, enfim, da ordem da duração e não da extensão.

Albert Lautman definirá tais espaços (de tipo riemanniano) como um *patchwork* – “coleção amorfa de peças justapostas mas não contíguas umas às outras” (MP, 606).

Nestes espaços uma vizinhança se conecta, por direito, a outras, sem que haja, todavia, continuidade analítica, de modo que o trânsito entre elas se dê por saltos, descontinuidades métricas, ou ainda marcados por uma continuidade não-contígua.

Enquanto dois observadores vizinhos num espaço riemanniano podem, por exemplo, localizar os pontos em suas redondezas imediatas – com cada vizinhança de um espaço riemanniano constituindo, assim, um fragmento de espaço euclidiano – eles não podem localizar reciprocamente seus espaços sem uma nova convenção (BURCHILL, 2009, p. 155).

Como diz Burchill (2009, p. 155) trata-se de um “*continuum* virtual” que cresce como erva daninha, definido tanto por meio de uma continuidade reversível que ligaria dentro e fora (anel de Möbius, topologia da dobra, estrutura das membranas de Simondon), quanto por conexões rizomáticas lineares, que vão de um ponto a outro independente de um estado de “natureza”, “regime de signos” e mesmo “estados de não signos” (MP, 30-31).

As multiplicidades de Riemann permitem a Deleuze e Guattari definirem uma topologia sem qualquer referência métrica, mas por condições de “ocupação”, “frequência” ou antes de “*acumulação* valendo para um conjunto de vizinhanças” (MP, 606). Dado que as condições intensivas são as de um envolvimento mútuo de ordens e distâncias, é a partir de um corte interno que se salta¹⁷⁹ de uma ordem a outra do espaço, sem qualquer deslocamento métrico.

É que a natureza intensiva deste espaço implica a presença envolvente de uma diferença que se comunica internamente, por direito, com todas as distâncias do conjunto ordinal, como nos casos de um ponto de vista contínuo, que percorre o conjunto, se passando de um a outro, segundo a redistribuição de suas distâncias (vide o modo como Deleuze o compreende nos seus estudos sobre Leibniz).

À ideia de conexão acrescentamos, finalmente, a de junção, que nos permitirá pensar a conjunção ou o encavalamento de multiplicidades como a composição de agenciamentos complexos. A filosofia como criação de conceitos operaria, assim, atenta à realidade das multiplicidades, diretamente sobre um plano de imanência entre o delineamento linear de regiões e suas junções “Criar conceitos é construir uma região do plano, juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta. O conceito é um composto, um consolidado de linhas, de curvas” (P, 201).

¹⁷⁹ Vê-se no decorrer da obra de Deleuze e Guattari uma proliferação de saltos de ordem qualitativa: salto quântico de Kierkegaard, as passagens ou devires dos personagens de Kafka, os saltos de Kleist entre diversos planos de vida (ainda que num mesmo plano de imanência), o salto no ser de Bergson, o salto de Klee e seu ponto cinza, os saltos ou viagens nômades “*sur place*”, os saltos do ritornelo, suas idas e vindas entre lá e cá, mas também o salto do caos na constituição de um em casa e depois entre o em casa e o cósmico, as desterritorializações e reterritorializações diversas... Em todos os casos, trata-se de um salto imanente, um corte e uma mudança de dimensão ou de direção, e ainda assim um preservar-se no continuum, uma descontinuidade métrica, mas uma continuidade intensiva movediça entre platôs e dimensões.

A junção dos planos ou superfícies nos permite, ainda, pensar a ideia de uma transversalidade ou atravessamento de planos, como nas junções cerebrais e outros exemplos esclarecedores de *O que é a filosofia?* : as junções de planos na arquitetura (construir a casa como junções, enlaçando planos, faces, painéis) (QPH, 170), mas também os blocos de sensações, devires e as junções inter-específicas no caso dos territórios, junções não apenas espaço-temporais, mas qualitativas: “uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afetos” (QPH, 175).

10.5. Reversibilidade dos espaços e comunicação acontecimental

Jean-Claude Dumoncel anuncia uma espécie de reversibilidade entre corpo e geometria.

A reversibilidade não significa, entretanto, que a partir do dado se chegue ao não dado. Não se trata de uma engenharia reversa que retome as condições do real a partir de suas efetuações, nem mesmo da equivalência entre duas entidades dissimétricas, mas de um prolongamento, em direito, entre dois foros, a partir da imediaticidade da matéria como presente ou ponta de atualização.

Falamos aqui em reversibilidade num sentido próximo ao empregado em *Lógica do Sentido* quando Deleuze, analisando o estatuto do acontecimento, concebe uma continuidade ideal entre o passado e o futuro do acontecimento, em sua neutralidade. A reversibilidade como um contínuo, “à la fois”, pois que “são as duas faces simultâneas de uma mesma superfície cujo o interior e o exterior, a ‘insistência’ e o ‘extra-ser’, o passado e o futuro, estariam em continuidade sempre reversível” (LS, 48). É que o acontecimento nunca se passa no presente, mas se divide e se refaz infinitamente entre o passado puro e as forças incondicionadas do futuro, o único Acontecimento sempre mutante ou variável em dimensões. Assim toda reversibilidade entre os planos ocorrerá no nível do acontecimento e não das efetuações que poderiam se reverter, como na falta de uma orientação da flecha do tempo. Como se vê em Prigogine, não se trata, efetivamente, disto. As efetuações energéticas nos estados de coisa são irreversíveis, mas a comunicação acontecimental dos planos em sua impassibilidade permite-nos imaginar uma superfície em que o presente, a partir dos encontros intensivos, se delineie frente às condições de comunicação e intensificação generalizada em potência de todos os circuitos do tempo.

Voltando a Dumoncel, sua proposta certamente contempla o que falamos, mas acrescenta um segundo sentido que também consideramos no curso deste trabalho. Trata-se de uma ideia de reversibilidade como efetuação de uma zona de indiscernibilidade quando duas ideias se aproximam como nos casos dos devires em que já não se sabe onde uma acaba e a outra termina. No caso de Dumoncel, o que ele nos propõe é que a geometria e as ideias do corpo atinjam esta indiscernibilidade numa zona de estrita aproximação, quando as propriedades de uma se prolongam na outra como que em reversão ou devir.

Resta, todavia, “determinar a figura geométrica mais apropriada a esta função” (DUMONCEL, 2009, p. 31). Dumoncel acredita que o corpo, sob as intercessões de Espinosa, Marx, Artaud, Ruyer, elevado à potência gloriosa do CsO, constitui um corpo pleno correspondente à investida geométrica, na qual as ideias de linha, plano, figura etc. ganharão uma potente redefinição. Sob a reversibilidade das noções, as linhas se tornam vitais ou políticas, os contornos vivos, as figuras dinâmicas. Fala-se do “corpo algébrico de Dedekind” (DUMONCEL, 2009, p. 31), mas principalmente do “cone de Bergson” como modelo esquemático da representação destas novas relações: “Corpo Orgânico / CsO = Plano / Cone = Corpo / Alma” (DUMONCEL, 2009, p. 31).

Ao plano de Matéria, será preciso polarizar ou separar topologicamente por uma membrana¹⁸⁰, um cone de Memória. Aos atuais, superpõe-se um suplemento virtual, não obstante real, vivo. Deste modo, a geometria sugerida de Dumoncel deve considerar a dinâmica intensiva daquilo que ele chama de “suplemento de alma”, CsO, o virtual, a Memória (DUMONCEL, 2009, p. 32). Alma num sentido próximo ao aristotélico, “forma” ou aquilo “que anima um corpo” (DUMONCEL, 2009, p. 32). Alma como um *suplemento de animação*, devir-animal¹⁸¹, isto é, a própria vida resgatada num sentido caro a Deleuze de potência impessoal, propriamente, inorgânica: linha quebrada de Worringer, a linha abstrata do desejo, das máquinas desejantes. As figuras geométricas já não são, assim, apenas figuras de representação, mas realidades intensivas numa superfície real.

¹⁸⁰ Usamos aqui a ideia da membrana a partir da filosofia de Simondon, como será usual neste trabalho, limite que define um dentro e fora relativos, “dobradura cronogenética” que distribui um tempo vivido como “passado interior” ou memória orgânica e um futuro como exterioridade “separados topologicamente” pelo “limite” ou “membrana” (Cf. SAUVAGNARGUES, 2009, p. 283-286).

¹⁸¹ O devir-animal, explica Dumoncel (2009, p. 32), deve ser compreendido como “mais vivente”, o animal não como o bicho a que se assemelha, mas como ânima, potência inorgânica vital que se detém eventualmente em figuras ou distribuições mais ou menos fixas tais como o homem, o cão, o lobo.

Não que, com esta “nova” geometria, o corpo ganhará melhor acuidade de representação. Tome-se, por exemplo, uma forma de expressão algébrica. Não se pleiteia que ela descreva a realidade vital de um corpo, mas, ao contrário, é a própria geometria e a álgebra que ganharão o suplemento ou a reversibilidade de uma vitalidade inorgânica, não do corpo como figura sólida, mas de um corpo glorioso como Figura, produtiva de variedades, acumulações, posturas etc.

Neste sentido, a própria ideia de expressão se eleva a uma potência insuspeitada, ainda assim unívoca. A expressão de um corpo, extensivo em suas atualizações, não se resume à equação determinante daquele corpo, mas, ao contrário, deverá comportar a ideia de uma variabilidade incomensurável de um corpo glorioso que projeta na geometria sua própria impossibilidade de o expressar como determinação fixa de uma natureza.

Quando Bacon exige a Figura ele exige, indiretamente, o corpo em sua potência infigurável, pura presença. Bacon não abre mão do corpo, mas este corpo não se dá a qualquer representação, ele é antes superfície de inscrição do suplemento animal (*anima*) que nos atravessa e que insiste na Figura como potente linha inorgânica: o animal em nós, o animal abstrato de Saint-Hilaire, as potências genéticas de um CsO. O figural não é a figuração, mas a projeção no corpo privado, próprio e concreto, de uma potência assubjetiva, impessoal, radicalmente abstrata, diagramática.

O corpo é a efetuação do *spatium*. As linhas deste corpo são as linhas políticas do *spatium*: duras, flexíveis, de fuga. O corpo em fuga ou em formação, que foge por todos os lados, é o fato intensivo do corpo reversível, ganhando uma nova dimensão como espaço de composição de linhas.

10.6. Considerações finais sobre a ideia de spatium

O *spatium* é o espaço relativo às multiplicidades, espaço da permeabilidade e cristalização de dimensões intensivas internas, mas imediatamente atravessadas da exterioridade nos limites superficiais ou topológicos de uma membrana. É através das membranas que o espaço divide um interior e um exterior relativos mas que, tal como numa banda de Möbius, dentro e fora comunicam-se, conectando-se sobre a mesma superfície.

Fundamentalmente, o *spatium* se colocará como o espaço de direito de um pensamento sem imagem. Um pensamento capaz de destituir o campo dos clichês de ações,

percepções e afecções em favor de um espaço livre, desconectado, qualquer, como no caso do neorrealismo italiano ou das molecularizações, o que nos daria a possibilidade de novas articulações e experiências. O *spatium*, como o rizoma, pode abrigar hierarquias e segmentações, mas, por direito, ele é o espaço móvel da novidade dos perceptos, afetos e atos paradoxais do pensamento que já não se presta aos quadros categóricos dados, alçado a um *pathos* intensivo, pelas vias da sensação.

Uma noologia variável será, portanto, perscrutada segundo a infinita declinação destes espaços e a heterogeneidade de suas prováveis superfícies.

Ademais, um modelo dialético deverá advir deste espaço a partir do conceito de Ideia como multiplicidade.

Uma rede de identidades vai se forjando não com a intenção de neutralizar suas diferenças e devassar os conceitos, mas a de possibilitar a reversibilidade de suas componentes, de modo que Ideia=Multiplicidade=Spatium=Tempo=Afeto...

O *spatium* é o espaço de relações não-localizáveis, dos dramas intensivos e desencadeamento de devires. Com ele, o continuum material ganha um modelo topológico geral de onde poderemos intuir a diversidade singular infindável de nossas superfícies. A única generalidade do *spatium* é a que o refere a uma multiplicidade variável virtual-real, contínua. É que o *spatium* não se resume a um modelo abstrato do espaço, confundindo-se com as potências reais da natureza, de uma substância que ganha corpos reais, uma geografia não tanto analítica, mas mental, afetiva, das forças.

O *spatium* intensivo é um espaço de forças, de conexões de tempo, dos afetos, de intensidades como relação ou quantidade intensiva.

Em última instância, o *spatium* é um espaço funcional-libidinal povoado por máquinas.

Os ritornelos, segundo propomos, são figuras intensivas, redundâncias maquínicas, frequências deste espaço. Enquanto singularidades-acontecimentos eles frequentam a superfície.

Deste modo, as intensidades não se desenvolvem tanto em objetos, mas em processos, agenciamentos, num funcionalismo maquínico que está na gênese diagramática de espaços particulares, cujas regiões definem zonas de intensidades contínuas.

Trata-se, aqui, de uma espacialidade dinâmica e estrutural (não geométrica-abstrata) que ganhará feições topológicas reais, como pura matéria maquínica, confundindo-

se com o corpo do desejo, mas delineado como espaço riemanniano rizomático de n dimensões (multiplicidades).

O *spatium* ou “nosso” *espaço deleuziano* ganha, assim, uma confluência teórica riquíssima, sem se confundir com um espaço-tempo homogêneo, universal e abstrato geral ou com qualquer particular-atual determinável. Trata-se antes, de um espaço singular, terra ou corpo sem órgãos; espaço móvel, puramente intensivo, a partir do qual o pensamento traça cortes, planos, crivos, territórios e habitações, superfícies de sínteses as mais disparatadas, transversais, conexas.

O *spatium* é a terra que se povoa e se territorializa de múltiplas formas, mas que também se desterritorializa conservando a potência de uma matéria livre, diferenciada, cada vez mais rica de relações disjuntas. Neste sentido, o *spatium* se confunde com um caos, como riqueza material sujeita à multiplicidade de cortes e planos traçáveis, mas nunca um abismo indiferenciado.

O *spatium* é, finalmente, o continuum virtual-intensivo, um espaço temporalizado, acontecimental, meio amorfo de potenciais livres, capaz de se diferenciar em espaços intensivos locais (regiões ou platôs), igualmente singulares, e, por direito, transversos, condição real das cristalizações musicais.

Capítulo 11 – O CsO como limite: clínica musical, a esquizofrenia galopante.

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inegendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não fica sem modelo. Porque o desejo deseja também isso, a morte, pois o corpo pleno da morte é seu motor imóvel, assim como deseja a vida, pois os órgãos da vida são a working machine [o funcionamento maquínico] (ACE, 14).

O CsO ou o corpo sem órgãos “é o corpo do desejo”, o qual “o esquizofrênico faz a experiência extrema” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 32). Tomá-lo como instinto de morte nos permite pensá-lo como o corpo do pensamento, sob a aquisição de um direito de pensar sem imagem ou a gênese geral do processo de pensar como genital inato (DR, 150). Deleuze em *Diferença e Repetição*, livrará o instinto de morte da ideia de uma pulsão destruidora ou autodestrutiva, reconduzindo-o ao eterno retorno nietzschiano, como pura afirmação das potências inorgânicas da vida. Ademais, Thanatos será compreendido como a figura psicanalítica que dessexualiza Eros, que desfaz os vínculos libidinais ou que libera a energia libidinal (e suas formas de investimentos), para reconduzi-la ao pensamento como potência da diferença, quando se engendra o ato de pensar nele mesmo (DR, 150).

[...] tudo se passa como se Thanatos dessexualizasse o corpo para sexualizar o pensamento e permitir assim uma transmutação do inconsciente, a passagem de *um inconsciente de pulsões a um inconsciente de pensamento*, o inconsciente do pensamento puro. É o processo que Deleuze designa pelo termo perversão, entendido num sentido não necessariamente clínico (LAPOUJADE, 2014, p. 83)

É que o instinto de morte, ou Thanatos, já “não se confunde”, como em Freud, com a “matéria inerte”, mas “com uma *forma* pura adequada à subida do informal ou do sem-fundo em nós”; Thanatos é o princípio silencioso no qual o pensamento se vê às voltas com o “informal” ou com a “redistribuição das potências do sem-fundo”, quando “a morte destruidora se torna profundamente criadora” (LAPOUJADE, 2014, p. 85). É esta potência de redistribuição informal que dará ao CsO o modelo de um corpo dialético sem modelo, apenas povoado por singularidades e devires dos quais tira seus acontecimentos como puros pensamentos. O CsO é o novo nome de uma multiplicidade viva que se experimenta como

uma usina sob a pele, uma usina surpreendentemente aquecida: a natureza como processo de produção (ACE, 9).

Zourabichvili (2004) afirma que até *Lógica do Sentido* poderíamos dizer que o CsO remetesse ao vivido, ainda que extraordinário – não se tratando nem do vivido fenomenológico nem do vivido dos estados comuns do corpo. Com *O Anti-Édipo* o CsO, deixa de ser o corpo esquizo de experiências extraordinárias em profundidade e passa a ser um limite em superfície, corpo de um desejo em marcha perpétua; corpo dos “afetos” e “devires”, e “que nunca se deteria em formas” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 32). Enquanto limite, o CsO se define na relação de “uma potência invivível enquanto tal”, que só se apresenta efetivamente, nos casos de catatonia esquizofrênica (ZOURABICHVILI, 2004, p. 32). Deste modo, ele remete a uma perturbadora ambiguidade que se dá entre a produção maquínica desejante e uma instância de antiprodução, que repulsa a inscrição de seus produtos, dado que “a máquina só funciona ao se avariar” e que seus “próprios consumos” sejam “passagens, devires ou revires” (ACE, 50).

De um lado o corpo esvaziado, polarizado na repulsão paranóica, de outro o corpo glorioso, pleno, preenchido de intensidades na produção desejante.

O primeiro é o corpo repulsivo, o segundo produz uma atração; Deleuze chama o primeiro de paranóico, o segundo de esquizofrênico. Entre os dois a “máquina celibatária” que faz funcionar diferentemente a máquina paranóica, produz um novo regime do *corpo sem órgão*, o regime miraculante das quantidades intensivas (GIL, 2000, p. 76, grifo do autor)

O corpo sem órgãos é limítrofe porque ele não se detém nos seus produtos, à medida em que aquilo que se produz se consome na produção seguinte “perpetuamente reinjetado na produção” (ACE, 14).

Enquanto limite o CsO nos coloca um delicado problema pois ele separa um limiar de tomada de corpo como o puramente desestratificado (intensidade=0). Trata-se de um paradoxo, pois ele é, ao mesmo tempo, o limite produtivo de um produto que jamais se organiza, um pensamento que se escapa a si mesmo, precipitado em outros que ele também não domina.

O corpo esquizo é desarticulado, impermanente, uma instância antiprodutiva. Ele é um corpo que não se espessa, corpo desertificado que não se estrutura, não se organiza, não fixando nenhum território.

Os gritos-sopro de Artaud são assintáticos. O que o esquizofrênico não suporta “não é apenas que seu pensamento seja organizado pela linguagem, estruturado por ela e que roubem seu pensamento. É também que seu corpo seja penetrado, agredido, articulado pela linguagem”(LAPOUJADE, 2014, p. 124).

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. (MP, 197).

É que em tese o corpo esquizo é um corpo esquivo às inscrições de uma máquina produtiva, sob os riscos de se fazer do corpo uma estratificação orgânica, um organismo. Sua realidade é a de um puro plano de consistência sobre o qual deslizam apenas fluxos desterritorializados, singularidades nômades e livres, com os quais se contenta : “o CsO, é ele a realidade glacial sobre o qual vão se formar estes aluviões, sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo – e uma significação e um sujeito. É sobre ele que pesa e se exerce o juízo de Deus, é ele quem o sofre” (MP, 197)

O sofrimento deste corpo se dá pela agressão dos poderes estratificantes sobre os fluxos ao serem recobertos por uma tomada de sintaxe e a organização de relações cujas linguagens impediriam a livre epidemia assignificante de seus jogos singulares.

Toda a descrição acima nos leva a uma concepção retratada, eminentemente, como psicótica do corpo. Entretanto, como já se deixa entrever, ela deve oscilar entre o pólo extremamente repulsivo e esvaziado das máquinas paranóicas e um novo regime esquizo, destituído dos caracteres patológicos do “farrapo autista”, na qual o corpo sem órgãos se desenhará como corpo pleno, cheio, intensivo, glorioso.

Do próprio CsO é dito haver regimes, modalidades (inclusive coexistentes¹⁸²) variáveis com a máquina abstrata e os agenciamentos que os traçam (MP, 204). Oscila-se do corpo vítreo, canceroso e esvaziado das máquinas paranóicas, ao corpo miraculante que se faz sentir em intensidade, proporcionando a experiência esquizo vívida, a um ponto limite, como miraculante. Entre uma e outra, a máquina artística, celibatária¹⁸³, que opera, entre as forças

¹⁸² “Mas o que quer dizer ‘o depois’? As duas [máquina paranóica e miraculante] coexistem” (ACE, 17).

¹⁸³ Deleuze e Guattari indicam que o termo “máquinas celibatárias” vem das análises literárias de Michel Carrouges (ACE, 24). Tais máquinas remetem a uma nova aliança em intensidade entre as forças repulsivas e atrativas do corpo sem órgãos. Entre um e outro não se estratificam órgãos, mas eles se fazem e se experimentam como provisórios, na ausência da estratificação orgânica, em intensidade, numa proximidade máxima com a

de repulsão e atração, um “retorno do recalçado” (ACE, 23) permitindo a estabilização provisória e não estratificada de órgãos plenamente intensivos do qual o esquizo faz a experiência extrema como proximidade material limite.

A questão vem a ser esta: o que produz a máquina celibatária, o que se produz através dela? A resposta parece ser: quantidades intensivas. Há uma experiência esquizofrênica das quantidades intensivas em estado puro, a um ponto quase insuportável — uma miséria e uma glória celibatárias experimentadas no seu mais alto grau, como um clamor suspenso entre a vida e a morte, um intenso sentimento de passagem, estados de intensidade pura e crua despojados de sua figura e de sua forma (ACE, 25).

Lapoujade mostra que se o perverso é o herói do estruturalismo de *Lógica do Sentido*, a figura esquizo assumirá o protagonismo deste papel em o *Anti-Édipo*.

O perverso¹⁸⁴ consiste uma segunda figura clínica que, ainda que habite as superfícies pacificadas dos sentidos, denega suas normas, desafiando as regras de um corpo demasiadamente territorializado, cujos limites são investidos sob a forma da lei (LAPOUJADE, 2014, p. 175). Se a figura paranóica é “guardiã dos limites”, o perverso será a contra-efetuação da norma, ainda que se submetendo a ela.

Lapoujade dá o exemplo de Maïmon como o grande perverso do kantismo. Maïmon era, talvez, um dos mais próximos que mais se submetiam a ele, como um duplo, mas que, subrepticamente, a partir de uma disparidade de fundo, o levaria à mais profunda e estranha reversão.

matéria. “O corpo sem órgãos é um ovo: é atravessado por eixos e limiars, por latitudes, longitudes e geodésicas, é atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens, as destinações daquele que aí se desenvolve. Nada é aqui representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios [caso Schreber] não se assemelha aos seios, não os representa, assim como uma zona predestinada do ovo não se assemelha ao órgão que será induzido nela; apenas faixas de intensidade, potenciais, limiars e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado emocionante, pela qual o esquizo é aquele que mais se aproxima da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria” (ACE, 26).

¹⁸⁴ Roudinesco e Plon (1998) mostram que os quadros de perversão ampliaram o registro estritamente sexual num ângulo mais amplo da psicanálise. Segundo os autores “Foi sempre em referência a um processo de negatividade e numa relação dialética com a neurose que Freud definiu a perversão” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 584). A perversão assume, ao lado de Freud, duas importantes vertentes. Com Klein que o situa “em relação às normas” mas “afastada da ideia de desvio”, aproximada das psicoses, “de natureza esquizóide” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 586). Com Lacan faz-se da perversão “um grande componente do funcionamento psíquico do homem em geral, uma espécie de provocação ou desafio permanente à lei” quando a estrutura perversa se caracterizaria “pela vontade do sujeito de se transformar num objeto de gozo oferecido a Deus, tanto ridicularizando a lei quanto por um desejo inconsciente de se anular no mal absoluto e na auto-aniquilação” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 586).

Não é Maïmon aquele que se mantém o mais próximo possível de Kant, [...] um de seus melhores leitores, um dos mais profundos, mas que, por uma disparidade de fundo, também indica as futuras reversões do kantismo? Não age Maïmon subterraneamente no âmago do kantismo, à maneira de uma toupeira, ao ponto de Kant também ser levado a esboçar essa reversão na *Crítica da faculdade de julgar*? Não é ele quem, à maneira do simulacro em Platão, faz remontar o sem-fundo leibniziano, todo um fervilhar diferencial para além do fundamento kantiano? (LAPOUJADE, 2014 p. 50-51).

De acordo com Zourabichvili (2004, p. 60-61), o perverso não é apenas aquele que foge à norma, mas o que, paradoxalmente, põe o sistema em fuga, nos abrindo “para além do dado, um horizonte não dado”. É que ele opera, nas superfícies, uma espécie de “suspensão” ou “neutralização” daquilo “que é”. Trata-se, como analisa Deleuze em *Apresentação de Sacher-Masoch*, de um ato de “resistência” e “denegação” ao/do “bem-fundado” (PSM, 28).

O perverso, exercendo o direito a um sentido ideal “em superfície”, conjura “o indiferenciado onde a psicose mergulha” e “as diferenciações pré-estabelecidas nas quais a neurose se instala” (LAPOUJADE, 2014, p. 126). O perverso distingue-se da figura esquizo que experimenta a impotência do pensamento, ao se precipitar indefinidamente no deserto e no elemento do desejo, sempre em novos esboços. Entre o perverso das superfícies e o esquizo das profundezas do corpo e do infra-sentido, Carroll e Artaud¹⁸⁵, será preciso, estranhamente, optar – em superfície¹⁸⁶ – pelos dois sem, no entanto, misturá-los¹⁸⁷.

Um sistema pontual será mais interessante à medida em que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e mesmo o fabrique para opor-se, como um trampolim para saltar. A história não é feita senão por aqueles que se opõem à história (e não por aqueles que se inserem nela, ou mesmo a remanejamos). Não é por provocação, mas porque o sistema pontual, que encontravam todo pronto ou que eles próprios inventavam, devia permitir essa operação: liberar a linha e a diagonal, traçar a linha em vez de coordenadas, produzir uma diagonal imperceptível, em vez

¹⁸⁵ A digladição entre as duas figuras pode ser percebida nas declarações de Artaud sobre a obra de Carroll. Sobre *Jabberwocky* Artaud diz “aquilo que me chateia [...] eu jamais gostei deste poema que sempre me pareceu de um infantilismo afetado... eu não gosto dos poemas e linguagens de superfície e que respiram os alegres lazes e sucessos do intelecto [...] podemos inventar nossa língua e fazer falar uma língua pura com um sentido agramatical, mas é preciso que este sentido valha em si, isto é, que ele advenha do tormento” (LS, 103).

¹⁸⁶ É que a ideia de uma profundidade de *Lógica do Sentido e Diferença e Repetição* deverá subir à superfície do corpo sem órgãos como puro plano de imanência evitando a perspectiva de um alto e um profundo respectivamente como instâncias de julgamento e de fundamento. Dizer que o sem-fundo está em superfície manifesta uma política e uma estratégia de escrita que denega a hierarquia de distribuição e avaliação do ser em que tudo (em potência) é igual.

¹⁸⁷ Deleuze diz que Carroll e Artaud são de “diferentes mundos”, de “dimensões sem relação” e que “não se encontram” – “só o comentador é capaz de mudar de dimensão, que é sua grande fraqueza, o signo que não habita nem uma nem outra” (LS, 114).

de se agarrar a uma vertical e a uma horizontal mesmo que complicadas ou reformadas (MP, 362-362).

Optar ora pelo direito bifurcante do sentido das superfícies e suas territorialidades artificiais, ora pelo não-sentido das quantidades intensivas, às margens de toda estratificação. Optar pelo perverso que conhece perfeitamente as geografias e relevos do sistema (e opera suas reversões), e, eventualmente, pelas figuras que o destituem, molecularizando um material a ser refeito sob a ação de forças inauditas; salvaguardar o sentido de superfície e a experiência radical de um sentir assignificante, na coincidência extrema com a matéria, pensamento que a música deverá alcançar como dupla afirmação, ainda que de maneira significativamente variável.

* * *

É a pintura que descobre a realidade material do corpo com seu sistema de linhas-cores, e seu órgão polivalente, o olho. “*Nosso olho insaciável e no cio*”, dizia Gauguin. A aventura da pintura é que somente o olho poderia se encarregar da existência material, da presença material: mesmo para uma maçã. Quando a música estabelece seu sistema sonoro e seu órgão polivalente, o ouvido, ela se endereça a algo bastante distinto da realidade material do corpo, e dá às entidades as mais espirituais um corpo desencarnado, desmaterializado: “os golpes de tímpanos do Réquiem são alados, majestosos, divinos e não podem anunciar aos nossos ouvidos surpresos senão a chegada de um ser que, para retomar as palavras de Stendhal, possui, seguramente, relações com o outro mundo...”. Eis porque a música não tem por essência clínica a histeria e se confronta antes com uma esquizofrenia galopante. Para histerizar a música seria preciso reintroduzir as cores, passar por um sistema rudimentar ou refinado de correspondência entre os sons e as cores (FB, 56).

Em *Lógica da Sensação* Deleuze define, em contraste com a histeria pictural, o problema clínico da música nos termos de uma esquizofrenia galopante.

Mil Platôs rejeitava, anos antes de *Lógica da Sensação*, qualquer sistema comum das artes, determináveis, antes, por problemas particulares irreduzíveis (MP, 369).

Se a pintura descobre a materialidade histórica, excessiva, como materialidade radical do corpo, é porque o olho se faz o órgão intensivo encarregado de um excesso de presença “sentida sob o corpo”, espécie de *autoscopia*: “não me vejo no espelho, mas me sinto dentro deste corpo que vejo e me vejo neste corpo nu quando estou vestido” (FB, 51). Se é notório que Deleuze reconhece os perigos de se fazer uma clínica estética (FB, 53) ele, ainda assim, insiste sobre uma relação especial entre pintura e histeria, e, como veremos,

entre música e esquizofrenia. É que toda arte é um empreendimento de saúde pública¹⁸⁸, ainda que sob as exigências de um ambíguo atletismo afetivo.

Se a pintura se propõe, assim, a obter diretamente presenças sob a representação, além da representação – fazendo do sistema de cores o objeto de uma ação direta sobre o sistema nervoso – a música deverá desterritorializar o ritornelo (sua saúde), ainda que seja “certo que a música acesse profundamente o corpo”, conhecendo-se aí como “onda e nervosidade” (FB, 55).

Mil Platôs nos afirma que “a pintura se inscreve num problema que é aquele do *rosto-paisagem*” sem que “qualquer correspondência simbólica ou estrutural seja possível entre eles” (MP, 369). A pintura teria por problema a “desterritorialização de rostos e paisagens” (MP, 369). Fazer fugir rostos e paisagens e não representá-los sobre o quadro.

Mas quanto à música, seu problema é a desterritorialização dos ritornelos “desterritorializar o ritornelo, inventar linhas de desterritorialização para o ritornelo [...] carregá-lo sobre um bloco móvel que traça uma transversal através de todas as coordenadas” (MP, 370). À saúde musical corresponde uma esquizofrenia galopante encarregada de transpor os muros, ainda que para se fixar alhures, reterritorializando-se em funções ditas formais.

Por outro lado, ela corre, aí, o risco de adoecer, sob a estereotipia das repetições, em paralisias territoriais, quando o território se debate, sem saída, nos estratos, em suas linhas mais duras.

Lembramos que Guattari emprega o termo ritornelo pela primeira vez no tratamento do jovem psicótico R. A. cujas repetições estereotipadas acompanhavam-lhe nos limites de sua desestruturação simbólica e respostas automáticas¹⁸⁹. O tratamento de R. A.

¹⁸⁸ Deleuze e Guattari insistem sobre a importância da relação, eminentemente nietzschiana, entre arte e saúde – a arte como resistência, como fabulação de um espaço saudável para uma população intensiva, não obstante, pública, social-coletiva. É que o artista é um espaço público-privado de produção das linhas de fuga do corpo social (o anômalo da matilha). Estas ideias são detalhadamente expostas no texto “A literatura e a vida” em *Crítica e Clínica* (CC, 14-15). “o delírio [...] é uma saúde quando invoca esta raça bastarda oprimida que não cessa de se agitar sob as dominações” (CC, 15); “A meta final da literatura, liberar no delírio esta criação de uma saúde, ou esta invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida” (CC, 15); “função fabuladora de inventar um povo” (CC, 14).

¹⁸⁹ “como?”, “hein?”, “não ouço nada”, “não sinto nada”, “não quero”, “estou morto”, “é aqui que me tornaram deste jeito” (GUATTARI, 2003, p. 18). Guesdon nos mostra tratar-se, em princípio, da “ancoragem psicoterapêutica do conceito” que pode ser enunciada da seguinte forma “como transformar um uso da repetição que separa e aprisiona, um ruminar estéril que bloqueia toda relação dinâmica de « reestruturação do processo simbólico »? Como silenciar a estereotipia que, ao formar um véu intransponível inibindo os processos, impede obter-se em movimento seu corpo, sua voz, a linguagem e os outros ?” (GUESDON, 2013, p. 153).

consistia, justamente, na proposição de uma possibilidade de fuga segundo uma ressonância esperada, que liberasse ou atraísse suas linhas, a saber, a partir da cópia do Castelo de Kafka. Guattari não só propôs o fora a R. A. mas uma linha cósmica, segundo sua intuição, na análise do paciente, quanto a possíveis ressonâncias kafkianas.

A música deve, igualmente, retomar sua saúde, ao desterritorializar os ritornelos precipitados na obsedante repetição territorial, conduzindo-os a desterritorializações ativas, a devires cósmicos, outorgando-lhes novas possibilidades de desenvolvimento em superfície.

Sua essência clínica é, portanto, abrir o território e atravessar o muro, dirigir-se ao fora, às máquinas cósmicas, possibilitando a intensificação do conjunto em sua heterogênesse.

* * *

A música, diz Deleuze, carrega os corpos num outro elemento. Ela “desembaraça os corpos de sua inércia, da materialidade de sua presença”. A música “desencarna os corpos”, de modo que se possa “falar com exatidão de corpo sonoro”, mas um corpo “imaterial”, “desencarnado” onde não subsistiria, como disse Proust, “qualquer resíduo de matéria inerte ou refratária ao espírito” (FB, 55).

De certo modo a música começa onde a pintura acaba, e é isto que se quer dizer quando se fala de uma superioridade da música. Ela se instala sobre as linhas de fuga que atravessam o corpo, mas que encontram sua consistência alhures. Enquanto a pintura se instala antes, lá onde o corpo escapa mas, escapando, descobre a materialidade que o compõe, a pura presença de que é feito, o que não descobriria de outro modo (FB, 55-56).

Uma certa inconveniência desta saúde desterritorializante das linhas de fuga recai sobre a impalpabilidade e impermanência do sonoro. A música se faz com o som, mas para que a forma musical se desenvolva, o som se faz e se desfaz, não se detendo em formas senão como impressão móvel numa memória curta. Diferentemente de um quadro ou uma escultura, em que a forma vai se fazendo em simultaneidade, na música, o som e os processos atados a ele só se conservam numa vaga impressão que exige da música tomadas e retomadas em escuta, além de meios de registro cada vez mais complexos de suas experiências que auxiliem a memória (tradição oral e popular), seja na escrita, na construção teórica de seus objetos, mas também nos diversos suportes que vão desde engenhocas mecânicas (realejos, pianolas etc.) aos antigos cilindros, discos, fitas magnéticas etc.

O corpo sonoro é marcado pela mobilidade desconcertante de sua matéria que só se deixa conservar numa memória, acontecimento ou dobra, que o envelope numa matéria igualmente impalpável, intensiva. É preciso fazer do singular (a escuta singular ou experiência musical) uma frequência, uma acumulação de componentes e linhas de fuga, um caso vivo de repetição: ritornelo. Será preciso traçar sobre o corpo intensivo um território capaz de desdobrar as forças captadas num novo evento musical, cristalizante. Para isso, será preciso, antes, povoá-lo de acontecimentos singulares, dobras, repetições como condições materiais da máquina sonora em sua heterogênese.

Fazer da matéria um rico tecido, o *continuum* de singularidades livres, nômades e indeterminadas, não obstante, diferenciadas, eis o importante trabalho preparatório como condicionante às cristalizações musicais. É que todo germe depende de um meio amorfo, rico em potenciais de onde tirará suas densificações, consolidações ou consistências.

Se o esquizo é esquivo ao corpo organizado, por outro lado ele é intensamente produtivo de acontecimentos desconexos desertados (fluxos descodificados), os quais sobrevoa, sem se deter a nenhum deles, como um corpo indivisível.

Mundo negro, deserto crescente: uma máquina solitária ronca na praia, uma fábrica atômica instalada no deserto. Mas se o corpo sem órgãos é esse deserto, ele o é como distância indivisível, indecomponível, que o esquizo sobrevoa para estar em toda parte em que o real é produzido, em toda parte em que o real foi e será produzido (ACE, 103).

Como dizem Deleuze e Guattari, “fora de toda territorialidade”, o esquizo “levou os fluxos ao deserto” (ACE, 79). Mas é preciso fazer do deserto ou do mar uma nova superfície, se bem que no *Anti-Édipo* tudo no plano esteja, já, em superfície¹⁹⁰. Será preciso reterritorializar os fluxos, povoar e adensar regiões deste plano, codificar, conectar os fluxos fixando um lugar, uma territorialidade.

Quanto ao desenvolvimento da forma musical, será necessário, ainda, instalar-se em ritornelos mas, ao mesmo tempo, lançar linhas de fuga sobre as quais a música se instala e corre. Como diz Deleuze a música é seguramente o assunto dos ritornelos, o Bolero, a ronda dos passados, os círculos da memória e do tempo, mas também é o galope, a precipitação cristalina das linhas de fuga e dos devires.

¹⁹⁰ “O novo plano se dispõe na superfície e não deixa nada fora dele, diferentemente do [plano do] sentido que rejeitava o corpo sem órgãos nas profundezas do infra-sentido. Se o corpo sem órgãos caía fora do plano a fim de manter a estrutura e sua função simbólica, doravante *confunde-se com o plano*” (LAPOUJADE, 2014, p. 137).

A música teria uma saúde e uma doença, mas ambas enquanto estados de uma clínica mais ampla. Uma saúde só definível na relação com o fora: exoconsistência dos espaços musicais na sua relação íntima com o campo social. Ela encontra sua saúde no fora, como linha de fuga do corpo social, abrindo novos espaços e usos para um corpo coletivo que não suporta mais os antigos espaços, inaptos às mutações e aos novos usos da máquina social. É que todo desejo é social, e a máquina musical deve dar conta de coproduzir novos espaços de habitação que dizem respeito a um povo que se esboça no CsO como população intensiva, forças do futuro.

Se o esquizo, homem das máquinas e processos, é marcado pela pura flutuação (o passeio do esquizofrênico é sempre numa terra sem território), o perverso será o homem das superfícies, estruturas e sentidos, o que inventa para si terras artificiais com seus procedimentos e métodos não obstante, em resistência, atento a suas linhas de fuga¹⁹¹.

Entre as duas figuras, o perverso e o esquizofrênico, a música se declina como entre duas valências. Ela oscila entre estrutura e desejo, entre os territórios com seus códigos e os fluxos descodados das desterritorializações absolutas. Não há música do CsO, senão como reterritorialização de um pensamento que ali se esboça precipitado nos fracassos de suas inconsistências. O ritornelo, assim, deverá ser a figura que unirá, sob o tema ético e político da repetição, movimentos das duas ordens num só e mesmo acontecimento, conservando-se como germe ou máquina de futuras aventuras ou redistribuições. Isto não significa exatamente que a música deva aliar sentido e não-sentido, estrutura e máquina, senão numa certa assimetria na qual um lado sempre será favorecido. É que, seguindo a opinião de Lapoujade, vemos que, com Guattari, o interesse em Deleuze desloca-se do *sentido* para o *funcionalismo*. Não existem mais problemas de sentido (senão como subsidiários), mas de uso. A consistência da máquina musical é eminentemente social. Entre os pares sentido/estrutura e uso/máquina, o perverso e o esquizo, Deleuze optará, segundo

¹⁹¹ Zourabichvili (2004, p 60-61) nos ensina que a perversão deleuziana não deve se pautar no sentido usual de um “desvio quanto a um objetivo ou quanto ao objeto”, ou “um fugir para fora”, mas sim “um fazer fugir”. Perverso, diz Zourabichvili, num sentido quase etimológico “homem da superfície ou do plano de imanência” (LS, 158). A perversidade é uma função transversal ou diagonal do CsO que escapa aos esquemas pré-estabelecidos de uma organização corporal. A perversidade é como uma linha de fuga em que os objetos parciais e desterritorializados se ligam a objetos igualmente destacados de suas funções. Como diz Deleuze, trata-se de uma “denegação” ou da “resistência” ao “caráter bem-fundado daquilo que é” pondo-o “em suspensão” ou “neutralização”, “para nos abrir, para além do dado, um horizonte não dado” (PSM, 28).

Lapoujade, sempre pelos últimos, mais afeitos ao jogo das populações intensivas e das multiplicidades¹⁹².

De um lado, se nos apresenta a figura esquizo, voltada às potências informais e maquinicas de uma terra que não se deixa espessar produzindo singularidades, fluxos descodificados que povoam o plano como diferenças nômades, livres e não ligadas; de outro, os fenômenos de espessamento, povoamento e a tomada de territórios. Neste segundo tempo, o plano ganha suas superfícies e, conseqüentemente, as possibilidades de habitação da figura perversa que trabalhará suas regiões e volumes; não tanto como o burocrata paranóico pulsado segundo um centro de significância, mas inclinada aos devires e linhas de fuga, dando sempre novas direções e valências às suas sabidas frequências, acúmulos, índices de ocupação ou acontecimentos.

Mas eis que de repente o próprio plano foge, torna-se insuportável. O perverso dá lugar ao esquizo que não suporta o próprio corpo e que maquina um novo corpo sempre deslocado. É esta sua afinidade com a multiplicidade. No entanto, este corpo limítrofe e invivível, até então repulsivo, ganha algumas linhas, certa consistência como um início de mundo que entre desterritorializações e reterritorializações sucessivas, abrigará um novo modo de ocupação da terra.

¹⁹² “Por que conferir tal privilégio ao esquizo e ao paranóico? Por que não o neurótico ou o perverso? Ou o histérico? É porque eles lidam da maneira mais direta com as *multiplicidades*. Que tipo de potência coletiva o desejo vai investir ou delirar? De acordo com a maneira como as multiplicidades se distribuem, ele investe tal ou tal forma de potência, ora os grandes conjuntos imortais, ora os pequenos grupos mortais, com comunicação transversal. Em outras palavras, *a teoria das sínteses e das máquinas é inseparável de uma teoria das multiplicidades e das populações*” (LAPOUJADE, 2014, p. 173).

Capítulo 12 – Espaços musicais: o construtivismo de Deleuze e Guattari

Deleuze e Guattari apresentam, em *Mil Platôs*, um *modelo matemático* (MP, 602-609) como um *pólo menor* ou *minoritário* da geometria e da matemática.

Se a axiomática e a teorematização representam o *modelo majoritário* (e imprescindível da análise¹⁹³), o cálculo dos problemas e uma topologia das multiplicidades intensivas, inspiradas em Riemann, irão inspirar um modelo menor, de grande interesse aos autores.

Não se trata, absolutamente, de matematizar o modelo musical, mas de *construir uma ideia de espaço*, de percorrer a ideia de *plano* e conceituá-lo através das noções de superfície, transversalidade, conectividade e cristalização.

Trata-se neste momento, sobretudo, de expor um modelo condutor que solidarize pensamento e devir, a partir da ideia construtivista dos espaços virtuais.

* * *

A ideia da proposição de espaços musicais não se destina, de modo algum, à especificação metafórica de um espaço “de ordem musical”, mas à tematização das intersecções que definem a natureza deste espaço segundo conexões de ordens diversas.

Cada espaço musical e cada composição constitui uma topologia, superfície ou espaço conectivo comportando planos transversais, “pontes móveis”¹⁹⁴ e linhas de fuga que traçam sua continuidade nos cortes, no que somos constantemente lançados a outras regiões, não menos heterogêneas. O uso do termo *plano* nos permite falar, conseqüentemente, em termos de superfícies, regiões, volumes e corpos ainda que a partir de uma certa flutuação anexata ou contextual sobre estes mesmos termos.

¹⁹³ Conforme vemos, a análise musical só se perde na abstração de seus espaços técnicos-homogêneos, quando alienada do problema que os desenha. O risco da nulidade da análise deve ser minimizado na conquista permanente de um espaço heterogêneo acoplado ou insistente de natureza virtual. Este último permitirá, não só as tomadas de sentido no primeiro, mas seu remanejamento e mesmo a construção de diversos outros planos de organização, como espaços estratégicos auxiliares da representação.

¹⁹⁴ *O que é a filosofia?* fala de “pontes móveis” que “conectam conceitos”, que os ligam a outros conceitos que os levam às “vizinhanças externas” e que “asseguram” sua “exoconsistência” Cf. QPH, 87.

Entendemos que a rica heterogeneidade do fenômeno musical encontra-se assentada na pluralidade de planos ou espaços heterogêneos que se cristalizam no entorno de uma ordem de problemas que, eventualmente, convoca outras.

Não se trata, portanto, de promover a discussão sobre uma natureza supostamente absoluta da forma musical, mas de invocar modalidades “sociais” (e seus respectivos espaços) que a justifiquem como processo público e coletivo.

A especificidade musical reside, por outro lado, apenas na iminência de reterritorializações formais, atualizadas em escutas e práticas performáticas, composicionais e técnicas específicas. Se o pensamento é uma potência desterritorializante (agindo sobre objetos virtualmente desterritorializados), a expressão musical deverá recompor a aventura transcendental numa imagem como tomada material, conexão de forças.

Entre um espaço e outro, não só fluímos nas desterritorializações entre planos de composições distintos, com seus deslizamentos e interferências no cérebro como junção de planos (QPH, 204), como também evocamos, continuamente, espaços abstratos acessórios reterritorializantes: planos de organização em que representamos os objetos desterritorializados do pensamento, ainda que eles nos coloquem sob perene risco de esvaziamento ou neutralização.

