



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Pedro Menezes Couto de Oliveira

Ritornelo: a música da terra

Rio de Janeiro

2019

Pedro Menezes Couto de Oliveira

Ritornelo: a música da terra



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estética.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

O48 Oliveira, Pedro Menezes Couto de
Ritornelo: a música da terra/ Pedro Menezes Couto de Oliveira. – 2019.
83 f.

Orientadora: Ivair Coelho Lisboa Itagiba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Música -- Teses. 3. Território – Teses. I. Itagiba, Ivair
Coelho Lisboa II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 784.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Menezes Couto de Oliveira

Ritornelo: a música da terra

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estética.

Aprovado em 29 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Lisboa da Cunha
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Luís Antônio Cunha Ribeiro
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia - UFF

Rio de Janeiro

2019

RESUMO

MENEZES, Pedro. **Ritornelo**: a música da terra. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O problema da expressão compõe a vida com intensidades inumanas e horizontes impensáveis. Especificamente, a arte é um procedimento que torna sensível o imperceptível. Assim, a música trata das linhas de fuga e de desterritorialização que arrastam o corpo e os territórios. A terra, a Desterritorializada, é puramente musical; mesmo se os sons, indivíduos e sujeitos ainda não se constituíram. Antes da consolidação, a matéria expressiva se distribui através do plano de consistência, onde as composições estão necessariamente implicadas ao não formado. O espaço metrificado ou estriado é uma distribuição molar que não incide na topologia lisa do próprio espaço, ao contrário, a ele pertence. A expressividade é unívoca. Os termos não se excluem, eles acarretam relações infinitesimais. A diferença está posta, não desde o início; a diferença é o meio pelo qual os acontecimentos se instauram. Um corpo, uma formação ou um canto são diferenças reais perpassadas por multiplicidades virtuais. A linguagem exige o silêncio, o orgânico é produzido nas redes inorgânicas da vida, os territórios são feitos e desfeitos por vetores desterritorializantes... O pensamento não explica nada. O absolutamente infinito pode ser pensado e sentido através do relativamente infinito, que tem sua força e potência de proliferação no abstracionismo da natureza. As significações, os organismos, estruturas, rostos e jogos de poder são apenas referências para um movimento fora dos termos. A fuga é o primeiro movimento, o único que permanece além de si mesmo. A música da terra é terrivelmente bela.

Palavras-chave: Arte. Música. Individuação. Território. Composição. Agenciamento.

ABSTRACT

MENEZES, Pedro. **Ritornello**: the music of the earth. 2019. 90 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The problem of expression composes life with inhumane intensities and unthinkable horizons. Particularly, Art is a procedure that makes the imperceptible sensitive. Thus, music deals with the escape lines and the deterritorialization that drag the body and the territories away. The Earth, the Deterritorialized one, is purely musical; even if the sounds, the individuals and subjects have not yet been built. Before the consolidation, the expressive matter distributes itself through the consistency plane, where the compositions are necessarily implied to the non-formed. The metric or striated space is a molar distribution which does not meet the plain topology of the space per se, but rather, belongs to it. The expressiveness is unique. The terms do not exclude one another, they result in infinitesimal relations. The difference is set, not from the beginning; the difference is the way in which the happenings take place. A body, a formation or a song are real differences passed through virtual multiplicities. The language demands silence, the organic is produced by the inorganic life networks, the territories are done and undone by deterritorializing vectors... Thought explains nothing. The thought does not explain a thing. The absolutely infinite can be thought and felt through the relatively infinite, which has its strength and proliferation power in the abstractionism of nature. The significations, the organisms, structures, faces and power games are only references for a movement out of the terms. The escape is the first movement, the only one that remains beyond itself. The music of the Earth is terribly beautiful.

Keywords: Art. Music. Individuation. Territory. Composition. Agency.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	6
1	A INDIVIDUAÇÃO MUSICAL.....	15
2	OS CAMPOS DIAGRAMÁTICOS DA MÚSICA.....	37
3	SONSIGNO.....	56
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
	REFERÊNCIAS.....	82

INTRODUÇÃO

Mil Platôs é uma composição de planos, máquinas, movimentos, linhas e territórios. Uma teoria de multiplicidades raras com pontos singulares e lugares vagos. Uma Natureza indiferente a sua própria natureza, que não ocupa espaços mensuráveis sem desfazê-los e desterritorializando-se absolutamente. Rizomas, espaços-tempo lisos, devires, graus de desterritorialização e zonas de intensidade contínuas. Linhas sem contornos e hecceidades. Nenhum elemento predomina. Tudo se passa entre meios e estratos. *Mil Platôs* se desenvolve na crítica do negativo, na efervescência da inocência, no ódio à interioridade e na denúncia dos poderes; povoado por uma imanência revolucionária inspira a ultrapassagem dos falsos problemas e encontra as linhas vitais do pensamento. A transcendência é uma expressão possível. Por toda parte, um único plano de imanência; potências infinitas, nenhum constrangimento. O pensamento se torna um puro exercício, prático e experimental, que não se condiciona às estruturas, formas, categorias e faculdades. A criação contínua é o meio pelo qual o pensamento se expressa. Há um *meio*, não uma origem e um sentido último (*telos*). Pensar é captar a vida que se desencontra de si mesma. E, então, diagramar afetos sem fórmulas prévias. É o que fazem os músicos, os nômades, as ciências menores, as bruxas e crianças. Um puro empirismo, liberto das amarras objetivas, subjetivas, idealistas, fenomenológicas e individuais. A resistência do pensamento é avaliada em cada tentativa de criação imanente à dinâmica dos modos de vida. Existe uma indiscernibilidade entre arte e política: política artística de resistir e arte política de inventar. “Sem alma e sem transcendência, material e relacional, a música é a atividade mais racional do homem [...] Ela garante nossa vizinhança e a multidão de singularidades” (DELEUZE, 2000, p. 53). Deleuze se encontra com Châtelet, este

Desenvolveu um empirismo racional ou um racionalismo empírico e pluralista. O que ele chama de ‘empíria’ depende primeiro de dois princípios, sob uma forma negativa: o abstrato não explica nada, ele é que deve ser explicado; o universal não existe, só existe o singular, a singularidade [...] Será preciso prolongar uma singularidade até a vizinhança de uma outra, de maneira a produzir uma ‘configuração de acontecimentos’, quer dizer, o conjunto mais rico ou o mais consistente possível (DELEUZE, 2000, p. 42).