* * *

Todo plano de atualizações banha-se numa realidade virtual conexas. Fala-se no par atual-virtual, mas também no liso e o estriado como duas faces de um mesmo plano.

Deste modo, vê-se que o plano programático de organização sonora é talhado num puro plano de imanência de composição. Isto significa dizer que nossos meios de pensar simbolicamente a música devem se assentar num plano informal nos quais os objetos devam ser efetivamente construídos. Ainda que partamos de um objeto teorematizado, como por exemplo a escala maior, este modo de organização deve ser reportado a um conjunto de linhas mais soltas que nos permitirá um vínculo real e concreto com o objeto teorematizado, a partir dos problemas que o animam.

Uma questão política ou clínica do plano se coloca sempre que o rizoma é bloqueado e o plano de imanência se rebete nas possibilidades abstratas advindas do atual. Este bloqueio virtual nos dá a impressão que o plano de composição é idêntico ao plano de organização de um sistema musical.

Quando Boulez teoriza o espaço liso, o *nomos*, ele chama a atenção para uma espécie de espaço em fuga, que duplicaria os sistemas estratificados como seres de fuga. Os índices de velocidades são dobrados por índices de ocupação, os objetos sonoros são atravessados por linhas de desfazimento segundo a potência e a realidade do problema que se coloca ao pensamento. Os cortes métricos do espaço estriado ganham o continuum virtual do espaço liso. Não só se desliza por todos os parâmetros como nos *portamentos* das alturas, mas se ganha a conectividade sem contiguidade. É que o continuum não se confundirá mais com o contíguo. Como num espaço riemanniano, pode-se ganhar o continuum fora de qualquer continuidade analítica. Como diz Lautman as multiplicidades de Riemann são como um patchwork em que as vizinhanças de cada pedaço são conectadas mas não contíguas.

Pensar o plano significa imputar a objetos musicais bem definidos um *maximum* de desterritorialização, vetores e direcionalidades que constituem seu direito a fugas não-dimensionais – ou ainda o direito de outros planos e ordens de acontecimentos (tantos forem as regiões ou espaços cósmicos que o atravessam) interferirem em suas franjas de atualização.

Se o espaço euclidiano mantém a homogeneidade de propriedades (ao longo da totalidade dos pontos), os espaços heterogêneos de composição, particulares da música, apresentam regiões, populações e acontecimentos locais que não podem, sem grave equívoco, ser extrapolados a todas as coordenadas. Como na topologia, uma singularidade define, como vizinhança, uma região de natureza euclidiana, mas nos limites, nas posições polares, o comportamento topológico acirra as assimetrias, a imprevisibilidade, levando-o a um comportamento aberrante, a descontinuidades analíticas, a uma outra gravidade. Vemo-nos, nestes casos, sob propriedades fronteiriças, tais como em certos espaços abstrato-musicais, cujas bordas evitam a linearidade esperada, criando descontinuidades, como, por exemplo, no caso dos espelhamentos ou a partir de funções de transformação.

Na figura 3.2.1 do livro de Dmitri Tymoczko, *A geometry of music: harmony and counterpoint in extended common practice*, (TYMOCZKO, 2011, p. 69) vemos o desdobramento (a) de uma superfície de topologia tal qual se apresenta na figura (b) que, por sua vez, detalha a trajetória aparentemente descontínua entre α e β . A figura (a) esclarece o contínuo, e as características topológicas do espaço em questão, percorrido por uma formiga.

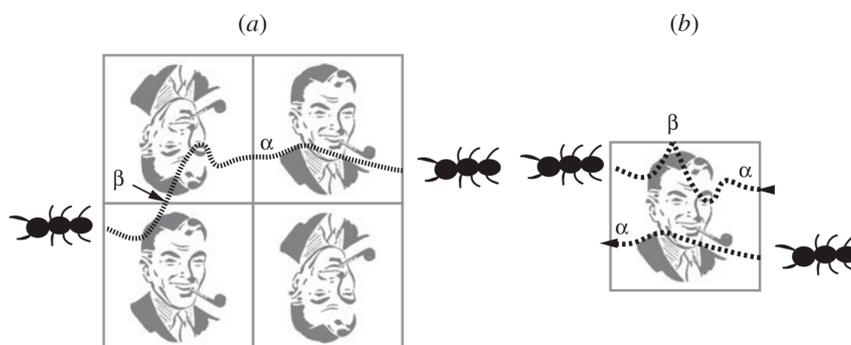
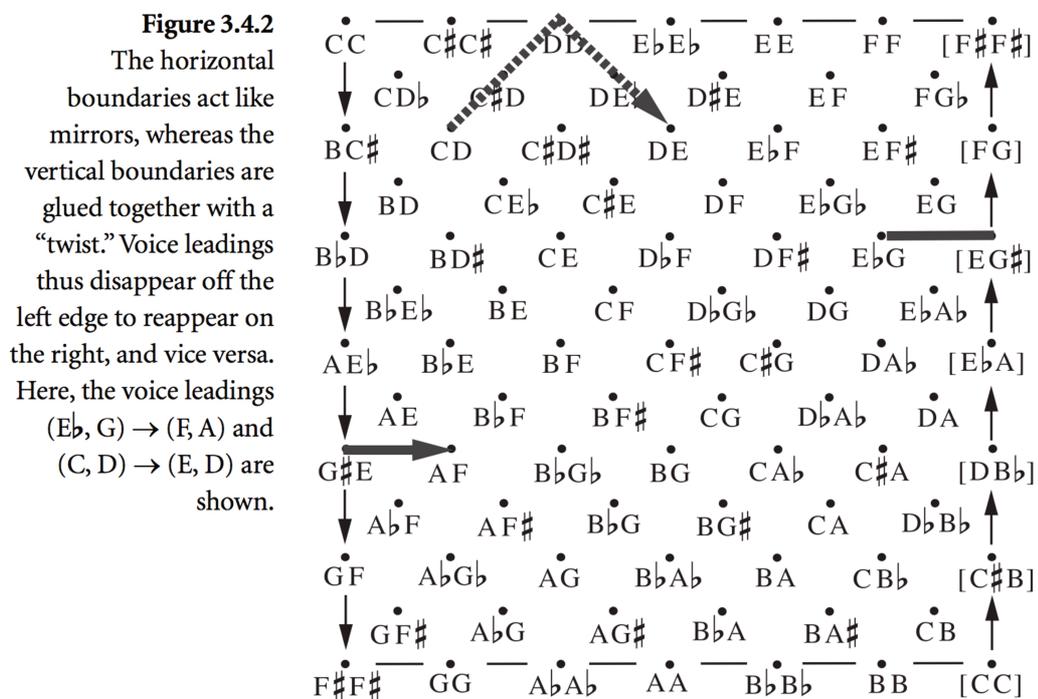


Figure 3.2.1
An ant's path can be represented on a single tile.

Já a figura 3.4.2, (TYMOCZKO, 2011, p. 74) apresenta um exemplo concreto musical em que a topologia do espaço (geométrico-musical) cria um movimento espelhado nas fronteiras horizontais (passa-se do intervalo harmônico C,D a C#,D e a D,D espelhando a volta em D,E e chegando a D,E) e uma continuidade invertida nas fronteiras verticais (vamos de Eb,G a E,G# e passamos por uma torção invertida ao ponto G#,E que nos conduz finalmente a A,F).



Trata-se da imputação de propriedades das fronteiras, segundo a natureza topológica dos espaços em questão.

Se no interior da figura o espaço mantém uma certa homogeneidade, vemos que nos limites fronteiros a trajetória contínua da formiga sofre cortes, se transportando a outra região da superfície, o que também deve ser observado, analogamente, quanto as bordas da figura 3.4.2.

Em ambos os casos a topologia define as conectividades de um espaço que apresenta certa homogeneidade euclidiana sobre o conjunto das coordenadas internas, adquirindo um comportamento inesperado nas fronteiras, segundo cortes e continuidades¹⁹⁵ específicas. Um dos exemplos clássicos porta sobre a banda de *Möbius*¹⁹⁶, na qual vemos uma torção (meia volta) que cria a inversão do contínuo, fazendo dentro e fora comunicantes.



As zonas de fronteira são como limiares singulares que, como nos mostra Tymoczko (2011), tanto podem distribuir cortes especificados segundo leis imputáveis a certas estruturas geométricas musicais, como podem nos lançar, como sugere Deleuze, a comportamentos inesperados segundo a ação não de um programa (como vemos nos casos analisados), mas de um diagrama de forças que arrastam suas variáveis e pontos de vista à ação desterritorializante de espaços cujas propriedades são vistas no espaço de referência (espaço de partida) como flutuações aberrantes (figura 3.2.1, quadro b).

¹⁹⁵ Fala-se em cortes em dois sentidos, dependendo do plano a que se refere. Num plano extensivo o corte seria um intervalo que funcionaria como unidade métrica relativa, ou ainda, num segundo sentido como uma descontinuidade definindo o limite de um objeto discreto. A ambivalência das ideias de corte e continuidade deve ser observada à medida que num contínuo material virtual o corte não é, como nos campos atuais efetivos, rigorosamente uma descontinuidade. A ideia dos cortes como continuidade já aparece em *O Anti-Édipo* quando Deleuze e Guattari definem o sistema de cortes-fluxo das máquinas desejanças. “Longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade ideal” (ACE, 44). Somado-se a isto, pode-se dizer que num rizoma vai-se de uma vizinhança singular a outra de modo contínuo (ainda que não contíguo), o corte definindo apenas a retomada do continuum virtual numa outra região singular.

¹⁹⁶ A banda de *Möbius* cria uma continuidade entre dentro e fora.

A profunda heterogênesse dos objetos musicais convocam uma prodigiosa ocorrência de fenômenos de fronteira relativos às particularidades do espaço, devires de natureza desterritorializante, que arrastam as variáveis territorializadas a um espaço de explorações transversais, potencializações e deformações.

Por fim, dizemos que as variáveis desterritorializadas testemunham, sob a reterritorialização, em suas coordenadas de base, não apenas o efeito das forças que visitam (trajetórias de errância, contaminação transversal, involução criativa¹⁹⁷), mas também trazem, em si, estados experimentados implicados, tal como o que Deleuze e Guattari chamaram em *Mil Platôs* de uma mais-valia de código, tantos quantos forem seus devires e contrapontos, um ritornelo de mosca na natureza da aranha.

12.1. Espaços analíticos

E ao canto de Lautréamont, que se eleva em torno do pólo paranóico-edipiano-narcísico, *Ó matemáticas severas [...] Aritmética! álgebra! geometria! trindade grandiosa! triângulo luminoso!*, um outro canto se opõe: *ó matemáticas esquizofrênicas, incontroláveis e loucas máquinas desejanter!*... (ACE, p. 493)

Kœnig (2013, p. 31) ao explicitar aquilo que aos olhos de Deleuze consistiria numa espécie de “indolência filosófica” da fenomenologia – ao elevar as “estruturas individuais” do sujeito ao estatuto do transcendental, “sem ultrapassar a esfera do bom senso” – prossegue estendendo-o à filosofia analítica. A filosofia analítica é a “boa consciência fenomenológica” e faz do conceito “uma função logicizada do vivido”.

Se é certo que a análise musical não seja diretamente pautada na filosofia analítica ou na fenomenologia, resta que, em muitos casos, ela abstrai o plano dos vividos que representa a seu modo, de forma a lhe estruturar um campo esquemático, operando por categorias fixas e logicizado.

O espaço da análise corre o risco constante de um deslize numa abstração, abrindo mão do objeto problemático, prostrando-se num formalismo teoremático e numa visão distante “anti-háptica”¹⁹⁸. É como se o plano analítico reproduzisse um real fantasmado,

¹⁹⁷ Cf. MP, 291-292.

¹⁹⁸ A tendência em muitas correntes analíticas é a de se organizar em níveis cada vez mais distantes das pequenas dobras, das ornamentações e elaborações não-estruturais, reservando-se a compreensão arquitetônica da forma, destrinchando o desenvolvimento esquemático da obra.

destituído de sua carne, retendo-lhe apenas a ossatura intelectual (o caso extremo sendo as reduções progressivas praticadas pelos discípulos de Schenker¹⁹⁹).

A discussão precedente aponta os riscos de se concentrar demasiada atenção sobre a estrutura da composição musical como um simples termo sonoro, interpretado como um todo estável. Os discípulos de Schenker não tem sido suficientemente conscientes deste perigo. A ênfase excessiva sobre os níveis arquitetônicos mais amplos, não só tende a minimizar a importância do sentido, dado que eles surgem e evoluem sobre os demais níveis, como também conduz a uma interpretação estática do processo musical (MEYER, 1956, p. 52).

Isso não significa, de modo algum, que a análise seja um engodo intelectual. Em todo caso, no curso da filosofia considerada, ela deverá recuperar um objeto problemático, esquivo e produtivo, evitando a todo custo o hermetismo teoremático que a instrumentaliza, reencontrando permanentemente as questões que lhe insuflam, ganhando direção e legitimidade. Um exemplo pode ser visto ²⁰⁰nas análises de Messiaen no conservatório de Paris. Messiaen debruça-se sobre o detalhe, aproxima-se de uma singularidade (“algo que me atinge”) a partir do qual retira um eixo de trabalho, como na indicação “*loin*” em *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Lawrence Kramer afirma que a análise musical como “prática discursiva” cultiva uma “introversão assentida”, a ponto de se perguntar “como pode o hermético tornar-se hermenêutico?” (KRAMER, 2011, p. 144). Como levar ao extremo rigor analítico o movimento vagabundo da perambulação que o abre a um objeto anexato, dinâmico, em fuga, sempre a determinar? Como introduzir outros tipos de espaços ou o mundo que o compositor habita no espaço essencialmente formal e técnico da análise? Como tratar o objeto analítico como uma multiplicidade com seus pontos notáveis, brilhantes que se experimenta num espaço informal? Como mundanizar o espaço hermético e rigoroso da análise formal, sem fazer dela uma matéria inócua ou frívola?

¹⁹⁹ Segundo o precursor da análise moderna Heinrich Schenker a estrutura de toda composição tonal pode ser reduzida a uma estrutura fixa: I-V-I. Sai-se da tônica à dominante (que aparece como um acidente da ornamentação ou prolongamento da tônica) e volta-se à tônica. As análises schenkerianas são complexas, apesar do conhecido resultado final. Trata-se de determinar na complexidade da obra a operatoriedade desta estrutura mais simples que constitui sua elaboração complexa e única.

²⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=GSWatsiBErU>.

A análise, segundo Kramer (2011, p. 145), é “desmundanizada”, constituída num discurso rígido e depurado dos acidentes da cultura.

Do modo como se apresenta hoje, a prática analítica *mainstream* continua a cultivar uma introversão assentida [...] qualquer olhar honesto aos principais jornais de análise demonstrará o que é ainda comum, todavia não mais obrigatório, artigos que lidam com alturas e acordes, espaços neo- Riemannianos, motivos centrais, transformações na condução de vozes, redes de Klumpenhouwer [...] etc. e não dizem nada sobre política, ideologia, sociedade, cultura, e história (KRAMER, 2011, p. 145).

A urgência de Kramer nos é solidaria, uma vez que julga reintroduzir na música o elemento mundano, político, humano, histórico. De nossa parte, o que se sugere, igualmente, é a abertura do homem e de sua história às máquinas do super-humano, intempestivo, aberrante, anômalo, monstruoso. Como dizia Paul Griffith, a respeito de Cage, se Messiaen via a música já na natureza – “a harmonia do vento nas árvores, o ritmo das ondas no mar, o timbre da chuva, da quebra dos galhos, das percussões entre pedras, os diferentes gritos dos animais, são a verdadeira música ao que me é dado conceber” (MESSIAEN citado por GRIFFITH, 2010, p. 136) – Cage veria o mesmo, ainda que seu desejo não fosse o de “imitar os sons da natureza”, mas sua abnegação (*selflessness*) ou “impessoalidade”, incluindo o “homem” e o “industrial” como igualmente naturais (GRIFFITH, 2010, p. 136).

À mundanização de Kramer segue a cosmicização deleuze-guattariana, encorajada, diga-se, pelo próprio musicólogo.

Se é certo que a música tem algo a nos dizer sobre o mundo então nenhuma de suas dimensões deveria, ou poderia, ser excluída do campo do discurso. A música, como coloquei alhures, deveria correr o mundo. Não poderia ser de outra forma. Então a questão sobre a análise é suficientemente simples, ainda que a resposta não o seja: como a análise pode nos ajudar a revelar ou a elucidar os sentidos mundanizados da música? Que hábitos de pensamento precisamos mudar para fazer deste esforço parecer conveniente, corriqueiro, e razoável? (KRAMER, 2011, p. 145)

Pierre Boulez em *Penser la musique aujourd'hui* nos adverte sobre os riscos de uma análise cada vez mais sistemática, o “abundante florescimento de análises mais ou menos absurdas que, sob diversos pretextos – fenomenologia, estatística – desembocam a uma degradação, a uma caricatura deplorável” (BOULEZ, 1963, p. 12). Criticando a análise simbólico-descritiva, atinente apenas ao objeto musical em sua extensividade, Boulez diz que

tais “estudos exaustivos” à base de “estatísticas e informações” ignorariam “impavidamente, o processo de fecundação”:

Encontramo-nos saturados destes imensos quadros de símbolos derisórios, espelhos do nada, horários fictícios de trens que não partirão a lugar algum! Constatase a existência de fenômenos sem buscar explicação coerente, mas se é impedido de deduzir desta constatação outra coisa que periodicidades evidentes ou de irregularidades não menos evidentes, isto é, perfis os mais elementares (BOULEZ, 1963, p. 12).

A objeção de Boulez (1963, p. 13) é a de quem detecta uma clara confusão entre “cálculo e pensamento”, que “não se reduzem à mesma operação”. De acordo com o compositor, descrever e constatar não nos satisfaz a análise, apresentá-los de forma perspicaz não significa pensar.

A função do pensamento, contudo, não deve abandonar a proximidade de um estudo técnico e exaustivo das estruturas. Boulez (1963, p. 14) afirma a importância capital de se partir de uma análise “tão minuciosa e exata quanto possível”, encontrando “um esquema”, “uma lei de organização interna que dê conta, com um máximo de coerência, destes fatos”. Enfim, tendo em mãos o arcabouço técnico da obra, proceder a uma “interpretação das estruturas” e “leis de composição deduzidas desta aplicação particular” (BOULEZ, 1963, p. 14). Trata-se de um trabalho técnico, mas preparatório, para se chegar à função efetiva do pensamento, que revela nossa possibilidade de relação com a obra, e em que nos revelamos a nós mesmos os sentidos e desorientações de uma exploração casual, mas num máximo de proximidade possível com o material analisado.

A proposta analítica de Boulez movimenta-se à distância, recompondo seu espaço liso sobre linhas de indeterminação cruciais, fato que obtém no pensamento de Henry Miller.

Você poderá dizer, esta obra-prima é um acidente – e isto é bem verdade. Aquilo que se apresenta agora diante de meus olhos é o fruto de inúmeros erros, recuos, falhas e hesitações; é também o resultado da certeza [...] o mundo do real e da contra-prova está atrás de nós, ele nos dá as costas. Do tangível nós tiramos o intangível (MILLER citado por BOULEZ, 1963, p. 16).

É que a realidade da criação não se dá num mundo de objetos atuais e discretos, que constituiriam a obra ou o objeto concreto da análise. A criação se dá num espaço conectivo, povoado por objetos em fuga e profundamente desterritorializados, mundo que Henry Miller identifica como sujeito a erros e recuos, falhas e hesitações, espaço que faz do

objeto real-analítico um objeto transobjetivo. Enquanto tal, ele se mantém, imediatamente, em si, seguro de sua completa atualidade, mas em fuga, numa nuvem virtual de pura potência onde encontra sua impassibilidade, seu infinitivo.

O problema é que este espaço é dificilmente objetivável, esquivo à análise, puramente intensivo. Trata-se de um espaço liso, tal como Boulez o enuncia em *Penser la musique aujourd'hui*.

É na tensão entre estes dois tipos de espaços, no vai-e-vem entre os dois tipos de multiplicidade, que a obra se faz como monumento das experiências (forças) que o compositor traz deste espaço como pensamento. É também neste sentido que a análise musical deverá se projetar num limiar de ação, excedendo sua abstração intelectual em atos musicais propositivos, ainda que impossíveis ou paradoxais.

Como diz Alliez (1996b, p. 15), o *grande Experimentador* habita um mundo “aparentemente fictício, que de fato é o nosso”. Henry James acrescenta: ele toma “notas”, nos traz “visões da realidade” (JAMES, 1987, p. 1084). Mergulho na experiência direta que só nos pertencerá ao regressarmos à superfície, guarnecidos no nível flutuante de uma sensação, efetivamente inapta a qualquer ação-resposta.

12.2. Espaços de Boulez: o liso e o estriado

Para voltar à oposição simples, o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal (MP, 597)

Não obstante sua contundência prática e ampla difusão sistemática, o modelo métrico está longe de esgotar as reflexões sobre o tempo musical, sobretudo na música contemporânea.

Boulez (1963, p. 103-108) nos mostra prontamente que há outras maneiras de se pensar o tempo e os espaços musicais interpretada por Deleuze como uma multiplicidade não métrica, segundo relações e cortes de um espaço direcional, não dimensional, que se ocupa (índice estatístico) sem contar.

No nível mais simples, Boulez diz que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar. Assim, ele torna sensível ou perceptível a diferença entre multiplicidades não métricas e multiplicidades métricas, entre espaços direcionais e espaços dimensionais. Torna-os sonoros e musicais. Sem dúvida, sua obra pessoal é feita com estas relações criadas, recriadas musicalmente (MP, 596).

A conceituação, por Pierre Boulez, de dois tipos de espaços (liso e estriado) – retomados de forma importante por Deleuze (RF, 272-279) em conferência no IRCAM²⁰¹ – não se limita aos cortes abstratos de um espaço de distribuição de alturas, mas de direito, aos demais parâmetros sonoros, o que inclui naturalmente o tempo e as durações, o timbre e as intensidades (dinâmicas)²⁰². Se o espaço estriado divide o plano das alturas em unidades de frequência, ou o das durações em unidades métricas-rítmicas, os espaços lisos são, por direito, destituídos de cortes ou operações unitárias (intervalos regulares ou não) em favor de uma “frequência” propriamente virtual-acontecimental, enquanto “índices de ocupação” (BOULEZ, 1963, p. 100).

De um lado, considera-se módulos (a razão de distribuição de cortes ou intervalos) regulares ou irregulares, estriando um espaço contínuo qualquer (por exemplo o das alturas, não-temperado), promovendo cortes, discretizações e referências relativas. De outro, assiste-se à recomposição de um *continuum*, espaço liso nômade, de ordem acronométrica, sem cortes ou módulos, e que se ocupa sem contar. A cada um dos tipos de espaço, Boulez refere um índice: um “índice de velocidade”, para o tempo estriado e um “índice de ocupação” para o tempo liso. Como explica Boulez (1963, p. 100) “Tão-somente o tempo pulsado pode ser tratado pela velocidade, aceleração ou desaceleração”. A baliza regular ou irregular sobre a qual se funda o tempo pulsado, é função, com efeito, “de um tempo cronométrico mais ou menos restrito, largo, variável” constituindo “a relação do tempo cronométrico e do número de pulsações” denominado “índice de velocidade”. Por outro lado, o “tempo amorfo”, não-cronométrico, ganhará maior ou menor “densidade” segundo “o número estatístico de acontecimentos que se efetuam durante um tempo global cronométrico”

²⁰¹ *Rendre audible des forces non-audible par elles-mêmes*, IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique) em fevereiro de 1978.

²⁰² Na música a intensidade é um parâmetro dinâmico como grandeza energética (amplitude). Fala-se de sons fortes ou fracos (piano) segundo as notações usuais relativas *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *ppp*.

(BOULEZ, 1963, p. 100), o que constituirá um segundo índice, que Boulez chama de ocupação.

Muito embora a extensa teorização dos espaços lisos por Boulez, Bayer indica inicialmente a dificuldade (tecnológica-instrumental) reconhecida por Boulez (1963, p. 101) em projetar suas ideias no universo composicional, e a consequente limitação de exemplos de seu uso (Cf. CAMPBELL, 2010, p. 226). Campbell menciona as dificuldades técnicas-instrumentais e perceptivas, inclusive, comentando²⁰³ a reformulação, em 1994, das partes dos movimentos *Gravité* e *Post-Scriptum* de *Le Visage Nuptial* (CAMPBELL, 2010, p. 224).

Deleuze aponta que o grande interesse de Boulez não se situa na propaganda de um ou outro tipo de espaço, mas na sua comunicação, “alternâncias e sobreposições” (MP, 597). Ferraz (2007, p. 139) exemplifica *Rituel*²⁰⁴ talvez como “a grande realização do contraponto entre os dois tempos [...] dois espaços contrapostos de forma a implicar uma pressão temporal intensa”. Em *Rituel* “um tempo pulsado, marcado com traços do hábito e memória” e um tempo não pulsado “flutuante” são pensados a partir da transposição da *noção de espaço* para o “universo da sucessão – do tempo extensivo” (FERRAZ, 2007, p. 139).

Ainda sobre *Rituel*, diz o próprio Boulez em entrevista a Rocco di Pietro:

Em *Rituel* temos o pulso que se impõe mais e mais à medida que avançamos, onde todos nos recompomos após uma vaga deriva. Também, tem-se uma estranha mudança de percepção. No começo da peça não se ouve muito a percussão. Ouve-se claramente o oboé e duas clarinetas, mas quanto mais os grupos entram, menos se tem atenção às alturas e mais ao ritmo. Então dá-se uma espécie de reversão na cerimônia [entre os grupos divididos] quando grandes acordes surgem como nuvens; não se ouve mais sentenças, mas o rumor das nuvens – e isso eu quis reproduzir, uma espécie de sensação geral quando o individual perde relevância, uma medida no tempo, que é diferente em cada grupo e torna-se contínua [...] e tão irregular, ao mesmo tempo em que o pulso é bastante uniforme, mas uniforme em diferentes sentidos. E então tem-se a impressão geral de múltiplas dimensões de tempo (DI PIETRO, 2001, p. 51, nossa tradução).

²⁰³ “Enquanto Boulez utilizou quartos de tom nas versões de 1946 e 1951-52 nos movimentos *Gravité* e *Post-Scriptum* de *Le Visage Nuptial*, eles não se tornaram um expediente permanente de seus procedimentos composicionais, sendo removidos na partitura de 1994. Ele [Boulez] explica, retrospectivamente, que veio a reconhecer sua natureza aproximativa quando tocados, por exemplo, por uma seção orquestral de violinos, particularmente no registro agudo. Consequentemente, [os quartos de tom] foram trocados por ‘uma densa polifonia de pequenos intervalos’ e ‘a multiplicação de vozes sobrepostas umas pelas outras, mas em semitons’” (CAMPBELL, 2010, p. 224)

²⁰⁴ Composição para 8 grupos instrumentais em homenagem póstuma ao amigo, maestro Bruno Maderna.

É preciso insistir aqui, não obstante a clara ressonância das noções, na separação daquilo que é proposto por Boulez e a orientação que Deleuze toma, inspirado em suas ideias, numa recomposição própria ao conjunto de seus problemas.

Deleuze reserva um texto esclarecedor aportando as ideias de Boulez ao âmago de sua própria filosofia, revelando, antes, a inspiração e as ressonâncias entre suas concepções e as de Boulez²⁰⁵, sem reduzi-las a uma e mesma ideia de “espaço”. Trata-se, sobretudo, segundo Deleuze, do trânsito entre duas concepções do tempo ou de dois tipos de espaços: “não mais uma Série do tempo, mas uma Ordem do tempo” (RF, 275), não mais um “espaço fechado” com suas métricas e índices de velocidade variáveis, mas um “espaço aberto” que se ocupa sem contar, povoado por intensidades e acontecimentos. É como se a densidade de acontecimentos, independente de uma forma estruturante relativa ao tempo cronométrico, insistisse neste último, distribuindo eventos, introduzindo aí os registros de uma outra dimensão, que mantém sua neutralidade acontecimental apesar de suas efetuações espaço-temporais. Assegura-se, na interconexão dos espaços, um bloco, circuito ou cristalização relativa às atualizações: indiscernibilidade entre a efetuação cronométrica das figuras e sua recuperação indeterminada, caótica, motívica-acontecimental.

No *nomos* liso a interação entre acontecimentos (*devires*) gera séries intensivas de ressonâncias, ecos e diferenciações de carácter interno que, não obstante, recaem sobre os instantes como potência distributiva, criadora de novos espaços-tempos. Trata-se de um novo modo de distribuição do espaço (*nômade*) em que este não se partilha categoricamente de acordo com qualquer lei ou *logos* transcendente-sedentário.

[...] os cortes aí são indeterminados, de tipo irracional, e as medidas são substituídas por distâncias e vizinhanças indecomponíveis que exprimem a densidade ou raridade daquilo que aí aparece (repartição estatística dos acontecimentos). Um índice de ocupação substitui o índice de velocidade. É aí que se ocupa sem contar, ao invés de contar pra ocupar (RF, 274).

Trata-se de um espaço conectivo, sem módulo que, ao invés de se contar para ocupar, “se ocupa sem contar” (RF, 274). Se numa perspectiva técnica-musical dividimos o tempo para ocupá-lo, metrificando-o e preenchendo-o com figuras propriamente

²⁰⁵ Enquanto a teorização de Boulez tem claramente o propósito de pensar a organização de um espaço musical contínuo, sem módulo, Deleuze se preocupa em pensar um modo de distribuição num espaço real, intensivo, metafísico, no qual as distribuições (*nômades*) e movimentos (*aberrantes*) se dão fora dos módulos-categorias de um espaço sedentário, que comporta, a seu ver, o mundo da representação.

cronométricas, num espaço liso ocupamos sem contar e preparamos silenciosamente, em secreta velocidade, todos os movimentos que ganharam o espaço das atualizações.

Estamos aqui, entretanto, diante da distinção e relação conceitual de dois espaços, mas que se conjugam: o espaço estriado dos fenômenos e das atualizações espaço-temporais²⁰⁶ e o espaço da neutralidade impássível de aîôn, tempo liso, nômade.

Deleuze e Guattari nos dão uma bela figura pastoral do *nomos*: “um flanco de montanha” que se ocupa sem medir ou sem contar. Trata-se de um *continuum*, de um espaço não partilhado, sem “divisões”, “fronteiras” ou “limites” (MP, 472, nossa tradução). Neste espaço, conhecemos uma nova valência da noção de velocidade, que está na base das relações entre os “átomos”, moléculas ou partículas dos motivos e que permite com que Deleuze e Guattari falem em termos de “motivos não pulsados” e “contrapontos não-localizados” (MP, 390-391).

O nômade sabe esperar, tem uma paciência infinita. Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, « processo estacionário », a parada como processo, estes traços de Kleist são eminentemente aqueles do nômade. Também seria necessário distinguir a velocidade e o movimento: o movimento pode ser muito rápido, e não por isso será velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, no entanto, velocidade. O movimento é extensivo, a velocidade é intensiva. O movimento designa o caractere relativo a um corpo considerado « um », e que vai de um ponto a outro; *a velocidade ao contrário constitui o carácter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, como um turbilhão* (RF, 473, nossa tradução, grifos do autor)

Uma nova noção não-métrica de ritmo se encontra como base e critério intensivo das variações formais que os temas e motivos ganharão num tempo pulsado ou num espaço de tipo estriado. Aí se entrosam, efetivamente, os dois planos, os dois tempos, os dois tipos de espaços “do estriado se destaca a seu turno um espaço-tempo liso, que não se refere mais a uma cronometria senão de maneira global” (RF, 274, nossa tradução).

É como a passagem de uma temporalização à outra: não mais uma Série do tempo, mas uma Ordem do tempo. Esta grande distinção de Boulez, o estriado e o liso, vale

²⁰⁶ Isso não significa que não exista um meio de trabalho dirigido sobre o espaço liso e que se expresse num tempo de transcorrência (presentes que passam), que invada o mundo dos fenômenos com ocupações e densidades propriamente acontecimentais. Ferraz (2007, p. 139) indica *Rituel* como talvez “a grande realização do contraponto entre os dois tempos”. Edward Campbell (2013, p. 119) vê *Le marteau sans maître* (1953-55) como proponente do tempo “amorfo”, na qual o “tempo liso, não pulsado, é claramente perceptível”. Note-se, entretanto, que a escrita (independentemente do efeito obtido pela performance) nos leva aos limites de complexidade da escrita, que ainda se dá, *grosso modo*, dentro das condições tradicionais de notação e métrica. Para a notação da peça Cf. Boulez, 1992.

menos como separação que como perpétua comunicação : existe alternância e superposição de dois espaços-tempo, troca entre as duas funções de temporalização (RF, 275, nossa tradução).

Não se trata, finalmente, de elidir o plano de atualização das formas. A ocupação de um espaço métrico deverá ser efetivamente pensada na tensão fronteira (membranas) entre espaços virtuais e nômades, num tempo em que não há pulso, mas apenas acontecimentos: o “tempo suspenso” ou “reencontrado da criação” (SCHÉRER, 1998, p. 57). O tempo do pensamento, ainda que o pensamento demande um transcurso para efetuar seus encadeamentos, esse tempo é intempestivo.

Os espaços de Boulez generalizam, de certo modo, uma certa concepção do *spatium* deleuziano, ou antes, dão-lhe um de seus quadros possíveis. Se nestas condições uma geometria é plausível, é a de uma topologia intensiva, espaço não-euclidiano destituído de coordenadas (sistema de pontos e posições), relativo a uma concepção temporalizada, metafísica do espaço: *spatium intensivo*. Neste espaço, ocupado por acontecimentos, os números já “não dependem de relações métricas e cronométricas” para se tornarem “cifra, número numerante” ou “nômade ou mallarmeano” (RF, 274-275).

É num sentido análogo que devemos pensar os ritornelos, como casos de repetição, frequência ou volumes absolutos, como ocupantes estatísticos de um espaço liso ou não-partilhado de imanência. Complementarmente, a composição de um bloco virtual-atual, no nível das atualizações, os efetuam como dramatizadores de espaço-tempos diversos (relação germen-soma), em que as próprias consistências expressivas (matérias de expressão) se confundirão invariavelmente com as figuras acontecimentais-intensivas da repetição, a que chamamos ritornelos.

12.3. Espaços hápticos

O termo háptico é empregado por Deleuze, possivelmente pelas vias de Maldiney e Worringer, emprestado da obra de Aloïs Riegl quando de suas análises sobre as artes plásticas no mundo ocidental²⁰⁷. Assim o vemos em *Lógica da Sensação*, quando Deleuze se debruça filosoficamente sobre a obra do pintor Francis Bacon.

²⁰⁷ Deleuze em nota sugere a via de Riegl a partir dos estudos de Maldiney referindo o primeiro na obra *Die Spätromische Kunstindustrie* (FB, 116, nota 112).

Se “a arte grega” é essencialmente visual ou óptica, trabalhando sobre a *representação orgânica*, com seus contornos bem definidos sobre um fundo destacado da figuração, a arte bizantina, gótica e bárbara, apresenta uma via distinta, priorizando o espaço manual, tátil, dando ao fundo uma atividade, quando “não se sabe mais onde acaba e onde começam as formas” (FB, 120). O tátil deixa de ser convocado pelo olho, ganhando a prerrogativa ou independência de suas conexões proximais.

O tátil, diz Deleuze, é de certo uma “suspensão das leis do orgânico” encontrando “uma elevação espiritual, uma graça ou milagre” em que a forma ganha uma espécie de “transfiguração”, quando o fundo sob à superfície (FB, 120).

Todavia, não se trata da destituição do olho, mas, fundamentalmente, de dotá-lo de uma outra ordem de potência: o olho como potência tátil, de toque (FB, 116).

O “háptico”, nos ensina Deleuze, “do verbo grego *aptô* (tocar) não designa uma relação extrínseca do olho ao toque, mas uma ‘possibilidade do olhar’, um tipo de visão distinta da óptica: a arte egípcia é tato do olhar, concebida para ser vista de perto, e, como diz Maldiney, ‘na zona espacial das proximidades, o olhar procedendo como o tocar prova *no mesmo lugar* a presença da forma e do fundo” (FB, 116, nota 112).

Se o olho nos dá a visão global dos contornos, as coordenadas de um espaço, na grande proximidade háptica só obtemos as variações ou graus deste espaço. Nossa única informação é o afeto.

Só podemos nos orientar neste espaço por vetores que obtemos de proximidade em proximidade, e não por esquemas de representação como um mapa visto de cima, já pronto. Deleuze exemplifica estes espaços como o deserto, o mar, os espaços glaciais: a brancura espinosana, o espaço esquimó.

Ao contrário do espaço visual que se põe à distância no horizonte, fundos e contornos, o háptico remete ao espaço liso, às zonas de indiscernibilidade como vizinhança de um ponto singular no qual nos instalamos e do qual partimos. Se o háptico recorre ao olhar é para lhe emprestar a potência tátil. Tateia-se o espaço como exploração das redondezas. Deixamos nosso ponto de vista, do qual representamos o mundo como ordinário, e vamos à matéria, aos deslocamentos que nos conduzem à transição de pontos de vista e a paixão do trajeto como ideia que nos sobrevem, segundo a variação de potência relativa aos graus que percorremos. Não se trata de reconhecer os contornos da forma, como o fazemos pela visão à distância, mas de nos engajarmos no material como numa superfície ou terreno acidentado,

cujo mapa só se deixa pensar nos trajetos, na exploração de uma aventura como experiência de superfície.

Instalar-se no ser. O háptico é um espaço de investigação por presença e não de especulação à distância. Com Glen Gould²⁰⁸, o piano, instrumento visual por excelência, devém um espaço de exploração háptica. Seu banco baixo, feito pelo pai, o acompanharia desde a infância ao longo da carreira, na máxima proximidade visual e tátil com o piano, em meio as incisivas emissões vocais num sublime cristal tátil-óptico-sonoro, dirigindo, inclusive, a construção de sua corporeidade tecnicamente extravagante²⁰⁹.

Não que o espaço visual seja rejeitado, mas ele trabalha em cooperação subsidiária. O afeto é a experiência direta do espaço proximal e o percepto advém da força colorante que a experiência imprime ao regime subsidiário do olho. Os acordes, contrapontos e fraseados não apenas ganham uma qualidade fenomenológica, mas uma orientação e um critério afetivo pelo qual o músico trabalha suas nuances. É como se a percepção dimensional dos contornos fosse preenchida de vetores direcionais. Conhece-se o espaço não mais pelo esquema da partitura, mas pelo relevo sonoro, pela proximidade das variações dos graus que pensamos por afeto (passar pelas variações nos dá a sensação). A esta ideia afetiva sobrepõe-se a do esquema visual como um mapa em adjacência. A sintaxe óptica ganha o estofado de uma crença háptica, como nos ritornelos de Hume²¹⁰. O relevo se associa ao esquema visual, mas a partir da experiência afetiva do toque.

12.3.1. O háptico e a função perceptiva

O háptico vem do tátil, o toque. Um instrumento toca-se, e conhece-se um corpo instrumental, essencialmente, pelo toque. A geometria de uma escala ou arpejo envolve um conhecimento háptico-cinestésico e a técnica instrumental exige uma alta imersão

²⁰⁸ No vídeo a seguir, podemos ver a prática caseira de Glen Gould, em que é evidente a proximidade de que falamos. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=P9nrq8v-mVo>

²⁰⁹ A técnica instrumental canônica do piano indica a posição ereta da coluna, bem como uma altura do banco que permita ao músico uma ótima mobilidade dos membros e um melhor posicionamento relaxado dos ombros.

²¹⁰ Hume nos advertia que a crença que acompanhava o hábito ou as associações não era de natureza racional ou quantitativa, mas da ordem passional e circunstancial de uma afetividade. Um hábito, inclusive, não se faz pela repetição das vezes, mas de uma só vez. Como nos assegura Deleuze “o hábito não é uma mecânica das quantidades” (ES, 64). E como diz Zourabichvili (2004, p. 11) a crença é “convicção não raciocinada” ou segundo Hume (2007, p. 55) “o sentimento ou a impressão a partir da qual formamos a ideia de poder ou conexão necessária”.

proprioceptiva (um músico toca sem ver, recebe e registra as deformações do corpo, dos músculos, articulações, tendões, dedos, posição e deslocamentos do braço). Como nos diz Michel Serres “os criadores devem suas descobertas a uma proprioceptividade extraordinária” (1999, p. 182). É que o corpo do artista é seu meio de intensificação num corpo em fuga, ele que parte do orgânico às potências inorgânicas do corpo.

Todavia, o háptico não se resume ao toque. O háptico é, inicialmente, como Riegl, a potência tátil do olho, ou a fulguração de um potencial deslocado de um sentido a outro.

Segundo sugere Buydens (2005, p. 170-172) encontramos em Deleuze uma “ambição multissensorial”.

Vimos como a maçã de Cézanne ou a figura baconiana não era apenas uma obra se endereçando ao olho, mas antes a todos os sentidos: visão háptica, que põe em causa o tocar e toda a sensibilidade, todo o sistema nervoso, numa proximidade fusionante do sentiente e do sentido, bem além da segregação dos sentidos. Tal ambição multissensorial nós a reencontramos em curso na obra do músico que servirá de ponto de ancoragem à estética musical deleuziana, a saber Pierre Boulez (BUYDENS, 2005, p. 170).

Se a hipótese de uma multissensorialidade em Deleuze talvez seja, do ponto de vista da terminologia, uma aposta inglória de Buydens, de nosso lado, entendemos que, tal como na teoria das faculdades (que Deleuze encontra em Kant), para Deleuze tratar-se-á antes de um desregramento sensorial: “chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos [...] um longo, imenso, e raciocinado desregramento de todos os sentidos” (CC, 47), eis a frase que Deleuze cita de Rimbaud em *Crítica e Clínica*.

Não é mais a estética da *Crítica da razão pura*, que considerava o sensível como qualidade reportável a um objeto no espaço e no tempo; não é uma lógica do sensível, nem mesmo um novo *logos* que seria o tempo. É uma estética do Belo e do Sublime, onde o sensível vale por si mesmo e se desdobra num *pathos* para além de toda lógica, que apreenderá o tempo no seu jorro, indo até a origem de seu fio e de sua vertigem (CC, 48).

Sob condições especiais, a determinar, os próprios sentidos se comunicam sob um exercício limite ou paradoxal no qual o acordo já não é determinado por qualquer faculdade ou sentido. O Sublime, diz Deleuze, “faz jogar as diversas faculdades de tal maneira que elas se opõem umas às outras como lutadores, que uma conduza a outra a seu máximo ou a seu

limite, mas que a outra reaja impelindo a primeira a uma inspiração que sozinha ela não teria tido” (CC, 49).

Este processo, como defendemos, é o da cristalização virtual (dever intensivo) dos espaços²¹¹. A cristalização seria, justamente, a emancipação de uma dissonância neste acordo virtualmente desregado. Não há mais uma harmonia prévia que garantisse o exercício ordinário, acordado e regado dos sentidos, mas um *pathos* como linha de uma desterritorialização absoluta que faz do artista o campo transcendental de um jogo impessoal ou sublime de forças.

O háptico preencheria, assim, a função de uma contaminação rítmica e a possibilidade de potencialização de outras faculdades, como no caso da visão que é dotada do terreno tateante e ao mesmo tempo sonoro, vibrátil.

Dotar o olho de uma potência tátil significa estabelecer uma reversibilidade rítmica entre os sentidos, uma multiplicidade enquanto superfície de exploração como espaço conexo.

Quando Deleuze mantém sua reserva quanto à “figura multissensorial fenomenológica”²¹², ele designará o ritmo como potência vital transbordante que une, pela diferença, os diferentes sentidos (FB, 46).

Vê-se aí uma possibilidade da cristalização dos espaços e a criação de uma vasta topologia do pensamento, cujas regiões dependem da exploração musicista (criar meus espaços e superfícies em sua conectividade).

²¹¹ Nossa hipótese é que a cristalização dos espaços é precipitadora de um desregramento fundamental. Aquilo que Deleuze reconhece na *Crítica da faculdade judicativa* de Kant. “Se as faculdades podem, assim, entrar em relações variáveis, mas regidas alternadamente por uma ou outra dentre elas, todas juntas forçosamente devem ser capazes de relações livres e sem regra nas quais cada uma vai até o extremo de si mesma e todavia mostre assim sua possibilidade de uma harmonia *qualquer* com as outras” (CC, 48). Na cristalização, sob o violento processo dos devires, é provável que hajam reorganizações imediatas e cambiantes entre forças dominadas e dominantes. Como vemos em Glen Gould (<https://www.youtube.com/watch?v=P9nrq8v-mVo>) o espaço háptico não se resume à proximidade tátil do rosto junto às teclas, mas a proximidade tátil entre os sentidos que cristalizam no entorno do objeto musical-sonoro: corpo-musicista, instrumento, visão, escuta, propriocepção, ideal interpretativo, todos numa máquina desregada que só tem uma valência assinalável: a sublime vibração do conjunto cristalino.

²¹² O que está em questão no texto é a explicação plausível aos diferentes níveis da sensação. Deleuze rejeita em princípio 3 hipóteses iniciais. Ao apresentar a hipótese fenomenológica, quando cada órgão dos sentidos consistiria em um nível (toque, gosto, ruído, peso, odor, cor) em comunicação, que se remeteriam independentemente de qualquer objeto comum (momento pático da sensação), Deleuze acrescenta que esta “unidade” só poderia se realizar a partir de uma potência vital que transbordaria todos os sentidos: o ritmo. Se há uma unidade, ou comunicação das ordens ou níveis numa sensação, seria através do ritmo: unidade não-representacional, irracional ou não-cerebral, na qual o filósofo reconduz as análises de Maldiney (sístole e diástole entre o fechamento do mundo em mim e a minha posterior abertura sobre o mundo) à Cézanne e Bacon. Cf. FB, 45-46.

Talvez seja este o sentido da ambição multissensorial que Buydens vê em Deleuze, a comunicação dos sentidos como complexo cristalino de espaços intensivos que abraçam os dados estéticos de uma sensibilidade empírica, relativa aos espaços extensivos e pelo qual a sensação ganha a figura, dotando-a de um poder imediato (nervoso) de afetar.

Dada a acumulação, conectividade ou coincidência de linhas de um espaço no outro, vê-se a plausibilidade virtual de cortes na linha de um espaço para retomada de um processo num outro. O espaço háptico, como espaço não-hierárquico, supõe cortes e modulações entre os domínios.

Vai-se do visual ao tátil e vice-versa, em função de uma escuta igualmente conectiva, rizomática – “audição háptica” conforme sugerido por Buydens (2005, p.172) – sujeita a cesuras, cortes, bifurcações e retomadas num contínuo.