Outra inspiração é Gilbert Simondon. Ao instaurar um sistema metaestável como condição prévia à individuação e ao discernir singularidade de individualidade, produz-se um campo de intensidades o qual a arte toma como seu conteúdo expressivo. “O metaestável

definido como ser pré-individual, é perfeitamente provido de singularidades que correspondem à existência e à repartição dos potenciais [...] Singular sem ser individual, eis o estado do ser pré-individual” (DELEUZE, 2004, p. 118). A noção de *relação* é insuficiente para os problemas da matéria não formada; rica em timbres, sensível aos ecos e transbordante em ressonâncias. Ela independe das substâncias formadas, seres e objetos qualificados nos quais entrará. Os relâmpagos são nossos irmãos, pacientes, silenciosos e cheios de vida. Arte cósmica e molecular. Nestas paisagens e direções inumanas, a música é a dissipação criadora pela qual a heterogeneidade se constituirá em blocos assimétricos. O primeiro capítulo trata o problema da arte com a matéria expressiva e como à arte concerne apenas *hecceidades* (individuações não humanas).

Os territórios expressivos da arte se distribuem sobre o corpo da terra. A terra é uma *máquina abstrata*. Ela tem um papel central para a composição e na maneira pela qual a música, através dos ritornelos, torna os territórios expressivos. Embora os estratos estejam articulados à terra, o movimento desta faz irromper verdadeiros cantos desestratificados. Sem chegar a nenhum ponto, a terra é *intermezzo*. Com Simondon, podemos também descrevê-la como um sistema metaestável aberto, de onde decorrem expressões singulares. A música é como à erva daninha. Os territórios musicais são atravessados por forças não sonoras que os arrastam em direção ao cosmos, são blocos. O compositor é aquele que, através de seus próprios meios, torna perceptível a força imperceptível imanente aos territórios. A música amplia a vida. Tal é a essência da arte.

O problema da arte, o problema correlativo à criação, é o da percepção e não da memória: a música é pura presença e ela exige um ampliamiento da percepção até os limites do Universo. Uma percepção alargada, esta é a finalidade da arte (ou da filosofia, segundo Bergson) (DELEUZE, 2016, p. 315).

A arte e a filosofia operam os rasgões necessários para liberar devires contra a história, vidas contra a cultura e pensamentos contra doutrinas. Arte e filosofia não são conhecimentos gerais e universais. Elas dizem respeito às singularidades. Singular sem ser individual: decorre disso o distanciamento crítico do pensamento de qualquer hilemorfismo. Pois a matéria não carece de forma, a matéria é expressiva. A criação não é um ato de rebeldia ou reação. Primeiro, devemos nos ausentar de nós mesmos. Os artistas se nutrem nas fissuras da vida, travando verdadeiras guerrilhas contra a estupidez. O artista não confia no esquema sensorio-motor, tampouco no organismo. Há algo que se constitui na inexatidão e na imprecisão. A quebra com o sensorio-motor e com o organismo enseja os problemas relativos

ao sonsigno, desenvolvido no terceiro capítulo. Os problemas suscitados estão vinculados à matéria expressiva, tratada no primeiro capítulo. Leva-se a arte para uma óptica inumana da vida. Paisagens sonoras, cores audíveis, personagens rítmicos, emoções cósmicas... Fazer as plantas cantarem a glória de Deus, sobre um fundo etéreo e uma superfície vulcânica; nesse Paraíso que canta antes de falar, o homem nasce. Ele é uma composição dos desejos da terra. Certamente “o universo, o Cosmo é feito de ritornelos; a questão da música é a de uma potência de desterritorialização que atravessa a Natureza, os animais, os elementos e os desertos não menos do que o homem” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 119). Aventuramos-nos como sombras que fogem de seus territórios, apenas planando sobre a terra, sem se deslocarem.

O ritornelo está ligado ao território. Mas o território não é uma propriedade. Quando um território se perde e é preciso ir atrás dele, ou quando o medo da noite petrifica, os ritornelos também se fazem presente. E ainda, quando abandonar o próprio território se torna uma ação livre, uma trajetória vital e involuntária, em direção ao Aberto; o prazer de uma ocupação inútil. O ritornelo exprime a tensão do território com algo mais profundo, a Terra. A música sobrevoa e atravessa os territórios. Um canto, por exemplo, ressoa a variação contínua das matérias e qualidades expressivas que povoam um território. A voz é uma desterritorialização, ela nada tem linguístico. Como a pintura, que opera uma desterritorialização do rosto tornando visível as micropercepções que percorrem pelas superfícies expressivas da terra. A música é plenamente inumana. Ela, em especial, é uma forma de expressão que torna a matéria expressiva sensível. Mas, sensível na medida em que a própria matéria se afasta da percepção. Nós podemos ouvir o cosmos se expandindo e as moléculas se contraindo. As matérias e qualidades expressivas imanentes ao território são importantes para tratarmos das *hecceidades*, da música não pulsada e do sonsigno. Para tanto, elementos heterogêneos não param de intervir; zonas de silêncio, contemplações solitárias, lapsos, precursores obscuros...¹ Não é apenas a matéria que varia. As estratégias de cada artista também são multiplicadas. Cada um produz seus meios expressivos. Os compositores não trabalham a formação de uma estrutura. Antes, tornam sonoro o que não o é, eles nos dão a ouvir. Uma vez que a voz não se põe a “sussurrar, ou a gritar, ou a articular, segundo exprima tal ou qual emoção, mas o sussurro devém uma voz, o grito devém uma voz [...]” (DELEUZE, 2016, p. 195-196).

1 A respeito dos precursores obscuros cf. DELEUZE, G. *A Ilha Deserta*, 2004, p. 132.

A criação está mais próxima da fantasia, do delírio e da fabulação do que qualquer outra coisa. Assim, “o espírito é tão só um delírio e uma demência [...] então, a fantasia triunfa. Opor-se à sua natureza e fazer passar suas fantasias, tornou-se a própria natureza do espírito. Aqui, o mais louco é ainda natural” (DELEUZE, 2001, p. 90). A opinião nada mais é que um delírio. Porém, diferentemente, os conceitos são êxtases do pensamento. Os filósofos e artistas são criadores. Ambos transformam conteúdos vitais e forças aformais em expressões do pensamento. Pensar não é ter boa vontade, saber de tudo ou de tudo um pouco nem ocorre de uma aptidão natural. O movimento que nos força a pensar não se inicia em nós pois o pensamento não é uma faculdade humana. Ele se efetua através de encontros, agenciamentos e procedimentos de fuga. A música é a operação ativa de desterritorializar ritornelos. O ritornelo é territorial ou então reterritorializante. A música faz dele um conteúdo desterritorializado e produz, assim, uma forma de expressão desterritorializante. Não há pensamento, filosófico ou artístico, sem procedimentos de desestratificação. Pensar é tornar-se tão leve quanto a própria terra.

Os reinos estão cruzados e se prolongam entre si, verdadeira rede e circuito contranatura da natureza. A completa independência das formas faz com que estejamos sempre na indiscernibilidade das fronteiras, onde uma criança se avizinha de uma molécula. Todas as formas são metamorfoses e vontades da terra. Todo devir é, por natureza, não humano, podendo ser desencadeado pelo canto, pela escrita, pelo silêncio ou por estratégias as mais diferenciadas. Pode-se orquestrar para cavalos, dramatizar jogos, tempestades, trabalhos e estrelas. Estar à beira das velocidades e variações, paradoxos e *non-senses*. É uma alegria tornar-se pedra e vento. Todo desejo, ação e paixão dos corpos são suscitados por *agenciamentos maquínicos*.

Esquecemo-nos da história. Devimos qualquer coisa de inimitável. À humanidade restam os territórios que a precedem. Ampliaremos a noção de território, quando verificarmos os movimentos de desterritorialização inerentes a ele. Disso, seguirão puras linhas de fuga: o território invalida a subjetivação do expresso; ele é uma demarcação expressiva e ressalta a anterioridade não subjetiva da subjetividade. A riqueza do território se eleva à medida que sua perda adquire cada vez necessidade. A arte capta as linhas de fuga dos territórios e elabora um material vivo pelo qual heterogeneidades mantêm-se juntas sem sobrepô-las, ou seja, coexistindo. Falar de música é uma espécie de clímax, ápice da expressividade. A música não difere o não musical de si. Não que tudo seja música. É que ela não se cansa de se fazer em territórios despovoados, em porvires cósmicos e desterritorializados. Nietzsche exalta a

ancestralidade poderosa e inumana do ritmo na consolidação dos desejos da terra. Um único verso é um traço alegre e lúcido pelo qual circulam animais, cidades, flores e infinitos. No primeiro e segundo capítulo, trataremos da natureza expressiva dos modos e ritmos. Nietzsche afirma

[...] havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais útil que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; desafogar a alma de algum excesso (do medo, da mania, da compaixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio – sem um verso não se era nada; com o verso, quase um deus (NIETZSCHE, 2001, p. 113).

Em *Mil Platôs*,² a música é geo-música: criadora de afectos, devires e linhas de fuga expressivas. *A música livra os corpos da inércia. Ao se instalar sobre as linhas de fuga que atravessam os corpos, a música só encontra consistência fora deles, como uma ultrapassagem interminável.* A rouquidão, o bocejo, o balbucio, a gagueira tomam conta da voz humana e se espalham pelos espaços lisos do corpo da terra. Um processo de individuação por variação e velocidade. A individuação musical se dá em função de uma forma de tempo chamado *tempo não pulsado*, explorado no segundo capítulo. Mas bastaria nos atentarmos para a variação da matéria para verificarmos o quanto a vida não depende de pulsação e métrica. Situa-se esse aspecto no primeiro capítulo.

A terra constrói máquinas de gorjear florestais, oceânicas, vulcânicas e cósmicas. A terra comporta uma força infinita de criação e composição. Uma *máquina abstrata* está sempre em jogo, selecionando heterogeneidades, estados de coisas que lhe convenham, enunciados, estilos de enunciação, territórios, movimentos desterritorializantes... As maravilhosas construções do impalpável. A máquina abstrata atravessa os elementos concretos e abstratos do plano de consistência. Nesse sentido, ela está presente por todas as partes. Os agenciamentos,³ que efetuam a dissipação concreta da máquina, são componentes importantes para os movimentos interestráticos das multiplicidades, ou sejam, para que a passagem da consistência para a individuação se efetue. Eles se organizam através das forças do caos, do

2 “Bateson denomina *platôs* as regiões de intensidade contínua, que são constituídas de tal maneira que não se deixam interromper por uma terminação exterior, como também não se deixam ir em direção a um ponto culminante [...] Um platô é um pedaço de imanência” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 119). Cf. BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Seuil, t. I, 1977. p. 125-126.

3 “Uma teoria dos agenciamentos (agenciamentos ‘maquímicos’ e/ou agenciamentos de enunciação) partirá de um outro enfoque. Nem sujeito transcendente estrutural, nem processo formal de subjetivação sistêmica, o núcleo ‘maquímico’ do agenciamento opera uma concatenação direta dos fluxos, dos códigos, das realidades materiais, dos modos de representação, sem que jamais lhe seja possível ‘voltar atrás’” (GUATTARI, 1981. p. 160).

cosmos e da terra; são os meios essenciais para a instauração do ritornelo. Os agenciamentos são, antes de tudo, territoriais. “É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 90).

A vida está agenciada, ela é maquinada. Nunca estará pronta e acabada, mas se faz em processos de diferenciação. Os animais não se reduzem à espécie e ao gênero. Seus corpos e expressividades implicam a constituição de afectos intensivos, passivos e ativos. Reportamo-nos continuamente à aliança Uexküll-Spinoza. Situa-se os corpos por latitude e longitude, exprimindo-se intensiva e extensivamente. Os corpos são cruzamentos. É que os códigos pressupõem, em sua base, a transcodificação, pois todo código recebe fragmentos de outro código. A transcodificação não é uma soma, mas constitui um novo plano, rítmico ou melódico. Não sabemos mais o que é arte ou natureza — a máquina abstrata está inscrita justamente na indiscernibilidade do natural com o produzido. O território é tomado por ritmos e melodias de uma matéria expressiva autônoma e que não para de proliferar em todos os sentidos e direções. A música não é humana, ela encadeia devires. *O ritornelo é a potência que faz do território uma expressão e do devir uma territorialização.*