O espaço musical manifesta-se, assim, como heteróclito e rizomático ou de topologia variável. Ele pode crescer em dimensões ou ainda se recolher, mudar de eixo, retomar um antigo caminho, ainda que sobrecarregado de orientações ou vetores advindos de outros domínios de percepção e ação.

* * *

Vimos que o espaço háptico é o espaço próximo, de visibilidade restrita. Riegl, ao desenvolver a ideia do háptico, toma o exemplo do baixo relevo (FB, 115). Nele o olho ganha uma função tátil que explora o limiar em que a figura ganha o fundo e que o fundo ganha a região da figura. O háptico responde, assim, a um interesse pelas fronteiras, pelo limite, margem em que experimentamos uma mudança de ares. Entre o alto e o baixo relevo, exploramos a transição entre regiões, como a de uma *twilight zone*.

A percepção háptica é relativa aos espaços virtuais intensivos, CsO ou *Spatium* (MP, 598) e enquanto tal o que se percebe aí, mais que as formas, são os afetos do campo; são as conexões nos limiares, mais que contornos.

Na percepção háptica, a inteligência só vem depois. Seu objeto é o espaço liso, as zonas de indiscernibilidade.

Neste sentido o háptico se distancia das categorias sedentárias que nos localizam a coordenadas perceptivas, para nos imprimir um espaço indiscernível sujeito às inflexões, às mudanças gravitacionais, segundo eixos e vetores virtualmente invisíveis.

A percepção marítima ou o desértica é proximal e nos pressupõe *no* material, nas zonas de força. A percepção háptica é, portanto, a experiência das passagens entre fronteiras invisíveis, que apenas sentimos, e não da organização macro-estrutural das formas. Se a análise das partes de uma sonata requer um mapa global, a improvisação livre ou a escuta fibrosa das texturas nos colocam sob a necessidade de uma orientação instantânea, radicalmente local.

* * *

A percepção háptica inicia com a tomada da superfície que se explora, o mergulho ontológico de Bergson: um “salto no ser”, pelo qual “nos instalamos de súbito no elemento do sentido” (B, 52). Nos instalamos nas durações de um espaço liso como duração, no que o espaço se confunde com um campo de forças. Vamos ao tempo, aos circuitos do tempo, como a um campo de forças: o *spatium virtual é essencialmente o tempo do acontecimento*, o tempo nômade dos índices de ocupação do espaço liso bouleziano.

Se é certo que cada ordem distribui uma região ou volume absoluto, ordinal e dinâmico, com suas distâncias e relações, a exploração deste espaço é profundamente afetiva, visto que, como nos ensina *Lógica da Sensação*, a força estará numa relação íntima com a sensação²¹³. É assim que a exploração das zonas de vizinhança singular nos forçam à violência de paixões locais quando, ao segui-las, somos arrastados à paixão de outras ordens de gravitação.

Reproduzir implica a permanência de um ponto de *vista* fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir estando na margem. Mas seguir é outra coisa que o ideal de reprodução. Não melhor, porém outra coisa. Somos de fato forçados a seguir quando estamos à busca de “singularidades” de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não a descoberta de uma forma; quando escapamos à força gravitacional para entrar num campo de celeridade; quando paramos de contemplar o escoamento de um fluxo laminar com direção determinada, e somos arrastados por um fluxo turbilhonar; quando nos engajamos na variação contínua de variáveis, em vez de extrair dela constantes, etc. (MP, 461).

²¹³ “A força está numa relação direta com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, isto é sobre um lugar da onda, para que haja sensação. Mas se a força é condição da sensação, não é ela, no entanto, que é sentida, uma vez que a sensação ‘dá’ outra coisa a partir das forças que a condicionam. Como a sensação poderá retornar suficientemente sobre si mesma, se distender ou se contrair para captar, naquilo que ela nos dá, as forças não dadas, para fazer sentir as forças insensíveis e se elevar até suas próprias condições?” (FB, 57).

O espaço háptico é o espaço da exploração das redondezas (FB, 14). Exploração de espaços de integrações locais (MP, 617), em que vamos de uma singularidade a outra sob a experimentação afetiva das transições ponto-a-ponto, coincidindo com o material que experimentamos. Ao nos deslocarmos sobre ele, sob máxima proximidade, retemos as variações de potência dos deslocamentos, possibilitando à análise um critério que chamamos sensação (a sensação de um trajeto como captação num acontecimento). Gould vai à janela; retorna ao piano buscando a reterritorialização musical de um critério que parece vir de uma outra esfera.

Se, em alguns casos, nota-se um recuo visual ao orgânico, à visão do horizonte ou da representação, é para investi-los da paixão, que imanta o campo cognitivo das formas, ainda que, por direito, esta se preserve, aquém de qualquer contorno. A representação nos dá apenas a indicação de um local de trabalho. Será preciso retornar ao mar, precipitar-se nos quadrantes intensivos, mas devemos identificar o signo a seguir: *Moby Dick* é o signo de Ahab.

Finalmente, o espaço háptico é também o espaço de uma reversibilidade ou de um continuum entre potências. Emprestamos um ouvido ou um olho à paisagem. Todavia, a paisagem não ganha uma carne subjetiva. Ela ganha a extensão de um devir como numa *potência impessoal*, num órgão não-humano intensivo que desfaz o homem. Aparecemos neste espaço como sujeitos larvares e residuais, daí a pura amnésia do corpo sem órgãos (MONTEBELLO, 2008a, p. 207). O espaço háptico é o lugar de uma reversibilidade das potências num corpo em que o homem está de todo ausente. Por isso não se trata em *Lógica da Sensação* de igualar o CsO ao corpo carnal fenomenológico. Se há reversibilidade na “paisagem” que “vê”, já não é a da paisagem e do *nosso* olho (que lhe daria o carnismo), mas de *um* olho provisório e intensivo que se toma neste corpo aberto aos devires, ao fora, um corpo singularizado, traspassado e sem quadrantes.

12.4. A habitação

Sauvagnargues (2013) em seu texto *Ritournelles de temps*, trabalha a importância da categoria humeana do hábito na definição do conceito do ritornelo, acrescentando a ela duas outras valências importantes: a habituação e a habitação: “O ritornelo desencadeia ritmo e medida espaço-temporais sobre um modo estético, sensível, como hábito, habitação, habituação” (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 45).

O hábito como sabemos não é um clichê de ação. Deleuze interpretará a noção de Hume essencialmente como a constituição de uma natureza, por meio de captações ou sínteses passivas: o hábito como a primeira síntese do tempo, presente vivo, fundação ou o solo do tempo.

Através da noção de hábito, Hume permitirá a Deleuze uma interpretação sintética, silenciosa e secreta da sensibilidade como instância produtiva de ordens implicadas de diferenças, afastada da ideia kantiana de uma sensibilidade meramente receptiva. O hábito efetua, assim, a partir da sensibilidade, uma síntese transcendental na constituição de motivos não-pulsados na matéria, através da qual os ritornelos e a própria sensibilidade se tornam possíveis.

O regime do habitual, os clichês de ação num espaço-tempo qualificado e que desdobram um campo de representação, dependem de hábitos passivos que se desenvolvem em extensão como motivos pulsados, habituação. O espaço torna-se o lugar de efetuação de linhas implicadas que, de acordo como Lapoujade (2014, p. 69), pretendem a habitação da terra como território.

Se os hábitos remetem a linhas de síntese em intensidade, as habituações desenvolvem-nas como atividades ligadas a estas repetições em nível espaço-temporal, articulando um mundo e um campo de representação, evidentemente sob as condições reais em que uma vida se joga, nos limites problemáticos das membranas.

Disto decorre uma habitação como desdobramento topológico bifacial e dinâmico, um espaço de instalação entre dentro e fora, “estabilizado como meio” (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 47).

Conforme a variabilidade dos casos de cristalização, o espaço interior transforma um meio amorfo, ao mesmo tempo em que um germe (a ele ligado) se desenvolve em estrutura.

Num outro texto, destinado aos caracteres antropológicos da arte, denominado *La ritournelle*, Sauvagnargues nos dá algumas imagens suplementares da ideia de habitação. Por um lado, a habitação corresponderia ao vínculo entre o espaço externo e a estrutura interna: “arquitetura” que a “reifica” e a “concretiza ao exterior do corpo”²¹⁴. Tal processo estaria intimamente ligado aos ritornelos (hábitos) que cristalizam um meio amorfo a partir da

²¹⁴ SAUVAGNARGUES, Anne. “La ritournelle” em <http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/atel/rit1b.htm> (acesso em janeiro de 2016).

organização de um eixo, do esboço de um centro frágil, “frágil aurora”. É a partir deste centro vacilante e provisório que o homem organizará, do ponto de vista antropológico, “um início da arte”, dado que a “ritualização” e a “simbolização” dos ritornelos desenvolvem uma habitação simbolizada.

Dentro de um enfoque antropológico da arte Sauvagnargues pode concluir que, ao simbolizar a habitação, o homem não habitaria “apenas um mundo de artefatos”, mas “um mundo de acontecimentos e de significações”. É que “a habitação é tanto simbólica quanto material”, “toda habitação” se refletindo numa “estruturação simbólica do espaço (espaço vivido, espaço ritualizado)”. Em outros termos, diríamos que a habitação investe o espaço de tempo, pensamento, signos ou acontecimento, transformando os componentes de meio em matérias expressivas, sinaléticas.

Assim, além da habituação e dos hábitos, das sínteses ativas num espaço de exterioridade e as contrações passivas num interior intensivo, assiste-se aos desdobramentos de um espaço medial (*intermezzo*) – espaço de vínculo dos viventes como habitação, extrapolando a extensão de uma geografia ou paisagem virtual, com seus relevos e distâncias sem extensão, puramente ordinais ou intensivas.

A habitação consiste um espaço territorializado, trabalhado por ritornelos cuja natureza, em suas pretensões, é de ordem essencialmente territorializante. Isto não significa que o espaço seja fechado; todo território é aberto, atravessado de vetores e tensores intensivos, marcado pelas forças que o organizam, mas também pelas forças cósmicas que o relançam e as forças caóticas que o ameaçam.

* * *

Se Mil platôs é um livro sobre a Terra, é porque a Terra é o nome coletivo dessas multiplicidades de multiplicidades. Mas por que lhe atribuir esse nome: a Terra? Em que consiste essa “nova terra” se ela não se confunde com a terra sobre a qual vivemos? Por que falar da Terra quando não se trata da terra visível, habitável, com sua geografia, seu ecossistema, seu campo magnético etc.? Precisamente: a terra só se torna visível, sólida, habitável sob a ação de forças que ligam e organizam as multiplicidades que a compõem. Foi preciso que a terra se fizesse, que se territorializasse como os organismos se organizam ou como o homem se hominiza (LAPOUJADE, 2014, p. 181-182).

Todo território como habitação remete a maquinações, a tensores que atravessam suas matérias, que tomam componentes de meio em agenciamentos concretos e que

expressam a pretensão territorializante de processos maquínicos como figuras da imanência: ritornelos.

Tal espaço só pode ser experimentado em intensidade, com seus níveis e passagens – espaço háptico, liso, de sensação.

Toda música, enquanto imagem, ou conexão de forças, evoca – a partir de cristalizações multilaterais – virtuais ou planos de intensidade contínua com seus níveis e ordens relativos, dispondo à escuta um espaço paradoxal como meio amorfo de exploração. Fazer escuta é lançar-se às virtualidades que se desprendem das partículas sonoras; é objetivar, no som, tudo aquilo que vem com os sons até o limite do próprio som desvinculado de qualquer sistema, abandonado a si mesmo, autônomo como em certas reflexões de Varèse e Cage²¹⁵.

Uma escuta envolve sempre a possibilidade de retomada, nas paisagens sonoras, de uma paisagem interior, virtual, tal como Deleuze e Guattari vêem em Liszt: escuta háptica dos espaços internos como pensamento ou habitação, ainda que eles postulem a liberação do som de toda habitação possível, uma acusmática ideal.

Todavia, a escuta do som desvinculado dos espaços é, ela própria, uma proposta de um tipo de espaço: Schaeffer, Cage, de modo que objeto desta escuta mostra em superfície cristalina os circuitos e vetores deste espaço.

As habitações, como territórios, não se resumem, evidentemente, aos meios atuais, espaços físicos ou paisagens sonoras, ainda que se façam, essencialmente, na autonomia das matérias expressão. As habitações são multiplicidades e remetem, igualmente, a geografias mentais, como espaços do pensamento que insistem ou subsistem em suas superfícies atuais. Uma noologia como modelo do não-modelo (ou uma imagem do pensamento sem imagem) apresenta-se conforme diversos tipos de povoamento da terra, tantos quantos forem os modos ou o construtivismo destes espaços: “um modelo noológico que concerne não aos conteúdos de pensamento (ideologia), mas à forma, à maneira ou ao

²¹⁵ Costa (2003, p. 30, nota 13) observa o processo de autonomização e molecularização da escuta promovida por Varèse mas também por Cage “a liberação do som com relação aos sistemas e às estruturas”. Como diz Cage (citado por Costa, 2003, p. 30) “...o que será feito é aos poucos liberar completamente os sons das idéias abstratas a respeito deles e cada vez mais deixá-los ser unicamente e fisicamente eles mesmos”. Algo próximo da escuta reduzida, acusmática ou ainda da categoria do *entendre* de Schaeffer quando a escuta é dirigida às “características pré-musicais do som descontextualizado de sistemas abstratos ou idiomas e tomado como um objeto em si mesmo” (COSTA, 2003, p. 38).

modo, à função do pensamento segundo o espaço mental que ele traça, do ponto de vista de uma teoria geral do pensamento, de um pensamento do pensamento” (MP, 624).

Habitar significa, portanto, povoar o espaço, por-se de súbito ou instalar-se em suas matérias segundo vetores (não-dimensionais) que correspondem a uma outra categoria do espaço: *spatium intensivo*, no qual se mergulha, instala-se.

* * *

Deleuze, como vimos quanto à Simondon, concebe uma topologia em que, nos limites da membrana, dois tipos de multiplicidade entram em cristalização e reversibilidade. Os espaços internos comunicam-se não apenas em interioridade (cristalizações e devires internos), como nos gradientes intensivos do cone de Bergson, mas, imediatamente com a exterioridade, em plena transdução.

Tal concepção encontra-se evidenciada na obra sobre Foucault, na maneira com que Deleuze concebe suas dobras, proporcionando não apenas a divisão, pelas membranas, entre um exterior e um interior, mas, também, a conversão imediata entre o fora e o dentro.

Se o interior se constitui pela dobramento do fora, existe entre eles uma relação topológica; a relação a si é homóloga à relação ao fora, e os dois estão em contato pelo intermédio dos estratos que são meios relativamente exteriores (portanto relativamente interiores). É todo o dentro que se encontra relativamente presente ao fora sobre o limite dos estratos [...]. Pensar é alojar-se no estrato ao presente que serve de limite: o que posso ver e o que posso dizer hoje? (F, 127).

Como vimos de modo análogo em Simondon, é entre um e outro, entre os espaços sociais e as geografias mentais, nos limites da membrana, que a vida se joga, diferenciando, reciprocamente, um e outro. Desta fronteira acessamos não apenas as variações hápticas-afetivas dos espaços interiores, mas a transformação relativa do mundo externo que cristaliza num imenso fervilhamento de signos. Neste sentido, as formas, o estratificado, desempenham um papel importante ao constituírem os meios de reversão entre populações dispersas no *socius*, todavia, mutuamente envelopadas em intensidade.

A forma ganha um valor pragmático dentro do funcionalismo maquínico na medida em que ela não apenas define uma estrutura ou organização das matérias, mas porque ela é o pivô de um combate. Nela se investem forças do passado e do futuro, forças de resistência e de esperança como signos de populações que se tramam apenas em intensidade.

Deste modo a forma atua como um meio público de ação que politiza os infinitivos de uma matilha ou o rizoma social intensivo. Que modos de habitação se delineiam em função da saúde das linhas de fuga que a música traça no corpo social? Ou a que populações pertencem tais signos que só agem por atos imediatos, expressivos?

A música deixa, assim, de ser estetizada como pura forma para tomar parte numa batalha secreta, uma poderosa máquina de guerra expressiva.

A música constrói seus espaços como lugares de uma batalha cível. O vemos, diversamente na Nova Iorque dos anos 70, com o punk, com o Hip-Hop dos anos 70, com o afrobeat nigeriano de Fela Kuti.

Habitar é um infinitivo. Se os hábitos são pretensões, as habitações são seus modos problemáticos de efetuação, fazendo do espaço externo uma instalação ou um lugar propício a um mergulho háptico. Que outros verbos estão associados à estetização dos meios? ou como ver no par material-força um modo de ação social direto, imediato, potente?

Quando a cena hip-hop aparece na periferia de Nova Iorque a desertificação do espaço é recoberta por um novo modo de ocupação que fez das qualidades e destroços do meio potentes signos de uma revolução em curso.

A habitação não se resume à ocupação sedentária de um espaço estriado e demasiadamente segmentarizado. Inclusive não é o segmento que determina o espaço. O segmento o caracteriza em grande medida, mas mesmo os segmentos remetem a processos estáveis relativos a desenvolvimentos de potenciais e vetores. É que nenhum espaço se restringe à sua grandeza dimensional; o espaço remete sempre a um gradiente intensivo, com suas regiões provisórias, dinâmicas, atravessadas por forças, tensores, populações e tendências de precipitação em verbos de todas as espécies.

Habitar o espaço significa, sobretudo, um instalar-se: experimentá-lo, povoá-lo em intensidade, fazer de suas componentes de meio um manifesto, uma ação política.

Entretanto, cada espaço é reputado a um “cálculo” singular “dos problemas”, o que varia vastamente com sua demografia. A instalação e a habitação, neste sentido, nos leva a geografias físicas e repartições sociais, que tornam os espaços impermutáveis. É neste sentido que falaremos, ainda que de forma simplificada e insuficiente, num espaço pulsional punk ou dos espaços quaisquer da cena Hip-Hop.

12.5. Espaços físicos e geografias sociais

Foucault não é apenas mais um arquivista *à la* Gogol, um cartógrafo *à la* Tchekov, mas um topologista à maneira de Biély no grande romance *Pétersbourg*, no qual faz do dobramento cortical uma conversão do fora e do interior, a aplicação da cidade e do cérebro que não são mais que o reverso de um e de outro num espaço segundo (F, 126).

A cidade é o acontecimento.

O ponto de vista, já dizia, Leibniz, é um ponto de vista sobre a cidade.

A cidade é a nova figura da batalha e a batalha é o acontecimento, ou uma de suas exposições pedagógicas.

Deleuze se pergunta “onde é a batalha? Onde está o acontecimento, em que consiste um acontecimento: todos colocam essa questão correndo: ‘onde é a tomada da Bastilha?’, todo acontecimento é uma névoa” (D, 78).

A cidade é o campo de batalha em que a máquina de guerra sonora se indispõe contra os aparelhos repressivos de Estado e o conjunto das condições conflituosas que lhe advêm (materiais, territoriais, afetivas e simbólicas).

De certo modo, a cidade é a face expressiva do grande Acontecimento atravessada por uma miríade de “verbos infinitivos”, “devires ilimitados” (D, 78) que sobrevoam, impassíveis, suas efetuações ou encarnações. Como um “pássaro”, a batalha “sobrevoa” o “campo” como uma “Quase-causa” (D, 79) não se confundindo, entretanto, com os corpos dos “combatentes”, a “poeira”, o “sangue”, a “pólvora” (LAPOUJADE, 2014, p. 115).

O acontecimento-batalha é como o verdejar estóico, infinitivo que não se esgota naquilo em que se encarna, precedendo-o como a ferida de Bousquet, “como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular” (D, 78).

No entanto, a batalha é uma precipitação, ela se toma num momento e num lugar precisos, em função dos potenciais em comunicação num campo, em pontos críticos.

Assim como Péguy podia dizer que há pontos críticos de fusão, de congelamento ou de ebulição, há um ponto crítico que faz com que “haja” batalha, uma *crystalização ideal* que sobrevoa impassivelmente os combatentes (LAPOUJADE, 2014, p. 104, nosso grifo).

Num ponto crítico ou de precipitação, no entorno de pontos singulares, assiste-se a disparação de potenciais que se atualizam não tanto em objetos, mas na composição/efetuação de máquinas que funcionam sobre os corpos e matérias de expressão, sob toda sorte de cristalizações e maquinações.

O que chamamos vulgarmente por gêneros musicais urbanos são inimagináveis fora da cidade-acontecimento, mesmo que a cidade seja o território campestre como nas *work songs* dos campos americanos.

A cidade é um caos criativo, um amplo *phylum* intensivo que admite topologias diversamente variadas, com seus problemas regionais e potenciais relativos, cristalizáveis por ritornelos, igualmente diversos, como meio amorfo.

Nenhum espaço é homogêneo, mesmo os espaços homogeneizados são, por direito, heterogêneos, eventualmente assaltados de golpes desterritorializantes.

Uma topologia das forças deverá conceber os espaços sociais-geográficos como superfícies vetorizadas, com seus gradientes intensivos e repartição de potenciais, dadas as multiplicidades que se encavalam.

Todo espaço é atravessado de forças, leis, códigos de conduta, marcas expressivas, motivos, rastros de permanências, afetos, violências, regiões livres, sensações, sentimentos de esperança, dores, alegrias, ansiedades e expectativas, injustiças, estereótipos, lutas, paixões e fadigas; enfim, todo espaço é preenchido por uma diversidade inabarcável de modos de sentir e existir que disparam cristalizações e maquinações diagramáticas.

A materialidade do meio não se resume a seus objetos e códigos. Ela inclui, sobretudo, virtuais, que são suas linhas de fuga potenciais, pondo em fuga suas populações singulares, seus discursos e ideias, constituindo reivindicações e problemas.

O meio não se fixa nos códigos. Apesar de se definir a partir deles, todo meio é atravessado de forças caóticas, propulsivas e desterritorializantes.

Uma habitação recobre o espaço, atualizando as pretensões territoriais dos ritornelos, dos hábitos que povoam o *phylum*.

É a própria lógica dos ritornelos, na simultaneidade de seus três momentos ou aspectos, que encontramos nas variações dos meios.

Toda demografia é atravessada por potenciais secretos diversamente repartidos pelo espaço, muito embora imediatamente comunicantes (ritmo). O espaço se faz superfície de repulsões e atrações, segundo limiares de cristalização relativos à dramaturgia das intensidades que exploram corpos e regiões do espaço.

A cidade é, enfim, o espaço do acontecimento permanentemente assombrado pelas epidemias e precipitações limítrofes inauditas, forças do futuro anunciando um novo ponto de ebulição em suas fraturas, crises e revoluções. É na cidade que convergem os diversos potenciais dos espaços e as figuras transcendentais da repetição; é na cidade que a batalha aparece renovada como a paradigmática figura do acontecimento: o que se passou?

12.5.1. Cenografias sociais no espaço urbano

Os nichos de cultura e contracultura são locais e dizem respeito a lugares. Não conceberíamos o movimento *punk*, o *hip-hop*, o *reggae* ou o *bebop* em espaços permutáveis. Territorialidades aberrantes aparecem na periferia das cidades segundo disposições geográficas, históricas e sociais.

A música das cidades é uma de suas imagens, mas sobretudo uma de suas formas de ação.

Toda música, neste sentido, envolve uma política e deve ser analisada segundo a distribuição intempestiva de seus segmentos e linhas. Ademais, tais repartições, como veremos, variam de acordo com demografias relativas a espaços singulares ou não-generalizáveis, marcados por um *phylum* virtual específico e pela irrupção de materiais expressivos que os definirão enquanto territórios.

Deleuze e Guattari nos mostram que é a marca qualitativa, a expressividade que faz território (MP, 388). Todavia, a dimensionalidade territorial advém de direcionalidades rítmicas.

É o ritmo que se faz expressivo, organizando o território ou territorializando suas funções.

Existe território na medida que há expressividade do ritmo. É a emergência das matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (MP, 387).

Uma cenografia aparecerá como imenso cartaz da frenética rede rítmica, claramente não generalizável de espaços intensivos singulares, que cristalizam demografias públicas. Greenwich Village, Bowery, Lower East Side, CBGB, Max's Kansas City, Waldorf Cafeteria, Chelsea Hotel, Camden Town, Seattle, Compton, New Orleans, Harlem, Poe Park e

o St. James Park no Bronx, mas também os espaços públicos como as igrejas do Gospel americano ou das liturgias da música sacra.

A questão dos espaços se coloca como região de convergência, precipitação e cristalização das máquinas artísticas: lugar de uma dramaturgia das intensidades.

Cada região do plano consiste um lugar singular, provisório, em permanente mobilidade com seus subtextos, problemas e implicações intensivas, segredos que aos olhos do estrangeiro, o habitante dos bairros residenciais, passam como vultos, à velocidade incompatível.

Entretanto nos âmbitos locais, alguns atores (anômalos do bando) procedem a uma fantástica desaceleração e composição. Se o conjunto intensivo é relativamente esquivo mesmo aos mais atentos e aptos ao regime, algumas de suas figuras fronteiriças serão capazes de catalisar devires em superfícies expressivas e fibrosas.

Pontos brilhantes de uma multiplicidade complexa repercutem pelo tecido social, em cristalizações variadas. O território devém uma enorme massa de matéria sinalética, com sinais de modulações e semióticas de todo tipo: o modo de andar, de cantar e se vestir, os cabelos, os dialetos, gestos e posturas, as músicas, danças, roupas, as inscrições nos muros, etc.

O espaço, como território artístico, torna-se, fundamentalmente, um lugar de instalação, assumindo a função háptica de habitação.

A arte preenche uma função socioexpressiva, que se dispara nos limiares da territorialização, e vale, portanto, sobre o plano político como o plano expressivo ou psicológico, desde que haja instalação [...] (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 58).

Um laço profundo entre espaço, habitação, devir, arte e política social nos permitirá afirmar com Sauvagnargues que a “análise dos ritornelos” tomará uma importante função, não apenas nos estudos sobre “etologia animal” e na “análise política de modos de subjetivação diversos”, mas, sobretudo, na “crítica esquizoanalítica da identidade psicológica e de uma mudança no estatuto da arte” (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 58).

É neste sentido que entendemos a necessidade de pensar a música em sua relação singular com espaços ou demografias determináveis, que nos ajudem a compreender o que Sauvagnargues chamou há pouco de “mudanças no estatuto da arte”.

Num primeiro momento, propomos refletir sobre aspectos do movimento punk a partir da exposição sumária de um tipo de espaço que Deleuze desenvolve no cinema naturalista de Buñuel e Losey e que teorizou pelo par *mundos originários–espaços pulsionais*.

A seguir, nos deteremos sobre uma segunda ideia de espaço trabalhada em convergência com movimento Hip Hop americano. Este segundo tipo de espaço, denominado *espaço qualquer*, encontra-se relacionado com os espaços desertados e esvaziados do pós-guerra, em destaque no neorrealismo italiano.

Nossa ideia não é, absolutamente, enquadrar a complexidade dos dois movimentos em categorias abstratas (ainda que temporalizadas) do espaço, mas trabalhar sobre certas ressonâncias que ajudam a esclarecê-los mutuamente, em casos concretos. A escolha do punk e do Hip Hop baseia-se não só na sabida relevância histórica e social de ambos, mas no fato de se situarem num mesmo contexto econômico, na mesma cidade e sob mesma cronologia, o que ressalta as disparidades demográficas, expressas em irredutíveis cenografias: a negra do South Bronx e a predominantemente branca da classe operária punk na região sul de Manhattan, no Bowery e Lower East Side.

12.5.2 Os mundos pulsionais e o espaço punk

Simon Frith uma vez escreveu que “o punk se faria inteiramente sobre o gesto *público*”: “terrorismo semiótico, o uso de publicidade e controvérsia como material de expressão artística básico, um teatro da provocação e da confrontação encenada” (REYNOLDS, 2009, p. 119).

A estética punk faz notória sua carga transgressora. Nada que o ocupa o centro bem posto da cultura nova-iorquina ou londrina dos anos 70 parece delinear a irrupção da onda punk.

Como diz Craig Morrison o punk rock aparece como um tipo “novo e abrasivo de música” que parece advir de uma “subcultura prévia desconhecida” (MORRISON, 2006, p. 187).

Joe Savage (2007, xiv) afirma no prefácio de seu *Teenage: the creation of youth culture* que o punk seja uma bricolagem fundada sobre uma potência de futuro extraordinária da juventude²¹⁶.

²¹⁶ Savage admite uma “dialética” entre linhas ordinárias e extraordinárias da juventude, no entanto, o autor

[...] durante 1976 os pioneiros deste até então timidamente chamado movimento cristalizou quase todos os estilos da cultura jovem, mantendo-os juntos com alfinetes, e então orgulhosamente desfilou os resultados [...] esta bricolagem viva, que ela transpirava, tem sido sugerida pelas roupas vendidas em várias reencarnações da 430 Kings Road, a loja tocada por Malcolm McLaren e Vivienne Westwood [...] Todavia, a colagem histórica do punk marcou também o momento quando o movimento linear e progressivo dos anos sessenta foram substituídos pelo loop. De repente, a cultura pop de todos os tempos estava acessível, sobre o mesmo plano, imediatamente disponível (SAVAGE, 2007, xvi).

De acordo com Savage (2007), o agenciamento punk apanharia em seu movimento fragmentos despedaçados da cultura jovem de todo tipo – “*stuck together with safe pins*”.

Tal como o hip-hop, o movimento punk surge num espaço periférico, marginal e desviante, fundado, sobretudo, sobre a classe trabalhadora jovem. Se por um lado podemos definir seu contexto formativo pela falta de perspectiva (individual e social) de uma juventude marginalizada, sobrepujada pela falência econômica, desemprego massivo e as disfunções governamentais, é preciso que se considerem aí todos os potenciais do espaço para que se compreendam suas tendências de cristalização.

A questão da cenografia punk, com sua violência e abrasividade, suas bricolagens e fetiches, sua energia cru e explosiva e estilo minimal, é: a que tipo de espaço ela corresponde?

Deleuze em *Imagem-Movimento* nos apresenta um tipo de espaço naturalista no cinema de Buñuel, Losey e Stroheim associados à literatura de Zola e Huysmans.

Ao contrário dos espaços quaisquer do neorealismo italiano, em que os personagens se tornam imóveis videntes (o cristal é a bola de cristal do futuro e dos circuitos do tempo), nos espaços do naturalismo de Buñuel, Losey e Stroheim o afeto leva à ação.

Trata-se de universos pulsionais, originários, que irrompem nos meios qualificados como um mundo de intensidade vulcânica que atravessa os meios qualificados de uma degradação violenta.

Os mundos, todavia, se comunicam.

aposta no extraordinário – “Por sua natureza, a juventude tem sido encarregada com a representação do futuro”. “Ignorar aqueles que se destacam como arautos em favor daqueles que aderem ao *status quo* significa recusar-se ao engajamento com o futuro, senão equivocar-se quanto à natureza da juventude em si mesma” (SAVAGE, 2007, xviii).

Assim como todo desejo é social, maquinado, engendrado, existiria entre o mundo das membranas interiores e as superfícies dos meios externos uma profunda ligação, revertendo as formações maquínicas-pulsionais que irromperiam num meio real qualificado como contra-efetuação intensiva.

Seja uma casa, um país, uma região. São meios reais de atualização, geográficos e sociais. Mas dir-se-ia que, em sua totalidade ou parte, eles comunicam de dentro com mundos originários (IM, 174)

Deleuze observa que os mundos originais-pulsionais compreendem uma autonomia perfeita, não se contentando em preencher a função de meio de passagem entre os afetos dos espaços quaisquer e as ações ou comportamentos esperados num meio determinado. Entretanto ele se maquina imprensado entre um e outro, entre o afeto e a ação, literalmente como uma “impressão” (no seu sentido mais forte).

Vejamos como *Imagem-Movimento* caracteriza os aspecto informe e dinâmico destes espaços.

Podemos reconhecê-lo por seu caráter informe: é um puro fundo, ou melhor, um sem-fundo feito de matérias não-formadas, esboços ou pedaços, atravessado por funções não-formais, atos ou dinamismos enérgicos que não remetem nem mesmo a sujeitos constituídos. Nele os personagens se encontram como bestiais (IM, 174).

Aos comportamentos do realismo, funcionando por bem fundados vínculos sensório-motores, o naturalismo oporá um mundo degenerado, irruptivo, incompatível com os modos de ação dos espaços nos quais transbordam. O espaço marginal da classe branca trabalhadora, inglesa ou nova-iorquina, assemelha-se à categoria marxista do lupemproletariado, da qual supõe-se ser sempre salutar desconfiar.

É que como conta Félix Guattari, este resto, formado por frações de miseráveis, degradados do proletariado despolitizado, vive às margens do Estado, constituindo um risco permanente às segmentações sobrecodificantes que organizam o poder. O desejo, diz Guattari sempre fora marginalizado, “sempre a velha condenação do desejo” (ID, 371-372). O punk, o desclassificado nihilista, drogado e agressivo é uma máquina de guerra ambulante, o lumpen-farrapo que contra-efetua o aparelho de Estado por meio de máquinas de guerra sem fins, fabricadas sobre revoluções desejanter²¹⁷.

²¹⁷ Deleuze e Guattari não sacralizam, todavia, a categoria do desejo. O desejo é diretamente ligado ao social, o

O punk monta, sobre algumas de suas engrenagens, uma máquina subversiva, voltada estritamente ao presente liberatório, anticapitalista, antinacionalista, antirrepressivo e exploratório: *no future* é o slogan de *God Save the Queen*.

Se não há mais as máquinas repressoras de uma ideia de passado, nem a crença ou obediência a um futuro, só resta as maquinações do *agora* das pulsões.

Deleuze diz que “o mundo originário impõe aos meios uma degradação, um declínio ou uma entropia” (IM, 182). O vemos com Buñuel, as figuras do naturalismo são as do “mutilado” a do “monstro” e da “perversão”. Os personagens do naturalismo são abutres que proliferam sobre os dejetos (IM, 182), presos a seus fetiches, aos pedaços de mundo aos quais se agarram (IM, 183).

Uma violência extrema os habitam, os arrastando aos mais estranhos devires (IM, 193).

Tal mundo naturalista se fará anunciar pela imagem-pulsão, evocando um mundo pulsional, no seio dos meios realistas.

Deleuze explica que toda a pulsão²¹⁸ num mundo originário é um ato que “arranca, dilacera, desarticula”. Seu destino é apossar-se “violentamente” de seus objetos, numa medida “exaustiva” (IM, 180-181). No seu “íntimo” ela é “desejo de mudar o meio” de “buscar um novo meio a explorar”, exercendo sua “potência de escolha” (IM, 181).

Haveria uma “violência (estática) da pulsão”, grande demais para a ação, dado que não há ação “suficientemente grande para ser adequada a ela no meio derivado” que “penetra” no meio, “meio derivado” que “ela esgota”(IM, 181).

Neste sentido, o movimento punk parece encontrar uma parcela importante de seu espaço, não só no fetiche, no comportamento excessivo e degradante ou na agressividade

desejo é maquinado pelo social e o social é trabalhado pelo desejo. No entanto isso é feito de modo heterogêneo, segundo as condições de uma demografia particular e mesmo individuais. Deleuze mostra como o fascismo está diretamente envolvido com o desejo social “aí compreendidos o desejo de repressão e morte” (ID, 373). O desejo deve encontrar uma Ética como modo de convergência de diferenças livres, segundo agenciamentos variáveis (sempre em defasagem) que precisam ser inventados e politizados como uma anarquia intensiva dos bons encontros. Como diz Deleuze, “o problema das marginalidades” é “fazer com que todas as linhas de fuga convirjam sobre um plano revolucionário” (ID, 376).

²¹⁸ As pulsões na obra de Deleuze e Guattari são sempre maquinicas, inseparáveis de uma relação íntima entre desejo e sociedade. Guattari proporá uma reconfiguração da noção de pulsão, a partir da ideia das “máquinas desejantes” ocupando o lugar da “concepção reducionista e biologizante das pulsões” (GUATTARI, 2013, p. 106). O mesmo sentido já se vê em o *Anti-Édipo*, quando os autores afirmam que as “pulsões” sejam “tão somente” as “próprias máquinas desejantes” (AGE, 42).

social, mas na virulência como esgota suas pulsões no presente, no corpo, nos meios e no mundo.

A imagem sonora é a imagem-pulsão recoberta por uma pungente superfície de energia: um futuro e um passado condensados, sem qualquer finalidade ou projeto de futuro, senão preencher sua própria imagem de um excesso de presente.

O consumo das pulsões e do próprio corpo remete a uma extravagante máquina que não se projeta a qualquer futuro, e assim se dilacera, se consome, fazendo do punk um gênero datado e fadado ao esgotamento, dada a inaptidão de sua lógica a um delineamento prolongado.

O mundo pulsional se exaure sobre seus dejetos, seja o abuso de álcool e drogas em todas as circunstâncias que o acompanham, como na mortes de Sid Vicious e de Nancy Spungen.

Por outro lado, o punk se apresenta como repetição de um caso geral, universal-singularidade, na medida que ele se define menos por uma estética específica (ainda que epidêmica dentro da cultura rock underground) que pela atitude frente os golpes de uma energia primária, intensiva, que o impele a arrancar do meio um objeto cristalizável como fetiche, atravessado de uma deposição e uma seleção radicais²¹⁹.

O punk é direto, potente e simples.

Boulez fala, em certo momento, de uma espécie de simplificação, como nos exercícios algébricos “quando se reduz os termos de uma equação a uma expressão mais direta” (BOULEZ citado por PINHAS, 2001, p. 73). Somado a isto, vemos a rarefação e a saturação que Deleuze tanto admira em Woolf “saturar cada átomo” e ainda assim “eliminar tudo aquilo que excede o momento”, colocando aí “tudo aquilo que o inclui”. É que “o momento não é o instantâneo”, é “a *hecceidade* na qual se desliza” e pela qual “se desliza em outras *hecceidades* por transparência” (MP, 343).

²¹⁹ No objeto de fetiche, o punk deposita o maquinismo das pulsões, o seu começo de mundo, com todas suas intensidades e violências; no mesmo golpe ele opera a seleção, por rejeição, de toda a ordem dos comportamentos bem-fundados, o *status quo* de um meio qualificado. A estética punk nos oferece uma imagem naturalista, informal, sintomática das máquinas reprimidas, que irão se voltar contra o mundo detendo-se em cristalizações nos fetiches. O objeto-fetiche pode ser um perfil sonoro, uma peça de vestimenta, um acessório, os cortes de cabelo, um tipo de conduta, comportamento, enfim, qualquer objeto que possa encenar a violenta cristalização de uma pulsão que não encontra prolongamento nas distribuições atuais do mundo. Como na obra de Buñuel e de Stroheim, o mundo originário transborda-se em espaços locais, “mundo que se revela ao fundo dos meios sociais tão potentemente descritos” com “violência e crueldade” (IM, 176). Os sintomas e fetiches são os dois signos das imagens-pulsão. Os sintomas são a presença das pulsões no mundo derivado, e os ídolos e fetiches a representação dos pedaços” (IM, 175).

A seletividade em torno de um ponto singular assegura que banalidades não sejam ditas como relevantes, que o espaço de composição não seja esvaziado com a ocupação indiscriminada de seu conjunto de possíveis, que todas as frequências ocupem o plano e impeçam a visibilidade de algo que se constitui como problemático.

Como diz Deleuze é preciso evitar “observações sem interesse ou importância”, evitar a “confusão de pontos ordinários com pontos singulares, problemas mal formulados ou desviados de seu sentido” (DR, 198-199).

O problema punk é muito bem colocado, apesar de deslizar entre outros problemas que coexistem em variáveis distâncias. O punk não reconhece o futuro senão imediato. Ele não tem tempo e interesse em cultivar um passado e preparar um futuro, ele se esgota, cristaliza-se na urgência dos presentes, e pra isso precisa daquilo que está às mãos: “este é um acorde, este é um outro, este é um terceiro: agora forme uma banda” (SAVAGE, 1991, p. 280) dizia um *fanzine* (uma outra invenção punk, segundo a ética *do it yourself*).

Enquanto foco das cristalizações da cena punk, a música exige, contudo, uma polarização sobre o objeto sonoro.

A ética punk requer um presente simplificado, que traga do passado e do futuro apenas sua potência pulsional, suas máquinas e funções informais a cristalizar seus materiais segundo pulsões primitivas.

A música, finalmente, exige que estas forças operem sobre um projeto estético, musical, expressivo. Será preciso que o processo se polarize e se cristalize sobre o acontecimento sonoro e que o conjunto das intensidades e os tensores da máquina punk se precipitem sobre posturas, cenografias, letras, gestos, roupas, acessórios, fetiches e linguagens.

Sem isso, não teríamos os espectros da arte, que deve encontrar seus caminhos na autonomia expressiva, assegurando, na ação de signos territoriais, um novo estágio ou alcance das placas e cartazes: uma máquina de guerra contra o Estado corporativo capitalista.

12.5.3. Scenopoiese hip-hop:

Numa certa medida, algo semelhante ao que dissemos sobre a juventude branca punk, pode ser dito quanto à juventude negra, nova-iorquina.

Os rappers do Bronx gerem, em meados dos anos 70, uma imensa carga pulsional, cristalizam seus espaços e produzem seus territórios existenciais ético-estéticos como habitação.

Todavia, se por um lado tudo se faz evidente (e convergente), vemos que as condições do espaço negro e periférico do Bronx operariam sobre potenciais, problemas, circunstâncias e heranças bastante diferentes da periferia branca londrina ou nova-iorquina, resultando um modo de expressão absolutamente distinto.

Mesmo entre as regiões negras do Bronx e o Harlem (que como parte do Brooklyn e do Queens também abrigarão a cultura negra periférica) as diferenças demográficas são, conforme Sullivan, marcantes.

[...] os negros do Bronx sempre se sentiram diminuídos pelos negros do Harlem. Eles sentiam que o Harlem incorporava todo respeito em relação à cultura negra em Nova Iorque, e queriam que o Harlem soubesse que eles também estavam ali e acontecendo (SULLIVAN citado por SCHLOSS, 2009, p. 59)²²⁰.

Se o Harlem ainda concentrava os principais pilares da cultura negra, o sul do Bronx era marcado pela extrema depauperação e por uma conseqüente impressão de impotência, assemelhando-se aos espaços em escombros do pós-guerra.

O sul do Bronx, especialmente, tornou-se notório pelas gangues, edifícios abandonados incendiados, drogas e pobreza. Este contexto seguiu da combinação das condições pós-industriais exacerbadas pela realocação e destruição das comunidades largamente iniciada e executada por Robert Moses na implementação da Cross Bronx Expressway.[...] A cultura Hip Hop emergiu das cinzas de destruição para dar esperança e um senso de identidade à juventude formada pelo suporte recíproco e competição entre indivíduos e grupos. Abandonados pelos cortes do serviço social e do suporte das estruturas institucionais mais amplas, devido à bancarrota de Nova Iorque nos anos 70, a juventude criativa improvisou com tecnologia descartada, rebanhando-se mutuamente para alcançar, através de infundáveis batalhas de hip-hop, o entretenimento competitivo de rua (RAHN, 2002, p. 4)

Como nos espaços do neorealismo, a periferia negra nova iorquina é análoga a um espaço destruído, aos escombros, como nos cenários do pós-guerra.

Joseph Schloss nos dá um quadro dos recursivos abandonos das minorias do South Bronx na década de 70.

²²⁰ Cf. Sullivan, C. J. "There's Hope for the Bronx." In: **New York Calling: From Blackout to Bloomberg**. Edited by Marshall Berman and Brian Berger. London: Reaktion, 2007.

Assim como a cidade de Nova Iorque fora abandonada pelo governo federal e as vizinhanças da classe trabalhadora foram abandonadas pela cidade de Nova Iorque, a juventude nestas vizinhanças foram, por sua vez, abandonadas pelas instituições tradicionais que supostamente deveriam cuidar dela. Tal como uma esquecida minoria de uma esquecida minoria de uma esquecida minoria, sua cultura fora quase totalmente ignorada (SCHLOSS, 2009, p. 125).

A única voz do Estado naquelas redondezas era a da repressão policial, a periferia se apresentando como um espaço fraturado, desconectado.

Mesmo que vivendo sobre um espaço de abandono, a cultura negra mantém sua força incoercível, seus motivos secretos, seus ritornelos silenciosos, não pulsados, suas vozes e referências vivas, mesmo em estado extremo de pauperização.

Às fraturas nos modos de habitação negra, o Hip Hop será sua contra-efetuação positiva como possibilidade de um nova *poiēsis*.

A derrocada ou o abandono das regiões marginais permitirá novos modos de articulação do mundo. Existe uma compreensão possível do deserto como espaço de abertura a um novo posicionamento político, ético-estético quando o espaço torna-se todo virtual ou cristalizável: puro lugar possível, sem Estado, povoado por máquinas de guerra e pela riqueza heterogênea de potenciais sociais.

O espaço não é mais este ou aquele espaço determinado, tornou-se *espaço qualquer*, segundo um termo de Pascal Augé. [...] Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, de modo que as conexões podem se dar de uma infinidade de maneiras. É um espaço de conjunção virtual, obtido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação (IM, 154-155).

Se os espaços axiomáticos e estratificados articulam a ligação régia entre objetos definidos (espaço de planejamento centralizado como nas obras de Robert Moses²²¹), os

²²¹ Robert Moses, conforme citamos, fora o responsável pelo projeto da Cross Bronx Expressway como parte do planejamento urbano de Nova Iorque. O legado de Moses é marcado pela construção de amplas vias expressas (13 no total) e pontes, privilegiando considerações políticas e de engenharia em detrimento de um planejamento urbano que favorecesse os bairros, a mobilidade pública e o convívio humano, em modos de habitação. A construção da Cross Bronx Expressway obrigou o remanejamento de famílias, desapropriações, aprofundando questões sociais e de convivência, acelerando a ruína do sul do Bronx.

espaços quaisquer, como espaços singulares e rizomáticos, abrem vias importantíssimas à criação e reflexão artísticas.

Deleuze endereça o termo *espaço qualquer* a Pascal Augé cujas fontes se encontram nas análises do cinema experimental.

O *espaços quaisquer* são espaços aptos a novas injunções. Neles os clichês de ação encontram-se neutralizados e proliferam espaços desérticos ou esvaziados.

Como vemos em *Imagem-Tempo*, tais espaços são espaços desconectados ou de vacuidade (vazio ou desertado). Se os espaços ordinários ou comuns são tidos como espaços de ações que se “desenrolam num meio qualificado” – espaço das qualidades e potências efetuadas, das conexões sensório-motoras, efetivas – os *espaços-quaisquer* são espaços óticos ou sonoros puros, nos quais o vínculo sensório motor é quebrado (IT, p. 289).

A situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado (IT, p. 14).

A caracterização cinematográfica deste espaço é a de um espaço dos rompimentos dos clichês de ação.

Os espaços quaisquer, portanto, não são espaços homogêneos de ação, mas de vidência, um espaço de ver e ouvir, espaço cristalino visitado, na impotência motora, pelos circuitos virtuais do tempo.

Não só o mundo ganha sua releitura cristalina, quando os circuitos virtuais visitam a atualidade disjunta do espaço, como ganha uma nova possibilidade de relação que brota da fratura do mundo.

O neorrealismo italiano é um marco na proliferação destes espaços desarticulados no cinema. A tetralogia de Rossellini, *Alemanha ano Zero*, *Stromboli*, *Europa 51*, *Viagem na Itália*, parece exemplar a Deleuze, quando a força de uma situação transborda toda ação possível, destinando os personagens a situações ótico-sonoras puras (IT, 8-9).

O espaço do pós-guerra é um espaço de escombros, de desligamentos, de um rompimento dos clichês motores, discursivos, de ação.

Mas se por um lado, os espaços quaisquer não comportam os clichês usuais de ação eles permitirão a construção de novos espaços, que se tramam nas vidências, situações óticas e sonoras puras.

Os perceptos e afetos serão as novas variáveis de uma maquinação dos escombros, que deixam de ser objetos inutilizados para valerem como potências expressivas, territorializantes.

A respeito dos conjuntos habitacionais nas periferias negras de Nova Iorque (especificamente no *South Bronx*) diz o rapper Lord Jamar, “nos tiraram tudo”, “os instrumentos”, “a música”; vivíamos numa “cidade despedaçada”, em “meio ao lixo”, e “do nada fizemos o Hip Hop”; “fizemos dos *records players* nossos instrumentos”, “o que não se supunha ser”²²².

O ator e rapper Ice-T afirma em seu documentário – *Something from Nothing: The art of Hip Hop* – a tese de que o Hip Hop se fez a partir do nada.

Mas o nada é uma abstração.

Diferentemente dos espaços pulsionais do punk inglês e nova-iorquino, o Hip Hop remete a um espaço virtualmente negro, em escombros, aprofundado em questões raciais e de identidade.

Os dejetos do *South Bronx* já não são os dejetos esgotados e consumidos pelas figuras do naturalismo, mas refluxos da máquina estatal capitalista voltada a uma outra classe social²²³, e que se depositam na periferia como um resto.

É deste resto, sobrevoado pelo silêncio acontecimental de um espaço potencial, que o Hip Hop inventará sua máquina de guerra e levantará dos escombros um território.

Como observa Grandmaster Caz “o Hip Hop não inventou nada”, e no entanto “reinventou tudo”. Trata-se de um poderoso agenciamento, uma fusão de máquinas expressivas, apropriando-se de fragmentos de meios, marcando as superfícies (como nas pichações das paredes e trens suburbanos), reunindo dançarinos, fabricando MCs, DJs e artistas de rua.

A grande máquina do hip-hop é uma extrapolação da recorrente figura deleuze-guattariana do *Scenopietes dentirostris*: o artista completo que territorializa menos pela agressividade (Lorenz) que pela expressividade.

²²² Do documentário, *Something from Nothing: The art of Hip-Hop*. (2012, 106 min). dirigido por Ice T e Andy Baybutt.

²²³ Como diz Tricia Rose “Assim como muitos dos seus projetos de trabalho público a Cross Bronx Expressway de Moses vinha em suporte aos interesses da classe alta em detrimento dos pobres e intensificou o desenvolvimento de uma vasta desigualdade social e econômica que caracterizam a Nova Iorque contemporânea” (ROSE, 1994, p. 31).

O Hip Hop é uma portentosa encenação de motivos territoriais; uma ópera completa da imensa matilha negra e hispânica das periferias nova-iorquinas.

O espaço desertado, despedaçado das periferias do Bronx, constitui o principal meio amorfo de cristalização de uma ampla cultura de rua, organizada em diversas frentes contínuas: o graffiti dos anos 60, a dança dos b-boys e b-girls, a música dos DJs, a poesia, os manifestos e batalhas dos rappers, todas estas frentes catalisadas nas festas dos MCs.

O agenciamento da cultura Hip Hop nos demonstra pedagogicamente a pragmática das cristalizações, aproximações e entrelaçamentos de diferenças: como conta Alien Ness (Zulu Kings) no documentário *The Origins of Breaking Culture: Breaking the Beat in the Bronx*: a fundação do Hip Hop começou com a música, com os DJs; os DJs faziam a festa, e se o DJ era bom atraía b-boys, e a presença no mesmo espaço de DJs e b-boys criaram a cultura Hip Hop.

O espaço vazio e o silêncio tomam um sentido positivo na territorialidade. Uma grande matéria de expressão se enuncia na máquina Hip Hop transformando o espaço desertificado de inação e abandono num verdadeiro território.

A voz se faz expressão e ação, o deserto devém habitação, espaço de instalação.

Uma multiplicidade de n dimensões é montada, cada dimensão reportando-se à sua vizinhança singular, não obstante comunicantes, transpassantes, uma modulando ou interferindo nas outras pela própria diferença, fazendo do agenciamento uma complexa multiplicidade concreta, de fusão.

12.5.3.1. Silêncio e Acontecimento

Richard Pinhas em seu livro *Les larmes de Nietzsche: Deleuze et la musique* insiste numa estreita relação entre o Silêncio, música e acontecimento “existe uma grande equivalência ontológica entre Ritmo, Silêncio e Tempo: nela reside a essência mesma da música” (PINHAS, 2001, p. 145).

O Silêncio é a categoria temporal, acontecimental, sobrevoo de um disparo rítmico capaz de espiritualizar o espaço.

O Silêncio não é o nada, o vazio e nem mesmo o silêncio, mas “intensidade temporal positiva e nômade” (PINHAS, 2001, p. 122), com seus “gradientes intensivos” que são suas “densidades” (PINHAS, 2001, p. 127) – o Silêncio como “grande matriz da produção sonora [...] grande distribuidor de intensidades musicais” (PINHAS, 2001, p. 98).

O Silêncio, como Tempo, é povoado por vozes secretas, singulares e variáveis, função de sociodemografias específicas.

Do mesmo modo o cenário de um espaço não se esgota em suas paisagens atuais, desertadas, mas reserva-se em cenografias virtuais, como paisagens internas-pulsionais, relativas a sensibilidades singulares, distribuídas num espaço só estimável nas epidemias²²⁴.

Neste sentido, o espaço negro e suburbano é atravessado de uma glossolia singular prestes a articular o espaço a seu modo, a persuadir a comunidade de que se trata de uma só voz capaz de criar conexões de espaço.

A comunidade negra é atravessada silenciosamente por suas próprias vozes. Vozes memoriais, disseminadas em discursos e ações, mas também vozes como infinitivos da matilha virtual, rizoma de laços acontecimentais.

Eu acredito que todo negro tenha uma responsabilidade. Quando você está cumprindo-a bem, todos estão olhando pra você – todos os negros. Então você é a mesma pessoa que Rosa Parks, Martin Luther King, Malcolm X. Você não está representando apenas sua comunidade ou a *Roc-A-Fella Records*, mas a cultura inteira (JAY-Z citado por ROSE, 2008, p. 201).

Uma batalha se trava no espaço e que consiste em fazer da voz uma arma uma máquina de guerra capaz de reconstruir o espaço como território existencial: como modo de instalação ou habitação.

O acontecimento é justamente a via reversível entre as membranas que dividem o espaço do Silêncio e o deserto exterior devindo superfície de expressão e conexão de linhas de fuga: espaço de futuro.

²²⁴ As grandes mobilizações culturais como o hip hop e o movimento punk tem seus locais privilegiados, mas se apresentam como surtos epidêmicos, em imitações ou repetições diferenciadas, como um movimento epidêmico sem pátria, aberrante. Se o hip hop é supostamente uma manifestação localizada (Bronx), é preciso lembrar que a cultura do graffiti inicia na Filadélfia com CORNBREAD (1965), que Clive Campbell, uma das mais importantes figuras do início do Hip Hop (conhecido posteriormente como DJ Cool Herc) é imigrante jamaicano, (chegando ao Bronx com sua mãe aos 12 anos), ou que o *street dancer* Don Campbell, uma das grandes influências dos b-boys e b-girls era californiano (Cf. PRICE III, 2006, p. 105), o que demonstra que a cultura Hip Hop se faz já na convergência de muitos lugares, como nas correntes imitativas de Tarde ou em sua ideia de fluxo (crenças e desejos como o fundo de toda sociedade) identificadas por Deleuze e Guattari como “verdadeiras Quantidades sociais” (MP, 267) – fluxos “quantificáveis” que se propagam num campo social assinalando às crenças e desejos, o signo do molecular. Uma rede de pequenas diferenças (infinitesimais), de correntes imitativas, que fluem no *socius* (*quanta* sociais) e que fundem ou se conjugam adaptadas em monumentos sociais como a cultura.

Atualizar vozes, fazendo o exercício de uma única voz coletiva, significa, igualmente, potencializar vozes singulares, construindo sensibilidades afiadas numa batalha que visa o porvir.

Se a arte se volta recorrentemente contra as violências dos aparelhos de Estado, como uma máquina de guerra e resistência (produzindo armas que põem o sistema em fuga) é porque ela é uma empresa de saúde pública, abrindo o *socius* a novas conexões, que são suas linhas ativas e positivas.

É neste sentido que estudamos a esquizofrenia como a entidade clínica de música: a saúde como instauração de linhas de fuga, que são linhas de futuro.

Fazer fugir: eis uma outra voz da glossolália de um espaço negro, frequentemente citada por Deleuze e Guattari. Segundo o pantera negra George Jackson, “pode ser que eu fuja”, mas ao fugir “busco uma arma”(ACE, 366; MP, 250). A questão será, agora, a de como forjar uma arma em fuga, nas linhas do tempo, do combate e do acontecimento, nos circuitos virtuais do Silêncio que se farão ouvir nos círculos da multidão.

12.5.3.2. As batalhas: o armamento forjado no discurso indireto livre.

De acordo com o legendário MC Kool Moe Dee, os melhores MCs possuem um alto grau de originalidade e versatilidade; atingem um alto domínio sobre a matéria, fluxo e ‘habilidades de batalha’; tem um significativo impacto social; e possuem uma excepcional capacidade de performance ao vivo (PRICE III, 2006, p. 37).

A busca da identidade e do espaço de afirmação negra difere diametralmente dos espaços da juventude suburbana branca, produzindo uma máquina totalmente diferente, ainda que igualmente cristalizadas sobre o poder de ação da expressão.

O vazio e o silêncio precipitam-se como acontecimentos na batalha. O campo de batalha é o campo da reconstrução de seus discursos e armas, o burilamento da máquina de guerra expressiva.

A batalha é o exercício do acontecimento, e o Hip Hop é feito sobre diversas formas da batalha, desde as batalhas das gangues entre conjuntos habitacionais rivais, às batalhas de dança e rima.

Rivalizar toma um sentido de potencialização, exercício de elaboração (discursiva e ideal) do acontecimento como arma coletiva, de um coletivo e a favor do coletivo.

O vencedor da batalha é o anômalo reconhecido capaz de expressar melhor as forças que atravessam o bando, fazendo-as durar numa arma expressiva, agindo ou reagindo por meio (e nos meios) pela expressão.

Se o vencedor pleiteia o destaque individual, o que importa do ponto de vista coletivo é que as formas de seleção das rimas e discursos, são potencializadas segundo patamares paradigmáticos provisórios (não obstante, efetivos), na medida que tendem a se cristalizar em estilos temporários, muitas vezes cooptados pelo mercado, reterritorializados pela máquina capitalista.

O rap constitui o exercício de uma complexa cristalização sob um vasto discurso indireto livre que se potencializa como forma de cultura.

A batalha é mediada pela matilha: o *crowd*. Ou ainda, a multidão é o meio amorfo e imediato em que seus ritornelos cristalizam. É do rizoma-matilha que a batalha retira ou forja suas armas.

Das implicações e complicações da multidão o anômalo edifica sua máquina de guerra pública. A voz da anômalo de bando é uma voz plural, uma arma coletiva que age por expressão: velocidade de desterritorialização do afeto: “os afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra” (MP, 440).

12.5.3.3. A cidade é o campo de batalhas

O espaço urbano distribui-se como um verdadeiro campo de forças.

Topografia de flutuações intensivas, de semióticas não-linguageiras, o espaço público é o lugar de adensamento e epidemias singulares, de interferências e cristalizações de ritornelos ou motivos não-pulsados em meios reputados como amorfos.

Neste sentido, a cidade desertada ou esvaziada, não é, de modo algum, despotencializada, mas a liberação dos espaços homogêneos de ação a uma imensa gama potencial, não-ligada.

A periferia define-se, assim, como lugar privilegiado de criação de novos modos de sentir e existir. Ela é a região nômade como fronteira das cidades, o meio amorfo prestes a se precipitar numa borda fibrosa, cristalizada, mesmo que a periferia se faça numa região geograficamente central.

A periferia nunca se localizará nas regiões nobres, residenciais, mas em fronteiras que as ligam com as praças sem abrigo, conjuntos habitacionais, vilas e vielas em que

proliferam os cenários de um estado desertado, de modo que os espaços vazios não são, de forma alguma, despotencializados, mas potências embrionárias-revolucionárias.

O deserto não deixou de ser povoado ou de secretar novos modos de povoamento e habitação, inclusive atraindo desertores do centro (artistas, escritores, pensadores, anômalos de todos os gêneros).

Deste modo, a arte nasce precisamente de fenômenos de fronteira. Ela não aparece de um meio impotente, mas de um meio desconectado, secretamente povoado por uma potente rede acontecimental.

A impotência da cidade advém, antes, da axiomatização central, nas reterritorializações capitalistas, quando o mercado, alojado nos aparelhos de Estado neutraliza a máquina de guerra artística, capturando-a, apropriando-a como mais um de seus axiomas, minando a legitimidade das forças públicas, estendendo seus domínios e arremetendo seus limites.

Rose (2008) demonstra que a evolução do Hip-Hop recorra em graves riscos entre as forças desterritorializantes da afirmação e resistência negra e as forças de reterritorialização e axiomatização dos mercados.

O hip hop não está morto, mas gravemente enfermo. A força bela e viva do hip hop tem sido esmagada, retorcida até a secura pelos fatores combinados do comercialismo, das fantasias sexuais e raciais distorcidas, opressão e alienação. Tem sido uma triste coisa a se testemunhar [...] lembro-me quando o hip hop era uma explosão de exuberância de inspiração local e energia política catalisada pela ideia de uma reabilitação comunitária. Não era ideal, de modo algum: carregando as sementes de destruição que eram parte da sociedade em si mesma, ele tinha seus gângsters, cafetões, misóginos e oportunistas; sofria dos rótulos de negligência e indiferença social; expressava por vezes a cólera e o ódio de maneira problemática. Mas havia um amor de comunidade, uma orientação ao respeito e mutualismo que serviam como um firme pulso ao hip hop e aos jovens que o trouxeram à existência. Estas energias inspiradoras mantinham o hip hop vivo como uma força para criatividade e o amor, afirmação e resistência (ROSE, 2008, ix).

Entre as forças desterritorializantes da arte (luta e resistência) e as reterritorializações do capital, a cidade vive, nas superfícies estratégicas da forma, um lugar das lutas simbólicas, segundo a perpétua variação dos coeficientes correlativos de desterritorialização.

A arma expressiva é rítmica, mas o ritmo não é uma medida, o ritmo é a violência das flutuações (o Desigual em-si), das sensações que se experimentam ao se fazer do espaço um lugar de afetos, campo de diferenças.

Como disse Keith Jarrett, a propósito de Nova Iorque, “eu não estou certo de que as pessoas estejam cientes da terra abaixo da cidade” (SIDRAN, 1995, p. 284).

A cidade se faz virtualmente destituída de sua carga acontecimental à medida em que o acontecimento é substituído pelas categorias e códigos de um espaço axiomatizado, castrado de seus fluxos descodificados, intensidades que o artista deve capturar na autonomia de um material (ativo-afetivo) no qual dure.

Recuperar a cidade naquilo que ela *pode* significa recuperar seu terreno perdido ou soterrado pelos códigos, um *natal* sobre os escombros do asfalto e do concreto de Moses, ainda que através deles, fazendo deles potências expressivas, desterritorializadas.

Neste sentido, o Hip-Hop encenou, sobre seu *phylum*, uma gigantesca máquina de guerra, com suas danças e linhagens sonoras, seus gritos, lutas, imagens e maneiras de sentir e existir.

O artista plástico californiano Sanford Biggers conta que via o hip-hop não apenas como música mas como a última edição/instalação da cultura vernacular Afro-Americana.

Ir à barbearia e ouvir os caras falando – o que é a mesma coisa que o rap – ouvir Gil Scott-Heron, Last Poets, o povo se sacaneando, tirando sarro. Estas eram todas as coisas que tinham o mesmo tipo de competitividade, todavia, divertida fanfarrice [braggadocio] que você encontra no hip-hop (CHANG, 2006, p. 137).

Com a axiomatização cultural e as reterritorializações capitalistas, o deserto dos escombros é refeito sobre uma segunda deserção, mais derrisória que a do abandono público: as regras do axioma esvaziam a potencialidade silenciosa do desejo e do acontecimento, impondo novas regras de ascensão e de comportamento social.

Os espaços comunitários são culturalmente e mesmo fisicamente reterritorializados nas formas ou no aparelhamento do Estado, em função de interesses capitalistas, como se vê na gentrificação do Bowery, do Brooklyn e mesmo do Bronx²²⁵. A gentrificação opera uma axiomatização dos bairros, que perdem sua dinâmica territorial, em favor de homogeneização como um espaço de habitação e consumo genéricos.

Do ponto de vista da cultura, o cálculo das matérias expressivas por parte da indústria do entretenimento substitui as forças pelas formas (das quais se apropriam como

²²⁵ Existe um plano de rezoneamento de 73 quadras ao longo da Jerome Avenue da 167th street à 184th street. A comunidade do Bronx está promovendo encontros para frear o impacto no bairro, deslocando habitantes, elevando o preço dos imóveis, reorganizando a natureza das atividades do bairro etc. Cf. <http://www.bronxcommunityvision.org/>

categorias), neutralizando – por domesticação, exploração e esgotamento formal – seu potencial revolucionário e de resistência, substituindo seus potenciais informais por regras de formatividade, simpáticas às estratégias corporativas de gerentes de produtos.

Jarrett aponta uma relação inversa entre os potenciais de um espaço e o que chama de categorias: “a simples verdade é que a partir do momento em que a categoria existe, o que é nela já não é, então, potente” (SIDRAN, 1995, p. 285).

Era deste modo que Jarrett via a Nova Iorque em fevereiro de 1987 “é como se as coisas que conduziam a sua excitação eu as encontrasse como sintéticas a ponto de serem incapazes de levar qualquer coração mais longe do que já estão” (SIDRAN, 1995, p. 283).

A cidade precisa ser recuperada como acontecimento. A cidade, como território ou habitação, precisa reencontrar sua conexão com a terra, o “corpo-a-corpo de energias” que a terra reúne (MP, 395).

A terra remete a um fundo capaz de ligar o espaço sobre um novo plano, um novo corte, mas também capaz de descodificar os espaços axiomatizados – não sem uma violenta pulsão vulcânica, caotizante, irruptiva. São fluxos que já não se confundem com os códigos do território em seus meios.

Recuperar a cidade enquanto acontecimento significa recuperá-la como espaço de luta e possibilidade de arte.

A arte exige que seus objetos sejam caóides, atravessados por forças informais, por máquinas de guerra que traçam fugas no *socius* (que são seus potenciais cósmicos).

Não há nada de provisional nos códigos, que prescindem da força da sensação.

Toda sensação, o vimos, depende da instalação háptica nos territórios como habitação.

Toda arma é rítmica, forjada nas forças desterritorializantes da terra, forças do cosmos, que revitalizam os meios. Recuperar a cidade significa, assim, recuperar um pouco de caos criativo, o “caos urbano” tornando-se uma mera metáfora inócua: mais pelo choque e pela impotência axiomática dos códigos (que não conseguem compreendê-la) que pela rica dispersão de potenciais que é preciso captar num acontecimento capaz de dizê-los, anunciando novos modos de sensibilidade e habitação.

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

centro intenso que é como a pátria desconhecida, fonte terrestre de todas as forças, amistosas ou hostis, e onde tudo se decide (MP, 395).

CONCLUSÃO

De um ponto de vista técnico, centrado na historiografia do conceito, podemos dizer que o ritornelo encontra neste texto um panorama geral. Segue-se, à recapitulação de seus sabidos caminhos, os termos de uma aventura. Aventura num sentido experimental, especulativo, envolvido em direções heterogêneas, ainda que induzidas à lente que o observa sob um interesse musical.

Talvez a insistência na questão *O que é o ritornelo?* não nos proporcione, em momento algum, uma resposta definitiva, apenas esboçada por aproximações sucessivas, constituindo um esforço de abordagem que Deleuze veria como sob precisão anexata.

O conceito, em si inexprimível, só se experimenta a partir dos espaços em que se movimenta e que ele próprio desdobra. Pode-se dizer que o espaço inalienável do conceito expressa-se como desenvolvimento de sua própria cena, de modo que o conceito não se enuncia senão através dos espaços que ocupa. Neste sentido, este texto procurou expor, primeiramente, a multiplicidade de espaços e problemas que afirmam sua complexidade enunciativa sem se esquivar do esforço em pensá-los.

Em linhas gerais, sabe-se que o ritornelo se enuncia em *Mil Platôs* a partir da simultaneidade de 3 momentos ou aspectos: 1.) o do afrontamento caótico; 2.) o da organização de um espaço de vínculo (o centro estável); e 3.) o de desterritorializações positivas (cósmicas), carregando-o sobre suas linhas de fuga. Deleuze e Guattari salientam que não se trata-se de três momentos sucessivos, mas coincidentes.

Somando-se a isso (os aspectos existencial e cosmológico da territorialidade), Deleuze e Guattari retornam, no fim do décimo primeiro platô, à questão temporal, afirmando a potência de síntese dos ritornelos, definidos então como fábricas de tempo. Neste momento, os filósofos refutam a posição abstrata e universal da temporalidade kantiana, dando aos ritornelos a incumbência *singularizante* de dramatizar espaços-tempos particulares. Os ritornelos, como figuras da imanência (acontecimentos, hábitos, sensações, repetições), enunciam-se, então, como operadores transcendentais, capazes de agir sobre uma quantidade de realidade desdobrando as potências imemoriais da matéria (phylum).

Neste sentido, entendemos que não seja exagero afirmar, retrospectivamente, como o faz Lapoujade (2014), o conceito como repositório das sínteses de *Diferença e*

Repetição, de modo que ele reabsorva o problema da repetição diferenciante, fulcro de envolvimento de inumeráveis aspectos da filosofia de Deleuze e Guattari.

As três sínteses são três modos de temporalização. Não há tempo, só há “fabricações de tempo” em função dos ritornelos, dos ritmos que somos, algo de profundamente bergsoniano, apesar de tudo : somos ritmos de duração e esses ritmos, nada além de sínteses – a menos que uma delas leve a sensibilidade e o pensamento para além de toda duração, para um tempo puramente lógico e um mundo caosmológico (LAPOUJADE, 2014, p. 92).

O ritornelo repete, à revelia de qualquer sujeito determinado ou constituído, as sínteses territorializantes do hábito, as sínteses imemoriais do passado puro, mas também, e especialmente, as sínteses criativas do futuro, instalando-nos sob as condições do pensamento puro (desterritorialização absoluta) como incondicionado, eterno retorno capaz de relançar o presente em suas cesuras a uma ação extraordinária.

Ao convergir as três potências de síntese, o ritornelo opera a comunicação das diferenças, de modo que não só reitere ordens diferenciais (hábito e memória), como também produza o jogo diferenciante (futuro) nas condições problemáticas do presente.

Os ritornelos “produzem tempo” desdobrando, no mesmo golpe, um espaço intensivo ou campo de potenciais, como habitação. O construtivismo deleuze-guattariano exige que sobre a terra – corpo sem órgãos ou phylum maquínico – tracem-se, a partir de condições absolutamente imanentes, planos, superfícies, territórios, espessamentos. Isto se dá ao sabor das ações diferenciais da repetição, que encontra no conceito de ritornelo uma de suas figuras paradigmáticas.

Assim, os ritornelos não se resumem à determinação extensiva dos territórios sem carregar o signo singular de sua variabilidade, indexando-a a coeficientes inabarcáveis de Indeterminação, que constituem suas linhas de fuga, movimentos desterritorializantes ou intensivos do tempo.

Mas se por um lado descrevemos os ritornelos como figuras ou operadores da imanência, um esforço deverá ser feito quanto à questão de sua relação com os campos musicais. Isso se fez, no decorrer desta pesquisa, indicando um processo impessoal e semiótico importante, que marca a especificação musical de atos assubjetivos de pensamento.

Se falamos em territórios sonoros ou musicais, vemos a necessidade de se reconsiderar, criticamente, uma noção cara à representação musical, a de *subjetividade musical*. Esta deve ser extrapolada, segundos tais operações impessoais da potência de sentir e

pensar, atravessada destas potências assubjetivas e assignificantes que, segundo cremos, trabalham, maquinam um phylum sonoro, musical.

É que todo processo da representação musical encontra-se talhado em repetições mais ou menos estereotipadas e territoriais, mas também de figuras e saltos mais ou menos livres que carregam um phylum musical sobre linhas de fuga desterritorializantes ou gradientes de diferenças. À medida em que um artista se instala num campo musical (habitação) dá-se a possibilidade de processos criativos, assubjetivos e assignificantes, que introduzem no campo componentes cósmicos, saltos e bifurcações que redefinem a ideia de ritmo como co-modulação de zonas não representacionais do pensamento. Neste sentido, sentir, afetar-se ou perceber já não se resumem ao sentido ordinário das afecções comuns, introduzindo, no campo, uma distância produtiva, uma nova ordem como devir da diferença.

Mais precisamente, dizemos que cada ritornelo seja, em si, um *foyer*, um centro de gravidade perspectivo, singular. Ele se reserva, enquanto tal, livre, impessoal, diferença nômade num tempo liso como motivo não pulsado, capaz de territorializar ou de precipitar linhas ativas no presente (exercendo sua pretensão) como território ou habitação; isto o faz sem deixar, contudo, de se comunicar permanente e intimamente com o elemento puro do passado, ensejando o devir manifesto nas forças incondicionadas do futuro. Neste sentido, o ritornelo repete sua singularidade, não obstante, em contínua interação com tantas e quantas ordens de diferença que se complicam, intensificam e se ritmam no *continuum* virtual.

De repente, assiste-se a um salto. Uma força centrípeta, burilada no elemento da diferença, vence a gravidade do centro de modo que, entre uma conexão e outra, a força se encontra, de imediato, sob a interação inapreensível de outras forças. Ademais, a fusão dos ritornelos indica que, num mesmo ponto, já incidam, em interação rítmica, numerosos centros gravitacionais, daí as linhas de fuga que parecem nascer de um centro. Deleuze e Guattari salientam, quanto a isso, a linha centrífuga de Klee irradiando um novo espaço, dimensionalizando-o – de modo que, de súbito, nos encontremos sob a ação de outros vetores, outras leis de gravitação, outras linhas de força. São estas linhas que abrem o território, em dimensão, mas também em orientação a novos espaços de instalação, agindo como linhas de fuga direcionais, desterritorializantes. A recorrência deste processo, no âmago dos processos de repetição, é constitutiva das particularidades expressivas de um espaço virtualmente complicado, com suas regiões interativas, reversíveis e bifurcantes: uma multiplicidade virtual ou contínua. O próprio espaço explica-se em superfície como atualização potencial de um rizoma, dispondo regiões intensivas cristalizadas, geometricamente definidas (se bem que

provisórias), sem abrir mão da realidade virtual e insistente das vizinhanças amorfas, sem estrutura fixa, povoadas de diferenças –singularidades pré-individuais nômades, livres ou não ligadas.

Deleuze e Guattari reelaboram a ideia do meio denominado amorfo por Simondon, como tempo amorfo ou *phylum* material maquínico: “transversalidade desestratificante” (MP, 414) povoada por acontecimentos, máquinas potenciais livres, prestes a disparar um começo de agenciamento.

O *phylum*, como se disse muitas vezes, não se confunde com um abismo indiferenciado, uma vez que ele congrega uma matéria perfeitamente diferenciada, ainda que não ligada, como campo de forças ou potenciais livres. O *phylum* é materialidade, matéria em movimento, fluxo ou variação que só pode ser seguida²²⁶, produzida por agenciamentos, mas, reciprocamente, produtora, seletiva, maquinante (MP, 509).

Vê-se que em cada uma das dimensões ou regiões de espaço amorfo (tempo liso) poderá se dar, eventualmente, interações e cristalizações disparadas por ritornos ou singularidades agindo como germes ou aportes de informação. Ocorre, entretanto, que os ritornos não são só *germes em potencial*, mas, em si mesmo, um *phylum*, uma região singular, ordem de repetição cristalizável da matéria.

Somado-se a isto, todo retorno é, em primeiro lugar, hábito e captação, potência de contemplação e conservação – síntese passiva de diferenças como fundação do tempo. Os ritornos territoriais consistem, sobretudo, a partir da captação de forças cósmicas, todavia atinentes à particularidade de problemas existenciais, locais. No entanto, sob desterritorialização absoluta, os ritornos são liberados como fluxos num campo transcendental. A matéria do pensamento é, assim, dita povoada de diferenças, mas cada diferença é, por direito, um plano, um *phylum* da matéria.

Neste sentido, podemos compreender a afirmação de Deleuze e Guattari quando dizem que um primeiro tipo de retorno, pequeno, territorial, deve trabalhar sobre um segundo tipo, por exemplo, cósmico (MP, 432), de modo que possam, eventualmente, trocar suas posições como nos casos dos duplos-devires. Nestes casos, cada parte serve, potencialmente, como aporte de informação e transformação à outra: um retorno serve de germe, dispar ou informação sobre outro que cristaliza ou devém. Toda especificação musical, deveria ser lida neste sentido. Uma dupla valência faz dos ritornos, concomitantemente,

²²⁶ “Seguir o fluxo de matéria é itinerar, deambular. É a intuição em ato” (MP, 509).

germes e meios, de modo que isto se defina apenas reciprocamente, na dinâmica interativa de suas relações diferenciais.

Deleuze e Guattari exemplificam, neste sentido, uma análise da musicóloga Gisèle Brelet sobre Bartok, em que ritornelos territoriais seriam “semeados por um novo germe”, abrindo os temas folclóricos e locais sobre um ritornelo cósmico, de segundo tipo, que os fariam comunicantes, construindo “um novo cromatismo”, “assegurando o desenvolvimento da Forma e o devir de forças” (MP, 431-432).

Os filósofos mostram as relações entre ritornelos de infância, de canções folclóricas ou de cantos de pássaros trabalhados por ritornelos que os abrem a outros tipos de espaço, fazendo-os comunicar com outros planos da matéria ou do pensamento, como nos casos de Bartok, mas também de Schumann, Mozart ou Messiaen. Uma relação diferencial define-se entre ritornelos, que interagem produzem linhas ativas de diferenciação. A canção folclórica, fechada, associada às situações territoriais, ganham abertura num meio-amorfo, rico em potenciais e saídas – máquina-Bartok ou Stravinsky, fazendo a passagem dinâmica do territorial à grande máquina cósmica (MP, 432). O pássaro (germe ou díspar) ganha a música de Mozart ou Messiaen, agindo como aporte de informação, diferenciação e especificação aos meios técnicos, teóricos, intelectuais do compositor. O pássaro devém música de maneira exuberante em Messiaen. Uma cristalização se precipita entre espaços em princípio sem vínculos naturais, mas que se aproximam a partir de subjetividades singulares, proliferando linhas e processos.

Os ritornelos agiriam assim sobre um meio amorfo, campo de potenciais ou de singularidades, com os quais trocam, em reversibilidade, informação e estrutura.

[...] o que é um ritornelo? *Glass harmonica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas (MP, 430).

Próximos das teses da individuação de Simondon, Deleuze e Guattari permitem afirmarmos que a música deva ser concebida como um processo material, formativo, interativo, inconcebível fora das relações entre um phylum heterogêneo de matérias livres e um aporte de informação que dispare o processo formal, recaindo, imediatamente, sobre a relação material-força. Em música não se trata, portanto, de criar sistemas que nos proveriam

formas a serem exercidas sobre uma matéria sonora, mas da criação de condições materiais/ reais produtivas de disparações criativas, segundo processos de cristalizações e devires. Deleuze e Guattari o apelam, claramente, no fim do décimo primeiro platô: “Produzir um ritornelo desterritorializado, como alvo final da música, lançá-lo no Cosmos é mais importante que fazer um novo sistema” (MP, 433).

Tal declaração só pode ser compreendida se entendermos que este *lançamento* visa a produção ou o enriquecimento contínuo de uma matéria intensiva amorfa. Trata-se de um aporte de potência (diferença) ao *phylum*, que potencializará futuras cristalizações e devires.

A potência da forma exige as condições produtivas de um meio impessoal e assignificante, tempo liso como *phylum* ou espaço de riqueza de potenciais; ela exige uma matéria rica em singularidades. Lançar um ritornelo no Cosmos significa, por fim, não apenas potencializar ou povoar a matéria de novos potenciais ou acontecimentos (histórica e socialmente consistentes), mas povoá-la de repetições autônomas que poderão atuar como germe ou díspar, cristalizáveis num espaço de escuta, precipitando novas experiências e criações, realimentando indefinidamente o processo.

A música é a aventura do ritornelo, a aventura de sua desterritorialização.

Uma declaração desta natureza certamente não define a música, embora nos conceda uma direção de pensamento capaz de multiplicá-la em diversificações estilísticas e linhagens (tantas quantas forem suas aventuras).

Os ritornelos, o vimos, são figuras transcendentais que asseguram a repetição das condições intensivas do espaço. São motivos que delineiam um espaço singularizado, cena que se desdobra como expressão destas pequenas máquinas de repetição. São elas que diagramam espaços cristalizados em certas direções, nos quais se acumulam critérios e experiências reais em seus movimentos e efeitos expressivos. É neste sentido que o som expressa uma permanência. Os ritornelos são agenciamentos territoriais. Eles definem um espaço como habitação e vínculo. Desterritorializar o ritornelo significa tecer cortes nestes processos, proporcionar fugas que minimizem os riscos de uma repetição crônica, estéril, de modo que uma saúde se determina, sobretudo, nos cortes e proliferações, como esquite.

A música, ao exigir a desterritorialização como desenvolvimento contínuo da forma, reclama-se, assim, como uma clínica e uma saúde.

Ora, não se sabe exatamente o que é a música na filosofia deleuziana, e por um motivo preciso: é que a música é uma multiplicidade variável de fusão, de n dimensões. Toda multiplicidade é esquiva a questão ontológica “o que é?”. A casuística deleuziana exige a declinação das questões modais: *quem?*, *quanto?*, *como?*, *onde?*, *quando?*. Tal qual o estatuto da Ideia em *Diferença e Repetição*, Deleuze não abandonará, no decorrer da obra, a centralidade do conceito de multiplicidade na concepção dos processos e dinamismos de diferenciação intensiva. Os agenciamentos e territórios são conceitos eminentemente modais em que convergem diversos²²⁷ conceitos da filosofia e Deleuze e Guattari, tendo na noção de multiplicidade seu principal eixo.

A música, em última análise, consiste um domínio de cristalização (sonora) e devir das multiplicidades por elas mesmas. Cada uma de suas dimensões heterogêneas é correlata de uma instalação e demora nos processos diferenciais de repetição, em ritornelos que desencadeiam dinamismos e expressam a variabilidade de dimensões intensivas do território (às margens de qualquer “essência” daquilo que aparece).

Como diz Deleuze, o conceito de um pássaro “não reside em seu gênero ou espécie, mas na composição de suas cores e cantos” (QPH, 25). É a família ou o perfil das variações que vão definir a banda de expressividade de uma superfície intensiva, enquanto o território aparece emancipado dos processos funcionais como arte.

Tal qual o “conceito” deleuziano, uma definição genérica de música – ainda que em momento algum pleiteada – se faz análoga à ideia hesitante do conceito: o conceito como repetição de uma “acumulação intensiva”, “multiplicidade de singularidades” com seus “contornos flutuantes” reservando-nos distâncias, multiplicando posturas e interditando “a unidade numa forma geral” (BOUANICHE, 2007, p. 282). O que resulta deste *cubismo* do objeto virtual são universos musicais cartografáveis, dados à instalação e exploração de atos de pensamento (analíticos, teóricos, experimentais, especulativos, criativos).

Se a territorialização decorre das operações obstinadas da repetição no entorno de uma dimensão precisa, a desterritorialização é o corte (esquize) que proporciona a possibilidade do desenvolvimento da forma, um poder de abertura do território que volta a reclamar as potências criativas da terra, a riqueza de um phylum povoado por diferenças livres (ritornelos), evitando que a forma se fixe e se reduza aos códigos.

²²⁷ Citamos por exemplo os conceitos de desejo, máquina, processos imanentes, caos, consistência, consolidação, territorialização e desterritorialização, expressão e devir.

Todavia, é preciso que se pontue aqui que, do ponto de vista da subjetividade musical, o território remeta a paisagens, geografias mentais, virtuais, a subjetividades especiais que coadunam uma força coletiva tamanha, capaz de vencer os movimentos excessivos de codificação, em favor de novas fugas produtivas (assegurando a consistência do conjunto). É o artista que abre o território e o campo social a novos índices diferenciais, recuperando a vitalidade inorgânica do território em relançamentos sucessivos.

Tais territórios, entretanto, não se resumem às particularidades ou generalidades sedentárias de um espaço, grupo ou indivíduo. Nas artes, há sempre um coeficiente saudável de abertura – força social/transsubjetiva de uma paisagem virtual interna, capaz de novos afetos e traçados – desterritorializações efetivas que correm o campo, impondo sua singularização viva aos riscos da ilusão do particular e do geral (representação).

Deleuze, inspirado na microsociologia de Gabriel Tarde, retoma o tema da repetição diferenciante nos termos rítmicos de uma epidemia da diferença/ciação. Trata-se, em suas palavras, de quantidades sociais intensivas, correntes de imitação, quanta sociais ou fluxos (MP, 267) que como “forças vivas” correm o campo social ensejando “invenções”, “novas associações” e “formas de cooperação” (PELBART, 2002, p. 255). São propagações ou epidemias que transbordam os territórios e definem sua continuidade para fora de seus objetos e indivíduos (agenciamento), de modo que a toda consistência seja marcada por um poder coletivo de transformação²²⁸.

Do ponto de vista sociológico, a música como multiplicidade, passa a comportar a complexidade do campo social (em todas suas singulares aberturas) como feixe de dimensões intensivas prováveis. Neste sentido, a música é espaço de convergência de processos sociais que intensificam a dinâmica dos processos técnicos, fazendo que uma dimensão trabalhe a outra. Deste modo, o extra-musical é, por direito, uma ordem intensiva capaz de trabalhar as fugas dos espaços musicais-técnicos. Tal cristalização de dimensões de ordens distintas (heterogênese musical) investe a música de uma potente expressividade, atrelada a movimentos sociais reais, virtualmente imperceptíveis.

A aventura dos ritornelos, vistos como informação ou germe, passa, justamente, pela exploração interativa, diferencial e recíproca destas dimensões em que uma complexa rede de devires e cristalizações podem tomar corpo em intensidade e, eventualmente, em

²²⁸ David Lapoujade (2014, p. 186-187) observa que a consistência é garantida por um poder de “transformação” ou de “passagem de um agenciamento a outro”, dado que “quanto mais uma relação é sólida e fixa, menos ela é consistente”.

atualizações expressivas, desenvolvendo a forma como objeto de singularização, comunicando à matéria expressividade e estrutura.

* * *

Desenvolver-se ou desdobrar-se é a realização de uma pretensão cara tanto aos compositores, quanto aos improvisadores e interpretes. A forma como desenvolvimento ou desdobramento responde à exigência de uma teorização da individuação musical às margens do hilemorfismo, quando temos a relação rígida matéria-forma. Deleuze, inspirado em Simondon, rejeita a compreensão dos processos de individuação a partir da imposição de uma forma à uma matéria. Neste sentido, sua leitura da filosofia de Châtelet é ilustrativa. O aristotelismo de Châtelet é marcado por uma produtividade de profundo imanentismo. A posição de Châtelet exige o distanciamento da relação transcendente entre forma e matéria. A atualização da potência, é vista por Deleuze como produção intensiva do *material* (relação material-forças): o desenvolvimento da forma é, imediatamente, a atualização das forças e produção material.

Mil Platôs recupera em diversos momentos o problema do desenvolvimento formal, muitos deles focados no problema do desdobramento formal na criação artística, especialmente na música.

Ferraz coloca a centralidade do problema: como se chegar à forma musical, como, no âmbito da filosofia de Deleuze e Guattari, ela se explica ou desenvolve-se?

Deleuze e Guattari, em seu platô sobre o Ritornelo, em *Milles Plateaux*, diversas vezes retomam a idéia de que o ritornelo é o problema da música. O que eles querem dizer com isto é justamente que o problema da música é que ela facilmente desenha um lugar, desenha um território. Este território tende a se estabilizar, daí a música ter o ritornelo como problema: como desfazer o território que insiste em se estabelecer? (FERRAZ, 2007, p. 111).

Vemos que a questão se coloca sob o seguinte encaminhamento: os ritornelos estruturam as particularidades de um espaço, mas tendem a se fixar neste espaço, sob os contornos de uma repetição obstinada, estereotipada. Como a forma se desdobraria se o processo criativo se perdesse em repetições fechadas ou se detivesse em soluções estratégicas gerais, hilemórficas? Como recuperá-lo numa saúde, liberando-o da ladaíinha, em favor do desenvolvimento contínuo da forma?

Sabe-se que Guattari empresta curiosamente o termo ritornelo de Lacan, buscando a reestruturação semiótica do jovem R. A. de respostas balbuciantes e estereotipadas (GUATTARI, 2003, p. 18). O que se visa na recuperação do jovem psicótico é, justamente, a produção de linhas de fuga ativas que assegurassem consistência ao território subjetivo. Vimos, com Lapoujade (2014), que a consistência do território, ou de um agenciamento qualquer, demanda seu relançamento. Todo hábito, toda pretensão, precisa organizar sua liberdade a partir de uma revitalização sobre linhas de fuga ativas que desdobrem um poder de diferenciação cósmico.

Entendemos que a questão da construção da forma musical se faz análoga à clínica. O vimos com Deleuze que a música exalta uma saúde cujo o conjunto clínico positivo se definirá nos termos de uma esquizofrenia galopante (FB, 56) – o corte (ou esquize) compreendido como capaz de liberar os circuitos de uma repetição obstinada no ganho de um *continuum*, espaço de instalação de novas relações e possibilidades de vida.

São as desterritorializações que abrem efetivamente o território, realizando uma clínica como diferenciação.

Mas se a questão assim se encaminha, é necessário sublinhar uma consequência ainda mais interessante e que refluí imperiosamente na concepção deleuze-guattariana da produção artística. É que toda a desterritorialização, dada a partir da instalação nos meios aos quais o vivente se vincula, é *sentida*. Não só o território é expressivo da atualização das forças, como ele é sentido como devir, quando, nele instalados, sofremos os processos de desterritorialização e reterritorialização. A violência, a partir da qual se pensa, é a violência dos signos, uma semiótica das forças, que exige a partir do sentir as disposições (contra-efetuação) do pensamento.

A instalação num espaço (nossa conexão real a um agenciamento) nos coloca de imediato na matéria, segundo o problema crucial das forças, uma vez que o espaço de habitação é definido como espaço dinâmico de vínculo.

Uma vez instalados, num agenciamento complexo, evidentemente aqui a partir da imagem musical, afirmamos que seja através da matéria do sentir que a música exerça seu principal aporte afetivo, o que nos coloca a centralidade, em todas as formas de produção e pensamento musical, dos conceitos de força, devir e sensação.

Como sabemos, para Deleuze, pensar não se resume a uma procissão lógica do intelecto ou à representação de um fenômeno. Em *O que é a filosofia?* Deleuze e Guattari nos afirmam que nas artes, só se pensa, efetivamente, por afetos, perceptos e sensações.

Kant o inspira ao considerar a ideia do sublime justamente porque, no sublime, somos exigidos a pensar o excessivo. Uma nova imagem do que significa pensar edifica o primado da sensibilidade em seu uso superior ou transcendental, quando a diferença aparece como desterritorialização ou devir – objeto estranho aos campos ordinários de representação.

Como nos ensina Orlandi, pensar é uma potência do homem acometido de uma violência que o obriga a um deslocamento singular, paradoxal, e “exigente”, “coligado ao esforço por ‘desprender a *forma superior* de tudo aquilo que é’, ou seja ‘a forma de intensidade’” (ORLANDI, 2009, p. 264). A “forma de intensidade” exige, no entanto, um “pensar de outro modo”, relativa ao devir das forças que problematizam e dramatizam um pensamento (ORLANDI, 2009, p. 263).

Isto nos possibilita afirmar, de maneira condizente, que a música, em seu violento *pathos*, reclama a prioridade de um modo não representacional de pensamento, e que ela evoca como critério ético de realização formal.

Nestes termos, pensar a música implicaria, essencialmente, 1.) uma capacidade de instalação háptica na imagem/espço sonoro como objeto dinâmico, em sua respectiva experimentação (inclusive no que se refere à mobilidade em suas transversais como conjunto implicado de planos); 2.) a potência de transformação (e formação) destes objetos segundo critérios imanentes-afetivos, evidentemente aliados a uma capacidade técnica (burilada sobre ritornelos), precipitando os devires deste espaço numa cristalização produtiva, sobretudo no ato de escuta²²⁹.

Mas como penetrar estes espaços senão como cooptados, por ressonância, por uma força à distância, pólo magnético que nos atrai e nos põe de imediato na matéria?

Ahab é capturado pelos quadrantes de Moby Dick e seu destino já não tem outro norte senão o do espaço liso da aventura marítima. Moby Dick é o atrator estranho, díspar que conduz Ahab ao meio amorfo, signo da aventura galopante que precipita Ahab em dimensões que desconhecia: seu destino confundindo-se com o futuro como devir.

Como diz Deleuze, a música é seguramente o assunto dos ritornelos, o Bolero, a ronda dos passados, os círculos da memória e do tempo; mas é também o galope, a precipitação cristalina das linhas de fuga e devires.