A Natureza é imensa melodia de corpos e fluxos: molécula gigante ou ovo indiferenciado. Paisagens cósmicas e essências neutras. A música expande os limites dos corpos e das misturas. O plano rítmico não se restringe ao sonoro, ao melódico, harmônico e visual. Existem expressividades imperceptíveis e moleculares. A forma expressiva é um jorro para além da forma. Parte-se do não formado como um meio de riscar o infinito, torná-lo sensível e pensável. Quanto mais territorial é um ritornelo, mais ele extrapola o território. As flores murmuram, a terra se cala e o céu fala; a cor se mistura com a voz; a luz produz sons e cores vivas percorrem toda a extensão. O ritmo é a passagem transcodificada entre as coisas, a diferença viva das coisas entre elas, imanente. Não se pensa as relações estáticas ou relativamente dinâmicas das coisas entre si. *A música é a arte dos processos ininterruptos.* Passagens entre passagens. Caminha-se soltando pássaros e perdendo os limites. *Intermezzo.* Plano de composição sinfônica infinito: da Casa ao Universo. A arte voa além de suas asas. Escuta-se diamantes chorando na carne estriada do tempo puro

Cada animal vive em um mundo próprio distinto do mundo dos outros animais. Mundos constituídos por motivos e contrapontos. A vida da tartaruga não é como a de um carrapato, são afetos diferentes e em diferentes processos de diferenciação. A diferença é a

própria natureza dos afetos, que, por sua vez, ao se compor com outro afeto se renova. Um mundo próprio não abole outro, mas dele faz um uso específico, não analógico. Portanto, a Natureza não se constitui por semelhança e identidade. Ao nos servirmos do outro, formamos motivos; quando somos tomados como motivo do outro, somos o seu contraponto. A vida não é orgânica e funcional, ela utiliza em um mesmo movimento o vivo e o não vivo. O humano está cruzado com os equinos, os répteis, as plantas etc. *O animal só pode ser concebido livre da espécie e do gênero*. Por isso a importância dos meios e territórios. Pois “chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.)” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 139). *O ritornelo inventa territórios expressivos em seus movimentos de desterritorializações*. O mundo gira inaudível.

A arte e suas implicações expressivas nos dirige para uma ética vitalista da criação. A música se exprime através de intensidades transumanas, trata de emoções puras. A música não conhece sentimentos. Se o terror se instaura nos corpos e o medo invade os territórios, a criança faz da canção um pequeno ritornelo, produzindo um centro estável e, então, por um breve momento se estabiliza. Produzindo este centro, pode-se circundá-lo e organizar um espaço limitado para que forças exteriores não invadam. Um meio interior pode ser cultivado um pequeno germe pode proliferar através dessa modulação expressiva. A casa faz nascer afetos. Paixões não humanas que arrastam o homem para além de si, em direção a territórios despovoados.

O trabalho do artista é tornar audível, visível, tocável, pensável o que não o é. Ele se situa fora do campo histórico. O ritmo é sempre vital, prolonga o inumano, acentua o rizoma e enriquece a heterogeneidade. Todo o ritmo é transversal,⁴ ocupa o tempo sem medi-lo e inscreve-se num plano de composição não motor, anorgânico. Ele não é dogmático, é crítico. A Natureza é o plano rítmico das composições; expressiva, não se submete às leis e regimes semióticos. Os artistas não necessitam de formas para assegurar a expressividade. Os artistas se agenciam com o caos, matéria não formada que cruza ininterruptamente em todos os sentidos e direções suas matilhas moleculares. O artista não retém ou detém a variação contínua, mas à ela pertence como um meio de exprimi-la. A arte mantém distância dos estratos, códigos e hábitos. A única medida para a arte é pelo seu excesso, suas insubmissões e danças no vazio aformal da consistência. Só o excesso de força é prova da força. Caos que dá à luz uma estrela dançante (NIETZSCHE, 2018, p. 16). As edificações mais belas não são as

⁴ Para a anterioridade das marcas rítmicas com relação às figuras explícitas cf. LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, t. II, 1965. p. 219 ss.

mais úteis. Nada é mais vantajoso para a obra de arte do que se afastar do habitual e do cotidiano que lutam adocidamente contra a exceção. A arte desperta, dá força e estimula; ela não paralisa nem produz inércia, não acalma nem sublima. As árvores ultrapassam as estrelas como ambições da terra lutando contra a gravidade.

Trata-se do que não é musical no homem e já o é na natureza. Os territórios são atravessados a todo momento por movimentos que os desfazem. A Natureza é simultaneamente motivo e contraponto de si própria. Ela se faz ritmicamente, articulando fluxos moleculares com linhas cósmicas, sem distingui-los. Plano de composição. Os ritornelos se compõem na terra e no cosmos. A música e o ritornelo se pressupõem reciprocamente. Não são mais horizontais e verticais as coordenadas do movimento musical, são transversais libertas de coordenadas fixas. O gesto do músico desenquadra para as aberturas dos espaços lisos. Assim o faz Boulez, ele traça uma transversal que não se reduz à vertical harmônica e à horizontal melódica e, com isso, conduz blocos sonoros à variação contínua. A partir da transversalidade seguimos para o campo expressivo da linguagem. A transversal abre para uma semiótica artística pela qual os signos se tornam assignificantes. O signo pode se retirar da estria da significação sem produzir nenhum absurdo. Pode-se berrar, gaguejar, sussurrar e expandir as potências do silêncio ou dos turbilhões sonoros que nos circundam. Apenas frequentar a linguagem não é suficiente. No cinema, por exemplo, sendo um agenciamento imagem-signo, ou seja, como há um outro agenciamento outras enunciações emergem: os atos de fala, o discurso indireto livre e o sonsigno.

Pertence à semiótica o não linguístico da linguagem. Na medida em que ela se aproxima cada vez mais do aformal, mais a linguagem amplia sua potência expressiva. Como no deslizamento constante das palavras esotéricas, livres de significação, mas que faíscam sentido. Significar pertence a *uma* modalidade semiótica. Há também absurdos, petrificações, gritos e cochichos. O problema é o da expressão, não qual regime é preferível, visto que não haveria sentido sem o *non-sense* batendo a outra asa. O *non-sense* torna indiscernível o louco e o racional, o que crê dominar subjetivamente suas frases. A linguagem é uma potência expressiva que toma as palavras como elementos em variação contínua e a serviço de um devir-menor irreduzível à língua.⁵ Não são as proposições que importam, mas os enunciados.

5 “Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou idioleto, a partir do qual tornará menor sua própria língua maior [...] Ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua (o contrário de um regionalismo). É em sua própria língua que se é bilíngue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 55).