²²⁹ A própria escuta deve produzir seus objetos, cristalizando seus devires em modos de escuta, que não necessariamente conduzem a categorias, mas a campos problemáticos que dinamizam o objeto sem que uma categoria daí advenha.

Para que compreendamos a extensão desta aventura, será preciso abandonar as coordenadas territoriais, seus pontos e posições, os campos ordinários de representação, em favor da exploração (em intensidade) de outros espaços, virtualmente conexos, e que propiciarão aos ritornelos uma segunda, uma terceira vida. Será aí, nos limites de um meio/tempo amorfo – pura matéria virtual e intensiva – que os ritornelos encontrarão os potenciais de interação prestes a lhes dar os matizes de uma radicalidade desconhecida.

Neste sentido, este trabalho afirma uma pretensão anistórica, geográfica, deambulante. Será preciso não só traçar e habitar o território (o espaço de vínculo), mas instalados num espaço liso, desterritorializar-se em favor de sua consistência – lançar-se numa aventura háptica, tateante e proximal, para só então proceder por reterritorializações, o que, conforme disse François Zourabichvili, produzirá sempre uma distância²³⁰.

Dois pontos principais se encadeiam. O primeiro concerne à relação entre os ritornelos e o território ao qual se vinculam e traçam (casa, morada, habitação); o segundo, às relações de desterritorialização, quando estes se lançam à variabilidade da experiência cósmica.

Entre um e outro produz-se um gradiente ou desnível que dá o que pensar. Como nos nômades de Milovanoff, no qual “o habitat não é ligado a um território, mas a um itinerário” (MP, 471, nota 42), é o deslocamento à velocidade absoluta entre dois pontos num espaço liso é que dá o que pensar. A trajetória nômade, o critério direcional, advém de um gradiente intensivo, exterior às coordenadas espaciais.

Pensa-se a partir da sensação, do devir das forças, dos coeficientes de desterritorialização num espaço háptico, virtual, intensivo. Pensa-se o meio a partir de movimentos de ordens intensivas, afetos ou sensações. Pensa-se um gradiente diferencial, entre as forças de territorialização e desterritorialização, entre os campos de representação e as linhas de fuga que o abrem, entre as valências e deslocamentos que determinam uma reorientação dos vetores: inflexão, singularidade, acontecimento.

Conforme nos adverte Bernard Cache, a filosofia do acontecimento não se pauta por máximas e mínimas, mas por uma segunda e mais potente espécie de singularidade: as inflexões.

²³⁰ “todo o começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlata da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 95).

Por conseguinte, a música, segundo propomos, deve ser pensada não como objeto (particular ou geral) caracterizável da cultura, mas como um processo vital que toma corpo nas defasagens entre estados representáveis de cultura e estados transitórios de um pensamento (sua saúde) que se lança ao mundo.

É deste modo que o artista, como anômalo de bando, atua como uma membrana porosa e seletiva, alinhavando saídas e continuidades à coletividade, por meio de movimentos eminentemente intensivos. O artista assegura a consistência rítmica da matilha, uma vez que é capaz de transduções ou aberturas que relançam o social como potência. Seus ritornelos são consolidados rítmicos capazes de organizar a comunicação e uma continuidade do centro em direção a desenvolvimentos cósmicos, introduzindo e repercutindo um meio no outro, operando a reversibilidade e o devir entre interior e exterior.

Nossa estratégia consistiu em trabalhar sobre um modelo topológico de difícil aproximação que pudesse organizar a convergência de ideias que entendemos como balizares à compreensão da música em sua processualidade. Tal estratégia reflete, evidentemente, o gosto por um vocabulário e um conjunto de conceitos que, nas amplas condições da filosofia de Deleuze e Guattari, poderiam bem ser outros.

Outrossim, a música como criação e processo social nos parece carente de um modelo formal alternativo às relações teoremáticas e excessivamente práticas do par matéria-forma. Criar em música não significa, absolutamente, impor a forma a uma matéria – mesmo em seu rico cabedal de soluções repertoriadas – mas um processo cósmico de formação, capaz de captar e tornar sensíveis as forças insensíveis do pensamento, de modo que, um dos objetivos deste estudo consistiu em reanimar o entendimento destas rigorosas proposições.

Finalmente, gostaríamos de salientar duas ideias cooperativas, consideradas nos percursos deste estudo, que, atentas aos processos de especificação musical, nos inspiram, fortemente, a futuras investigações.

A primeira refere-se a aspectos da ideia de reversibilidade. A reversibilidade implica o espelhamento e a processualidade multidirecional a partir do encadeamento do par atual-virtual (efetuações e contra-efetuações), bem como entre dimensões interiores ao virtual, operadas por membranas transdutoras, permeáveis e seletivas. A segunda refere-se, nos limites das membranas, à ideia de cristalização, em que devires e processos tendem a se precipitar sobre certas superfícies de modo a trabalhá-las, modulando, transformando um meio, delineando espaços provisórios diferenciados e estruturados. Estas considerações, de

nível geral, nos ensejam investigações aprofundadas quanto às diferenciações (inclusive etnomusicológicas) de gêneros e estilos musicais.

Em suma, entendemos que a filosofia de Deleuze e Guattari nos permite vislumbrar um rico campo de estudos dirigidos em musicologia atinentes à compreensão social, afetiva e expressiva da fábrica musical, em cuja especificidade não encontraríamos senão a polarização de uma atividade aberta a tantas e quantas forem as dimensões intensivas de um espaço de vida, em precipitação sobre o fenômeno sonoro.

A ideia de música como multiplicidade faz convergir na expressão musical espaços e atos assubjetivos de pensamento que tendem a se cristalizar como dimensões intensivas em domínios técnicos e representacionais do campo musical. Aquilo que se expressa na música, portanto, nos obriga à uma complexa cartografia e heterogênese do processo, aspectos que aguardam a devida apreciação dos estudos sugeridos, como importantes apostas na aproximação do problema.

ANEXOS: 5 breves estudos acerca da noção de repetição

1. A repetição

Diferença e repetição são potências lógicas da filosofia deleuziana. Não se trata, em momento algum, de substancializá-las, mas de tratá-las como meios de se pensar um universo cuja unidade é, já, relacional: diferença. A repetição, no entanto, é a operatividade de constituição da diferença, o motor de uma desigualdade em si, que Deleuze resguarda das alternativas particularizadas e generalizadas da representação. A repetição não é da ordem de um geral que explica particulares, tampouco da ordem do individual. Ela é, sobretudo, da ordem de uma singularidade, outro nome da diferença como relação (intensiva).

O Ritornelo, de certo modo, é um desdobramento de uma ideia intempestiva da repetição, uma repetição que produz diferenças. David Lapoujade, inclusive, nos apresenta uma associação²³¹ bastante eficaz sugerindo que a tríade dos ritornelos seja análoga às três sínteses do tempo de *Diferença e Repetição*.

[...] é possível distinguir a síntese do hábito e os ritornelos territoriais (territorialização), a síntese da memória e os ritornelos do natal (desterritorialização relativa), a síntese do pensamento puro e os ritornelos do caosmos (desterritorialização absoluta). E os três aspectos do Ritornelo definem, cada um, os três sentidos da terra, ora como território, ora como Terra, ora enfim como “nova Terra” (LAPOUJADE, 2014, p. 92-93).

O ritornelo é, sobretudo, ordinal, relacional: diferença e potência de repetição. Não poderíamos sequer concebê-lo fora de um quadro ativo (e passivo) de repetições.

Segundo a ótica de *Mil Platôs* – quando o conceito do ritornelo encontra sua maior exposição – o ritornelo afronta o caos e elege um centro, a partir do qual organiza uma morada ou então parte ao chamado secreto de outros cantos, alçando outros vôos, mas portando um natal. Deleuze adverte que não se trata de três momentos sucessivos, mas simultâneos.

²³¹ Ver especialmente a nota 49 em Lapoujade (2014, p. 92) “nós comparamos as três sínteses do tempo aos três aspectos do Ritornelo de *Mil Platôs*, mas pode-se igualmente as comparar com as três linhas de vida – ou de tempo – do 8º platô. Assim a recapitulação, 248 : « Em resumo, *uma linha de fuga, já complexa, com suas singularidades* [3ª síntese] *mas também uma linha molar ou costumeira com seus segmentos* [1ª síntese] ; e *entre as duas* (?), *uma linha molecular, com seus quantas que a fazem pender de um lado ou do outro* [2ª síntese, cujo o caracter « angulado » ora a oriente em direção à 1ª síntese, ora a abra sobre a 3ª] »”

Em todo caso, quando se fala dos aspectos simultâneos do ritornelo, trata-se da figura da repetição: repetição de um caos que traz o feixe aberrante de diferenças, o golpe de dados que afirma o conjunto como a mais radical ontologia no interior do pensamento (DR, 257); repetição do ato conjuratório e ordenador que o criva (constituição de uma ordem, um natal); repetição dos chamados cósmicos desterritorializantes, que são tantas outras repetições, livres, conectivas, tantos e quantos outros pequenos ritornelos que se fundem e preenchem a grande máquina cósmica.

A repetição deleuziana, assim, como se pode supor, não se curva de modo algum à identidade, ao idêntico, às formas passivas da representação. *Diferença e Repetição* é o grande levante do simulacro, revertendo o platonismo das diferenças recalcadas nas formas da representação.

A repetição, dizem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, é “produtiva” de ritmos e, todavia, não teria “nada a ver com uma medida reprodutora”. A diferença é “rítmica” e “não a repetição que, no entanto, a produz” (MP, p. 385-386; MPv4, p. 120). O ritmo, como vimos, não é uma medida cíclica, mas desigualdade crítica e modulante que percorre um campo como *quanta*, signos ou graus de desterritorialização.

O ritornelo, por seu turno, não apenas compreende o ritmo, mas é ser definido como repetição-ritmo²³², mostrando que, no sistema deleuziano, a diferença só pode ser concebida numa íntima proximidade com um conceito sofisticado de repetição: a repetição produtiva que fabrica tempo, diferença.

Tais destaques em *Mil Platôs* reverberam e convocam, vivamente, páginas importantes de *Diferença e Repetição*, o que nos permite afirmar que o ritornelo, ainda que não cifrado nominalmente, ironicamente já *se repete* ou *repete* tantas e quantas variações conceituais ao longo da obra: o ritornelo como *disfarce* do conceito de repetição, afirmando a potência do falso.

Arnaud Villani (SASSO; VILLANI, 2003, p. 304) sublinhará o vínculo existente entre os conceitos de ritornelo, a *Reprise* kierkegaardiana e o *eterno retorno* nietzschiano, evidentemente em razão da ideia de repetição, que lateralmente recorrerá a Hume (SASSO; VILLANI, 2003, p. 297).

²³² François Zourabichvili (2004, p. 90) equivale, inclusive, as ideias de “captação” ou “conservação” de uma diferença nas síntese passivas do hábito, ao que chama de “repetição-ritmo” ou “ritornelo”.

O que retorna na repetição, como veremos em Tarde ou Nietzsche, é sua potência diferenciante, e não qualquer forma de identidade objetiva ou subjetiva, no mundo ou na consciência.

A repetição, mesmo sob sua forma *material* (repetição nua) mais banal, teria por trás uma potência mais profunda e vivaz, espiritual, produtiva e seletiva (repetição vestida). É aí que, entre os circuitos mais ou menos estreitos do duplo (atual-virtual), saltamos do registro das atualizações materiais ao pensamento, como espaço virtual de uma desterritorialização absoluta, a partir do qual analisaremos as potências mais altas (transcendental) dos conceitos de repetição e de diferença.

Deleuze procurará, ao longo da sua obra, defender o pensamento enquanto potência criativa presente na vida²³³, platô de criação permanente, em atenção a todo e qualquer risco de transcendência.

Como veremos, será sob o ponto de vista do pensamento que a música se aproximará com maior propriedade dos conceitos de repetição, quando o ritornelo (enquanto catalisador singular conectivo de planos) dará ao domínio musical um poder de pensamento (e de ser pensando) de modo plural e imanente, seja o cruzamento de tantos quantos forem os planos ou espaços transversais, aproximados ao redor de uma multiplicidade sonora.

* * *

²³³ François Zourabichvili (2004, p.111-117) no verbete VIDA (OU VITALIDADE) NÃO-ORGÂNICA, comenta de maneira exemplar o teor do “pouco glorioso” vitalismo deleuziano. Se por um lado ele o critica pela escolha terminológica (ora o refere a um certo naturalismo do século XVIII, espécie de mística esquiva a qualquer esforço explicativo sob a postulação de um “princípio vital”, ora ao “culto da vitalidade”, reivindicado pelo fascismo segundo “os direitos superiores da vida em sua luta com forças reputadas degeneradas”), por outro critica sua segura sustentação imanente e transcendental ao apresentá-lo afastado de qualquer espontaneísmo (corolário da teoria do desejo-máquina), de seu expediente enquanto “valor transcendente independente da experiência” e sob qualquer espécie de generalidade: “a vida não é um absoluto indiferenciado, mas uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência” (ZOURABICHVILI, 2004, p.112). O vitalismo deleuziano é de ordem impessoal e não-orgânica (termo que vem de Worringer), ora aproximado à vontade de potência de Nietzsche, ora à duração-memória de Bergson, ora ao *CsO* de Artaud. Em todos os casos, é visto como um transbordamento, “aquém da organização”, “pura criação” de uma natureza transpositora de limiares de existência, como nos casos de mutualismo e devir. Princípio que já “não reconhece a cisão entre natural e artificial”, “do conceito do plano de imanência” e enfim “da experiência do corpo pensado sob a condição de referência de um corpo sem órgãos” (ZOURABICHVILI, 2004, p.116-117). Sob todos esses aspectos, o que se vê aí é a operatoriedade sumária e imanente de um materialismo intensivo.

Positivamente, por quaisquer horizontes conceituais que esta filosofia nos conduza, sempre encontraremos uma aproximação eficaz entre as ideias de diferença e repetição.

Em sua busca pelas simpatias de um conceito de repetição diferencial, longe das generalidades e particularidades do individual, Deleuze encontrará uma grande soma de aliados e intercessores, observados em diferentes domínios (*DR*, p. 420-428). Em todos os casos, o filósofo acentuará a inflexão transcendental dessas ideias, respeitando as evidências de uma inflexão que julga suficientemente clara nas obras em questão.

Gabriel Tarde é convocado sob os termos de uma repetição diferenciante; Freud a investiga sob a ordem de um “princípio transcendental positivo”, “silencioso”, “impessoal” (*DR*, p. 40-42), irreduzível ao sentido empírico em que legisla o princípio de prazer; Kierkegaard investigará a impossibilidade, na *Reprise*, de uma repetição idêntica à experiência do vivido, conduzido a uma visão categórica da repetição como novidade ou renovação (*Gjentagelsen*); Hume trata de uma potência de repetição como *habitus* ou constituição passiva de uma subjetividade no espírito (e não *pelo* espírito) como tendência ou direcionalidade de uma ordem associativa; Por fim, Nietzsche, segundo a concepção de Deleuze, concebe o êxtase da diferença por meio da repetição no eterno retorno como vontade de potência – a mais radical afirmação do conjunto diferencial como pura diferença, repetição superior que produz ou seleciona a forma superior de tudo o que é.

Dizemos, finalmente, que todos estes aspectos da repetição encontram-se em jogo na composição do conceito do ritornelo, ou mesmo que o conceito repete (em diferentes níveis) cada um destes aspectos em sua composição rítmica.

É neste sentido que convocamos um estudo mais detalhado da repetição, a fim de enriquecer o campo de compreensão imanente do conceito, inabordável fora dos intrincados quadros da repetição.

2. Freud

Ora, o que está em causa na música, qual é seu conteúdo indissociável da expressão sonora? É difícil dizer, mas é algo como: *uma* criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai. [...] a expressão musical é inseparável de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal que constituem seu conteúdo. Por que a criança morre, ou o pássaro cai, como que atravessado por uma flecha? Exatamente por causa do “perigo” próprio a toda linha que escapa, a toda linha de fuga ou de desterritorialização criadora: virar destruição, abolição. Melisande, uma mulher-criança, um segredo, morre duas vezes (“é a vez agora da pobre pequena”). A música nunca é trágica, a música é alegria. Mas acontece, necessariamente, de ela nos dar o gosto de morrer, menos de felicidade do que de morrer com felicidade, desvanecer. Não em virtude de um instinto de morte que ela suscitaria em nós, mas de uma dimensão própria a seu agenciamento sonoro, à sua máquina sonora, o momento que é preciso afrontar, quando a transversal vira linha de abolição. Paz e exasperação. A música tem sede de destruição, todos os tipos de destruição, extinção, quebra, desmembramento (MP, 367; MPv4, p. 99).

Deleuze ao analisar o instinto (ou pulsão) de morte em Freud (em *Além do princípio do prazer*), vê uma simpática possibilidade de análise da repetição²³⁴, mostrando que se o princípio de prazer é ainda empírico e “meramente psicológico”, o instinto de morte, como potência de repetição, ronda “dos passados que conservam, e que retém o germe da vida” (IT, 122), aparece como um “princípio transcendental positivo”, “silencioso”, “impessoal” e que “afirma a repetição” (DR, p. 40-42).

Laplanche e Pontalis (1997, p. 371), em seu *Vocabulário da Psicanálise*, comentam que o instinto de morte “permanece uma das noções mais controversas” da obra de Freud, não obstante destaquem a radical importância da ideia de repetição na formulação do conceito.

Como veremos a repetição freudiana, irá se ligar de modo justo, em *Diferença e Repetição*, à terceira síntese do tempo, que tem no eterno retorno seu destino mais amplo.

²³⁴ Freud tratou, aos olhos de Deleuze, de modo importante a questão da repetição. O interesse por Freud (e em certa medida, também por Lacan) revela, entretanto, mais que um interesse pela psicanálise e mesmo pelo inconsciente, a importância destes autores e da psicanálise na época da redação de *Diferença e Repetição*. O encontro com Guattari (psicanalista), que também tem seu percurso de emancipação de Freud, Lacan e do estruturalismo, colaboraria para uma guinada temática na obra conjunta, que aprofundaria uma nova concepção do Inconsciente, a formulação do conceito de CsO e a renovação da ideia de desejo. Posteriormente, assistiríamos ao remanejamento da ideia de repetição (da psicanálise e do inconsciente) para o domínio pragmático, existencial (ritornelos existenciais) e cosmológico nos domínios da territorialidade – tema que nos é caro neste estudo. Quanto a Freud e à psicanálise, nota-se, finalmente, o gesto de abandono definitivo (Cf. P, 180-181) no texto “1914 - Um só ou vários Lobos?” em *Mil Platôs* (MPv1, p. 39-52).

Tânatos²³⁵, liberado de Eros, dessexualizado e demovido do dualismo das pulsões, “designa o sem-fundo”, o “para além do fundamento de Eros e da fundação do *Habitus*” (*DR*, p. 169).

Tânatos seria independente [de Eros]. Parece-nos, ao contrário, que Tânatos se confunde inteiramente com a dessexualização de Eros, com a formação desta energia neutra e deslocável de que fala Freud. Esta não está a serviço de Tânatos, ela o constitui: entre Eros e Tânatos não há uma diferença analítica, isto é, já dada numa mesma “síntese” que reuniria ambos ou os faria alternar. (*DR*, p. 167).

Esta aproximação é muito interessante pois reúne, às sínteses do tempo, uma refinada análise conceitual psicanalítica, mediante a problemática da repetição. O *Eu rachado* ganha aqui uma abordagem teoricamente desconcertante, pois Deleuze (*DR*, p. 168) vê que a forma vazia do tempo – um dos modos de definição do ritornelo²³⁶ – ao rachar o Eu, provoca a própria gênese do pensamento a partir do “refluxo” da libido narcísica (erótica que até então refluiria na constituição de um eu empírico) sob a forma de uma energia dessexualizada que se ligaria ao “processo geral do *pensar*”, como morte do sujeito empírico.

Quando Freud diz que talvez seja preciso ligar a esta energia dessexualizada, como correlativo da libido tornada narcísica, o processo geral de *pensar*, devemos compreender que, contrariamente ao velho dilema, não se trata mais de saber se o pensamento é inato ou adquirido. Nem inato, nem adquirido, ele é genital, isto é, dessexualizado, destacado deste refluxo que nos abre ao tempo vazio. “sou um genital inato”, dizia Artaud, querendo dizer igualmente um “adquirido dessexualizado”, para marcar esta gênese do pensamento num *Eu* sempre rachado. Não se trata de adquirir o pensamento, nem de exercê-lo como algo inato, mas de engendrar o ato de pensar no próprio pensamento, talvez sob o efeito de uma violência que faz que a libido reflua sobre o eu narcísico e, paralelamente, faz que Tânatos seja atraído de Eros e com que o tempo seja abstraído de todo conteúdo para que seja extraída dele a forma pura. Há uma experiência da morte que corresponde a esta terceira síntese. (*DR*, p. 168)

A forma pura do tempo, despojada dos conteúdos empíricos do eu e das condições e fundamentos do passado (segunda síntese), encontra em Tânatos a figura psicanalítica que

²³⁵ A figura de *Thanatos* não aparece efetivamente na obra de Freud, mas foi introduzida na literatura analítica por Federn que se segundo Jones o justifica no uso do termo por Freud em conversações. O termo *Thanatos* seria empregado no quadro de uma teoria dualista das pulsões. Eros referindo-se às pulsões de vida e *Thanatos* à pulsão de destruição ou morte (Cf. Laplanche; Pontalis, 1997, p. 484).

²³⁶ “Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (*MPv4*, p. 168)

postula o pensamento como instância transcendental, cuja motivação advém de uma violência, afecto, signo ou do próprio tempo.

Dos 3 principais motivos que levam Freud a postular a existência de uma pulsão de morte, segundo Laplanche e Pontalis, a repetição aparece como inaugural, e teoricamente mais relevante:

Quais são os motivos que, mais manifestamente, conduzem Freud a colocar a existência de uma pulsão de morte?

1.) A consideração, em registros bastante diversos, dos fenômenos de repetição (ver o verbete *COMPULSÃO DE REPETIÇÃO*) que dificilmente deixariam-se reduzir à procura de uma satisfação libidinal ou a uma simples tentativa de gerir as experiências desprazerosas; Freud vê aí a marca do “demoníaco”, de uma força irreprimível, independente do princípio de prazer e suscetível de se opor a ele. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1997, p. 372-373, nossa tradução).

De acordo com os autores, o instinto de morte em Freud “representa a tendência fundamental de todo ser vivo a retornar ao estado anorgânico” e neste contexto o citam “Se admitimos que o vivente advém do não-vivente, que surge dele, a pulsão de morte está de acordo com a fórmula [...] segundo a qual uma pulsão tende ao retorno ao estado anterior” (citado por LAPLANCHE; PONTALIS, 1997, p. 372, nossa tradução).

O instinto de morte, como “repetição na vida psíquica”, visto por Freud como “retorno qualitativo e quantitativo do vivente” (*DR*, p. 165) a uma “matéria inanimada” ou anorgânica²³⁷, é declinado, já em *Diferença e Repetição* como limitado a uma “definição extrínseca, científica e objetiva” (*DR*, p. 165).

A regressividade da pulsão de morte freudiana será substituída em o *Anti- Édipo* por uma espécie de “pulsão de morte propriamente maquínica” oposta “à morte regressiva edipiana, à eutanásia psicanalítica” (*ACE*, p. 523), e denegada em *Mil Platôs*, na tematização esquizoanalítica do **corpo sem órgãos**, sob tonalidades evidentemente estranhas a Freud.

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por

²³⁷ A pulsão de morte, “retorno ao anorgânico”, corresponde a “equalização radical das tensões” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1997, p. 378, nossa tradução) ou a “destruição” orgânica; como explicam Laplanche e Pontalis (1997, p. 378) sua tendência regressiva visa um estado menos diferenciado. Freud a vê como a “tendência fundamental de todo ser vivente de retornar ao estado inorgânico” (*Ibid.*, p. 372). De acordo com o dualismo freudiano (de *Para Além do Princípio de Prazer*) a pulsão de vida (ou de autoconservação), para proteger o organismo de sua pulsão destrutiva, a desvia em direção ao mundo exterior (agressão, posse, destruição) ou a um novo destino, como nos casos do sadismo e do masoquismo, a partir de uma recondução sexual (*Ibid.*, p. 372). Laplanche e Pontalis (1997, p. 373, nossa tradução) entendem que o instinto ou pulsão de morte seja a “pulsão por excelência”, visto que ela recolhe o que há de mais fundamental na teoria das pulsões “o retorno a um estado anterior, e em última instância, ao repouso absoluto no anorgânico” (*Ibid.*, p. 376, nossa tradução).

excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não pára de se fazer. (MPv3, p. 27)

De qualquer modo, para Deleuze, em *Diferença e Repetição*, a estrutura do inconsciente em Freud, no entanto, não seria contraditória ou conflituosa²³⁸, mas fundamentalmente “questionante e problematizante” (DR, p. 158), o que lhe abriria espaço às divagações que atravessariam o tema do inconsciente²³⁹.

A morte, diz Deleuze, é, antes de tudo, a figura ou “a forma derradeira do problemático”, “fonte dos problemas e questões” e “marca de sua permanência acima de todas as respostas” (DR, p. 166).

O alcance propriamente ontológico da repetição, inclusive polemizado na crítica e no comentário filosófico, é *manifesto* em *Diferença e Repetição* – muito embora Deleuze tenha se recusado, terminantemente, a declinar sua teoria das multiplicidades ou do devir sob qualquer forma de ontologia.

Na perspectiva que se apresenta, tal potência de repetição seria a explicação positiva (e determinante) da proliferação dos disfarces e deslocamentos das séries atuais, tomadas aqui como soluções eventuais frente a um objeto parcial, virtual, até então bastante referenciado em Lacan²⁴⁰ (objeto=x), e que, portanto, pode neste momento seguramente ser denominado *simbólico*, seja por comodidade ou por adequação de linguagem.

O inconsciente deleuziano é aqui definido como “diferencial e de pequenas percepções”, afastado, portanto, das objetivações da consciência (DR, p. 161). Por ele somos levados a crer que o inconsciente carregue, em si, uma espécie de “força de procura”, “força

²³⁸ Deleuze enxerga o dualismo na teoria das pulsões (entre Eros e Tânatos) como fonte de um modelo conflitual em Freud. No entanto, parece redimi-lo mostrando seu dualismo como “secundário em relação à instância [mais profunda] dos problemas e das questões” (DR, p. 158).

²³⁹ Reiteramos aqui a importância vista por Deleuze (IT, 122, nota 22 e IT, 100, nota 24) nas análises de Guattari sobre os cristais de tempo do inconsciente, ligadas aos ritornelos, à ronda cristalina dos “passados que se conservam”, e que ganham uma precipitação positiva nos devires, na atualização dos presentes que passam, que Deleuze entende como galopante.

²⁴⁰ Cf. DR, p. 155-157 e especialmente o texto *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?* (ID, 221-247; 238-269).

questionante e problematizante” (*DR*, p. 158) que são seu destino, intuição, inspiração e vocação microanalítica: força de procura das diferenças por meio de “pequenas percepções”.

O tema do menor, do minoritário – que é sempre o tema do devir – constitui-se aqui como objeto virtual de um inconsciente que o espreita, o experimenta, fazendo o pensamento percorrer as séries e condensados de singularidades à velocidade infinita, tirando daí todos os ritmos e variações de que é capaz (evidentemente segundo a potência dos problemas que foi capaz de equacionar).

A relevância desta via, apenas aparentemente secundária de observação da repetição, parece ser a perspicácia de Deleuze em elevar o tema da repetição a uma sintomatologia²⁴¹, até então não completamente condicionada, mas que teria o signo (tempo ou afecto) como operador determinante.

A microanálise ou cartografia (como analítica sintomatológica) só se torna consciente por efeito e derivação, tendo no campo transcendental seu verdadeiro espaço de experiências que, como tal, só pode ser objeto de um exercício superior das faculdades no ato de pensar.

Tais deslizamentos da análise da repetição psíquica, ora numa teoria do desejo, ora na extrapolação de qualquer psicologia empírica no campo transcendental, alça o ritornelo a uma pragmática bastante refinada, que precisará, no entanto, de tantos outros lances, disfarces e deslocamentos conceituais para se delinear de maneira mais consistente.

A morte, enquanto tal, já não se desenha negativamente como regressiva ou trágica, mas reconduz-se na alegria temática do *CsO* de maneira positiva, imanente, transcendental e produtiva. A morte como alegria transcendental é constituição de um plano de experiência que expõe o artista às paixões da Ideia como sensação: história de uma linha de fuga.

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud o descobriu, lá onde ele se encontrava, sem forma e sem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não fica sem modelo. Porque o desejo deseja *também* isso, a morte, pois o corpo pleno da morte é seu motor imóvel, assim como deseja a vida, pois os órgãos da vida são a *working machine* [o funcionamento maquínico] (*ACE*, p. 20).

²⁴¹ “[...] se Freud estava inteiramente de um lado do pós-kantismo hegeliano, isto é, de um inconsciente de oposição, por que prestava ele tanta homenagem à Fechner e a sua fineza diferencial, que é a de um ‘sintomatologista’?”. O inconsciente, portanto, já não se desenha segundo figuras do negativo: “ não- ser de limitação lógica” ou um “não-ser de oposição real” (*DR*, p. 160).

A repetição no corpo pleno indica, portanto, a retomada do instinto de morte na temática de um materialismo intensivo, que irá polarizar figuras apenas aparentemente duais na filosofia de Deleuze e Guattari, sejam elas: o esquizo e o paranóico, plano de consistência e plano de organização, Terra e territórios, o liso e o estriado, o molecular e o molar, as multiplicidades virtuais e atuais, o *spatium* e o *spatio*, o *CsO* e o organismo, a vida e a morte etc.

Em todos o caso, o segundo termo é reconduzido ao primeiro. Não por regressão empírica, mas por desdobramento intensivo, assegurado, todavia, na radical reciprocidade e insistência de um no outro, longe duma questionável emanação transcendente. Como se disse de maneira recorrente no decorrer deste trabalho, não há de modo algum precedência do virtual ao atual, mas pressuposição recíproca, contemporaneidade assimétrica de uma realidade desdobrada conceitualmente em duas metades.

A morte, analogamente, tem duas vias ou duas metades, como tragédia empírica do corpo orgânico; e como instauração transcendental de um corpo pleno, que se reclama como vitalidade inorgânica, puro plano de pensamento, potência de repetição, Tânatos, instinto de morte, eterno retorno.

Que vá à merda todo esse seu teatro mortífero, imaginário ou simbólico. Que pede a esquizoanálise? Nada além de um pouco de verdadeira *relação com o fora*, um pouco de realidade real. E reclamamos o direito a uma leveza e a uma incompetência radicais, o direito de entrar no consultório do analista e dizer que lá cheira mal. Cheira à grande morte e a euzinho. (*ACE*, p. 444)

Deleuze diz, “*uma* criança morre, uma criança brinca, uma mulher nasce, uma mulher morre, um pássaro chega, um pássaro se vai”. É o devir de uma *hecceidade*, sob a espreita da experiência de uma linha de fuga (sua “história”), que fatalmente encontrará seu limite. Mas a morte é apenas um modo de dizer, tomando um sentido superior: Eros dessexualizado e constituição de Tânatos, instauração de um pensamento genital, como dizia Artaud. Nascimento e morte de uma *hecceidade*, de uma molécula, de um devir-minoritário, de uma linha de fuga em devir num puro plano de pensamento que se pensa sem eu, sem Deus, sem o Mundo.

A ambiguidade do termo *morte* é ressaltada pela compositora Pascale Criton à propósito de uma aula²⁴² em que Deleuze conjuga como decisiva à concepção da noção de ritornelo por Guattari, a ideia de galope.

Em referência ao *ensaio de orquestra* de Fellini (perdidos...salvos...perdidos...salvos), entre a vida e a morte, a dupla galope-ritornelo efetua a troca de posições, ora correspondendo a vida, ora correspondendo à morte. “Duas figuras do tempo...Não sei qual é o signo de cada um; o signo é variável...” (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 502). Por um lado, a pressão mortífera dos passados que se conservam e nos rondam, a vitalidade cavalgante dos presentes que passam como em Jean Renoir; por outro lado, a cavalgada dos presentes que passam é deveras veloz, “Ela nos faz correr,... mas para onde corremos?”

Para onde correm?...Eles correm para o túmulo. E ao contrário...o pequeno ritornelo é a verdadeira vida é o que nos salva da corrida para o túmulo... é a prova do eterno... É o que vai se assentar sobre nós como uma auréola sonora e nos subtrair, mesmo que apenas por um instante, à corrida ao túmulo (DELEUZE citado por CRITON, 2000, p. 503).

A filosofia de Deleuze e Guattari não reserva lugar algum a uma ideia tal qual a pulsão de morte, tanto que os autores se reservam ao termo instinto de morte, evitando a teoria conflitual das pulsões. Para Deleuze e Guattari a vida é puramente afirmativa e produtiva, tal como vemos sob o cuidado conceitual quanto ao conceito do desejo, livre de toda limitação e negação. Ao desejo nada falta. Ele é plena positividade, definido no *O Anti-Édipo* como princípio produtivo de toda produção: “A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente” (Æ, 15; p. 10-11)

Conforme Sauvagnargues, o desejo ou a “realidade libidinal do desejo o classifica dentre as forças produtivas” (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 129). O desejo é o Eros esquizo e redistributivo, princípio imanente de toda a produção, ao passo que a morte freudiana, como regressão, flexiona-se enquanto “Tânatos edipiano” (K, p. 55).

O que veremos, já em *Diferença e Repetição*, é o encaminhamento de Tânatos como instituição de um novo corpo, de uma nova temporalidade e do pensamento. Com Tânatos, Eros é demovido de seu investimento, sob as vistas de uma busca arqueológica no

²⁴² Curso do dia 20 de março de 1984.

passado puro (fundamento). O instinto de morte, como “princípio transcendental positivo” é o golpe silencioso a partir do qual o presente vivo do eu empírico encontra sua suspensão na vitalidade inorgânica de um tempo morto: aiôn.

Como observa Deleuze, a respeito de Blanchot, a morte apresenta sua ambivalência nos seguintes aspectos: a morte incorporal e impessoal no acontecimento “jamais presente” e “inseparável do passado e do futuro, nos quais se divide” e a morte pessoal “que nos chega no mais duro presente” (LS, 182). Toda questão, portanto, será a de se alçar sobre a linha de fuga de uma desterritorialização absoluta num puro campo transcendental (aventura esquizo) e ali se manter sem chegar à fatalidade da morte orgânica, o suicídio, a loucura, a overdose.

É neste sentido que o eterno retorno como o pensamento mais radical e compreensivo será aproximado de Tântatos, não como “morte edipiana”, mas como golpe seletivo²⁴³ que nos faz nascer para o impessoal, para o acontecimento: campo transcendental de puras diferenças.

Não se trata, como em Freud, de regredir ao estágio inerte anorgânico, mas de se alçar à vitalidade inorgânica de um pensamento cujo o objeto limite é o devir: a criação que brinca, a mulher que nasce, o pássaro que chega.

Deleuze e Guattari, sustentam em *Kafka* que a verdadeira morte de Gregor, em *Metamorfose*, não é mediada numa suposta “regressividade” de um devir-animal sobre uma linha de fuga ativa (que, ao contrário, constituem suas vias de vitalidade inorgânica), mas na sua retratação nas formas molares e majoritárias, “reedipianizado pela família e conduzido à morte”, a novela terminando, assim, “em estado de perfeição mortuária” (*K*, p. 59). A morte de uma mulher, de um pássaro ou de uma criança é num sentido o termo de uma *hecceidade*, limite ou termo de um devir, mas por outro lado, sob uma outra valência, ainda mais importante, é a condição de sua própria possibilidade como instauração do princípio e do campo transcendental. Como diz Deleuze, Éros “só pode ser vivido”, mas Tântatos é quem repete, condiciona ou “submete Éros à repetição” (DR, p. 42). É Tântatos, ou a morte, que nos projeta num campo impessoal de pura experimentação. Uma mulher nasce, uma criança

²⁴³ O Eterno retorno é o golpe mortal de todo os *a priori*, de todas as figuras transcendentais, Deus, a alma, o mundo, e neste sentido ele é seletivo. Tudo (diferença) retorna como gradiente molecular, impessoal, intensivo. O eterno retorno não é apenas o pensamento seletivo, mas o “ser seletivo” (NPH, 80) que faz revir a realidade não-partilhada do ser unívoco ou do corpo sem-órgãos como potência de distribuição nômade no múltiplo, ou seja, o antilogos aberrante, que já não pode ser pensado categoricamente; nas palavras de Lapoujade “redistribuição permanente das potências do sem-fundo” (LAPOUJADE, 2014, p. 85).

brinca, um pássaro chega: Éros. Mas de repente o vivido é abarcado ou precipitado por uma linha de fuga que os leva à morte empírica, à vitalidade inorgânica, ao CsO.

Assim, se por um lado ainda que todo devir encontre seu termo, é preciso, não obstante, confiar sua impassibilidade inefetuável eternizada num tempo morto, como captação de forças que se fundem em ordens de repetição. Não estaria aí a profunda potência do ritornelo como repetição e captação de forças, o próprio conceito convergindo e repetindo, tal como as vemos, as diversas modalidades dos conceitos de repetição? O ritornelo como o disfarce no qual o próprio conceito de repetição se repete.

Gregor penetra e abastece o tempo do mais puro pensamento, o tempo extático e espiralado nietzschiano, enrolado em si mesmo como manancial de diferenças em que se dissolve toda a identidade: “O tempo deixa de desenrolar sua linha reta, e se enrola em si mesmo ao passo que é afirmado como eterno retorno” (LAPOUJADE, 2014, p. 85). Tempo do devir que expulsa todas as formas de identidade, a morte do homem empírico, a vitalidade inorgânica de um inseto errando num puro plano de diferenças, puro campo transcendental.

Mas até mesmo o devir encontra seu termo: seja a morte transcendental que nos reconstitui o presente vivo como indivíduos formados, tomados sob linhas duras e em segmentos diversificados (a família, a escola, o serviço militar, o trabalho etc.); seja pela exacerbação e falta de prudência quanto aos limites do corpo orgânico, acompanhada da dilaceração excessiva na morte física.

A conversão esquizoanalítica da morte em Deleuze e Guattari, sob os termos de uma instância produtiva como corpo pleno ou *CsO* (MP, 189-190), revigora o levantamento inicial de *Diferença e Repetição* de um princípio transcendental e não psicológico da repetição inconsciente, inspirada em Freud, mas agora inseparável da radicalidade genética de um puro plano de pensamento que efetua a repetição do princípio distributivo das potências do Ser. Todo devir comporta a morte das formas molares de um sujeito empírico na vitalidade inorgânica de um *CsO*. Este plano de puro pensamento é também o plano das mil transversais do qual a música tira seus conteúdos.

A expressão musical, dizem Deleuze e Guattari, “é inseparável de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal que constituem seu conteúdo” (MP, 367). A expressão musical faz bloco com os devires, e a constituição deste bloco permite que as matérias de expressão entrem em reversibilidade com as transversais e diagonais de um plano puro de imanência em que se pensa e, que, forçosamente, se reterritorializa nas formas empíricas de composição, performance e escuta, conduzindo todo devir a um termo (o

tratamento especial a que Schumann submete seus ritornelos, seus blocos de infância e feminilidade)²⁴⁴.

Em todo o caso, trata-se de um reinvestimento libidinal do objeto musical, sonoro, mas agora conduzido ou submetido a Tânatos: à forma pura do tempo na 3ª síntese.

Como observa Lapoujade, entre a vida e a morte, trafega-se entre duas espécies de limites. Ora encontramos-nos limitados pela lei, pelas normas, categorias e sistemas de um domínio que admite seu deslocamento em meio a desterritorializações parciais e relativas; ora o limite devém membrana porosa, e o ritmo torna-se o operador de uma radical comunicação, implicando o atravessamento mútuo dos disparates que “se comunicam pelo limite que os disjunta” (abertura às multiplicidades do fora nas disjunções inclusivas) (LAPOUJADE, 2014, p. 296).

Um grande contágio acomete o corpo sem órgãos, uma diferença se repete em outra e os acontecimentos advém como devir de uma ideia, de um objeto virtual, que se aproxima de outros e mesmo os compõe em seu sobrevôo próprio, ganhando um novo sentido: intensidade que se intenciona²⁴⁵.

É neste contexto que, entre um campo e outro, assiste-se ao *devir de um princípio*: Éros devém (metamorfoseia-se em) Tânatos (morte do corpo libidinal) que revém Éros – desterritorialização absoluta de Éros em Tânatos (dessexualização da energia libidinal) e a constituição de um puro plano de pensamento, no qual o objeto musical ganha sua reversibilidade virtual; reterritorialização de Tânatos em Éros e o reinvestimento, nos objetos da experiência real, da potência de pensamento relativa à aventura transcendental. Vamos do objeto sensível à experiência transcendental, dos investimentos de Éros em objetos reais à Tânatos, morte “do dentro como processo de metamorfose” (LAPOUJADE, 2014, p. 300) a despejar suas populações nômades nos golpes ideais que refluem em Éros como aquilo que se há a fazer: a constituição de uma capacidade ou potência da ação extraordinária da criação (aporte ético do imperativo categórico). É sob a condição do bloco, da reversibilidade radical entre os atuais e os circuitos virtuais, cada vez mais vastos, esparsos, porém contínuos, que a música pode atingir seu ponto de mudança nas reterritorializações formais, nos investimentos

²⁴⁴ MP, 368.

²⁴⁵ LS, 347-348 : “Da intensidade à intencionalidade: cada intensidade se vê a si mesma, se intenciona a si mesma, retorna sobre seu próprio traço, se repete, se imita através de todas as outras. É o movimento do sentido. Este movimento deve ser determinado como Eterno Retorno”.

libidinais objetais de Éros, agora reportado à Tânatos, à potência de um pensamento radical e afirmativo. O segundo sim, a segunda afirmação, é de Éros.

Sob muitos aspectos, o limite é primeiro. Entretanto, o limite não é mais uma forma, forma imperativa da lei ou forma englobante do todo; pelo contrário, é “o informal puro”, o ponto em que a impotência se converte em nova potência, quando o insensível empírico se torna a nova potência transcendental da sensibilidade, quando o imemorial empírico se torna a nova potência transcendental da memória, quando o impossível político se torna o intolerável ético e a condição da ação revolucionária. Se ainda é uma lei, é a lei do eterno retorno como lei do devir. O limite se torna gerador de potência, se torna um “ponto de transmutação” que nos capacita para a ação = x (LAPOUJADE, 2014, p. 300)

Mas o que retorna, pergunta-se Deleuze? Algo “que se desloca e se disfarça nas séries”, algo que “não deve e não pode ser identificado, mas existe” e “age como diferenciador da diferença” (DR, p. 411).

qual é o conteúdo desse terceiro tempo, desse informal no extremo da forma do tempo, desse círculo descentrado que se desloca na extremidade da linha reta? Qual é esse conteúdo afetado, “modificado” pelo eterno retorno? Tentamos mostrar que se tratava do simulacro, exclusivamente dos simulacros. Os simulacros implicam essencialmente, sob uma mesma potência, o objeto= x no inconsciente, a palavra= x na linguagem, a ação= x na história (DR, p. 411)

Tânatos define-se assim como princípio Ético ou aquilo que constitui o imperativo categórico, instância seletiva, judicativa e crítica (super-ego) atravessada pelo gradiente turbilhonar de diferenças (eterno retorno).

a terceira síntese é o tempo do Super-ego, a nova instância que avalia o Id e o Ego em função de um “Tu deves” imperativo. Se Deleuze retoma a formulação de Rimbaud “Eu é um outro”, é na realidade para dizer : esse outro é o super-ego; é ele o novo Eu como pensamento cruel, “apático e gelado”, indiferente ao ego: sejas quem fores, tu deves. O que é preciso realizar, é a ação formidável = x ou o grande Assassinato, ação de que somos inicialmente incapazes, de que posteriormente nos tornamos capazes, e que enfim abre um porvir no qual nossas potências de agir não são mais submetidas ao círculo de Eros. (LAPOUJADE, 2014, p. 82).

Para Deleuze de *Diferença e Repetição* o instinto de morte nos permitiria pensar “a repetição em sua relação com a diferença”. Em *Além do princípio de prazer* o instinto de morte deixa de se ligar às tendências destrutivas e passa a valer como “princípio transcendental” positivo “originário para a repetição” (DR, p. 40). Instinto primordial que afirma a repetição, a morte, segundo Deleuze, “nada tem a ver com um modelo material” o

que contraria a concepção empírica de um retorno ao estado de uma matéria inanimada (DR, p. 41). A “verdadeira repetição”, diz Deleuze, é da ordem do simulacro, de um sem-fundo que se faz ascensão legítima nos disfarces, e que não os aceitam como algo que recobre ou escamoteia um improvável primeiro termo a ser repetido: “as máscaras nada recobrem, salvo outras máscaras” (DR, p. 41). A repetição nos termos de *Diferença e Repetição* é simbólica, ou em última análise é repetição de um dispar, de um infinitivo impassível, que não se esgota nas atualizações dos disfarces, constituindo “um poder autônomo dos disfarces” (DR, p. 43). A repetição leva a disfarces, proliferação de simulacros ou devires num puro plano de imanência que se pensa, exigindo uma nova imagem do que significa pensar.

Tânatos será a figura psicanalítica que expressa a potência de repetição cuja efetuação máxima se confundirá no conceito do eterno retorno com a “*forma* pura adequada à ascensão do informal ou do sem-fundo em nós” (LAPOUJADE, 2014, p.85). No caso clínico, instalar-se no cerne da repetição é a exigência que confere a possibilidade do valor terapêutico à *transferência*: mergulhar à base do turbilhão que se repete e ali “autenticar papéis”, “selecionar máscaras” (DR, p. 43), participar da própria cura nas junções entre os investimentos eróticos da vida empírica e o princípio transcendental e silencioso que o submete: Tânatos.