Instalar-se na transversal é um procedimento do pensamento. O sujeito encontra-se dilacerado e composto em zilhões de linhas, na espessura de um murmúrio anônimo.

Mesmo no interior de uma mesma língua, não paramos de passar de um sistema a outro. O enunciado é de natureza transversal. Opondo-se à dialética das frases e à tipologia das proposições, o enunciado só pode ser concebido topologicamente e como multiplicidade, fora de estruturas e sistemas. Ao reclamar por um Fora que possa engendrará-lo e torná-lo atual, o enunciado procede por desestratificação. Atualizar-se é, ao mesmo tempo, integrar-se e diferenciar-se. Nunca abandonamos a terra. Escreve-se líquido ou gasoso, libera-se os vetores da terra. Produzimos silêncios e intervalos ativos para fugirmos das solidificações ordinárias. Através do agenciamento coletivo de enunciação, torna-se evidente que a enunciação supõe multiplicidades de todos os tipos. Muitas vozes compõem uma enunciação. As transversais e os agenciamentos tornam a linguagem uma expressão irreduzível à linguística e aos códigos. Pode-se falar sem dizer nada.

1. A INDIVIDUAÇÃO MUSICAL

A arte não depende do homem; é que ela o arrasta para além da sua humana condição, para territórios não povoados e novas moléculas. De tal modo que o artista nunca se dirige às representações,⁶ tampouco é motivado por sentimentos pessoais e demonstrações intelectuais. O artista está tomado por uma potência abstrata e não orgânica. Trata apenas de linhas góticas, nômades, espiraladas, em zigue-zague, sem simetria, interior, exterior e contornos. Uma vida nômade além dos organismos. A arte visa, sobretudo, o esquecimento. Os procedimentos da música com a voz, da pintura com os rostos, da dança com os gestos etc. são alguns exemplos. Germina-se sensações inumanas. A Natureza⁷ é a superfície infinita em que natural e artificial são indiscerníveis. *O mundo expressivo não distingue o que é artístico e o que é natural.* Mundo constituído por ondas vagas e traços indefinidos. Para o artista, nada preexiste à criação. Ele é quem constrói uma casa: selecionando linhas e traços mínimos. Constroem-se territórios e mundos próprios através de planos, extensões e qualidades intensivas. A arte não se inicia com a carne.⁸ Ela concerne, antes de tudo, à *composição*, arquitetura primeira que, ao mesmo tempo, sustenta e se sustenta, é suporte e carga. A arte é um mergulho nos abismos aformais da terra.

Um território é construído a partir de elementos que necessariamente o extrapolam e não param de variar aquém do território. Uma matéria-fluxo, matéria-movimento, desestratificada e desterritorializada, que entra e saí dos territórios sem parar. Pensar de maneira expressiva é acompanhar as miríades de bifurcações dessa matéria, sem traçar nela nenhuma linha endurecida e sem buscar nela semelhanças e analogias. Trata-se de espreitar e diagramar a matéria-fluxo para fazer uma expressão nascer através de seus movimentos ativos, sem recair em nenhuma forma, sem gerar hábitos e engendrar representações, em suma, sem hilemorfismos.⁹ A matéria intensiva não está atada à subjetividade humana. Ela não é orgânica e muito menos corresponde à métrica dos corpos. Diferente, tal matéria faz do

6 “(...) a representação é antes de tudo a via orgânica do homem enquanto sujeito” (DELEUZE, 2007. p 81).

7 “No limite, não há senão uma única e mesma linhagem filogenética, um único e mesmo *phylum* maquínico, idealmente contínuo: o fluxo de matéria-movimento, fluxo de matéria em variação contínua, portadora de singularidades e traços de expressão. Esse fluxo operatório e expressivo é tanto natural como artificial: é como a unidade do homem com a Natureza.” *Idem. Ibidem.* p. 94.

8 “A questão de saber se a carne é adequada à arte pode se enunciar assim: é ela capaz de carregar o percepto e o afecto, de construir o ser de sensação, ou então é ela mesma que deve ser carregada, e ingressar em outras potências de vida?” (DELEUZE; GUATTARI, 2005. p. 211).

9 Para uma análise e crítica criadora ao hilemorfismo cf. SIMONDON, G. *L'Individu et as genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964. p. 42-56.

corpo uma verdadeira máquina que a cada microvariação adquire por completo uma nova natureza singular, sem antecedentes.

No que concerne à arte, o sujeito não possui nenhuma posição central. O que importa é como e através de quais conjunções e disjunções os sujeitos se tornam possíveis, ou seja, individualizam-se. Quais os meios e ritmos vitais à subjetividade? Pois o pensamento não se reduz ao aspecto subjetivo nem se esgota na objetividade. Os meios e ritmos, nos quais a subjetividade e a objetividade estão implicados, não detém a potência abstrata da terra. A terra é uma máquina abstrata. Ela faz a vida e o pensamento prosseguirem como movimentos autodiferenciantes. Tudo ocorre nas múltiplas camadas heterogêneas da terra. O problema da composição, individuação e criação diz respeito à consistência. Já que a terra não se constitui por blocos fixos de espaço-tempo e estados de coisas. A terra se constitui por turbilhões, composições de heterogeneidades, paisagens e personagens rítmicos; sua força é estética, não é histórica. Pode-se adquirir consistências criadoras na imobilidade, através de lentidões ou acelerações imperceptíveis; a percepção sempre adormece ou se transforma para que o novo tome outras dimensões.

Como a terra jamais se encontra consolidada e está em constante fuga, ela não pode ser estratificada, embora seja a principal vítima da estratificação. O corpo da terra é expressivo, tanto em sua instauração quanto em sua desterritorialização inevitável. A terra se faz a partir dos meios e suas repercussões rítmicas descodificadas. Os meios se definem de duas maneiras: em função do seu caráter vibratório e pela repetição periódica de um código. Trata-se da música antes da nota. Formam-se blocos de espaço-tempo variados e comunicantes. O ritmo, por sua vez, é definido como a passagem transcodificada de um meio para outro, ou seja, o ritmo é uma frequência de movimento que ignora a repetição do código, é um entre-meios. Deleuze chama o ritmo de o Desigual, o Incomensurável (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 104). O ritmo não é estrutural, mas de consistência. Ele não se submete ao império dos códigos. Os territórios se instauram com pedaços de meios e passagens de ritmos. A música da terra não exige escuta, ela se faz em meio às heterogeneidades. Um território é um movimento na margem descodificada do código, ele se constitui por descodificação, sendo assim, o território inicia na fuga. É um modo da terra prolongar heterogeneidades em outras e produzir contágios. Aliás, os próprios códigos, por si só, são mistos e transcodificados.