Claro que Deleuze está sempre invocando Freud, mas sobre esse último ponto a relação é duvidosa, como *O anti-Édipo* confirmará posteriormente; pois, em Freud, Thanatos tende a nos reconduzir rumo a um indiferenciado que a matéria encarna idealmente, enquanto em Deleuze Thanatos permite, ao contrário, a afirmação da maior diferença e confunde-se, não mais com a *matéria* inerte mas com uma *forma* pura adequada à ascensão do informal ou do sem-fundo em nós. O instinto de morte é despojado de todas as características que possui em Freud, exceto seu valor de princípio e seu caráter silencioso. Ele é despojado dos traços schopenhauerianos que o próprio Freud lhe atribui, para assumir traços nietzscheanos : *o instinto de morte se torna o eterno retorno*. O tempo deixa de desenrolar sua linha reta, e se enrola em si mesmo quando é afirmado como eterno retorno. O eterno retorno é precisamente o que não faz retornar nada do ego, do Eu, do Uno pois só faz retornar o que difere; é uma redistribuição permanente das potências do sem-fundo. Ele se torna o *novo círculo* que substitui o círculo platônico. Doravante, à nova terra do sem-fundo corresponde o novo círculo do eterno retorno, não mais o círculo do Mesmo, mas o círculo do Outro (LAPOUJADE, 2014, p. 84-85).

3. Kierkegaard

A repetição exprime a presença eterna daquilo que foi e que persistirá, o que quer que eu faça, [um amor] não se repetindo em outros, [mas] em si mesmo; [ele] não morre, como Fênix: ele encontra em si a força de renascer enquanto se arrisca a morrer²⁴⁶

Jean Brun

A obra de Kierkegaard não é abundante na filosofia de Deleuze, no entanto, alguns temas²⁴⁷ a frequentam pontualmente, sob os matizes da imanência, do devir, do pensamento livre e privado.

Arnaud Villani, todavia, observa, na introdução de *Diferença e Repetição*, a importância da reprise kierkegaardiana no conceito do ritornelo. Trata-se de, num primeiro momento, de “fazer revir” ao largo das “generalidades do hábito” e das “particularidades da memória”, a repetição de um “universal-singular”²⁴⁸ (SASSO; VILLANI, 2003, p. 304).

Em *Diferença e Repetição* vemos que, longe de sujeitar a repetição ao “mal” sentido da ladainha, fastidiosa “cantilena” do retorno do mesmo no Mesmo, a repetição deleuziana retoma, a seu modo, a “reprise” ou “repetição” da ventura experimental de *Constantin Constantius*²⁴⁹.

Deleuze indica, de forma direta, a relevância de Kierkegaard no pensamento da repetição (ver especialmente em *DR*, p. 25-32), e também de Péguy, Nietzsche e, conforme vimos, de certos aspectos de Freud.

²⁴⁶ Introdução do 5º volume das obras completas de Kierkegaard. *Œuvres complètes de Søren Kierkegaard*. La Répétition. Crainte et tremblement. Une petite annexe. Paris: Éditions de l'Orante, 1998, p. XIX.

²⁴⁷ Os principais temas seriam 1.) a necessidade de “fazer o movimento” como “escolha” ou “decisão espiritual” (P, 84 e MP, 344) substituir o movimento espiritual ao lógico (DR, 20); b.) o cavaleiro da fé como homem do devir (MP, 242; 342) c.) os quanta e o salto qualitativo e o devir-imperceptível (MP, 266; 345); d.) a noologia do pensador privado, ou do pensador do fora, que destroem a imagem clássica do pensamento do professor público (Schopenhauer educador de Nietzsche), segundo “descontinuidades”, sua “mobilidade” e “atos violentos” (MP, 467).

²⁴⁸ Repetir a “sua” singularidade, “repetição suprema como categoria do porvir”, rejeitando passado e presente, memória e hábito, o geral e o particular (DR, 126).

²⁴⁹ Constantin Constantius é o pseudônimo utilizado por Kierkegaard em *Gjentagelsen*, ou *La Reprise*, conforme a tradução francesa da obra (Éd. Flammarion, 1990). *Constantius* conduz experimentos sobre a possibilidade da repetição. Sabe-se que o caráter fictício da obra espelha inquietações próprias ao autor, com relação ao posterior recuo ante o compromisso de casamento com sua então noiva Regine Olsen.

Há uma força comum a *Kierkegaard* e *Nietzsche*. (seria preciso aí incluir Péguy para formar o tríptico do pastor, do anticristo e do católico). Cada um dos três, a sua maneira, faz da repetição não só uma potência própria da linguagem e do pensamento, um *pathos* e uma patologia superior, mas também a categoria fundamental da filosofia do futuro. [...] O que os separa é considerável, manifesto, bem conhecido. Mas nada apagará este prodigioso encontro em torno de um pensamento da repetição: *eles opõem a repetição a todas as formas de generalidade*. (*DR*, p. 25)

A força comum entre Kierkegaard e Nietzsche, segundo Deleuze, advém de uma visão categórica da repetição, que já não se contenta com a ideia do retorno incessante de um particular ou de uma generalidade vazia.

Os aspectos psicológico e existencial das filosofias de Kierkegaard e Nietzsche, se é que podemos assim dizer, tomam o alcance de um pensamento das singularizações do indivíduo, cuja potência repetidora é o da própria diferença, em vias de transformação incessante.

Em um *Programa de uma Filosofia da Repetição segundo Kierkegaard, Nietzsche e Péguy* (*DR*, p. 25-28), Deleuze observa 4 proposições que marcam a coincidência entre eles (as quais resumiremos sumariamente sob a perspectiva de Kierkegaard):

1. **“Fazer da própria repetição algo novo”**, “colocá-la como objeto supremo da vontade e liberdade” (*DR*, p. 25);
2. **“Opor a repetição às leis da Natureza”**, não se tratando de ciclos naturais: segundo as leis da natureza “a repetição é impossível”. Eis porque “Kierkegaard condena sob o nome de repetição estética, todo esforço para obter a repetição das leis da natureza” (*DR*, p. 26);
3. **“Opor a repetição à lei moral**, fazer dela uma suspensão da Ética, “o pensamento para além do Bem e do Mal” (*DR*, p. 26) – Veremos que Kierkegaard em sua delineação dos modos de existência romperia não só com a existência estética (orientada sob o princípio do prazer), mas com a ética (orientada sob o princípio do dever) em direção a uma existência religiosa na qual o *self* ganha a importância divina de uma singularidade plena. O triunfo Ético, se podemos assim falar em Kierkegaard, é dado sob a potência de repetir e reportar o *self* a si mesmo, remeter a diferença à própria diferença, sem a mediação de um padre ou de um sistema lógico; e
4. **“Opor a repetição não só às generalidades do hábito mas às particularidades da memória”**. Nos dois casos apresentados, Deleuze entende um “movimento psicológico”; neste sentido “a repetição é pensamento do futuro”. É “na repetição” e “pela repetição que o Esquecimento se torna uma

potência positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo” (*DR*, p. 27). Não se trata de desfazer-se do hábito ou da memória (como ficará claro no tratamento que Deleuze dará a estes conceitos na mesma obra) mas de livrá-los de uma psicologização demasiada. Memória e Hábito, como vemos no decorrer da obra (*DR*, p. 112-129), se encaminhariam, sob alcance transcendental, em suas formas superiores ou paradoxais como passado puro e sínteses ou contemplações passivas.

A *Gjentagelsen* (repetição, retomada ou *reprise*) de Kierkegaard, livre da repetição estética e da resignação ética, leva a marca imediata da presença e aquisição do novo (*Gjen*), ainda que em sua cavalgada dialética termine numa espécie de reconciliação transcendente: salto²⁵⁰ e renascimento perante Deus.

Na novela de Kierkegaard, *Constantin Constantius* ao se prestar ao auxílio de um jovem homem apaixonado que sofre da melancolia de uma recordação amorosa (segundo um amor que se vê incapaz de concretizar), vê-se diante da possibilidade de repetição²⁵¹, que constata não existir, ao menos sob a figura de uma temporalidade revisitada, conforme observa em sua viagem a Berlim.

Ao se perguntar sobre a possibilidade da repetição, o autor decide refazer uma antiga vivência, repetindo seu percurso da forma mais fiel possível. No entanto, experimentaria aí as decepções da forma negativa da repetição, como *repetição do mesmo*. Experimenta, com isso, a impotência de vivenciar os mesmos sentimentos, sensações, lugares ou pessoas. Neste momento encontra-se diante da fugacidade temporal que toma o mundo num devir tal que, se há alguma forma de repetição, esta não poderia ser a de uma verdade histórica, como postulada por Hegel, mas existencial, diferencial e de renovação, que Kierkegaard entenderá no seio da reconciliação divina.

Ao se perguntar sobre a possibilidade da repetição, *Constantin* vê-se diante da aspiração moderna de uma **categoria da repetição**, não mais pagã ou étnica como a grega (apegada à recordação, retroativa e reminescente), mas a ser descoberta, por vir.

²⁵⁰ O salto kierkegaardiano é “passagem qualitativa”, brusca e sem mediação possível. Passa-se, assim, da inocência ao pecado, do pecado à fé, da vida ética à religiosa. Marca-se aqui a evidente oposição à Hegel, mas também à mediação do padre. Cf. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 867.

²⁵¹ Cf. Kierkegaard, 1990, p. 66. « Une reprise est-elle possible ? Quelle signification a-t-elle ? Une chose gagnée-elle ou perdue-elle à être reprise ? », il me vint soudain à l’esprit ceci : « Tu devrais aller à Berlin, où tu as déjà été une fois ; tu vérifieras alors si une reprise est possible et ce qu’elle peut signifier ».

O desespero ético e estético tematizado na *reprise* deverá ser demovido numa forma Ética superior, marcada pela confluência e reconciliação imediata, no homem, do tempo finito e da absoluta eternidade. Vê-se aí, sob uma espécie de salto qualitativo e transcendente²⁵², a reapropriação do homem livre e não hesitante em seu caminho.

A renovação, na existência religiosa que Kierkegaard nos reserva, é um salto na fé, repetição livre das formas inferiores de *existência estética* – instável e descontínua (simbolizada por Don Juan²⁵³) – e *ética*, até este instante, centrada na resignação do dever ordinário e comum, sob normas e sacrifícios.

A *reprise* afasta criticamente, e em língua-mãe²⁵⁴, todo o senso lógico da mediação e contradição hegeliana.

É uma instauração existencial que coloca a repetição no espírito, longe da ciência do movimento lógico e abstrato²⁵⁵ e que, diluindo os jogos da representação, flerta com os paradoxos e a opacidade semântica.

Na *reprise* a porta dos fundos da reminiscência está fechada. Há, apenas, um “único movimento à frente” (citado por GRØN, 1993, p. 143) diz *Climacus*, sinalizando o porvir como única direção a ser tomada. Se a porta de trás das recordações está fechada, o futuro ganharia na *reprise* uma grande importância, “paradoxalmente por meio da repetição”.

“A repetição traz o novo” e como potência de transformação e renovação “torna-se a virtude ética mais valiosa” (GRØN, 1993, p. 150).

É na repetição que a singularidade do indivíduo é afirmada, e o aporte existencial é preenchido por uma conduta que, às margens da mediação, eleva o ser singular a uma nova potência.

²⁵² Deleuze reformulará este salto de modo imanente num bergsonismo, “verdadeiro salto” no “ser” do passado puro: “salto pelo qual instalo-me no virtual, no passado, em certa região do passado, em tal ou qual nível de contração. Acreditamos que essa invocação exprima a dimensão propriamente ontológica do homem, ou melhor, da memória” (B, p. 49; 59) e também “É preciso instalar-se de súbito no passado – como em um salto, em um pulo. Também neste caso, a ideia de um ‘salto’ quase kierkegaardiano” (B, p. 44; 53).

²⁵³ Don Juan simboliza o anseio esteta de evitar a repetição (já que nunca repete o ato amoroso com a mesma mulher). Neste sentido a repetição é inimiga do prazer, princípio diretriz deste modo de existência. Kierkegaard explora o tema, mais profundamente, em *Diário de um Sedutor* primeira parte de *Enten-eller* (KIERKEGAARD, Søren. **Ou bien... Ou Bien...**, Paris: Gallimard, 1943).

²⁵⁴ “A mediação é uma palavra estrangeira. Ao contrário a *reprise* é uma palavra bem dinamarquesa e eu felicito a língua dinamarquesa por tal termo filosófico” (KIERKEGAARD, 1990, p. 11).

²⁵⁵ Cf. nota 4 de *Diferença e Repetição* (DR, p. 29) sobre a crítica ao movimento lógico em Hegel de Kierkegaard e Péguy.

Tal seria o delineamento, segundo o prof. Arne Grøn²⁵⁶ de uma dialética da escolha como dialética existencial da repetição: “afirmação da diferença do *self*, sua obrigação afirmativa como escolha Ética” (GRØN, 1993, p. 150).

A repetição em Kierkegaard é o triunfo sobre o desespero ético. A repetição “por virtude do absurdo” tornando-se “categoria religiosa” (GRØN, 1993, p. 150); provoca a “liberação do poder ético de atar e julgar” (GRØN, 1993, p. 152) reconciliando o homem consigo mesmo e a Deus, sob às condições absolutamente particulares de sua singularidade existencial.

Como conclui Grøn (1993, p. 152) “a reconciliação começa na fé”, e se o interesse deleuziano por aspectos da obra de Kierkegaard é notório, cabe aqui uma oportunidade de celebrar sua tão questionada “fé ou crença no mundo”²⁵⁷, já não como “fracasso”²⁵⁸ filosófico ou salto transcendente (como quer Gualandi), mas como crença puramente imanente que, por meio de repetições diferenciais, vê o mundo sob redistribuições incessantes, virtualmente imprevisíveis.

²⁵⁶ Especialista em teologia sistemática e filosofia existencial na Universidade de Copenhague. <http://cfs.ku.dk/staff/profil/?id=4774>.

²⁵⁷ “Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas” *IT*, p. 207.

²⁵⁸ Cf. GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p.140. Segundo a crítica de Gualandi, Deleuze “não pôde ser fiel até o fim ao princípio de *univocidade* pois não soube impedir-se de ser *analógico*, e não pôde afirmar-se até o fim enquanto sistema filosófico, pois seu ato de pensamento não soube se desfazer da crença e da *fé* que são as figuras subjetivas da *opinião* e da *religião*”.

4. Hume

Hume como se sabe, é um dos primeiros intercessores explícitos da filosofia deleuziana. Seus trabalhos monográficos são marcados pelo brilhante começo que desemboca em *Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*, de 1953. Antes ainda, uma obra intitulada *David Hume: sa vie, sa oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*, suportada por André Cresson, prenunciava seu grande interesse pelo empirismo.

Em *Empirismo e Subjetividade*, Deleuze reflete sobre a possibilidade da constituição empírica do sujeito, na filosofia de Hume, o fazendo fundamentalmente a partir da ideia de hábito. Como vemos em inúmeros comentários subsequentes à obra deleuziana, o hábito se tornará, ao lado do eterno retorno nietzschiano, um dos componentes mais notáveis no conceito de ritornelo, central em nosso estudo.

O estudo das articulações do hábito na filosofia deleuziana deverá provocar uma série de especulações no interior do conceito de ritornelo: especulações de caráter lógico, ontológico, estético-territorial, político, entre outras. Isto explica a extensão desproporcional que dedicamos a ele, e que julgamos necessária, na medida que ela viabiliza muitas perspectivas sobre a noção do ritornelo.

Ao lado do hábito, atentamos num conceito obscuro que o acompanha na filosofia de Hume, denominado crença. É pela crença que o hábito se anima de um *pathos*, afectividade ou circunstância. Zourabichvili lhe emprestará um interessante comentário, conectando-o à categoria do acontecimento.

Voltando a Hume, lemos que um dos seus principais desejos consistia em mapear ou teorizar o que chamou de “geografia mental” do espírito humano. Trata-se da “descrição sistemática” de um “comportamento superficial” oposta a uma pretensa “descoberta das molas secretas e princípios – as causas inauditas – responsáveis por tais comportamentos” (HUME, 2007, p. 186-187, nossa tradução). Hume rejeita, assim, o que chamou de proposições metafísicas, acentuando a necessidade de conduzir sua investigação sob princípios e limites empíricos, não obstante invulgares.

Como fundamentais à sua empreitada, destacam-se os conceitos do hábito e de crença, aos quais passamos brevemente. Em seguida passamos a certas divagações furtivas

acerca da ideia do hábito na obra de Deleuze, a fim de experimentar algumas das direções que Deleuze traça a partir dele, e que nos enriquecem sobremaneira a possibilidade de especulativa sobre a própria noção do ritornelo.

4.1. Hábito

O hábito, segundo Hume, é uma propensão, um fácil trânsito entre ideias. A partir de uma percepção presente, o espírito passa, naturalmente, de uma ideia a outra, convocando-as involuntariamente, fluindo entre representações, o hábito definindo-se, ao mesmo tempo, como um princípio e uma facilidade.

O espírito ou a imaginação se confundem num primeiro momento com a livre fantasia, ele caminha entre ideias sem se deter a qualquer tendência. O espírito é mera coleção de ideias, percepções, impressões, e na ausência do hábito, flutua livremente ao acaso, gozando da indiferença com relação à experiência, ou ao dado.

A presença do hábito, por outro lado, indica que a imaginação ganhou uma certa tendência: ela se inclina de uma percepção a um fluxo de ideias, que, acompanhadas por uma afectividade, crê eficientes. Não é por uma vontade do espírito, ou por uma ordem transcendente da imaginação (que não é produtiva), que o sujeito inclina-se de uma ideia a outra. Somos conduzidos de A a B de maneira automática e tais passagens são articuladas segundo os princípios de associação (semelhança, contiguidade e causalidade) e os princípios da paixão. Os princípios, assim, fixam a imaginação, impedindo o espírito de transitar ao acaso entre as ideias que coleciona.

Segundo sua natureza, os princípios fixam o espírito [...]. Os princípios de associação estabelecem entre as ideias relações naturais. Eles formam no espírito toda uma rede, como uma canalização: não é por acaso que se passa de uma ideia a outra; uma ideia introduz naturalmente uma outra de acordo com um princípio, sendo naturalmente acompanhada por outra. (ES, p.117 [139])

Quando inferimos, antecipamos as conjecturas ou efeito daquilo que tratamos, cremos e estamos agindo sob a influência do hábito. Em certas situações, ditas legítimas, cremos mesmo na necessidade daquilo que se segue, fato que é reforçado pelo resultado do que observamos, reforçando a crença e a legitimidade do fluxo de representações.

A causalidade, todavia, não advém de qualquer dedução racional abstrata, mas da uniformidade da experiência, observação reiterada, e de um sentimento que a acompanha (crença) quando a conjunção entre os estados observados tem certa constância. Hume demonstra, assim, que nenhuma razão *a priori* fundamenta uma conexão necessária, que nas palavras de Gérard Lebrun (2010, p. 11) “só poderia ser teológica ou mágica”.

O fato do hábito é que a presença da ideia de A introduz, naturalmente, a ideia de B. Todavia, não se trata de uma memória. Vamos de A a B não por uma lembrança (síntese ativa da memória), mas como autômatos, tal qual uma segunda natureza – um comportamento imediato que se faz, involuntária e passivamente, *no espírito*.

Pelo hábito, um *sujeito* se constitui, ao acaso, segundo um poder de contração passivo pelo qual ganha inclinações e tendências, comportamentos e expectativas. Como diz Hume, sob a ação dos princípios, o *espírito* – a coleção ideais ou a imaginação – deixa de ser indiferente²⁵⁹ ao dado e ganha inclinações, “devém *sujeito*” (ES, p. 8). O sujeito se constitui no espírito à medida que já não é indiferente àquilo que aparece: ao contrair hábitos as ideias ganham tendência no espírito, e este devém, propriamente, *uma natureza*.

Sáimos, pelo hábito e pelos direcionamentos da paixão, que nos leva a objetos privilegiados, a um circuito de ideias associadas (pelos princípios) que se tornam co-presentes, introduzindo um futuro de expectativas, de aguardos, de efeitos que esperamos. O hábito tem portanto um sentido prático. Ele resulta no direcionamento da ação e da especulação, ao considerar o acúmulo de experiência dos fatos, inferindo efeitos, projetando resultados.

O hábito realiza, de certo modo, o projeto de uma filosofia prática e anti-racionalista que já não pode se fundar em qualquer propriedade inerente à coisa para determinar seu lugar no mundo. O lugar de uma relação de ideias se encontra, antes, em sua adequação, em seu valor consequente, em sua utilidade e não segundo sobredeterminações transcendentais às quais uma razão se fiaria. Vamos de uma ideia a outra através de pontes exteriores que as conectam, seja nas inferências ou seja nas invenções, instituições, nos artificios. Deleuze vê o cerne de toda tradição do empirismo justamente na exterioridade das relações. Isso, como dissemos, se faz fora de qualquer natureza inerente à ideia (ou à coisa),

²⁵⁹ “A indiferença e a fantasia são a situação própria do espírito, independentemente dos princípios exteriores que o fixam ao associar suas idéias” (ES, p. 88). Deleuze ainda cita, na mesma obra (ES, p. 4), uma passagem do *tratado da natureza humana* em que Hume afirma que a indiferença é a situação “primitiva do espírito” *Tr.*, 206.

ou seja, sem que seu conteúdo próprio determine a natureza das ligações. Ao contrário, os princípios de associação (semelhança, contiguidade e a causalidade) são “os únicos laços que unem nossos pensamentos” (HUME, 2007, p. 36, nossa tradução) e que nos garantem uma certa consistência ou sistematicidade ante o delírio no irracional. São eles que conectam nossas ideias, afetando *o espírito que devém sistema*: uma natureza humana, com suas inclinações e tendências. Tais princípios não são, propriamente, ações *do* espírito, mas se fazem *nele*, secreta, silenciosa e passivamente²⁶⁰.

4.2. Crença

Nos acostumamos com tendências que se assentam nos sujeitos, que os direcionam, e esperamos que se confirmem, inevitavelmente. Cremos, de fato, e este sentimento acompanha os acontecimentos. Hume, contudo, reconhece a dificuldade em definir a crença, “ato de espírito” “jamais explicado por nenhum filósofo” (HUME, 2004, p. 66, nota 1). Não obstante, ele a expõe de maneira eloquente e clara como “qualquer coisa que *sentida* pelo espírito, que distingue as ideias do juízo das ficções da imaginação” (HUME, 2004, p. 67, grifo nosso).

Se a imaginação, quanto ao governo de suas ideias, goza de uma plena liberdade podendo “uni-las, misturá-las e variá-las de todas as formas possíveis” ela, todavia, nunca poderia “por si mesma, converter-se em crença” (HUME, 2004, p. 66). Às suas livres ficções faltaria um sentimento, uma força ou afectividade que lhes desse “maior peso e influência” (HUME, 2004, p. 67). A crença, por outro lado, é a categoria que transfere esse poder às ideias dos juízos aos quais acompanha. A “associação”, diz Deleuze, “dá ao sujeito uma estrutura possível”, mas “só a paixão lhe dá um ser, uma existência”. É em seu vínculo com a paixão que a associação encontra seu sentido e destino (ES, p. 136-137), ou seja, seus fins propriamente imanentes. Ela lhes dá o peso e influência necessárias, “as faz parecer de maior importância” ela “as reforça no espírito e as estabelece como princípios diretivos de nossas ações” (HUME, 2004, p. 67).

²⁶⁰ “É evidente que a associação de ideias opera de maneira tão silenciosa e imperceptível que raramente somos sensíveis a ela e a descobrimos mais por seus efeitos que por qualquer sensação ou percepção imediata” (HUME, 1960, p. 305, nossa tradução)

A crença preenche de vitalidade o contexto de uma ideia, organizando-a, não só quanto ao sentido ou destino dos encadeamentos, mas acrescentando-lhes uma afetividade envolvente.

Ouçó agora, por exemplo, a voz de uma pessoa conhecida, e o som parece vir do quarto contíguo. Esta impressão dos meus sentidos conduz imediatamente meu pensamento à pessoa e, ao mesmo tempo, a todos os objetos circundantes. Eu os pinto para mim mesmo como existentes atualmente e com as próprias qualidades e relações que já sabia que possuíam. Estas ideias se apoderam de meu espírito mais depressa que as ideias de um castelo encantado. Sinto-as de modo muito diferente, e sua influência é bem maior, em todos os pontos de vista [...] (HUME, 2004, p. 67).

A radicalidade do sentimento de crença é tamanha a ponto de verificar-se imune a qualquer ato razoável do espírito: “espécie de instinto natural que nenhum raciocínio ou processo do pensamento e do entendimento é capaz de *produzir* ou de *impedir*” (HUME, 2004, p. 64, grifo nosso). Vê-se aí a impotência da razão, sua insuficiência moral. Deleuze observa, quanto a isto, que a razão “não determina a prática”, sendo “praticamente, tecnicamente insuficiente” (ES, p. 17). Em outras palavras, a razão não produz qualquer ação, não contradiz e não combate uma paixão. Como diz Merrill (2008, p. 207) a razão não pode sequer frear ou opor o impulso da paixão, apenas uma paixão oposta pode.

As crenças, ainda que concebidas como poder de inferência no ato cognoscitivo, razão pela qual ultrapassamos o dado (ES, p. 93), elas permanecem impermeáveis a arrazoamentos. Como diz Zourabichvili (2004, p. 11) trata-se de uma “convicção não raciocinada” cuja “validade” não se mede absolutamente “em conformidade a uma verdade presente ou por vir”. Seu valor, portanto, é moral ou prático, um valor que deve ser medido pela consequência, o que dá ao empirismo seu caráter aventureiro, especulativo. William James irá, na esteira do empirismo, definir inclusive a veracidade de uma ideia, não por um fundamento qualquer a que ela pretenda, mas pelo seu poder consequente.

Hume, em seu ceticismo²⁶¹, nos repreende, pois, a um certo limite especulativo, um limite prático: devemos “renunciar a todas as especulações que transbordam as fronteiras da vida e da prática cotidianas” (HUME, 2004, p. 59). A razão desta repreensão reside no fato de que a crença não se limita a relações que, do ponto de vista do conhecimento, devam ser taxadas de legítimas, fortemente uniformes e depuradas pelo recurso extensivo à experiência. De fato ela encontra-se igualmente presente em relações ilegítimas, metafísicas, probabilidades não-filosóficas (Cf. ES, p. 57 [68]): repetições infundadas em fatos, como por exemplo a da ideia de que Deus criou a terra, ou da substancialidade do sujeito. Nessas situações o que falta é a própria possibilidade factual de observação, o que, ao contradizê-la, levaria-lhe ao enfraquecimento.

Ora, nem todas as relações se equivalem do ponto de vista da natureza humana; sabemos que nem todas têm o mesmo efeito “de reforço e de avivamento de nossas ideias”, e que a crença legítima deve necessariamente passar pela causalidade [...]. Além disso, as impressões não se contentam em forçar as relações; elas as *simulam*, elas as fabricam ao sabor dos encontros. Eis aí, portanto, o sujeito que sofre as pressões, atormentado por miragens e solicitado pela fantasia. E suas paixões, suas disposições de momento levam-no a secundar as ficções [...]. O fato é que há crenças ilegítimas, ideias gerais absurdas (ES, p. 57 [68], grifos do autor).

Deste modo, as crenças que assumem um sentido de legitimidade são forçosamente *a posteriori*, baseadas na regularidade dos fatos (*matters of fact*) e não nas ficções da imaginação ou numa origem puramente racional²⁶².

A ilusão, do ponto de vista do conhecimento, pode aparecer quando a imaginação se serve de uma relação abstrata entre ideias para se ultrapassar, abandonando o vínculo com a experiência concreta²⁶³.

²⁶¹ O ceticismo racional ou “absoluto” de Hume, como dizia Hegel, põe sob suspeita não apenas a religião, mas especialmente uma modalidade de ciência (ou metafísica) que especula uma verdade por detrás das coisas, uma ordem de razões que nos aportaria um conhecimento universal, necessário e *a priori*. Entre as duas ideias do *a priori* e do hábito, nos vemos entre dois caminhos: um que postula o conhecimento ou uma possibilidade de conhecimento puro, sem recurso à experiência, correlato a uma subjetividade transcendental universal; outro que sustenta um conhecimento empírico, entretanto invulgar, correlato a uma “subjetividade prática”, que se faz no dado prolongando-o e depurando-o prudentemente através da observação e da experiência. O ceticismo de Hume não condena a ciência à impotência; ele a politiza e lhe dá resistência ao dogmatismo, às ficções ilegítimas que a imaginação engendra.

²⁶² Entende-se aqui por origem racional, a partir de Hume, uma relação de ideias puramente hipotética, afastada de qualquer questão de fato, confiada “às falazes deduções da razão humana” (HUME, 2004, p. 71) à “estreiteza da esfera racional”, à “surpreendente ignorância e debilidade do entendimento” (HUME, 2004, p. 86). Fala-se aqui no uso abstrato e dedutivo da razão “que procede por certezas” (objeto do ceticismo de Hume) e não de uma razão experimental, prudente, indutiva (objeto de seu positivismo), hábito que “procede em função de probabilidades” e crenças (Cf. ES, p. 51 [60-61]).

²⁶³ A inteligibilidade das causas, a exemplo do choque mecânico entre as bolas de bilhar, só pode ser suposta,

Finalmente, a crença e o hábito, na filosofia de Hume, caminham juntos, não obstante sem se confundirem propriamente com o dado ou a experiência, que, ao qualificar o espírito, se manteria como um princípio distinto²⁶⁴.

Se o efeito da experiência, tal como Éros que se desloca na matéria do passado, é seletivo – uma vez que “elege na coleção, escolhe, designa, convoca certas impressões de sensação entre as outras” (ES, p. 107, [128]) – o que é “constituente”, mas apenas em seguida, é o princípio do hábito.

A crença, por seu turno, nada acrescentaria a uma ideia; ela é, antes, um vigor ou a vivacidade variável que acompanha uma impressão presente (HUME, 1960, p. 98) – uma força, um poder imediato e involuntário²⁶⁵ que nos induz (em graus diversos) a esperar que as expectativas do hábito se confirmem e que, de acordo com sua intensidade, pode nos levar à ideia de necessidade: “Esta conexão [...] que *sentimos* na mente, esta transição costumeira da imaginação de um objeto ao seu acompanhante usual, é o sentimento ou a impressão a partir da qual formamos a ideia de poder ou conexão necessária” (HUME, 2007, p. 55, nossa tradução; grifos do autor). Este poder, sem dúvida, é o de um *sentimento*: “A crença é o verdadeiro ou nome próprio deste sentimento” (HUME, 2007, p. 35, nossa tradução).

considerada por Hume como uma “ilusão” fundada na “familiaridade” (MILLICAN citado por HUME, 2007, p. xxix). A necessidade empírica observada não deve ser confundida com a razão das causas e sua suposta inteligibilidade. Se é certo que as probabilidades supõem causas, nada nos garante sua determinação: “se a probabilidade supõe a causalidade, nem por isso a certeza que nasce do raciocínio causal deixa de ser um limite, um caso particular da probabilidade, uma convergência praticamente absoluta de probabilidades” (ES, p. 29). Sob o sistema do entendimento, a legitimidade daquilo que cremos deve ser buscada corretivamente pela reflexão, a partir da inspeção corrente de vínculos concretos da ideia com a experiência. Neste sentido, Hume denuncia, de uma só vez, a metafísica (cujas ideias não se baseiam em qualquer experiência) e os excessos de supostas projeções científicas ilegítimas (ES, 11). Como diz Deleuze “amanhã”, “sempre”, “necessariamente” (ID, 229) são afirmações que ultrapassam o dado; diz-se mais que se tem experiência: crê-se. O conhecimento, com Hume, envolve esta crença laica e incontornável que ultrapassa o dado.

²⁶⁴ “o hábito é um *princípio distinto* da experiência, ao mesmo tempo em que ele a supõe. Com efeito, aquilo de que contraio o hábito jamais explicará, justamente, que eu dele contraio um hábito; por si mesma, uma repetição jamais formará uma progressão. A experiência nos faz observar conjunções particulares. Sua essência é a repetição de casos semelhantes” (ES, p. 69).

²⁶⁵ Merrill (2008, p. 58) acrescenta que a crença (*belief*) não pode ser suscitada pela vontade.

4.3. Algumas divagações sobre o hábito na filosofia deleuziana

Se em *Empirismo e Subjetividade* o hábito é pensado como a categoria lógica que faz a imaginação devir sujeito, veremos que em *Diferença e Repetição* Deleuze afirmará de maneira veemente sua recondução no estudo da repetição e das sínteses do tempo. Tal como vimos em Freud, Tarde, Kierkegaard e, a seguir, em Nietzsche, também em Hume, Deleuze refletirá sobre uma categoria singular e transcendental da repetição, neste caso como poder constitutivo de captação, contração e ordenação de diferenças (instantes do presente) numa potência transcendental de repetição.

Em Hume, como vimos, o hábito é uma certa propensão ou tendência no espírito a partir da qual passamos, facilmente, de uma ideia a outra. Somos levados, imediatamente, fora de qualquer atividade volitiva, de uma ideia a outra. Num sentido bastante preciso, somos como que maquinados pelo hábito. Além do mais, não só passamos de uma ideia a outra com as facilidades automáticas do hábito, mas aguardamos que casos semelhantes se repitam, acompanhados de um sentimento: a crença.

Num primeiro momento, as consequências diretas e sabidas desta nova cena do pensamento nos faz compreender a força da crença na teoria do conhecimento. Na causalidade²⁶⁶, a inferência ultrapassa o dado, os sentidos e a memória. Vamos além do que é dado, aguardamos algo que lhe suceda, um efeito esperado. Hume sustenta, no entanto, que, sem o recurso à experiência, nada pode ser deduzido como causa *a priori*. Não há nada *a priori* que possa fundamentar um conhecimento, mas crenças legítimas baseadas numa uniformidade empírica e na repetição suficiente de casos semelhantes. Cremos que água vai ferver a 100°C, que o sol nascerá pela manhã. Inferimos a partir de certa regularidade que cremos se repetir, mas que não podemos demonstrar, nem deduzir. Como o próprio Hume

²⁶⁶ Um dos grandes temas caros a Hume é o da causalidade, objeto privilegiado do sistema do entendimento. Liberada de qualquer fundamento *a priori* ou raciocínio, a causalidade se assenta, determinantemente, na crença e no hábito. Como diz Hume (2004, p. 60-61) “Não há base racional para inferir a existência de um [objeto] pelo aparecimento do outro [...] seu entendimento não participa da operação”. Na relação causal inferimos não porque exista uma razão secreta que una as ideias (razões interiores), mas porque nos habituamos à uniformidade da experiência, a constância das conjunções (entre o que se considera causa e efeito), e sentimos que B se seguirá de A, antes mesmo que o fato se concretize. A inferência retoma algo que não se encontra presente (na memória e nos sentidos) a partir da experiência atual, e que nos solicita. Quando inferimos, graças ao hábito, vamos além daquilo que é dado, ultrapassando-o. Neste momento, em que generalizamos legitimamente, conhecemos.

exemplifica (HUME, 2004, p. 78), a vontade de mover meu corpo se efetua em movimento, mas algo entre a vontade e o movimento se perde secretamente desmontando a engrenagem causal²⁶⁷.

Mas se aparentemente este quadro bem representa as consequências céticas e epistemológicas da filosofia de Hume, Deleuze não se interessará tanto pelo problema das causas ou do conhecimento, sugerindo em sua aula 68 de 06/11/1984²⁶⁸ um desinteresse análogo por parte de Hume. Deleuze diz: para Hume, não se trata efetivamente do problema do conhecimento, de “saber o que se conhece” ou “quais os limites do conhecimento”, mas, antes, da experiência cotidiana da vida, do dia-a-dia²⁶⁹. Não se trata de criticar os limites da razão ou do conhecimento humano, mas de pautar a vida em suas relações, suas práticas, imputando às relações de ideias uma *política* que prolifera por todo o universo moral. Tal é o sentido prático que Deleuze entende na filosofia de Hume e que, em certa medida, adota como horizonte para sua própria filosofia.

A política das relações e a avaliação pragmática das pretensões de um hábito. Até onde vamos numa ideia? quais são suas conexões? quais suas consequências?

Empirismo e Subjetividade, apesar de se concentrar na constituição do sujeito no dado, expõe lateralmente importantes ideias de Hume; o hábito, conceito central da subjetividade, é um princípio da natureza humana, cujas razões e causas desconhece-se. Não há, entretanto, qualquer razão transcendente para que transitemos de uma ideia a outra com as facilidades do hábito. É antes a constituição de uma natureza, de um conjunto de hábitos, que fixa a imaginação e que faz do espírito um sujeito.

Nenhuma razão se impõe como constitutiva da subjetividade, mas segue derivada (razão experimental), como posse e afecção do espírito. O sujeito se constitui no dado não por qualquer diretiva racional, mas através de princípios transcendentais (diagramáticos) que

²⁶⁷ “Vê-se, que, nas ocorrências singulares de operação dos corpos, nunca podemos, mesmo sob a mais criteriosa atenção, obter senão o seguimento de um evento a outro, sem sermos capazes de compreender qualquer força ou poder, pelos quais a causa opera, ou qualquer conexão entre ela e seus efeitos supostos. A mesma dificuldade se encontra ao contemplarmos as operações da mente sobre o corpo quando observamos o movimento do último seguir a vontade do primeiro, mas sem sermos capazes de observar ou conceber o laço que os ata movimento e volição ou a energia pela qual a mente produz este efeito” (HUME, 2007, p. 53-43, nossa tradução)

²⁶⁸ *cours 68* de 06/11/1984 disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367

²⁶⁹ “Hume, ele nos diz: ‘escutai, não existe tanto o problema do conhecimento. Não se trata de saber aquilo que se conhece, quais são os limites do conhecimento, trata-se de saber aquilo que se passa na vida de todos os dias’” (Cf. *cours 68* de 06/11/1984 disponível em: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=367, nossa tradução)

estabelecem relações entre ideias ditas naturais, mas que paradoxalmente afirmam a contingência das associações. O ceticismo é um anti-racionalismo, sem configurar uma oposição caprichosa à razão. Hume a vê como uma “calma”, “hábito”, “natureza” (ES, 14) “um maravilhoso e ininteligível instinto em nossas almas”, “espécie de sentimento”, não obstante, “praticamente” e “tecnicamente insuficiente” (ES, p. 17). O hábito está, sobretudo, na raiz da razão, “o princípio do qual ela é o efeito” (ES, p. 68), o modo pelo qual a “imaginação devém crença” (ES, p. 70) ou que “a imaginação devém um entendimento” (ES, p. 69).

Deleuze se interessa, sobretudo, pela constituição passiva e imanente do sujeito. Nada há de substancial e interior à racionalidade, à natureza humana ou à própria Natureza que determine o sentido, a origem ou a finalidade das relações. Eis a grande força do empirismo que o cativa desde os primeiros escritos.

O hábito é, não só a constituição de *uma natureza*, mas um princípio da natureza, uma vez que independente da particularidade dos hábitos que se contraem, de suas tendências e inclinações (variáveis individualmente e coletivamente), é da natureza *contrair hábitos*. Como lembra Deleuze, em mais de uma ocasião a propósito de Bergson, “os hábitos não são da natureza” mas “o que é da natureza é o hábito de contrair hábitos” (ES, p. 41 [33]). Em outros termos, à natureza não se pode postular hábitos que seriam os seus, sua natureza; ela não apresenta, propriamente, nenhuma recorrência necessária e *a priori*, apresentando-se, antes, como potência de contrair hábitos. Como diz Hume no tratado, “A natureza pode certamente produzir o que quer que advenha do hábito. Melhor ainda, o hábito não é senão um dos princípios da natureza, e deriva toda sua força desta origem” (HUME, 1960, p. 179)²⁷⁰. Com isso Hume nos sugere uma potência de repetição no seio da natureza, cujo “princípio universal” de “igual influência sobre todos os homens” assegura o trânsito das nossas ideias, ou o devir deleuziano da Ideia como redistribuição de suas ordens intensivas, segundo as modalidades associativas da contiguidade (espacial e temporal), semelhança e causalidade (HUME, 2004, p. 40). Princípio que expressa a contingência radical do que seria o conhecimento ou o progresso em nossas cadeias ideais, e que dará ao ceticismo seu humor e força de reserva.

²⁷⁰ “Nature may certainly produce whatever can arise from habit : Nay, habit is nothing but one of the principles of nature, and derives all its force from that origin” (HUME, 1960, p. 179)

No empirismo, trata-se, sobretudo, do associacionismo, das relações, da exterioridade das relações: “Não é de modo algum a questão ‘será que o inteligível vem do sensível?’, mas uma questão bem diferente: a das relações” (D, 69). A ênfase nas relações é imediatamente um golpe no substancialismo do Ser. Não só é um ato político em si, como que redefine a própria noção de política, a partir da exterioridade das relações. Ao destronar a partícula “é”, o mundo de relações inaugura um amplo campo político, um mundo moral sem qualquer fundamentação verídica e que vale pela potência de desenvolvimento das ideias ou relações de termos. Podemos dizer que a instância crítica é a que deve seguir as pretensões destes presentes, destes hábitos que contraem a matéria como conexão de diferenças. Se a pretensão do hábito como diferença é sua repetição, é preciso avaliar, não mais a legitimidade verídica de uma ideia quanto ao conhecimento, mas pelo seu valor consequente na vida do dia-a-dia. Tal era a posição deleuziana esboçada no curso de 06/11/1984.

Obviamente, Deleuze se fia no empirismo em muitas outras direções. Ele faz, do próprio empirismo, um *hábito* pelo qual percorre sua própria avaliação consequente. Ele o absorve em sua filosofia como um valor que se estima a pretensão. Até aonde isso vai? O empirismo é um hábito que dura na filosofia da diferença e que desdobra pretensões discursivas, conceituais, enunciativas, práticas. Não poderíamos sequer compreender o ritornelo sem os aportes humeanos que Deleuze nos propõe a toda prova. Até aonde o empirismo de Hume conduz Deleuze? A William James, Peirce, Whitehead, aos agenciamentos, aos maquinismos, às lógicas irracionais, aos ritornelos, às multiplicidades substantivas, às sínteses do tempo? Qual seria a extensão especulativa ou, a que necessidade nos levaria a aventura empirista deleuziana?

Sauvagnargues salienta que a inclinação anti-racionalista do empirismo não se contenta, meramente, em inverter as teses do racionalismo dogmático²⁷¹ (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 218-223) “o empirismo”, diz, “não se limita à tal caricatura escolar”, “as ideias provêm dos sentidos, não do intelecto, não existem ideias gerais, o inato e o *a priori* são ilusões” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 218). Como diz Sauvagnargues (2009,

²⁷¹ “o empirismo não se limita à tal caricatura escolar: as ideias provêm dos sentidos, não do intelecto, não existem ideias gerais, o inato e o *a priori* são ilusões” (SAUVAGNARGUES, 2009, p. 218). Como diz Sauvagnargues (2009, p. 219) “o empirismo não aparece mais como esta filosofia cautelosa que se desconfia do conceito, pouco hábil a manejar a lógica”. O que faz o caminho do empirismo é uma espécie de amplidão especulativa em que se levam as ideias segundo um novo modo de distribuição (nomadismo), que não respeita a suposição da representação da existência de uma realidade física ou metafísica que oriente a distribuição (sedentária) dos conceitos.

p. 219) “o empirismo não aparece mais como esta filosofia cautelosa que se desconfia do conceito, pouco hábil a manejar a lógica”. O que faz o caminho do empirismo é uma espécie de amplidão especulativa em que se levam as ideias segundo um novo modo de distribuição (nomadismo), que não respeita a suposição da representação da existência de uma realidade física ou metafísica que oriente a distribuição (sedentária) dos conceitos. Ela encontrará, não verdades correspondentes ao real, mas a confiança, o desenvolvimento e a verificação das ideias como grandes critérios práticos. Como diz Lapoujade (2004, p. 66), a respeito da filosofia de William James, “A ideia advém pelas consequências, mas as consequências não devem ser separadas das ideias, uma vez que elas são seu desenvolvimento”. O sujeito, diz Deleuze, não é dado mas “desenvolvimento”, “um movimento”, um desenvolver-se, um “devir-outro” (ES, p. 93).

* * *

O hábito, entre outros aspectos, é pensado em *Diferença e Repetição* segundo a problemática da síntese biopsíquica. Vemos aí, na constituição do *Isso* (Id ou *Ça* no segundo tópico freudiano) como campo atravessado por excitações e resoluções locais (ligação, conexão nos hábitos) a instauração do prazer como princípio, deixando de ser “processo local” e gozo imediato²⁷², para ganhar valor sistemático na organização da vida biopsíquica (DR, 128). É em *Para além do princípio de prazer* que Deleuze busca em Freud o valor sistemático do prazer como princípio econômico e regulador do aparelho psíquico, que visaria “redução” ou a “resolução” de uma excitação livre (diferença) que se investe como pulsão: “as pulsões não são nada mais que excitações ligadas” (DR, 129).

A resposta freudiana é de que a excitação, como diferença livre, deve, por assim dizer, ser “investida”, “ligada”, amarrada, de tal maneira que sua resolução seja sistematicamente possível. É a ligação ou o investimento da diferença que torna possível, em geral, não o próprio prazer, mas o valor de princípio adquirido pelo prazer: passa-se, assim, de um estado de resolução esparsa a um estatuto de integração, que constitui a segunda camada do *Isso* ou o início de uma organização. Ora, esta ligação é uma verdadeira síntese de reprodução, isto é, um *Habitus* (DR, 128).

²⁷² O prazer, antes de se conquistar como princípio, é visto como gozo imediato, fato do auto-deleite, à ocasião da contemplação daquilo que contrai.

Ora, esta síntese é imediatamente a constituição complexa de uma sensibilidade e implica uma captação de forças: o olho, como luz ligada, tem por elemento e paixão²⁷³ de repetição a luz que liga, ele mesmo se organizando como capacidade contraente que se forma relativamente ao elemento ligado (DR, 129). O olho, como hábito, tem por pretensão ligar a luz, seu afecto.

A contemplação se conecta com o afecto, que implica uma conexão de forças. Contemplar é captar uma ou várias forças, como um tecido devém um olho quando ele consegue captar a luz. Captar é algo distinto de ser excitado, pois se trata de ligar a excitação, de fazer dela um princípio, de contrair suas vibrações sucessivas. Captar é um hábito, e o hábito é o produto positivo da conexão de forças. Contemplar, contrair, habitar é próprio da força subjugada, que conserva o esvaecimento, que enlaça uma relação em vez de deixá-la escapar. Ora, uma força não é separável de sua conexão com pelo menos uma outra força. A força passiva, *habitus*, contempla a conexão da qual ela procede, ela a conserva. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 93, tradução de Luiz Orlandi)

É neste primeiro aspecto da repetição que todo organismo e toda psicologia é feita; como diz Deleuze, somos “feitos” de “casos de repetição”, “de água, de azoto, de carbono, de cloretos, de sulfatos, contemplados e contraídos”, entrelaçando, assim, todos os hábitos pelos quais nos compomos, “beatitude da síntese passiva [...] comoção de uma contemplação plena” (DR, p. 117).