O caráter misto da vida é a sua base; não onde ela se funda, mas através de onde parte. O primeiro movimento é um segundo movimento, pois desliza sobre o infinito. A mistura é

sempre primeira com relação aos indivíduo. Este cruzamento incessante da natureza se perpetua ao longo de uma série infinitesimal, sem termos. Qualquer direção que se esboce está implicada em um plano genético incomensurável, que distribui direções e sentidos por todos os lados, sendo ele próprio afetado e se metamorfoseando a cada novo encontro que acontece. O caos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 103) é o meio de todos os meios, sem referências e negações. No caos, abre-se um *pequeno ritornelo*, uma ária, uma série molecular. Uma criança ou uma tribo dançam e cantam para afugentar a angústia, o vazio e os buracos negros. As crianças, os animais, as minorias e os artistas são expressões da terra, pequenas direções que não sucumbem ao caos. Ao contrário, agenciam-se a ele tornando-o expressivo. A infância não é o passado, mas a virtualidade na qual ritornelos são produzidos. Podem ser odores, cantigas, gestos, visões, danças, caminhos etc.; o cheiro da terra, do trigo, do vinho ou de um perfume qualquer fazem das lembranças resistências diante das obrigações sensorio-motoras, são um presente vivo que se recusa a morrer no instante. A música é a potência que toma os ritornelos da terra como blocos de conteúdo. A música leva o ritornelo para o campo expressivo. Desde o começo, a música está despreendida do homem, ela se compõe com traços do cosmos, da terra e do caos. A expressividade é uma autoafecção do mundo.

A terra não se separa de nós. Os componentes direcionais surgem do caos como um primeiro êxtase, como uma diferenciação possível. Contudo, as direções não são suficientes para a constituição dos territórios. Os componentes direcionais são distribuições de movimentos. É nesta via que os estratos se destacam. Pois, mesmo que os estratos não sejam puros movimentos, são também direções e êxtases do caos. O corpo não se encontra pronto. Há, certamente, uma produção, um conjunto de máquinas e uma proliferação de séries e ritmos que constituem um corpo. Trata-se dos agenciamentos. Os agenciamento não dizem respeito apenas à territorialidade na qual os corpos e os atos de fala ocorrem. Os territórios coexistem com linhas de desterritorialização, de abandono e fuga que permitem a composição de novos corpos e enunciados. O universo, o corpo e a vida se compõem de muitas linhas, não apenas a de territorialização. Algumas linhas nos abrem na direção de uma terra excêntrica ou para máquinas abstratas cósmicas nas quais conteúdos e expressões são indiscerníveis (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 116).

O agenciamento só ocorre na medida em que há uma matéria não formada. Caso contrário trataríamos de teorias do comportamento, o que obtém êxito somente numa perspectiva molar estratificada. Tudo o que existe é feito em função de certos agenciamentos.

O próprio homem é um efeito de uma frequência de agenciamentos. O cérebro, por exemplo, envolve todo um rizoma heterogêneo imanente ao homem. Foi o cérebro que inventou o homem. O cérebro são sínteses inumanas, a maquinaria da terra que não para de expelir homens possíveis. O agenciamento é a força que libera novas composições. Os corpos e a vida se agenciam com novas matérias, fluxos e multiplicidades. Não existe teleologia e apaziguamento. *A evolução da vida é uma involução que não acarreta fins últimos. A evolução é a-paralela.*¹⁰ Pode ser que um vírus, um inseto, uma corrente de ar e uma planta liberem uma diferenciação potencialmente mais criadora do que o progresso técnico e intelectual do homem. Trata-se do plano de composição da terra, dos motivos e contrapontos e de como ela enseja novas perspectivas sobre si própria. Andre Leroi-Gourhan¹¹ ao estudar a técnica acentua o caráter criativo do corpo. A capacidade de levantar a cabeça produz um novo corpo. A mão, a boca e a palavra são invenções. O corpo não é puro e vazio, ele é uma central de afetos, gerando a todo momento novas composições. Um cavalo, um coelho e uma onça lançam entre si perspectivas diferentes. Verdadeira paisagem musical. Não existem gêneros e espécies. O que há são máquinas agenciadas por afectos. A Natureza é maquinal, agenciada e aberta a processos de experimentação. A máquina é, portanto, prévia¹² à técnica. Há máquinas por todos os cantos, nos mais diferentes níveis da terra, do micro ao macro e fundindo ambos.

O corpo implica multiplicidades e matilhas.¹³ Um corpo se desdobra sempre em outros corpos. Maltas que não cessam de crescer ou decrescer, mudando de natureza a cada linha que se esboça. *A terra antecede o homem* e, ao mesmo tempo, atravessa suas veias, ritmos e desejos. O corpo é o território da vida. Mas a vida só pode prosseguir através de composições com o inorgânico, com o que na vida há de não vivo. Pensar é uma potência menor, fora dos modelos e sistemas. O pensamento se encontra onde nenhuma coisa se constituiu ainda, deslizando por vias desestratificadas. No coração de todas as coisas há apenas um acontecimento anômalo que não corresponde a nenhuma linhagem nem almeja filiações para integrar-se. Toda multiplicidade requer um anômalo em suas franjas. Um solitário, um demônio, um indivíduo excepcional (DELEUZE; GUATTARI, 2004, 26), a potência inumana que efetua as alianças impessoais e intensivas; a ponta de desterritorialização a eles pertencem, são eles quem transitam entre os territórios e multiplicidades. São os sedutores das

10 Sobre a evolução a-paralela cf. CHAUVIN, R. in *Entretiens sur la sexualité*. Paris: Plon, 1969. p. 205.

11 LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, t. I, 1964. p. 174.

12 Cf. GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 45.

13 A respeito das características da matilha cf. CANETTI, E. *Masse et puissance*. Paris: Gallimard, 1966. p. 27-29 e 97.

desterritorializações moleculares que anulam as sobrecodificações e reterritorializações conjugais e edipianas. Uma vida que prossegue por *simbiose*, agenciamento e pressuposição recíproca. Reinos heterogêneos em correspondência. Involução.¹⁴ Opõe-se o contágio à hereditariedade, a epidemia à filiação, o povoamento via contágio à reprodução sexuada. Trata-se de um pensamento vindo do fora absoluto, sem ideias preconcebidas. Movimentos sem natureza, abstratos. Fuga incessante e permanente na qual a liberdade se confunde com o *non-sense* inerente à consistência.

Tudo ocorre no corpo da terra, onde não há termos, raízes e paradigmas. A terra é entreaberta, repleta de segredos vazios. Seriam as superfícies os verdadeiros segredos sem fundo? Há quem busque sedimentar a lisura das superfícies, nutrido pela paixão de profundidade e altura; são dimensões estratificadas. Nos estratos, aparecem organismos, subjetividades e a linguagem. Neles, o pensamento se encontra preso. Os estratos são travas do movimento. Quando o corpo está em uma determinada frequência, é porque aderiu a um estrato. O corpo do hábito e moralizado é um corpo estratificado. Fora dos estratos, o corpo não é o hábito nem se submete às condutas morais. Há uma ética do corpo, uma imanência neutra que faz todos os códigos desaparecerem. A história, a linguagem, os juízos e as crenças são grandes hábitos que o homem cultiva. Desestratifica-se, então, o orgânico, a consciência, a linguagem, o juízo e a história. No que concerne ao corpo, *Mil Platôs* não se restringe ao orgânico, aos aspectos sociais e históricos. Há uma desestratificação imanente a todos os corpos. Dessa maneira, o corpo de um homem se compõe de infinitos modos. As composições se aventuram e atravessam as linhas inumanas da vida e do pensamento. Cada molécula do universo enseja novas árias e canções.

Os problemas postos pela forma humana não são os problemas reais. Ora, já não se trata mais de fundamentar, justificar ou representar algo. A vida não é feita através de valores estabelecidos e boas ações. A vida não se sustenta com justificativas morais. Sendo assim, como chegamos a falar de estratos e amarrar a vida? É necessário distinguir os estratos da estratificação. Os estratos são dinâmicos. Não existem estratos isolados. Há sempre um estrato servindo de *substrato* para outro. Isso não quer dizer que haja uma ordem evolutiva, graus de perfeição e estágios entre eles. Um estrato só se faz quando ocorrem, ao mesmo tempo, espessamentos moleculares e molares: acúmulo e coagulação. Há nos estratos uma dinâmica

14 “Preferimos então chamar de ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com a uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que conseguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 20).

de baixa velocidade ou de velocidade relativa. Contudo, não podemos deixar de notá-los como expressões. Os estratos¹⁵ estão fadados à desestratificação. Há um balbucio, uma demência, uma doença e paranoia criadoras, que não param de se lançarem para fora dos estratos. A vida está mergulhada necessariamente no não vivo. No plano de composição da natureza, nenhum código e forma predominam. As vozes do mar e as orquestras estreitam suas distâncias e conversam através dos turbilhões da imanência.

Ao dizer que a terra é uma lagosta, Deleuze está lidando com as razões estratificantes. A lagosta faz articulações de séries. Articulação de conteúdo e expressão.¹⁶ A terra não opera no nível do significante e significado. As estratificações se dão antes do homem e povoam a terra com conteúdos e expressões. Os estratos capturam e a formalizam de maneira relativa a matéria-fluxo sob os pontos de vista do conteúdo e da expressão. Porém, se as séries são produzidas e mantém entre si uma relação de quase-causa, coexiste a isso o trabalho das máquinas abstratas; partículas desestratificadas não param de ser aceleradas e extraídas. As máquinas abstratas fazem desaparecer qualquer garantia no Universo. Na medida em que a estratificação se orienta em função da pressuposição recíproca entre conteúdo e expressão, as máquinas abstratas desfazem ambos facilmente, uma vez que não os distingue. Nesse sentido, basta “prolongar as linhas de fuga que trabalham os estratos, preencher os pontilhados, conjugar os processos de desterritorialização, para encontrar um plano de consistência que se insere nos mais diferentes sistemas de estratificação, e que salta de um a outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 109). Através das máquinas abstratas nada fica no lugar. A vida se passa em blocos de espaço-tempo, abstrações reais da consistência. Ao mesmo tempo que tudo se esvai, as figuras e acontecimentos do plano de consistência são inseparáveis de suas afecções. Qualquer linha está atravessada por um desvio. Agora, resta-nos simplesmente dobrar, arredondar, alinhar e curvar sem constituir contornos e almejar destinos.

Do estrato ao território, as individuações, não são sucessivas, mas compõem-se mutuamente. Os territórios, por exemplo, não são estratificados, mas é através dos estratos, que eles se distribuem. Entre um e outro não há causa e efeito, há pressuposição recíproca. Os agenciamentos maquínicos estão voltados para os estratos, distribuindo territórios e

15 “Eis então o que seria necessário fazer instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer pausas e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidade contínuas para um CsO. [...] Ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar ao lado do plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 27).

16 Cf. HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.

desterritorializações relativas bem como para o plano de consistência, no qual os processos de desterritorialização se ligam à força absoluta da terra. Esse segundo modo do agenciamento opera desterritorializações absolutas. A desterritorialização se reterritorializa sobre si mesma. Pura expressão, sem conteúdo, vazia e, mesmo assim, plena. Pela desterritorialização a terra pertence ao Cosmo e se encontra fora de si: incriada e criadora. Na infinita estranheza da terra consigo, qualquer acontecimento é uma ocasião para proliferações heterogêneas. O deserto não é menos rico do que uma floresta ou um corpo individuado. Vê-se o quanto o vazio implica potências demasiadamente vastas. A terra é uma melodia, uma linha abstrata, um ritmo fora do código... A música se renova e varia ao mesmo tempo, fundindo cantos e silêncios.

Formam-se verdadeiros blocos dos estratos aos territórios e dos territórios aos agenciamentos. Composições semióticas e maquínicas. O agenciamento diz respeito à consistência e à criação. Há nele uma qualidade territorial. É que os territórios pressupõem diferentes graus de organização. Há infra-agenciamentos (cartazes ou placas) e intra-agenciamentos (motivos e contrapontos). Nos estratos, os agenciamentos operam nas zonas de descodificação dos meios, de onde são extraídos os territórios. O território é por si só feito de elementos descodificados. Entre código e território existe uma clivagem. Por isso, o organismo se instala sempre nos estratos, não no território. *No território, o corpo se torna expressivo, estando ele implicado e complicado nos infinitos da Natureza.* Uma despersonalização total sobre um corpo sem órgãos assubjetivo e assignificante.¹⁷ Núpcias celestes. O CsO é matéria intensa não estratificada, intensidade zero, real e sem nada de negativo; o ovo antes do aparecimento do orgânico e da organização dos órgãos. Verdadeiro campo de imanência vital.