Deleuze acrescenta que “ao nível de cada ligação”, “um eu se forma dentro do *Isso*”, “mas um eu passivo, parcial, larvar, contemplativo e contraente” e prossegue “o *Isso* se povoa de eus locais, que constituem o tempo próprio ao *Isso*, o tempo do presente vivo, lá onde se operam as integrações correspondentes às ligações” (DR, 129).

Somos hábitos, ou povoados de hábitos, ritornelos, contemplações constituintes pelas quais “definem-se todos os nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, os presentes e as fadigas que nos compõem” (DR, p. 120).

O sujeito não só se faz no dado, mas é espaço de ligação em que o fora se interioriza como força captada, signo que se fará motivo, tema, ritornelo.

²⁷³ Como dizem Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?* “a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte” (QPH, 199).

À força de repetição, a contração produz uma diferença denominada hábito, e que não é outra coisa que não o *signo* (DR, 100, 106). Ao contrário do significado corrente, a palavra hábito, aqui, remete menos à faculdade de reproduzir o idêntico (“repetição-medida”, ou banalidade repetida) do que à captação ou à “conservação” de uma diferença (“repetição-ritmo”, ou *ritornelo*) (ZOURABICHVILI, 2011, p. 90, tradução de Luiz Orlandi)

O hábito é condição passiva de uma síntese do tempo (fundação empírica do sujeito) ao mesmo tempo em que é constituição de uma força como implicação do fora enquanto motivo de uma *relação* interior²⁷⁴. Cada hábito é uma diferença ligada que povoa não mais o *Isso* como meio de individuação biopsíquica, mas o próprio tempo como campo de forças ou matéria intensiva, meio e condição de individuação do presente vivo.

Se o hábito, como vimos em *Empirismo e Subjetividade*²⁷⁵, é o conceito nuclear de uma teoria do sujeito, *Diferença e Repetição* irá ampliar a questão e enriquecê-la sob o prisma da individuação biopsíquica e de uma rigorosa teoria do tempo.

* * *

Deleuze inicia o segundo capítulo de *Diferença e Repetição*, consagrado ao estudo da repetição – *A repetição para si mesma* – com o que chamou de a célebre tese de Hume: “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla” (DR, p. 111). A colocação desta questão o conduz a certas reflexões quanto a natureza da repetição e do tempo. A ideia basicamente consiste em reconhecer que o tempo como fluxo discreto de instantes homogêneos não poderia constituir um em-si como diferença, a não ser para um espírito que o contemple, organizando um “para-si” que o tornasse pensável. Sem isto, cada instante manteria-se desligado e independente do outro. Quando o próximo chega o outro já não é. Assim se constituiria, logicamente, uma independência irreduzível entre os instantes, e o tempo, portanto, não se constituiria, permanecendo sem qualquer *fundação*.

²⁷⁴ “A concepção deleuziana da subjetividade repousa sobre a ideia de um dentro do fora, de uma interiorização do exterior, no duplo sentido do genitivo (não há interioridade pressuposta: não se deve perder de vista a repetição à distância, que é aquilo em que consiste o envolvimento)” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 82, tradução de Luiz Orlandi)

²⁷⁵ Não obstante o foco distinto das duas obras, o hábito como síntese do tempo já se apresenta de maneira prototípica, sob um gesto inaugural em *Empirismo e Subjetividade*: “O hábito é a raiz constitutiva do sujeito e, em sua raiz, o sujeito é a síntese do tempo, a síntese do presente e do passado em vista do futuro” (ES, p. 103).

Como diz o filósofo “a repetição se desfaz à medida em que se faz”, eis a condição da matéria parte extra partes, carente de recordação, *mens momentanea* (DR, p. 111). No entanto, algo muda no espírito, que a contempla. É o espírito, ou a imaginação, como “placa sensível”, com “poder de contração”, que retém uma parte enquanto a outra não chega (DR, p. 112). Assim a repetição (e a fundação do tempo) exige um espírito ou um poder de contração dos instantes homogêneos, como uma cinta ou repositório de pontos reputados homogêneos que se fundem numa qualidade, “numa impressão qualitativa interna, de determinado peso”, (DR p. 112). Deste modo, todo hábito é constituição de uma duração, diferença qualitativa (contração dos instantes) como ritmo, contraindo as vibrações da matéria, e a conservando enquanto potência de repetição.

Deleuze salienta que não se trata de uma memória (ainda que este poder funde a possibilidade de uma rememoração ativa e de toda a representação subsequente). Tal como vimos, já em Hume, esta síntese não se faz *pelo* espírito, mas passivamente *no* espírito: síntese que, ademais, torna possível a reflexão sobre uma ideia de repetição. Sem este poder de contração não poderíamos sequer pensar sobre ela, já que tudo transcorreria numa sucessão sem retenção, sem nunca constituir uma duração.

A primeira síntese do tempo, portanto, é a de uma retenção finita ou limitada, na constituição de uma duração que enlaça ritmos internos, povoando o espírito de eus passivos e larvares, cada qual com suas pretensões e expectativas sobre o futuro. É a partir dela que se pode falar dos signos naturais do presente que reúnem as partes sucessivas da matéria numa simultaneidade, constituição de uma multiplicidade substantiva ou qualitativa de fusão no espírito que a contempla.

A sensibilidade, que não preexiste, aparece como faculdade que resulta deste poder de contração. “Ao nível da primeira síntese”, diz Lapoujade, “o hábito constitui um grande presente vivo, uma sensibilidade vital primária que se distribui em hábitos de viver povoando a terra com uma multidão de ritmos distintos” (LAPOUJADE, 2014, p. 68). trata-se de uma potência de fundação que permite a Deleuze afirmar, além de toda substancialidade ou fundamento do sujeito, um ter mais profundo que o ser (DR, p. 122). É que este ser plural e heterogêneo, que se faz por extração e captação, implica uma potência passiva de contração, conservação e repetição que constitui, às margens das possibilidades relativas de ação, uma sensibilidade, um poder de ser afetado constituído no interior do tempo.

* * *

A constituição do sujeito no espírito (suas relações e tendências) é, igualmente, a constituição de uma potência, força ou afetividade, um poder de afetar e de ser afetado, um *pathos*, que acompanhará o hábito como uma força poderosa, a crença nos termos de Hume.

Creemos que o sol se levantará pela manhã, creemos que a água irá ferver a 100°C, que Deus criou o homem. Se a crença se produzirá ora entre conhecimentos legítimos ora entre ilusões ilegítimas é certo que o hábito encontra uma correspondência de suas induções num *pathos* que só se enfraquece nas contrariedades da própria experiência (HUME, 2007, p. 82).

De todo modo, segundo a sugestão de Zourabichvili a crença responderá com Deleuze, distanciada dos problemas da legitimidade do conhecimento, à categoria do acontecimento.

“Crença” não tem aqui o sentido tradicional de uma atitude cuja validade relativa se mede em conformidade com uma verdade presente ou por vir, [...]. Só se conserva o sentido de convicção não raciocinada, mas cujo valor negativo se inverte, dado que a *necessidade* a que o filósofo aspira se revela impensável nos limites da “razão” (isto é, de um pensamento senhor de si mesmo). “Crença” se reporta ao incansável retorno de uma relação inédita e problemática ao espírito, retorno de uma tão imprevisível quanto injustificável conjunção de termos; a difícil afirmação dessa conjunção opera como abertura, por efração [ou arrombamento], de um novo campo de experiência capaz de domar uma parte das ocorrências caóticas da vida e de transmutar seus golpes em signos (ZOURABICHVILI, 2011, p. 11, tradução de Luiz Orlandi)

Crer neste mundo não significava, justamente, crer na criação de possibilidades inéditas da vida, mediante um poder de metamorfose criador de novos possíveis? O grande Acontecimento que nos torna capazes de uma ação extraordinária?

Vimos que, curiosamente, a crença não se fundamenta numa mecânica das quantidades, um acúmulo de repetições semelhantes, mas acrescenta-se ao “incansável retorno de uma relação inédita” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 11). A questão que se coloca, então, é a seguinte: como uma relação inédita viria acompanhada de tremenda força, se não a extraísse de uma extraordinária paixão da Ideia?

Vejamos como a Villani a entende no conceito de sensação.

Para Deleuze de *Lógica da Sensação*, toda sensação envolve uma *queda*. Do ponto de vista da Ideia, a sensação corresponde a um devir das forças como diferenciação ideal sentida. Ter uma ideia, em sua *raridade*, não significa que a Ideia se modifique em

variações mais ou menos familiares, mas que ela se metamorfoseie segundo tal aporte ético que a faça balançar em sua estrutura. O eterno retorno é sem dúvida a instância capaz de dotar a Ideia de tal paixão, uma vez que a diferença extrema que comporta remete a um *maximum* de desterritorialização, acarretando uma vertiginosa intensidade da queda (experiência extática do eterno retorno)²⁷⁶ – o eterno retorno como *pathos* ou “o sentimento mais elevado” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 81) e que Nietzsche aspira preservar como “pensamento mais elevado” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 83).

De acordo com Villani, toda sensação remete a uma queda (*chute*) cuja “forma é a linha de fuga” (VILLANI, 2005, p. 118). Deleuze trata do assunto em *Lógica da Sensação*. Trata-se, neste texto, de “uma queda imóvel” pela qual “se produz o mais estranho fenômeno de recomposição” e “distribuição”, segundo a qual “o ritmo mesmo [...] devém sensação” (FB, 71). Note-se, todavia, que o conceito de queda é definido sem qualquer relação com o espaço ou a extensão. Trata-se de uma categoria intensiva pela qual “a diferença de intensidade é provada na queda” (FB, 78). Sensação que “se desenvolve por queda”, “caindo de um nível a outro” (FB, 78). A sensação na queda é a de uma violência, que não corresponde a qualquer violência representável ou sofrida. Neste sentido ela dá a pensar, ou se oferece ao pensamento segundo a força de um *pathos* de tal “realidade intensiva” (FB, 79). Realidade esta que corresponde à pura afirmação ativa do ritmo: “a queda é exatamente o ritmo ativo” (FB, 79). Em todo caso, não se concebe tal potência de sentir fora de um quadro excepcional em que as próprias potências do ser sejam distribuídas de tal modo que nos tornamos capazes daquilo que nos aguarda como ação extraordinária: Acontecimento.

Como diz Deleuze “o hábito não é uma mecânica da quantidade” (ES, p. 69). Ele pode se fazer num só golpe, mas para isso exige uma extraordinária afectividade, uma circunstância, como diz Hume.

Com Deleuze, a conjunção de termos deixa de ser a da experiência ordinária (expectativa de repetição do idêntico) para ganhar o campo singular de uma experiência notável, sob grande poder problemático e patético. Como nos diz Zourabichvili, “imprevisível tanto quanto injustificável conjunção de termos”, “difícil afirmação” que “opera como abertura por efração [ou arrombamento] de um novo campo de experiência capaz de domar uma parte das ocorrências caóticas da vida e de transmutar seus golpes em signos” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 11). Assim, o hábito abandona a exclusividade do movimento

²⁷⁶ Klossowski, 2000, p. 76-77.

ordinário e recognitivo da experiência possível (um de seus caminhos, na representação) e se alça às aventuras da experiência real-acontecimental, que se dá como problemática ao pensamento. É neste sentido que Zourabichvili conduz sua análise, ao afirmar a equivalência entre hábito e pensamento, conferindo-lhe um valor criativo: “pensar é ‘contrair um hábito’, o que volta a dar a esta noção todo seu valor de inovação ou de criação” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 11). Logo, para Zourabichvili, é o acontecimento à força da sensação (que supõe a violência da sensação do trânsito entre pontos de vistas) que dá à crença seu poder afetivo, seu *pathos*.

[o] acontecimento é atestado pela produção de categorias singulares e pela emergência de uma *crença* inédita. Pois, enquanto o saber, apesar do que se diz dele, permanece como disposição fundamental de um pensamento que se dirige ao ser, só a crença corresponde ao acontecimento pelo que ele envolve de exterioridade irreduzível ou de desafio lançado à razão (ZOURABICHVILI, 2004, p. 11, tradução de Luiz Orlandi, grifo do autor)

* * *

Segundo Lapoujade (2014, p. 69) o hábito ou primeira síntese do tempo corresponde ao “primeiro aspecto do que Deleuze e Guattari chamam de ritornelo”. O primeiro momento é o de um enfrentamento do caos, a produção de um primeiro eixo sobre o qual o segundo aspecto vai determinar uma morada. Se o primeiro momento é a contração de uma sucessão de instantes num ritmo, o segundo é o desenvolvimento de sua pretensão territorial ou da pretensão de todo ritmo “sobre um espaço-tempo definido” (LAPOUJADE, 2014, p. 69). A primeira síntese é a produção de um eu passivo como propriedade de si, constituído por extração e contração. Uma ontologia, se assim podemos dizer, sem qualquer substancialidade: um ter mais profundo que o ser. pequenas durações se produzem como uma contração-ritmo cujas pretensões definem um *conatus*: pretensão de perseverar na existência, de “perpetuar o seu caso”. O direito que cada hábito reivindica é uma espécie de direito natural, direito ao futuro (a expectativa de que o presente não passe²⁷⁷), direito de uma diferença que pleiteia repetir-se.

²⁷⁷ É que, de um instante a outro, o presente (vivo) passa; pretender não passar significa assegurar ou preservar sua existência como conservação de si ou, o que dá no mesmo, trata-se da pretensão de uma diferença em se repetir.

Cada pretensão, cada hábito contraído e que povoa o plano é um motivo, um tema, assim como um gênero da tradição que atravessa o horizonte sonoro carregando tantos e quantos motivos. Os ritornelos são hábitos ladeados por duas laterais que o problematizam: por um lado as ameaças intrusivas do caos, por outro as desterritorializações cósmicas que os carregam. Não obstante, os ritornelos os contemplam rigorosamente. Sua consistência como repetição-rítmica é a de uma consistência aberta, e neste sentido, é, conforme Guattari, um caosmo sustentado por o que Sauvagnargues chamou “uma virtude resposta”. Neste sentido, é preciso ressaltar que o hábito, em suas pretensões particulares, responde a problemas ecológicos ou coletivos. Todo hábito é uma pretensão particularizada do fora que se interioriza numa consistência em que a própria mudança experimenta suas pretensões.

À maneira da primeira síntese do tempo, de acordo com Deleuze, a função ritornelo contrai um hábito, consequência de uma mudança, e subsiste para além desta mudança, se estabilizando como maneira de ser. A contração, síntese passiva, implica resposta à mudança que lhe deu origem, mas também estabilização, que pode sem dúvida se esclerosar num mecanismo de repetição, mas que é em princípio instalada por esta virtude de resposta, de transformação, de mudança (SAUVAGNARGUES, 2013, p. 48, nossa tradução);

Neste sentido, todo hábito é uma força de experimentação que nasce no seio de uma mudança: “a verdade de uma hora”, como diz Zourabichvili. Este signo se constitui como presente, mas não é no presente que se encerra ou se deve buscar seu sentido. Como em Proust, a verdade do tempo não está num antigo presente que constituiria o passado, mas no passado puro, destituído de quaisquer conteúdos objetivos.

Seu sentido deverá, portanto, ser buscado em seu poder de consequência. O ritornelo assim, é contração intensiva da matéria presente (signo do presente como *verdade do tempo*), acontecimento, mas não se encerra como objeto de representação deste presente.

Ademais, enquanto acontecimento ele se conjuga virtualmente com o todo aberto do passado, sendo ele mesmo uma ponta do passado puro. O acontecimento, como vimos, não se resume às efetuações atuais, devendo ir às suas involuções criadoras, contra-efetuações e alianças transversais, asseguradas, inclusive, pela função ritornelo.

Sua verdade, portanto, não é uma verdade factual ou essencial, mas empírica e consequente, tal como William James a concebe. O valor de um ritornelo, dos signos do presente conduzidos ao acontecimento, é, igualmente, função de seu desenvolvimento em

outros presentes, de sua potência de relação com outros acontecimentos, um valor experimental, a ver.

A verdade como [uma] hora é hábito contemplativo, signo, devir. De modo algum desenvolver o signo é buscar um sentido oculto, pois o sentido se confunde com o próprio dinamismo do desenvolvimento; desenvolver o signo é conseguir repeti-lo, é repetir o puro movimento, é conseguir contrai-lo num signo que é preciso denominar *ritornelo*” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 106, tradução de Luiz Orlandi)

* * *

O sujeito é modificação. Bergson atentou para isso profundamente, reservando ao sujeito uma concepção não psicológica segundo sua noção de duração, concepção que Deleuze reserva ao hábito e a subjetividade em Hume.

Sendo um princípio “da natureza” não caberia aqui o recurso de psicologizar o hábito. Ainda que a filosofia de Hume considere certamente um psicologismo²⁷⁸, Deleuze logo na primeira página de *Empirismo e Subjetividade*, esclarecerá de que psicologia se trata.

Para Hume, trata-se de *substituir uma psicologia do espírito por uma psicologia das afecções do espírito*. A psicologia do espírito é impossível; ela não é passível de constituição, pois não pode encontrar em seu objeto nem a constância nem a universalidade necessárias; somente uma psicologia das afecções pode constituir a verdadeira ciência do homem (ES, p. 1 [1]).

Deleuze denuncia o que entende por uma ilusão da psicologia ao fazer da atividade seu fetiche. De acordo com o filósofo, a psicologia desloca a essência passiva ou contemplativa das sínteses do hábito quando se pergunta, como fazer hábitos a partir da ação? (DR, 100). Não é pela ação que o hábito se faz; o hábito é contraído, contemplado passivamente: “contemplar é criar, mistério da criação passiva” (QPH, p. 272).

²⁷⁸ Segundo Deleuze, a psicologia das afecções “qualifica o espírito” e “desqualifica” a “psicologia do espírito”, uma vez considerado o espírito como coleção de impressões e ideias sem qualquer natureza objetiva (ES, p. 10-11 [9-10]). Conforme Danowski (2000, p. 196), em Hume “a verdadeira psicologia é a do associacionismo” ciência de uma “natureza humana objetiva” “ciência prática” das “tendências e afecções”. A psicologia, ela mesma, deverá encontrar uma orientação na associação de ideias, nos hábitos que nos fazem passar de uma ideia a outra, segundo a particularidade de nossas experiências. Trata-se sim de uma psicologia, mas que comporta a filosofia ou a ciência de um *sujeito* constituído, distinto do espírito em que reinavam a indiferença e a fantasia pura.

Como diz Deleuze “a psicologia da natureza humana é uma psicologia das tendências” (ES, p. 10), que só possibilita uma ciência como a de uma natureza empírica, constituída, sem qualquer explicação de ordem dogmática transcendente.

De certo modo, podemos dizer que Deleuze salienta a despsicologização do hábito, conforme já o entende no próprio Hume. O hábito não diz respeito às ações ou hábitos psicológicos, clichês sensório-motores, mas a apreensões que nos constituem os mil hábitos que somos: o hábito é essencialmente contração de hábitos (DR, 101).

Além do mais, o sujeito, ele próprio é modificação (DR, 107) na medida em que nele se estabelecem, passivamente, relações, ligações de diferenças livres (excitações) as quais contempla, contrai e conserva como *habitus*: um *ethos*. Não se trata apenas de diminuições e acréscimos, mas da interação e das integrações diferenciais que são tantas e quantas relações intensivas, com seus potenciais diagramáticos correspondentes, sua força de gênese.

O espírito em sua indiferença primitiva devém sujeito em suas tendências, repetições, seus ritornelos.

Um presente não é um ponto físico ou matemático discreto, mas uma duração singular, ponto metafísico que reúne uma heterogeneidade segundo um limite de contração, uma “bola de neve consigo mesma” (BERGSON citado por DELEUZE, 2011, p. 2).

O sujeito, em sua fundação passiva contraente, passa a comportar e *conservar* pontos de vista (intensivos) – dobras, acontecimentos, durações – povoando-se de miríades de almas contemplativas, de eus passivos e larvares, constituindo-se aí o sistema do *eu dissolvido*. Somos mil hábitos contraídos, complicados, contrações de contrações, e ao mesmo tempo centros embrionários, “larvares” compostos ao redor de singularidades em relação (ID, 120-121; 127). Neles suas determinações ganham, forçosamente, um direcionamento experimental: um esboço de território.

Como diz Lapoujade, é pretensão de todo hábito alcançar um território, daí sua “pretensão territorial” e seu poder territorializante: “sua pretensão sobre um espaço-tempo definido” (LAPOUJADE, 2014, p. 69).

Tal é a primeira síntese do tempo ou o primeiro aspecto do que Deleuze e Guattari chamam de ritornelo. Dessas múltiplas territorialidades se elevam todas as pretensões. Toda pretensão é, primeiro, uma pretensão territorial (LAPOUJADE, 2014, p. 69).

O espírito é povoado de preensões, pretensões e presunções, uma terra semeada por hábitos, por contrações da matéria que reivindicam um direito natural, a constituição de territórios. Mas antes de ganhar a morada, parte-se da fundação: fundação dos presentes como miríades de contemplanções que somos, “logo hábitos” (QPH, 101).

O hábito é a produção de uma diferença como contraída. Em vez de “reproduzir o idêntico”, o hábito se lança à mudança, como “captação” ou “conservação de uma diferença” como “repetição-ritmo”: “ritornelo” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 90). Somos povoados de vários laços de presente, linhas do tempo que coexistem em nós, finitas e limitadas segundo certo poder de contração, o que nos faz viver sobre várias correntes de tempo simultaneamente. Somos, assim, “a consistência de nossos hábitos” – “encavalamento de presentes” e de pretensões do presente nos projetando sobre uma “concepção *ordinal* de um tempo multidimensional, multilinear” (ZOURABICHVILI, 2011, p. 70-72).

Ademais, o hábito é, imediatamente, a constituição de um signo, uma diferença transvasada que se organiza ao redor de uma ordem de diferenças ou singularidade. Não se trata do esvaziamento na ordem de generalidade da repetição²⁷⁹, mas de um caso singular cujas pretensões (transcendentais) são repetir seu caso, às margens de todas as abstrações do geral e do particular. Repetir a singularidade de suas variações, eis a máxima de sua pretensão.

Com o hábito entrevê-se a possibilidade de repetição de uma singularidade que mergulha, graças a sua inflexão num sujeito, num universo envolvente de diferenças e pontos de vista coexistentes.

Vamos da generalidade e equivalência dos particulares (submetidos ao caso geral) aos casos de repetição nos quais uma singularidade advém como diferença transvasada, proliferando, na repetição, um motivo, um tema, uma radial diferencial, experimental. Deleuze privilegia o segundo movimento, no qual o hábito é constitutivo de uma variedade, um motivo, um ritornelo: *bolero de Ravel*.

A singularidade é diferença transvasada à repetição material, ganhando sentido interno, e é no espírito que as partes exteriores da matéria tornam-se tocantes e comunicantes. É o momento em que o atomismo encontra o associacionismo.

²⁷⁹ Deleuze expõe a crítica à generalidade da repetição seja na “ordem qualitativa das semelhanças”, seja na “ordem quantitativa das equivalências”. “Repetir”, prossegue, “é se comportar, mas a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente” (DR, 7).

O pensamento de Hume se estabelece num duplo registro: o *atomismo*, que mostra como as idéias ou impressões sensíveis remetem a *mínima* punctuais que produzem o espaço e o tempo; o *associacionismo*, que mostra como se estabelecem relações entre esses termos, sempre exteriores a esses termos e dependendo de outros princípios. De uma parte, uma física do espírito; de outra parte, uma lógica das relações. É a Hume que pertence o mérito de ter rompido a forma coercitiva do juízo de atribuição, tornando possível uma autônoma lógica das relações, descobrindo um mundo conjuntivo de átomos e de relações, cujo desenvolvimento se encontrará em Russell e na lógica moderna. Pois as relações são as próprias conjunções (ID, 228)

É como se uma porção da matéria, espacialmente isolada das outras, ganhasse, no espírito, um campo de transversalização intensiva. No espírito as relações da matéria ganham conectividade e movimento, contato íntimo com tantas ordens e níveis de diferença num campo de modulação universal. Aqui a experiência (ou o dado) se radicaliza, saltando ordens, as conexões ganhando ecos e ressonâncias em pontos longínquos, diversos, sem afinidades ditas naturais. Já não será esta uma das atribuições do ritornelo, a de catalisador conectando ordens de disparates, sem afinidades ditas naturais? Uma segunda, uma terceira natureza se esboçam neste campo em que o artifício é ainda natureza.

Às questões da alma contemplativa formuladas à repetição – “Que diferença existe...?” – correspondem “afirmações finitas” que as preenchem, relativos à uma “máquina de contrair” (DR, p. 122). Todavia, Deleuze ainda preserva a estrutura que vislumbra em *Empirismo e Subjetividade*: a imaginação ou o espírito é tal placa sensível e contraente que funde as séries de afirmações finitas povoando o sistema de um *eu dissolvido* em que fulguram miríades de eus parciais, contraentes, contemplativos, cointensivos ou comunicantes, com suas “expectativas” e “direitos” sobre aquilo que “contraem” (DR, p. 123).

O sujeito se faz ou se ativa no dado, mas involuntária e passivamente, por extração, possuindo as diferenças que transvasa dos casos de repetição material. O sujeito “transvasa” uma diferença à repetição constituindo, assim, o solo intensivo e plural no qual as diferenças livres serão ligadas, comunicadas, ritmadas. Cada hábito (conexões), vimos, é um sistema de ligações, séries ou acoplamentos de excitações prolongáveis umas nas outras, que convergem ou divergem em tornos de pontos variáveis, mas que se acotovelam no espírito, visto aqui como sistema ou matéria intensiva.

De todo modo, o hábito ou as séries de durações do presente compõe a fundação da diversidade de fenômenos e são sujeitas à aberração dos movimentos das linhas de fuga,

desterritorializações e esboços de mundos maquinados por princípios irreduzíveis a qualquer ordem *a priori* ou harmonia preestabelecida.

O acordo entre a Natureza e o sujeito (polêmico em Hume) dá lugar às relações experimentais e à adaptação das ideias, em que as diferenças intensivas se arriscam em novas pretensões: consistências furtivas na formulação do real. Uma ideia, um conjunto de relações, um problema, comportam que alianças e níveis de desenvolvimento? O empirismo, em suma, radicaliza a experimentação de tal campo ideal-problemático, encarnando ideias, dramatizando e dinamizando o tempo e o espaço.

* * *

É sintomático o caminho que Deleuze tece para o hábito. Se por um lado ele reconhece que o hábito sustenta a possibilidade do conhecimento em *geral*, por outro, o hábito recebe o tratamento inédito, fora dos desdobramentos da relação causal (das expectativas e inferências, e do reconhecimento das fortes conjunções que organizam o conhecimento na representação). O hábito é constituição passiva do presente como contração de instantes em séries heterogêneas (durações) e o caminho do conhecimento, como vimos, é deslocado em favor dos problemas “morais”, inventivos, da individuação da cultura e da constituição subjetiva.

O hábito com Deleuze ganha, certamente, uma consequência inventiva, desenvolvimento e aventura, em certos aspectos, estranhos à filosofia de Hume. Digamos que Deleuze “transvaze” ou subtraia uma diferença àquilo que comumente se pensou sobre o hábito. Em primeiro lugar, o hábito não se compõe com a ação senão de forma secundária e derivada. Nossos hábitos não se resumem ao habitual, àquilo que fazemos frequentemente; ele não é psicológico-sensório-motor, um clichê de ação, mas síntese passiva. Um movimento de implicação contemplativa e furtiva interioriza, envolve o fora como vibração contraída numa duração. Por outro lado, o hábito, enquanto acontecimento, será tanto mais vigoroso quanto forem os problemas que um presente coloca. Vimos que o hábito, como repetição de uma relação inédita, é tributário de um *pathos*, circunstância ou afectividade. Uma contemplação é uma contração questionante: “Que diferença há?” (DR, 122). Não é o ordinário, mas o notável que, enquanto traço material da diferença, problematiza, violenta a sensibilidade que o transvaza como singularidade num sistema intensivo. O presente (sob a

perspectiva da primeira síntese) é tal retenção de instantes homogêneos tornados duração heterogênea que sobrevoa o instante, derivando, sob a influência desta duração (que evoca involuntariamente graus ou níveis do passado) pretensões e expectativas futuras. Neste sentido, o hábito preserva, como em Hume, sua força automática de indução. Veja que *Diferença e Repetição* não elimina a “inferência”, nem o aspecto automático pelo qual passamos facilmente (ou naturalmente) de uma ideia a outra, mas muda a ênfase. Graças à presença de intercessores, notadamente Bergson, uma impressão presente – tal como B segue a A – evoca e se rodeia de virtuais. Segundo o esquema do cone invertido de Bergson, o espelhamento entre atuais e virtuais esquematiza didaticamente o caráter aberto e comunicante de todo o conjunto do tempo, permitindo que, a partir do menor circuito (em que o atual e seu virtual imediato se emparelham no ponto S) o lado virtual possa ser tocado e percorrido pelos conteúdos do atual presente funcionando como díspar. Atravessa-se, assim, a fronteira entre a matéria e o espírito, produzindo ressonâncias, ecos, movimentos forçados, enfim toda sorte de dinamismos que, não obstante, encontram sua fundação no solo dos mil hábitos que somos. Não mais inferimos uma ideia B que habitualmente aguardamos seguir de A, mas assistimos a uma indução secreta e maquinada que corre e repercute o espírito. Um díspar, uma diferença presente, percorre o passado (e o conjunto dos pontos de vista) selecionando e problematizando imagens, níveis e graus do passado puro que retornam às condições do presente como as disposições que o próximo presente encontra, automaticamente. Neste sentido, o passado insiste, persiste ou subsiste aos atuais, mas de forma problemática, questionante, como o fantasma de um acontecimento. Éros circula num puro passado, mas tocado, sensibilizado pela presença de um signo, ou diferença que o mergulha no conjunto intensivo das séries.

Como vimos, *Empirismo e Subjetividade* apresenta um foco importante no que seria posteriormente chamado processo de subjetivação. O sujeito, que não preexiste, se fixa no espírito, devém sistema, ao passo que o espírito (ou imaginação) deixa de ser uma coleção de experiências e ganha, a partir dos princípios, uma tendência. Mas Deleuze, mais uma vez transvasa e amplia o hábito, que deixa de ser um princípio avaliado a partir do problema do conhecimento, mas o solo subjetivo a partir do qual a vida biopsíquica, orgânica e enfim todos os fenômenos, conscientes ou inconscientes, dependem²⁸⁰.

²⁸⁰ “De acordo com Condillac, devemos considerar o hábito como a fundação da qual todos os outros fenômenos

Esse deslocamento é certamente inspirado em Hume, acentuado em seu aspecto passivo e contraente, mas não pode ser diretamente extraído de sua filosofia. Deleuze preenche com isso um requisito prospectivo, caro à vertente empírica, que dá à ideia não o sentido de veracidade mas a orientação ética de verificação, confiança, consequência, desenvolvimento e devir.

Deleuze, como Nietzsche, é um pensador que dramatiza as Ideias, isto é, as “apresenta como acontecimentos sucessivos, a níveis diversos de tensão” (N, 38). É neste sentido que o hábito, ao ganhar tal amplitude, nos obriga a considerá-lo, em toda sua complexidade, como um dos componentes fundamentais do conceito de ritornelo. É certo que como veremos, ele é certamente insuficiente à sua compreensão. É neste movimento que somos convidados a percorrer diversas outras ideias, algumas delas que nos levam, notadamente, a Nietzsche, ao eterno retorno, ou à categoria mais ampla de repetição, elevada a sua maior ordem, como repetição diferencial de todas as ordens de duração: a forma pura do tempo ou o puro informal dionisíaco no qual todas as formas de identidade se dissolvem.

psíquicos derivam. Mas é que todos os demais fenômenos, ou bem repousam sobre contemplações, ou bem são eles mesmos contemplações: mesmo a necessidade, mesmo a questão, mesmo a ‘ironia’” (DR, 107; p. 122).

5. Nietzsche

Todas as repetições: não é isto que se ordena na forma pura do tempo? Esta forma pura, a linha reta, define-se, com efeito, por uma ordem que distribui um *antes*, um *durante* e um *depois*, por um conjunto que recolhe todos os três na simultaneidade da síntese *a priori* e por uma série que faz com que um tipo de repetição corresponda a cada um. Deste ponto de vista, devemos distinguir essencialmente a forma pura e os conteúdos empíricos. Isto porque os conteúdos empíricos são móveis e se sucedem; as determinações *a priori* do tempo são, ao contrário, fixar paradas como que sobre uma foto ou num plano imóvel, coexistindo na síntese estática que opera sua distinção em relação à imagem de uma ação formidável (DR, 376)

A abordagem de Nietzsche em *Diferença e Repetição* encontra um lugar de grande privilégio, mas seus ecos percorrem diversos textos anteriores e subseqüentes.

Se nos concentrarmos, ainda que timidamente, em apenas um de seus aspectos mais relevantes – o eterno retorno – veremos que ele sugere importantes aportes ao tema da repetição.

Veremos que o eterno retorno não apenas define uma nova forma de temporalidade (terceira síntese do tempo), mas, finalmente, uma nova maneira de se compreender o próprio significado da ideia da repetição²⁸¹.

O que se repete, neste terceiro tempo, nunca é “o mesmo” ou “o uno”, mas “o retorno é ele mesmo o uno que se diz somente do diverso e daquilo que difere” (NPH, 53). O que retorna não é, portanto, nenhum conteúdo empírico ou formal, nenhum vivido, nenhum ente, condição ou fundamento do idêntico, mas o gradiente de diferenças em tensão e

²⁸¹ Objeta-se que a ideia do eterno retorno seja condizente com a velha ideia cíclica grega, mas Deleuze mostra que a concepção de Nietzsche não pode ser enquadrada no antigo ciclo antigo, que ele bem conhecia: “compreende-se que Nietzsche não reconheça de modo algum sua ideia de eterno retorno nem seus predecessores antigos”. Talvez Heráclito (“presença da lei no devir e a presença do jogo na necessidade”), ao contrário de Platão (submissão do devir, confissão e expiação da injustiça), tenha “presentido” algo como mais próximo ao que Nietzsche anuncia (sob o acaso e a necessidade irracional antifinalista do retorno): “[...] para Platão, o devir é ele mesmo um devir ilimitado, um devir louco, um devir *hybrico* e culpado que pode ser posto em círculo, mas ao sofrer a ação de um demiurgo que o dobre a força, que lhe imponha o limite ou o modelo da ideia: o devir ou o caos são rejeitados e postos ao lado de uma causalidade mecânica obscura e o ciclo reportado a uma espécie de finalidade que se impõe de fora; o caos não subsiste no ciclo, o ciclo exprime a submissão forçada do devir a uma lei que não é a sua” (NPH, 33).

interação – jogo plenamente afirmativo distribuindo a diferença como própria alteração: metamorfose.

O eterno retorno é uma categoria transcendental, modalidade da repetição na sua extrema radicalidade. Nada se repete, senão o jogo que afirma a necessidade do acaso. Neste sentido, o eterno retorno é a forma derradeira da representação, ou melhor, a ocasião de sua falência, assim como a de toda forma de identidade. Trata-se de uma síntese do tempo em que o próprio tempo surge sob a perspectiva de uma aberração fundamental: “ininterrupta diferenciação da infinita multiplicidade que o constitui” (FORNAZARI, 2015, p. 18).

Com o eterno retorno Nietzsche procede, conforme *Mil Platôs*, à “liberação concreta de um tempo não-pulsado” creditando-o como potência ao mesmo tempo seletiva e criativa (*MPv4*, p. 59). Nem temporal, nem eterno, o intempestivo nietzscheano, este tempo que não marcha, alia-se à afirmação ou expressão concreta do mundo como vontade de potência²⁸². A tal mundo corresponde uma espécie de plano que ao se traçar ganha seus volumes, sua carta de afetos, sua geografia (o pensamento e os modos de escrita de um autor atualizando, necessariamente, regiões ou volumes do plano)²⁸³.

“Dois segredos de Nietzsche”, diziam Deleuze e Parnet em *Diálogos*: “o eterno retorno como plano fixo selecionando as velocidades e as lentidões sempre variáveis de Zaratustra”; e “o aforismo”, não como “escritura parcelar”, mas como “agenciamento que não pode ser lido duas vezes”, que não pode “repassar”, sem que “mudem as velocidades e as lentidões entre seus elementos” (*D*, p. 112).

Tais movimentos revelam, na escrita, um esforço do pensamento em capturar uma complexidade apenas intuída²⁸⁴ que é preciso desacelerar, dar corpo, duração. Tornar autoconsistente um pensamento que quase se perde, se declina em outros, esvanece, eis a

²⁸² Deleuze (*DR*, p. 28) observa que Nietzsche apresenta o eterno retorno como “expressão imediata da vontade de potência” cuja “forma superior” seria extraída “graças à operação seletiva do pensamento [...] à singularidade da repetição no próprio eterno retorno” – “forma superior de tudo que é”. Não se trata de “querer o poder” mas fazer, do que se quer, sua enésima potência, isto é, a potencialização seletiva da diferença. No mundo da vontade de potência aquilo que retorna nunca é o idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo “em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas” (*DR*, p. 73). Sobre o aspecto extático da experiência do eterno retorno Cf. Klossowski, 2000, p.76-77. 34

²⁸³ Deleuze irá reconhecer, em muitas passagens, a tenacidade de Nietzsche na renovação dos meios de expressão ou escrita filosófica, assim como o fez com Kierkegaard.

²⁸⁴ A este título lembramos a interpretação de Klossowski à euforia histriônica de Turim, o pressentimento da loucura, o êxtase da experiência do eterno retorno em Sils-Maria. Trata-se da impossibilidade da razão, a perda da identidade perante a experiência extática de todas as perspectivas no seu eterno retorno, vertigem ante sua massiva concorrência, reincidindo sobre um único ponto (presente).

dificuldade de uma escrita que não tem mais por objeto o argumento e o hipotético, mas a fulguração fluante e caotizante de uma *stimmung*, uma alta tonalidade da alma.

Se nos reportarmos à concepção deleuziana, intensiva, do campo transcendental, veremos que o eterno retorno parece repercutir a repetição incondicionada dos gradientes intensivos na dramatização das formas de temporalidade, insinuando nas dinâmicas espaço-temporais, em sobrevôo, uma virtualidade acontecimental que Nietzsche compreende como intempestiva.

Nietzsche iria vislumbrar a força descomunal do eterno retorno em uma visão abissal, que lhe daria a condição da compreensão extática da forma superior de tudo que existe como vontade de potência.

Isto porém não pode ser figurado pelo pensamento que a recolhe como um sentimento que dá a pensar.

Segundo Klossowski (2000, p. 76) o eterno retorno aparece a Nietzsche como “um brusco despertar” uma *hohe stimmung*; uma alta tonalidade da alma que Nietzsche experimenta enquanto flutuação de intensidade. Mas o eterno retorno não é apenas a reflexão ou o pensamento que lhe sobrevem à *stimmung*, é também, e antes de tudo, um *pathos*, “o sentimento mais elevado” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 81) que Nietzsche “aspira conservar como pensamento mais elevado” (KLOSSOWSKI, 2000, p. 83). Trata-se de um problema análogo ao que recorrerá em *O que é a filosofia?*, sob a seguinte forma: *como dar duração à sensação?* (QPH, 156-157; 167; 182-183).

Mas mais que esclarecê-lo pelas vias que Deleuze o toma, inclusive em sua leitura de Klossowski, seria preciso compreender em que sentido o eterno retorno poderia ser aproximado do ritornelo, como o “grande ritornelo cósmico” (MENGUE, 2007).

Neste percurso, duas principais observações devem ser feitas.

Num primeiro aspecto, o eterno retorno, enquanto mais alta potência do pensamento, consiste na torrencial gama de intensidades, no pensamento virtualmente infigurável, fazendo do corte, como plano de imanência, coincidente ou indistinto do caos fervilhante (vertigem do eterno retorno). Neste sentido, o eterno retorno, como universal a-fundamento, “caracteriza o pensamento como faculdade em seu exercício transcendente” (DR, p. 276), limite transcendental entre o impensável e aquilo que só pode ser pensado, seguido de uma embriaguez e uma amnésia profunda (nova potência do inconsciente e do esquecimento).

Sob um segundo aspecto, devemos considerar o eterno retorno como potência acontecimental, vital e incondicionada, na qual se jogam todas as intensidades ou singularidades do ser, abrindo o círculo espiralado do tempo ao promover o devir do mundo da vontade de potência: o eterno retorno como potência redistributiva do ser.

Evidentemente, o tema do eterno retorno não pode ser tratado sob a perspectiva psicológica ou empírica do pensamento, não obstante, deva ser pensado e sentido numa situação limite, o que possibilitará a Nietzsche recompô-lo reflexivamente (KLOSSOWSKI, 2000, p. 79).

Uma espécie de alta tonalidade da alma deve advir como sentimento de uma seleção em curso que aniquila as categorias, e que só poderíamos intuir como espaço de criação possível, de um trabalho a fazer. Um futuro se abre nas cesuras do presente como uma população a povoar uma nova terra, quando podemos dizer, com Deleuze que “querer=criar” (NPH, 78).

Querer, à enésima potência, não nos remete a uma vontade voluntária, mas à sua exigência transcendental, quando o devir se faz absolutamente ativo, tornando o próprio eterno retorno um ser seletivo²⁸⁵.

A seleção e a potencialização transcendental da diferença deve nos levar a uma espécie de saturação impessoal e singular tal como Deleuze e Guattari a vêem num comentário a Virgínia Woolf²⁸⁶.

Que a escrita seja como a linha do desenho-poema chinês, era o sonho de Kérouac, ou já o de Virgínia Woolf. Ela diz que é preciso “saturar cada átomo” e, para isso, eliminar, eliminar tudo o que é semelhança e analogia, mas também “tudo colocar”, eliminar tudo o que excede o momento, mas colocar tudo que ele inclui (MP, 343).

Saturar cada átomo significa fazer vir à tona a vontade de potência na expressão do ser seletivo, pois não se chega à saturação sem eliminar o supérfluo, sem reunir, no momento, apenas o que lhe é estritamente necessário, para que lhe sobrevenha, cristalinamente, a verdade como conexão de tempo.

²⁸⁵ “[...] não se trata mais, pelo simples pensamento do eterno retorno, de eliminar do querer aquilo que cai fora deste pensamento; trata-se, pelo eterno retorno, de fazer entrar no ser aquilo que nele não pode entrar sem mudar de natureza. Não se trata mais de um pensamento seletivo, mas sim do ser seletivo; pois o eterno retorno é o ser e o ser é seleção” (NPH, 80, nossa tradução).

²⁸⁶

No eterno retorno, a diferença encontrada – signo ou díspar que leva a cesura²⁸⁷ – perde suas referências territoriais e ganha a potencialização inorgânica. O devir, como acontecimento deste espaço, é justamente o agente transcendental da metamorfose que nos capacita à ação extraordinária: pensamento que reinveste a disparidade que o condicionou.

Todavia, este pensamento já não é o que especula sobre as formas do passado, mas o de uma condição inédita real e incondicionada²⁸⁸.

Trata-se, em todo caso, de traçar o plano, cortar o caos na vertigem do infigurável²⁸⁹ e retornar às formalizações, às reterritorializações que testemunham, no formado, as mais altas tonalidade de um pensamento sem imagem.

O círculo se fecha, mas em espiral, sempre introduzindo uma diferença, uma distância.

todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo. Não há chegada, nunca há senão um retorno, mas regressar é pensado numa relação avesso-direito *retro-verso* com partir, e é ao mesmo tempo que se parte e se regressa (ZOURABICHVILI, 2004, p. 95-96).

Se o círculo se refaz, já não é como em Platão, sob a ação demiúrgica de um semi-deus que limita o devir-louco, organizando os círculos rítmicos do tempo. O mesmo não retorna. Fim e começo já não rimam, dizia Hölderlin. As mais altas potências do futuro são

²⁸⁷ Fornazari (2015, p. 10) mostra, a partir das análises de Hölderlin das tragédias de Sófocles (Édipo-Rei e Antígona), como é possível pensar, com Deleuze, a cesura como ponto de reordenamento ou metamorfose, o que “produz o desequilíbrio” e “que empurra o herói para o desequilíbrio” – dividindo um *antes* e um *depois* em função de um ponto limite de potencialização, quando nos tornamos capazes de uma ação formidável (caso, por exemplo, do Assassinato de Hamlet, quando o herói se põe à altura de um *tu debes*, advindo desta ordem formal).

²⁸⁸ A condição deixa de ser o fundamento “o deus-fundamento” do passado puro, ou os possíveis das categorias (condição por deficiência). Há, então, uma equivalência justa, na qual o empírico já não se decalca no transcendental: “aquilo ao que eu é igualado é o desigual em si” (DELEUZE citado por FORNAZARI, 2015, p. 11). Aquilo que é preciso pensar só pode ser pensado como um singular, *uma* multiplicidade em suas *n* dimensões. O incondicionado é o aspecto marcante da terceira síntese do tempo em que o pensamento é tragado a uma topologia háptica, rizoma, mar impessoal das singularidades, hecceidades, dos acontecimentos. Pensar este plano significa experimentar as relações, bifurcações e encontros, que estariam na gênese daquilo que Artaud chamou de um pensamento genital e que Deleuze reconhece igualmente em Freud no instinto de morte: tragédia do espaço orgânico de representação humana, vida inorgânica dos devires, eterno retorno.

²⁸⁹ Deleuze nos indica que o eterno retorno não apenas destrói os condicionamentos ou o fundamento da memória (condição do passado), mas também *a destruição do agente* – aquele que realiza ação ou se iguála às condições do plano que traça – ou seja, destroem-se o *Isso (Id ou Ça)* e o ego, em favor de um puro informal, super-ego, ou o super-homem é a pura potência da terceira síntese, que só afirma o excessivo e o desigual (DR, 151).

produtivas em sua síntese estática²⁹⁰: produção transcendental e dinâmica do gradiente de diferenças sob a excepcionalidade excessiva do eterno retorno.

Diferenciar-se é a inação própria do tempo, sua forma vazia, que no ponto extremo faz a linha reta formar novamente um círculo, mas desta vez um círculo tortuoso que não faz retornar o todo, mas apenas o excessivo e o desigual, o que vai ao limite de sua potência, recurvando novamente a linha para produzir outro círculo, o círculo eternamente descentrado, isto é, o eterno retorno como ininterrupta diferenciação da infinita multiplicidade que o constitui (FORNAZARI, 2015, p. 18)

E se nos perguntamos, finalmente, sobre uma suposta simpatia conceitual entre o ritornelo e o eterno retorno, seria preciso antes reservar, sob o modo da repetição, algumas de suas distâncias.

Se o eterno retorno é visto por Deleuze como lance afirmativo de dados, acaso – repetição irracional e inocente do caos antifinalista (NPH, p. 30) – o ritornelo, por seu turno, é potência questionante e problematizante que afronta o caos como extração de uma variedade num estado caóide. O ritornelo, portanto, é um modo do tempo que o contra-efetua. O ritornelo traça um plano, recorta o caos. Não o caos como pura indiferença, mas o caos que problematiza a existência e que se ordena ao redor de um motivo (não-pulsado) que se complica no ser seletivo como perspectiva, ponto vista, verdade de uma hora.

O ritornelo é a tentativa de se “tornar a terra praticável”, de tomar “um afecto”, “um choque”, “um devir como criador de espaços-tempos inumeráveis”, “devir que toma afectos e perceptos em relações de intensidade”, estabelecendo “ligações cerebrais”, “neurais” (MARTIN, 1993, p. 254). Da diferença formigante faz-se um cérebro, um rizoma, um *uncertain nervous system* (QPH, p. 276-277): caosmo, segundo a expressão que Deleuze empresta de Joyce.

Todavia, é lícito que se especule, paralelamente, a ação da vontade de potência no eterno retorno enquanto potência disruptiva que habita toda ordem de diferença²⁹¹. A bem

²⁹⁰ “Podemos definir a ordem do tempo como esta distribuição puramente formal do desigual em função da cesura [...] passado e futuro não sendo aqui determinações empíricas, mas dinâmicas do tempo: são caracteres formais e fixos que decorrem da ordem *a priori* como síntese estática do tempo. Estática forçosamente, uma vez que o tempo não é mais subordinado ao movimento” (DR, 120).

²⁹¹ Como nota Zourabichvili (2004, p. 73), na obra de Deleuze muitas vezes se tem “a desagradável sensação de um encaixotamento”, como no caso da virtual indistinção entre singularidades e multiplicidades. Ainda que o comentador explique a diferença, resolvendo o mal-estar conceitual daquilo que chamou “neutralização dos conceitos” é preciso que se atente a uma espécie de fractalização na obra de Deleuze. O vemos, por exemplo, na ideia de intensidade em Rosny (relações de relações, sem começo nem fim) ou mesmo na ideia das multiplicidades, ora relacionada intensidades do pensamento, ora estendidas à matilha de lobos, com seus indivíduos discretos e extensivos (multiplicidade numérica). É que, como matilha, cada lobo passa a funcionar

da verdade, como observa Zourabichvili (2004, p. 96) “a palavra ritornelo evoca, à maneira de uma palavra-valise, o Eterno Retorno”.

Talvez aí encontremos a oportunidade de observação da íntima relação dos ritornelos territoriais na fusão cósmica (o grande ritornelo) e no seio dos êxtases caóticos (golpe de interação de todos os níveis da diferença). Mas também o contrário: de ver no íntimo de cada pequeno ritornelo uma potência de disparação e metamorfose, abrindo-os, suspendendo suas pretensões territoriais e os obrigando a suas pequenas metamorfoses, a seus pequenos golpes afirmativos, produzindo-se como, também, o desigual em si.

Se o caos é o eterno relançamento do vertiginoso gradiente de intensidades, o ritornelo é uma tomada de consistência, maquinação perspectiva, ancoragem ou hábito produzindo territórios na terra, cérebro no caos, sem contudo furtar-se do campo selvagem que os remetem incessantemente ao absoluto da disparidade, mais profundo que o tempo e a eternidade.

sob os afectos do bando, molecularizados, como partículas. É neste sentido que dizemos que cada ritornelo não apenas dá consistência a uma ordem singular de diferenças, mas enquanto tal (ordem diferencial) ele é constitui um sistema aberto a outras ordens, a disparações análogas às que nos levam às metamorfoses no eterno retorno.

6. Gabriel Tarde

Algo muito mais importante do que um simples aumento de diferença acontece sem cessar: a diferenciação da própria diferença. A própria mudança vai mudando, e num sentido determinado, que nos encaminha de uma era de diferenças cruas e justapostas, como de cores berrantes que não combinam, para uma era de diferenças harmoniosamente nuançadas. Seja lá o que se possa pensar dessa maneira de ver, é inconcebível que, segundo a hipótese de uma substância homogênea eternamente submetida à disciplina niveladora e coordenadora das leis científicas, tivesse jamais podido existir um universo como o nosso, deslumbrante em seu desmedido luxo de surpresas e caprichos. O que poderia nascer a partir do perfeitamente semelhante e perfeitamente regrado, a não ser um mundo eterna e imensamente tedioso? Do mesmo modo, a essa concepção corrente do universo como formado por uma poeira infinita de elementos, todos semelhantes no fundo e dos quais a diversidade teria emergido sabe-se lá como, eu me permito opor minha concepção particular que o representa como a realização de uma multidão de virtualidades elementares, cada qual caracterizada e ambiciosa, cada qual trazendo em si seu universo distinto, seu universo próprio e de sonho. (TARDE, 2012, p. 112).

A obra de Gabriel Tarde aparece de modo aparentemente discreto em *Diferença e Repetição* e *Mil Platôs*, mas sua importância no pensamento de Deleuze é enorme. *Diferença e Repetição* apresenta uma nota efusiva às ideias de Tarde (DR, 104-105, nota 1), e reconhece, em sua obra, a radicalidade das ideias de diferença e de repetição (destituídas de finalidade ou fundamento) como diferenciação permanente – “em resumo, a repetição como o diferenciante da diferença” (DR, 104).

[...] a verdadeira repetição é aquela que corresponde diretamente a uma diferença de mesmo grau. Ninguém soube, melhor que Tarde, elaborar uma nova dialética, descobrindo, na natureza e no espírito, o esforço secreto para instaurar uma adequação cada vez mais perfeita entre a diferença e a repetição (DR, 38-39).

Em *Mil Platôs* podemos ler, a justo título, na página 266 da edição francesa, uma homenagem à Gabriel Tarde (MP, 266). É assim que Deleuze e Guattari introduzem no platô *Micropolítica e Segmentaridade*, o intercessor tardeano a partir da ideia de fluxo (crenças e desejos como o fundo de toda sociedade) ou do que chamaram “verdadeiras Quantidades sociais” (MP, 267) – fluxos “quantificáveis”²⁹² que se propagam num campo social assinalando às crenças e desejos, o signo do molecular.

²⁹² Deleuze e Guattari marcam a diferença terminológica entre os fluxos *quantificáveis* ou *quantas de fluxo*, reservando-os ao domínio intensivo de sua própria filosofia, separando-os do domínio molar das “representações” e das “sensações” de natureza “qualitativa” (MP, 267).

Tarde confere à diferença e à repetição um desregramento fundamental e uma produtividade dinâmica que reforça o senso empírico de Deleuze. Além disso ele promove um teor metafísico em sua obra que rejeita a tese abominada por Deleuze de um mar ou um abismo indiferenciado²⁹³, sustentando o acidental e evitando outorgar à diferença e à repetição qualquer recurso à *finalidade*.

Deleuze reconhece-se alegremente em Tarde ao apontar em sua obra a diretiva de uma “repetição diferencial e diferenciante”, reservando à diferença “a origem e a destinação da repetição” (DR, 39). Segundo *Mil Platôs* a microsociologia de Tarde escrita sobre os conceitos e a análise de “pequenas imitações”, “oposições” e “invenções”, se endereça a ou “constitui toda uma matéria sub-representativa” (MP, 267).

A sociologia de Gabriel Tarde parece cara a Deleuze à medida que permite uma perspectiva imanente do campo social fundada sobre um horizonte diacrônico do progresso histórico-social como acidental e temporário. Nada há de fundamental na fundação social. Como diz Tarde (1890, VII) no prefácio de *Les lois de l'imitation* “existe o irracional na base do necessário”.

Para Silvio Ferraz (2011), o conceito do ritornelo retoma, de uma certa maneira, a forma da repetição das *Lois de l'imitation* de Gabriel Tarde. Segundo o autor “operar a repetição do diferente” seria, assim, “uma espécie de ‘imitação da invenção’ : imitar a invenção falsificando-a, ao imitar as forças não formadas da invenção, eis o ponto sempre nascente duma nova invenção”.

Já Éric Alliez (2009, p. 211-212), em seu artigo sobre Tarde, reconhece e acentua a radicalidade do conceito tardeano da repetição como diferenciador da diferença, poderosa ideia *imitada* ou repetida na obra de Deleuze. A importância da imbricação entre tais ideias fica patente no comentário de Villani para quem o ritornelo é a “forma diferencial da repetição” (SASSO; VILLANI, 2003, p. 304) que, como tal, não pode ser reduzido à sua forma ordinária de uma identidade.

O próprio Deleuze faz, retrospectivamente, o mesmo de suas palavras, ao reverenciar em Tarde a radicalidade das duas noções, como pilares da obra.

Toda a filosofia de Tarde, veremos isto com mais precisão, está fundada nas duas categorias de diferença e de repetição: a diferença é, ao mesmo tempo, a origem e a destinação da repetição, num movimento cada vez mais “potente e engenhoso” que “cada vez mais leva em conta graus de liberdade”. Em todos os domínios, Tarde

²⁹³ Citação em epígrafe.

pretende substituir a oposição²⁹⁴ por esta repetição diferencial e diferenciante. [...] “A repetição é um procedimento de estilo muito mais enérgico e menos fatigante do que a antítese, sendo também muito mais apropriado para renovar um assunto” (*L'opposition universelle*, Alcan, 1897, p. 119). (DR, 39).

A solidariedade íntima dos dois conceitos (de diferença e repetição)²⁹⁵, vista em Tarde, é um flagrante elogio que poderia muito bem ser refletido ao esforço filosófico de *Diferença e Repetição*.

A microsociologia de Tarde comporta, aos olhos de Deleuze, uma bem-vinda alternativa a posição majoritária da sociologia de Durkheim. Não se trata de um psicologismo social, conforme seu ataque mais convencional, mas uma mudança de direção, uma interpsicologia no sentido de se calcar no princípio de *relação* (em Tarde, tanto quanto em Deleuze a relação é elementar).

Para Tarde, a verdadeira explicação do fato social deve sair do *detalhe*, do infinitesimal, ir do pequeno ao grande e, assim, do indivíduo (o único agente social) às instituições sociais.

Por outro lado, Tarde insiste sobre a investigação virtual ou pré-individual na constituição do indivíduo, como seu meio de individuação relativo (desejos e crenças que o atravessam).

Tarde parte do infinitesimal por um gosto leibniziano, para só então chegar às magnitudes aparentemente sobre-humanas da cultura e do conhecimento. Uma rede de pequenas diferenças, de correntes imitativas, fluem no *socius* (*quanta* sociais) e se fundem ou se conjugam adaptadas em monumentos sociais como a cultura, a ciência, as instituições variadas²⁹⁶.

²⁹⁴ Lembramos aqui que a ideia de oposição em Tarde é a da ordem de uma limitação dinâmica: “Toda oposição verdadeira implica, portanto, uma relação entre duas forças, duas tendências, duas direções” (TARDE, 2012, p. 57). Deleuze a define do seguinte modo: “a oposição é apenas a figura sob a qual uma diferença se distribui na repetição para limitá-la e para abri-la a uma nova ordem ou a um novo infinito; por exemplo, quando a vida opõe suas partes duas a duas, ela renuncia a um crescimento ou multiplicação indefinidos para formar todos limitados, mas ganha, assim, um infinito de outra espécie, uma repetição de outra natureza, a da geração” (DR, 104).

²⁹⁵ “Ninguém soube, melhor que Tarde, elaborar uma nova dialética, descobrindo, na natureza e no espírito, o esforço secreto para instaurar uma adequação cada vez mais perfeita entre a diferença e a repetição” (DR, 39).

²⁹⁶ “ao invés de explicar tudo pela pretensa imposição de uma *lei de evolução* que constrangeria os fenômenos de conjunto a se reproduzir, a se repetir identicamente numa certa ordem, ao invés de explicar o *pequeno* pelo *grande*, o *detalhe* pelo *conjunto*, eu explico as similitudes de conjunto pela acumulação de pequenas ações elementares, o *grande* pelo *pequeno*, o *conjunto* pelo *pormenor*” (TARDE, 2012, p. 39)

A produção do novo deve comportar novos desejos e novas crenças, novos modos de cooperação.

A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação produzida por qualquer um, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência política. (PELBART, 2002, p. 255)

Se Tarde professa o primado “individual” do social, não o faz sem recorrer a uma ideia coletiva e ao mesmo tempo singular do indivíduo, espaço de acumulação (adaptação), limitação (oposição) e repetição de pequenas diferenças como quantidades sociais, fluxos moleculares que atravessam um campo indiferente ao seu tipo de segmentação. Deleuze é efusivo neste ponto, quando assevera um registro de indiscernibilidade ou de radical atravessamento entre as instâncias social e individual, do ponto de vista molecular dos fluxos.

[...] a diferença não se encontra absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o domínio molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o domínio molecular das crenças e dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos senão quando sobrecondificáveis por significantes coletivos (MP, 267-268).

Neste sentido, vale destacar que a diferença que flui, se imita, limita, se conjuga ou se adapta, não é da ordem das representações empíricas, mas de orientação molecular e metafísica, tal qual o estatuto que Deleuze reserva à repetição.

Alliez (2009) instrui-nos sobre o carácter leibniziano na obra de Tarde, que efetua a interferência metafísica na sociologia, então rejeitada pela racionalidade científica de Durkheim. E no entanto, é justamente um conceito desta ordem que enriquece a noção social ou coletiva do “indivíduo” em Tarde, propriamente por meio de uma diferença subrepresentável em propagação sobre o domínio social.

O indivíduo em Tarde, sublinha Alliez, é uma “*substância-força*”. Sua *neomonadologia*²⁹⁷ toma como ponto de partida “a afirmação da diferença como ‘o aspecto

²⁹⁷ Segundo Eduardo Viana Vargas, o que Tarde propõe, seguindo a linha de Leibniz, é uma “monadologia renovada” encaminhando seu pensamento “em direção à sociologia infinitesimal que ele estava em vias de inventar” (VARGAS, 2007, p. 13-14). O que Tarde propõe “é uma teoria social que retenha de Leibniz o princípio da continuidade (que fundamenta a cálculo infinitesimal) e a dos indiscerníveis (ou da diferença

substancial das coisas’ e o motor de uma atividade universal absoluta” (ALLIEZ, 2009, p. 210). Alliez nota que esta afirmação se fundamenta no princípio leibniziano da imanência metafísica da *substância-força*, dado que toda substância, na medida em que é viva, é, em si mesma, força. O “indivíduo monádico” de Tarde, portanto, se define como uma substância aberta em função de uma convergência coletiva, captação e relação no nível das forças: “mônadas abertas que se interpenetrariam reciprocamente, em vez de serem exteriores umas às outras” (TARDE, 2007, p. 79). Vê-se aí a proximidade inabalável com a definição do intensivo deleuziano, ou das quantidades intensivas definida por um mútuo envolvimento: “a intensidade é implicada em si mesma, ao mesmo tempo envolvente e envolvida” (DR, 309).

ele [o átomo monádico, mônada aberta] é um *meio universal* ou que aspira a sê-lo, um universo *para si*, não apenas um *microcosmo*, como queria Leibniz, mas o cosmo inteiro conquistado e absorvido por um único ser (TARDE, 2007, p. 80)

A captação de forças torna-se, assim, o procedimento e a condição diferencial das inovações ou ações inventivas, que formulam-se fortuitamente no encontro de ordens ou correntes repetitivas, imitativas, adaptadas ou conjugadas no indivíduo, e que, em momentos decisivos, irradiam-se no campo social proliferando uma nova lógica, ordem ou corrente imitativa. Não se trata, portanto, de grandes gênios portando grandes ideias, à maneira de Durkheim, mas de microvariações, contaminações, epidemias que percorrem o *socius* modestamente como díspares : “nem grandes conjuntos, nem grandes homens, mas pequenas ideias de pequenos homens, [...] um novo costume local, um desvio lingüístico, uma torção visual que se propaga” (F, 81, nota 6).

O indivíduo, para Tarde, é o eixo em torno do qual se efetuam conjunções de diferenças ou ordens de repetição dobradas, adaptadas, e que constituem uma força, coesão molecular de afinidades que Tarde vê como substancial. A “substancialidade” não-estratificada do indivíduo é, portanto, a de uma força coletiva (fora) dobrada, singularizada, que se constitui no encontro de correntes imitativas, seguindo o jogo diferenciante da repetição.

imanente), ao mesmo tempo em que abra mão dos princípios da clausura e da harmonia preestabelecida (em suma, da hipótese de Deus) em que Leibniz havia encerrado as mônadas”. “Nem absolutamente espirituais, nem integralmente materiais, para ele [Tarde] as mônadas não são, como em Leibniz, as substancias simples que entram nos compostos: ‘esses elementos últimos aos quais chega toda ciência, o indivíduo social, a célula viva, o átomo químico, só são últimos da perspectiva de sua ciência particular’, afirma Tarde (M5: 57), ‘eles próprios são compostos’, compostos ate o infinitesimal” (VARGAS, 2007, p. 14).

As consequências de Tarde são relevantes à filosofia da diferença. Tal como paradigmática nos ritornelos de Deleuze e Guattari, em Tarde não apenas se acumulam ou fundem-se diferenças no elemento da repetição (o *para-si* de que fala Tarde), mas a própria repetição é diferenciante, constituindo-se como portadora de uma possibilidade de ação extraordinária ou inventiva.

Acrescentado a isto, podemos dizer, não sem um gesto escrupuloso de moderação, que a *adaptação* tardeana, como fusão de casos de repetição (DR, 104)²⁹⁸, é análoga à constituição passiva de uma grande potência, tal como Deleuze e Guattari a entendem no grande ritornelo: gigantesca máquina cósmica, como fusão de casos de repetição.

Para Deleuze, a conversão teórica será perspicaz e efetiva: trata-se de fazer passar de uma *neomonadologia*, (de substâncias monádicas abertas ao mundo, liberadas da condição de clausura), a um nomadismo intensivo ou uma *nomadologia*²⁹⁹, no qual as quantidades intensidades (relação) se propagam como diferenças livres num puro campo de imanência (transcendental).

O que é substantivo, para Deleuze e Guattari, é a multiplicidade de n dimensões. As partículas nômades constituem o sem-fundo de uma matéria intensiva contínua, virtuais ou diferenças livres em fuga como conjunto indeterminado, sem que seus elementos constituam um mar indiferenciado. Cada uma das diferenças, ainda que não ligadas, encontram-se plenamente diferenciadas, prestes a se conjugarem nos encontros, organizando ordens diferenciais em torno de singularidades, constituindo-se enquanto potências de dramatização espaço-temporais, conforme a natureza de suas alianças ou relações. Tal como em Deleuze, para Tarde é a relação que constitui a unidade de um universo próprio, uma singularização do

²⁹⁸“A adaptação é a figura sob a qual correntes repetitivas se cruzam e se integram numa repetição superior. De modo que a diferença aparece entre duas espécies de repetição e cada repetição supõe uma diferença de mesmo grau que ela (a imitação como repetição de uma invenção, a reprodução como repetição de uma variação, a irradiação como repetição de uma perturbação, a sumarização como repetição de um diferencial)” (DR, 104)

²⁹⁹“*Nomadologia* não é apenas inversão sonora da leibniziana *monadologia*. Há uma reversão conceitual: o substancialismo das mônadas é substituído pelo mobilismo das multiplicidades substantivas. Certo nomadismo rompe com a “condição de convergência das séries”, condição estabilizadora do melhor dos mundos leibnizianos, o da harmonia pré- estabelecida entre os infinitamente pequenos, assim como rompe com a condição hegeliana da “monocentragem dos círculos”, condições essas ainda ligadas ao “princípio de identidade como pressuposto da representação”, seja na variante “sintética” de Hegel, seja na variante “analítica” de Leibniz. Essas condições levam a representação infinita para destinos incapazes de proliferar a liberação nomádica das diferenças. Não convivemos com o barroco do século XVII, mas com um neobarroco, o da coexistência de linhas divergentes, dissonânticas, um mesmo mundo processando-se ao mesmo tempo em mundos impossíveis, como na literatura de Maurice Leblanc e de Borges, mundo de efetuações caosmológicas” (ORLANDI, 2005, texto Publicado em Daniel Lins (Org.), *Razão Nômada*, Rio de Janeiro: Editora Forense, 2005, pp. 33-75).

fora. Nas palavras de Tarde, “uma multidão de virtualidades elementares, cada qual caracterizada e ambiciosa, cada qual trazendo em si seu universo distinto, seu universo próprio e de sonho” (TARDE, 2012, p. 112). O elemento é já ordem de diferenças, relação. Se as partículas nômades fluem como *quanta* (sociais ou intensivos) num puro plano de imanência, é lícito imaginar que os fluxos se conectem (criação de novos fluxos) e se conjuguem (fenômenos adaptativos de limitação) às margens de qualquer segmentação de classe. A ideia de *foule* (multidão) em Tarde resguarda o que dizemos. A massa institui um potencial revolucionário que nada se assemelha à soma de indivíduos. Ela é o bando, a matilha, fenômeno puramente passional, incontrolável, imprevisível, sujeito às variações imediatas da imitação afectiva.

Neste sentido, tal como no texto *1914- um só lobo ou vários lobos* (MP, 38-52) não se confundirá os fenômenos moleculares numa grandeza escalar: a matilha é virtual, afectiva, flutuante como um turbilhão ou circulação de afectos não subjetivados: “*Estou na borda desta multidão, na periferia; mas pertença a ela, a ela estou ligado por uma extremidade de meu corpo, uma mão ou um pé*” (MP, 41).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Deleuze e Deleuze e Guattari (originais franceses)

BERGSON, Henry; DELEUZE, Gilles. **Memoire et vie: textes choisis par Gilles Deleuze.** Paris: Presses Universitaires de France, 1975. 160 p.

DELEUZE, Gilles. **Cahiers de Royaumont. Nietzsche.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1966. 292 p.

———. **Logique du sens.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

———. **Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1983. 297 p.

———. **Le pli: Leibniz et le baroque.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. 191 p.

———. **Cinéma, tome 2. L'Image-temps.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1998. 378 p.

———. **Critique et clinique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1999. 187 p.

———. **Francis Bacon: Logique de la sensation.** Paris: Seuil, 2002. 158 p.

———. **Deux régimes de fous : Textes et entretiens, 1975-1995.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. 384 p.

———. **Pourparlers 1972-1990.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. 256 p.

———. **Spinoza: Philosophie pratique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. 176 p.

———. **Foucault.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2004. 144 p.

———. **Présentation de Sacher-Masoch.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2007. 119 p.

———. **Empirisme et subjectivité.** Paris: Presses Universitaires France, 2010. 160 p.

———. **Nietzsche et la philosophie.** Paris: Presses Universitaires France, 2010. 252 p.

———. **Différence et répétition.** Paris: Presses Universitaires France, 2011. 416 p.

———. **Le bergsonisme.** Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 132 p.

———. **Périclès et Verdi.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1988. 32 p.

———. **Spinoza et le problème de l'expression.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2010. 336 p.

———. **La philosophie critique de Kant.** Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 120 p.

p.

———. **Nietzsche**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 112 p.

———. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 228 p.

DELEUZE, Gilles; BECKETT, Samuel. **Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de l'épuisé par Gilles Deleuze**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992. 112 p.

DELEUZE, Gilles; BENE, Carmelo. **Superpositions: Richard III suivi de Un manifeste de moins**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979. 136 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. 493 p.

———. **Kafka: Pour une littérature mineure**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. 159 p.

———. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les Éditions de Minuit, 1991. 206 p.

———. **Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie, 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. 645 p.

DELEUZE, Gilles; LAPOUJADE, David. **L'île déserte: textes et entretiens 1953-1974**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. 416 p.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Flammarion, 1996. 189 p.

Obras de Gilles Deleuze (traduções em português)

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

———. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

———. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

———. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

———. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.

———. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1994.

———. **A filosofia crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 2000. 88 p.

———. **Nietzsche e a filosofia**. Porto: Rés-Editora, 2001.

———. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

- . **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: ED.UECE, 2009. 292 p.
- . **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: 2009. 134 p.
- . **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- . **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997. 171 p.
- . **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: 2002. 144 p.
- . **O bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. 139 p.
- . **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- . **Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 184 p.
- . **Empirismo e subjetividade**. São Paulo: Editora 34, 2008. 160 p.
- DELEUZE, Gilles; LAPOUJADE, David. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006. 384 p.

Obras de Deleuze em coautoria

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. 560 p.
- . **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- . **O que é a Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. 96 p.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b. 112 p.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 120 p.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997a. 176 p.
- . **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. 235 p.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.
- ALLIEZ, Éric. **Capital times: tales from the conquest of times**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996a. 316 p.
- . **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996b. 78 p.
- . **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. 557 p.
- . Gabriel Tarde. *In*: JONES, Graham; ROFFE, Jon. **Deleuze's philosophical lineage**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 209-218.
- ALLIEZ, Éric; BONNE, Jean-Claude. **Défaire l'image. De l'art contemporain**. Dijon: Le press du réel, 2013. 612 p.
- ALLIEZ, Éric; GOFFEY, Andrew. **The Guattari effect**. London: Continuum International Publishing, 2011. 306 p.
- ALLIEZ, Éric et al. **Gilles Deleuze: Immanence et vie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. 157 p.
- APEL, Willi. **Harvard dictionary of music**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 1974. 935 p.
- ARBO, Alessandro. Qu'est-ce qu'un « objet musical »?. **Les cahiers philosophiques de Strasbourg**, 28, p. 225-247, 2010.
- BADIOU, Alain. **Deleuze: "La clameur de l'Être"**. Paris: Fayard/Pluriel, 2013. 192 p.
- BAKER, Theodore. **A dictionary of musical terms**. New York: Schirmer, 1904. 257 p.
- BEAULIEU, Alain. **Gilles Deleuze et la phénoménologie**. Mons: Sils Maria, 2004. 282 p.
- BERGEN, Véronique. **L'ontologie de Gilles Deleuze**. Paris: L'Harmattan, 2001. 800 p.
- BERGSON, Henry. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. 262 p.
- . **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988. 166 p.
- . **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.
- BERGSON, Henry; DELEUZE, Gilles. **Henri Bergson: memória e vida (textos**

escolhidos). São Paulo: Martins Fontes, 2011. 184 p.

BOGUE, Ronald. **Deleuze on Music, Painting and the Arts**. New York: Routledge, 2003. 240 p.

———. Raymond Ruyer. *In*: JONES, Graham; ROFFE, Jon. **Deleuze's philosophical lineage**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 300-320.

BOUANICHE, Arnaud. **Gilles Deleuze, une introduction**. Paris: Pocket, 2007. 350 p.

BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd'hui**. Geneva: Gonthier, 1963. 176 p.

BOUTANG, Pierre-André. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Realização de Pierre- André Boutang. Videocassete. Paris: Éditions Montparnasse. 1989. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações].

BOYD, Malcolm. **Bach**. Oxford: Oxford University Press, 2000. 312 p.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A history of western music**. New York: W.W.Norton & Company, 2014. 1154 p.

BUYDENS, Mireille. **Sahara : L'esthétique de Gilles Deleuze**. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2005. 218 p.

BURCHILL, Louise. The topology of Deleuze's spatium. **Philosophy Today**, 51, p. 154-160, 2007.

BUTTERFIELD, Matthew. The Musical Object Revisited, **Music Analysis**, vol. 21, Issue 3, 2002, p. 327-380.

CACHE, Bernard. **Earth moves: the furnishing of territories**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995. 153 p.

———. Objectile: poursuite de la philosophie par d'autres moyens. *In*: ALLIEZ, Éric et al. **Gilles Deleuze: Immanence et vie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. p. 149-157.

CAGE, John. **Silence: lectures and writings by John Cage**. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 276 p.

CAMPBELL, Edward. **Boulez, music and philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 281 p.

———. **Music after Deleuze**. London: Bloomsbury, 2013. 200 p.

CARDOSO JÚNIOR, Hélio Rebelo **Teoria das multiplicidades no pensamento de Gilles Deleuze**: 2015-10-03. Campinas, 1996. Doutorado, 340 p.f. x, UNICAMP.

———. **Pragmática menor em Gilles Deleuze**. São Paulo: UNESP, 2011. 168 p.

- CARPENTER, Patricia. The Musical Object, **Current Musicology**, 5, 1967, p. 56-87.
- CHABOT, Pascal. **La philosophie de Simondon**. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2003. 160 p.
- CHANG, Jeff (org). **Total chaos: the art and aesthetics of Hip-Hop**. New York: Basic Civitas, 2006. 382 p.
- CHATEAU, Jean-Yves. **Le vocabulaire de Simondon**. Paris: Ellipses, 2008. 128 p.
- CHION, Michel. **Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: Éditions Buchet/ Chastel – INA/ GRM, 1983.
- . **La música en el cine**. Tradução de Manuel Frau, Barcelona: Paidós, 1997.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. Deleuze musicien. *In*: ALLIEZ, Éric et al. **Gilles Deleuze : Immanence et vie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. p. 137-147.
- COSTA, Rogério. **O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação**. 179 f., Tese (Doutorado no Programa de Comunicação e Semiótica). São Paulo, PUC-SP, 2003.
- . Free musical improvisation and the philosophy of Gilles Deleuze. **Perspectives of new music**, v. 49, n. 1/2, p. 127-142, 2011.
- . A livre improvisação musical enquanto operação de individuação. **ArteFilosofia**, n. 15, p. 34-45, 2013.
- CUNHA, Eliel Silveira; CARDOSO, Fernanda.———. **Hume: vida e obra**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. 352 p.
- DAHLHAUS, Carl. **Foundations of music history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 177 p.
- DANOWSKI, Déborah. Deleuze sobre Hume. *In*: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 195-208.
- DELEUZE, Gilles. **Curso sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: Editora UECE, 2009. 289 p.
- DI PIETRO, Rocco. **Dialogues with Boulez**. London: The Scarecrow Press, 2001. 104 p.
- DICKINSON, Peter (org.). **Cagetalk: dialogues with and about John Cage**. Rochester: University of Rochester Press, 2006. 370 p.
- DOSSE, François. **Gilles Deleuze et Félix Guattari: biographie croisée**. Paris: La Découverte, 2009. 644 p.
- DUMONCEL, Jean-Claude. **Le pendule du docteur Deleuze**. Paris: Cahiers de l'Unebévue, 1999. 96 p.

- . **Philosophie des mathématiques**. Paris: Ellipses Marketing, 2002. 112 p.
- . **Deleuze face à face**. Mont-Royal: Éditions M-Éditer, 2009. 250 p.
- DUPOND, Pascal. **Le vocabulaire de Merleau-Ponty**. Paris: Ellipses Marketing, 2001. 64 p.
- EDWARDS, Michael. Algorithmic composition: computational thinking in music. **Communications of the ACM**, 54, p. 58-67, 2011.
- ESCOFIER, Jean-Pierre. **Histoire des mathématiques**. Paris: Dunot, 2008. 128 p.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição**. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998. 270 p.
- . Ritornelo: composição passo à passo. **OPUS**, 10, p. 63-72, 2004.
- . **Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005. 128 p.
- . **Notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho**: 2014-04-23. São Paulo, 2007. 176 p.f. x, Unicamp - SP.
- . Deleuze, música, tempo e forças não sonoras. **Artefilosofia**, n. 9, p. 67-76, 2010.
- . La formule de la Ritournelle. **Filigrane** [En Ligne], Deleuze et la Musique, Paris, v. 13, mai 2011. Disponível em: < <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=420>> acesso em 3 de jun. 2014.
- FORNAZARI, Sandro Kobol. Deleuze e o tempo como eterno retorno: Hamlet e o espectro de Bergson. *In*: CARVALHO, Marcelo; HADDOCK-LOBO; FORNAZARI, Sandro Kobol. **Filosofias da diferença: coleção XVI encontro Anpof**. São Paulo: Anpof, 2015. p. 9-19.
- GIL, José. Uma reviravolta no pensamento de Deleuze. *In*: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 65-83.
- GOETHE, Norma B.; BEELEY, Philip; RABOUIN, David. **G. W. Leibniz, Interrelations between mathematics and philosophy**. New York: Springer, 2015. 210 p.
- GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. New York: Oxford Music Press, 2010. 456 p.
- GRØN, Arne. “Repetition” and the concept of repetition. **Tópicos: Revista de Filosofia**, Vol 3. issue 5, Universidad Panamericana. p. 143-159, 1993.
- GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 229 p.
- . **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Campinas: Papyrus Editora,

1988. 317 p.

———. **Cartographies schizoanalytiques**. Paris: Éditions Galilée, 1989a. 339 p.

———. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992. 204 p.

———. **Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle**. Paris: Éditions La Découverte, 2003. 296 p.

———. **Les trois écologies**. Paris: Galilée, 1989b. 80 p.

———. **Qu'est-ce que l'écophilosophie?** Fécamp: Éditions ligne, 2013a. 592 p.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996. 326 p.

GUESDON, Maël. D'une répétition l'autre, la ritournelle dans « Monographie sur R.A. ». **Chimères - revue des squizoanalyses**, 79, p. 143-156, 2013.

HEUZÉ, Bruno. Esquisse d'un concerto pour la main gauche. **Chimères - revue des squizoanalyses**, 79, p. 217-220, 2013.

HOOVER, Giles. **The discourse of musicology**. Hampshire: Ashgate, 2006. 156 p.

HUME, David. **A treatise of human nature**. London: Oxford University Press, 1960. 709 p.

JAMES, Robert C. **Mathematics dictionary**. New York: Chapman & Hall, 1992.

KIERKEGAARD, Soren. **La reprise**. Trad. Nelly Viallaneix. Paris: Flammarion, 1990.

KIERKEGAARD, Søren. **Ou bien... Ou Bien...**, Paris: Gallimard, 1943.

KIVY, Peter. **Music, language, and cognition: and other essays in the aesthetics of music**. Oxford: Oxford University Press, 2007. 243 p.

KLEE, Paul. **Théorie de l'art moderne**. Paris: Denöel, 1985.

KLOSSOWSKI, Pierre. **Nietzsche e o círculo vicioso**. Tradução de Hortensia S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000. 304 p.

KÖNIG, Gaspard. **Leçons sur la philosophie de Gilles Deleuze: un système kantien, une politique anarcho-capitaliste**. Paris: Ellipses Marketing, 2013. 137 p.

KRAMER, Lawrence. **Musical meaning: toward a critical history**. Berkeley: University of California Press, 2002. 336 p.

———. **Interpreting music**. Berkeley: University of California Press, 2011. 322 p.

KUKLICK, Bruce; JAMES, William. **Writings 1902-1910 : The Varieties of Religious Experience / Pragmatism / A Pluralistic Universe / The Meaning of Truth / Some Problems of Philosophy / Essays**. New York: Library of America, 1987. 1381 p.

LANTOINE, Jacques-Loius. Pour une philosophie de l'affect: penser l'affect et penser par affect. *Acta fabula*, 12 n. 3, 2011.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.-B. **Vocabulaire de la psychanalyse**. Paris: PUF, 1997. 523 p.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 81-90.

———. **Gilles Deleuze**. Paris: Association pour la diffusion de la pensée française, 2003.

———. **Deleuze: les mouvements aberrants**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014. 304 p.

———. **William James: empirisme et pragmatisme**. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 2007. 160 p.

———. **Puissances du temps: versions de Bergson**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010. 112 p.

———. The normal and the pathological in Bergson. **MLM Comparative Literature Issue**, 120, No. 5, 1146-1155, december 2005.

LE GARREC, Maël. **Apprendre à philosopher avec Deleuze**. Paris: Ellipses Marketing, 2010. 208 p.

LEBRUN, Gérard. **Sobre Kant**. São Paulo: Iluminuras, 2010. 118 p.

LECLERCQ, Stéfan. Jacob Von Uexküll **Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze : Tome 1**. Mons: Sils Maria, 2005. p. 230-239.

LEVINSON, Jerrold. Musical thinking. **The Journal of Music and Meaning**, 1, section 2.1-2.17, Fall, 2003.

———. **Contemplating Art: essays in aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2006. 423 p.

———. **The Oxford handbook of aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2010. 796 p.

———. **Music, art, & metaphysics: essays in philosophical aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2011. 419 p.

MARENGO, Silvio Riolfo. **La nuova enciclopedia della musica Garzanti**. Milano: Redazioni Garzanti, 1992. 1062 p.

MARTIN, Jean-Clet. **Variations: la philosophie de Gilles Deleuze**. Paris: Payot, 1993. 263

p.

———. **Variations: la philosophie de Gilles Deleuze**. Paris: Payot, 2005-08-26. 363 p.

———. **Deleuze**. Paris: Éditions de l'éclat, 2012. 128 p.

MENGUE, Philippe. **Gilles Deleuze ou Le système du multiple**. Paris: Editions Kimé, 1994. 311 p.

———. “**Questions autour de la Ritournelle**”, Palestra na Manchester Metropolitan University. Disponível online em: http://www.streaming.mmu.ac.uk/eri/deleuze/mengue_deleuzian_event.wmv, 8-9 septembre, 2007.

———. **Utopies et devenirs deleuziens**. Paris: L'Harmattan, 2009-12-16. 114 p.

———. De la musique comme ritournelle. **Il Particolare**, n° 25 & n° 26, p. 203-220, avril 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

———. **Les philosophes de l'antiquité au XXe siècle: histoire et portraits**. Paris: Librairie Générale Française, 2006. 1472 p.

———. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 271 p.

MERRILL, Keneth R. **Historical dictionary of Hume's philosophy**. Plymouth: The Scarecrow Press, 2008. 351 p.

MESSIAEN, Olivier. **Technique of my musical language - 1st volume: text**. Paris: Alphonse Leduc, 1956. 76 p.

———. **Technique of my musical language - 2nd volume: musical exemples**. Paris: Alphonse Leduc, 1956. 76 p.

———. **Conférence de Kyoto**. Paris: Alphonse Leduc, 1988. 36 p.

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956. 308 p.

MILLER, Jacques-Alain. **Le séminaire de Jacques Lacan: Livre 3 Les Psychoses 1955-1965**. Paris: Éditions du Seuil, 1981. 368 p.

MILLICAN, Peter. **An enquiry concerning human understanding**. Oxford: Oxford, 2007. 238 p.

MONTEBELLO, Pierre. **Deleuze, la passion de la pensée**. Paris: Vrin, 2008a. 256 p.

———. **Deleuze, philosophie et cinema**. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2008b. 135 p.

MORRISON, Craig. **American popular music: rock and roll**. New York: Facts on File, 2006. 328 p.

MULLER, Robert; FABRE, Florence. **Philosophie de la musique: imitation, sens, forme**. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2013. 310 p.

NICOLAS, François. “En quoi la philosophie de Deleuze peut-elle servir à des musiciens, même et surtout quando elle ne parle pas de musique?”. Séminaire Musique & philosophie. (ENS, samedi 28 janvier 2006)

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. **Com que verbos cuidar do verbo pesquisar?**. Santos: UNIFESP, Campus Baixada Santista, 10/08/2015. Palestra ministrada ao Laboratório de Estudos e Pesquisa sobre Formação e Trabalho em Saúde

———. Deleuze: entre caos e pensamento. *In*: AMORIM, Antônio Carlos; GALLO, Sílvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. **Conexões: Deleuze e imagem e pensamento**. Petrópolis: De Petrus, 2011. p. 145-154.

———. Anotar e nomadizar. *In*: LINS, Daniel. **Razões nômades**. Editora Forense, 2005. p. 33-75.

———. A filosofia de Deleuze. *In*: PECORARO, Rossano. **Os filósofos – Clássicos das filosofia. Vol III**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e Editora Vozes, 2009. p. 259-279.

PADDISON, Max. **Adorno's aesthetics of music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 392 p.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. *In*: ALLIEZ, Éric. **Giles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 85-97.

———. Biopolítica e biopotência no coração do império. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 251-259.

———. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 192 p.

PELOSI, Francesco. **Plato in music, soul and body**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 228 p.

PINHAS, Richard. **Les larmes de Nietzsche. Deleuze et la musique**. Paris: Flammarion, 2001. 266 p.

G. PRICE III, Emmett. **Hip Hop culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

RABOUIN, David. **Vivre ici: Spinoza, éthique locale**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010. 192 p.

———. Un calcul différentiel des idées? Note sur le rapport de Deleuze aux mathématiques.

In: GROSSMANN, E.; ZAOUÏ, P. **Revue Europe**, n. 996, numéro spécial Deleuze. 2012. p. 140-153.

RAHN, Janice. **Painting without permission: Hip-Hop graffiti subculture**. Westport: Bergin and Garvey, 2002. 226 p.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise: 20 years of writing about Hip Rock and Hip Hop**. Berkeley: Soft Skull Press, 2009. 446 p.

ROLNIK, Suely. A subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 269-279.

ROSE, Tricia. **The Hip-Hop wars: what we talk about when we talk about Hip Hop – and why it matters**. Philadelphia: Basic Books, 2008. 308 p.

———. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary America**. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 874 p.

RUYER, Raymond. **Néo-finalisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1952. 272 p.

———. **La genèse des formes vivantes**. Paris: Flammarion, 1958. 265 p.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud. **Le vocabulaire de Deleuze**. Les Cahiers de Noesis, no. 3. Printemps 2003. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 2003. 378 p.

SAUVAGNARGUES, Anne. Henri Bergson. *In*: LECLERCQ, Stéfan. **Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze : Tome 1**. Mons: Sils Maria, 2005. p. 28-37.

———. **Deleuze et l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. 275 p.

———. **Deleuze: L'empirisme transcendantal**. Paris: Presses Universitaires France, 2009. 448 p.

———. Deleuze. De l'animal à l'art. *In*: ZOURABICHVILI, François; MARRATI, Paola; ANNE, Sauvagnargues. **La philosophie de Deleuze**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. p. 117-228.

———. Ritournelles de temps. **Chimères - revue des squizoanalyses**, 79, 45-59, 2013.

SAVAGE, Jon. **England's dreaming: Sex Pistols and Punk Rock**. London: Faber & Faber 1991.

———. **Teenage: The creation of youth culture**. London: Chatto & Windus, 2007. 551 p.

SCHAEFFER, P.; REIBEL, G. **Solfège de l'objet sonore**. Paris: Ina-Publications, 1998.

- SCHÉRER, René. **Regards sur Deleuze**. Paris: Éditions Kimé, 1998. 128 p.
- . L'impersonnel. *In*: ALLIEZ, Éric et al. **Gilles Deleuze: Immanence et vie**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. p. 69-76.
- SCHLOSS, Joseph G. **Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-Hop culture in New York**. Oxford: Oxford University Press, 2009. 176 p.
- SCHNITTKE, Alfred; IVASHKIN, Alexander. **A Schnittke reader**. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 268 p.
- SERRES, Michel. **Variations sur le corps**. Paris: Éditions Le Pommier, 1999. 194 p.
- SIDRAN, Ben. **Talking Jazz: an oral history (43 jazz conversations)**. Pentaluma: First Da Capo Press, 1995. 516 p.
- SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 2007. 294 p.
- SMITH, Daniel W.; JUN, Nathan. **Deleuze and Ethics**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. 222 p.
- SMITH, Daniel W. Mathematics and the Theory of Multiplicities: Badiou and Deleuze Revisited. **Southern Journal of Philosophy**, Vol. 41, No. 3, 411-449, 15 September 2003.
- . **Essays on Deleuze**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. 466 p.
- SOULEZ, Antonia. Y-a-t-il quelque chose comme des “objets musicaux”? *In*: SAFATLE, Vladimir; DUARTE, Rodrigo. **Ensaio sobre música e filosofia**. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 37-62.
- STAINER, John; BARRETT, William. **A dictionary of musical terms**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 456 p.
- STENGERS, Isabelle. **La vie et l'artifice**. Paris: Empêcheurs de penser en rond, 1997. 153 p.
- . **Penser avec Whitehead**. Paris: Éditions du Seuil, 2002. 586 p.
- TARDE, Gabriel. **les lois de l'imitation**. Paris: Felix Alcan, 1890. 435 p.
- . **Les transformations du pouvoir**. Paris: Les empêcheur de penser en rond, 2003. 283 p.
- . **Monadologia e sociologia, e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 286 p.
- . **As leis sociais: um esboço de sociologia**. Niterói: Editora da UFF, 2012. 113 p.
- THOM, René. **Esquisse d'une semiophysique**. Paris: InterÉditions, 1988. 271 p.
- TOCH, Ernst. **The shaping forces in music**. New York: Dover Publications Inc., 1977. 239 p.

TYMOCZKO, Dmitri. **A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice**. Oxford: Oxford University Press, 2011. 450 p.

UEXKÜLL, Jacob Von. **Dos Animais e dos homens: digressões pelos seus próprios mundos / Doutrina do significado**. Lisboa: Edições do Brasil, 1982. 247 p.

VARGAS, Eduardo Viana. Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal. *In*: TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia, e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-45.

VILLANI, Arnaud. **La guêpe et l'orchidée: essai sur Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Belin, 1999. 139 p.

———. De l'esthétique à l'esthésique: Deleuze et la question de l'art. *In*: BEAULIEU, Alain. **Gilles Deleuze : Héritage philosophique**. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. p. 97-121.

———. **Logique de Deleuze**. Paris: Éditions Hermann, 2013. 138 p.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style**. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997. 144 p.

XENAKIS, Iannis; BROWN, Roberta; RAHN, John. Xenakis on Xenakis. **Perspectives of New Music**, 25. n° 1/2., p. 13-66, 1987.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. 128 p.

———. **Deleuze. Une philosophie de l'événement**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 128 p.

———. Deleuze. Une philosophie de l'événement (avec une introduction inédite). *In*: ZOURABICHVILI, François; MARRATI, Paola; ANNE, Sauvagnargues. **La philosophie de Deleuze**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011a. p. 1-116.

Abreviações Bibliográficas

- ACE* *L'anti-Oedipe*, Paris: Minuit, 1972.
B *Le bergsonisme*. Paris : PUF, 1966.
P *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
CC *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.
D *Dialogues*, Paris: Flammarion, 1977.
DR *Différence et répétition*, Paris: P.U.F., 1968.
RF *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Minuit, 2003.
ES *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.
F *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
FB *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
ID *L'île deserte. Textes et entretiens 1953-1974*. Paris: Minuit, 2002.
IM *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit, 1983.
IT *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Minuit, 1985.
K *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
K *Kafka – pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
L *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1988.
LS *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969.
MP *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
MPv1 *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
MPv2 *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 2*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
MPv3 *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 3*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
MPv4 *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.
MPv5 *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.
N *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.
NPH *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962.
QPH *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991.
PS *Proust et les signes*, Paris : P.U.F., 1964.
SPP *Spinoza – Philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.
SPE *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minuit, 1968.