Um estrato é composto por uma diversidade de camadas. Ele não possui centro ou uma zona de estabilidade, apenas estados intermediários e permanente trânsito de novos materiais. Portanto, assinalemos alguns desses componentes estratificantes. Os *epistratos*, por exemplo, comportam formas irreduzíveis e meios associados (DELEUZE; GUTTARI, 2004, p. 84). É em função dos desdobramentos dos *epistratos* que podemos sugerir ao organismo novos meios vitais, como a respiração¹⁸ e a percepção. Toda uma dinâmica se agita nos estratos. Se o orgânico é estratificado, por outro lado, os próprios estratos não param de ser

17 “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significância e subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 14).

18 Sobre a conquista do processo respiratório cf. RUSH, J. *L’Origine de la vie*. Paris: Payot, 1959. p. 158. “Os organismos primitivos viviam, num estado de sufocação. A vida tinha nascido, mas não tinha começado a respirar.”

quebrados e fissurados pela máquina abstrata ensejando ao orgânico novos agenciamentos. A matéria não formada desafia a vida a compor e experimentar afectos e perceptos imperceptíveis, intensidades livres. Esclarece-se, assim, a constituição do vivo, pois nenhum organismo se explica apenas pelo meio interior e exterior. A vida se recria e se desfaz de maneira criadora e proliferante. Os meios associados e anexados são vitais ao orgânico pois lhe dão o carácter seletivo. Mas isso não define o orgânico, apenas o situa de uma determinada maneira. Nesse sentido, os estratos dizem respeito à vitalização da terra, gêneses e composições as mais variadas.

Pensa-se a desterritorialização como uma potência positiva no interior das linhas territorializantes. No interior dos códigos e territórios há uma intensidade que leva tudo para horizontes absolutamente alheios onde se encontra a gênese de outros códigos e territórios ao infinito. A base do código é a descodificação. Não existem regras determinantes e intrínsecas aos códigos. Um código pode ser de desterritorialização ou uma desterritorialização pode produzir uma codificação. Entre código e território existem verdadeiros buracos e lacunas. Um mesmo indivíduo está todo atravessado pela inadequação. Qualquer desenvolvimento não passa de uma fase, um grau relativo de desenvolvimento. A individuação não é totalizante. A linha de fuga precede todas as outras, assim, os próprios estratos não param de ser abalados por novas fendas. O movimento se torna uma dimensão absoluta na qual as linhas de fuga e de desterritorialização não se referem mais aos códigos e territórios, mas ao contrário. O movimento absoluto exprime uma diferença de natureza com relação ao movimento relativo, pois nele não é possível individuar um corpo. O corpo nunca está preso nos estratos, ele desliza por todos os lados. A terra cultiva códigos desviantes. Cada indivíduo é uma deriva. A terra destitui a possibilidade do mundo ser estruturado; só há consistência. Todos os mundos são cruzáveis. Assim, a Natureza se autoexplicita, por total estranheza, anomalia e amnésia.

O que há no plano de consistência? Hecceidades, essências nômades, acontecimentos, transformações incorporais, variações contínuas, *continuums de intensidade*, devires e espaços lisos. Individuações que não remetem a um plano de organização. Velocidades moleculares não capturáveis pela consciência. Decorre disso a total recusa ao hilemorfismo (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 28) que oferece ao pensamento mínimos eternos resignados às formas. Às hecceidades correspondem afectos intensivos, relações de lentidão e velocidade. Elas são como um dia, um encontro, uma canção, um grau de calor perfeito que não perde nem ganha sem mudar de natureza. Não se tratam de extensões, mas graus coextensivos ao plano de consistência e às forças da máquina abstrata. O calor da tarde que

comporta um ruído animal, uma cor, gestos, dinâmicas absurdas e paradoxais. Os sujeitos são vibrações que se repartem e se despedaçam em multiplicidades e paisagens diferenciadas. Jogos imanentes de latitude e longitude que carregam uma vida irreduzível às formas substanciais e aos sujeitos determinados. *Intermezzo*. “Poderosa vida não orgânica que escapa dos estratos, atravessa os agenciamentos, e traça uma linha abstrata sem contorno, linha de arte nômade e da metalurgia itinerante” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 237).

Não há evolução cósmica ou espiritual entre os estratos. Não há ordens de passagem e graus de perfeição entre estratificações e desestratificações. Trata-se de uma única e mesma Mecanofera. Nada é perdido, sacrificado ou desperdiçado, a máquina abstrata dissemina a mais-valia em todos os sentidos e direções. A era industrial não poderia ser igualmente a era dos insetos?¹⁹ No plano de consistência, as metáforas são abolidas. Ignora-se as ordens de grandeza, diferenças de nível, distâncias relativas, o natural e o artificial. Uma dança muda de buracos negros, elétrons, partículas nômades e signos. Não há dicotomia entre os estratos e o plano de consistência desestratificado. O planômeno (ou plano de consistência) não é um caos indiferenciado de matérias não formadas. Na estratificação são fabricados *continuums de intensidade*, devires irrestritos às próprias substâncias e formas, conteúdos e expressões; uma ligação imediata do relativo com o absoluto. As substâncias e formas, conteúdos e expressões carregam e ensejam composições impensáveis. As combinações, emissões, continuidades e conjugações respondem por verdadeiras singularizações diagramáticas ao implicarem em uma potência de composição infinita. A expressão cria essa ligação entre o absoluto e o relativo, na medida em que não se submete às divisões e formas. A expressão é unívoca.

A vida pode ser estratificada, mas não se perde nos estratos. Os estratos físico-químicos não esgotam a matéria, os estratos orgânicos não esgotam a vida. Todos os estratos e meios estão povoados por uma vitalidade que os ultrapassa, uma matéria submolecular não formada e uma força anorgânica que percorrem e excedem os organismos. O homem se faz como uma dobra do infinito ao mesmo tempo amarrada aos estratos e atravessada por devires não humanos. Para ser efetiva e não se perder no infinito, a linha que extravasa o organismo e entra em um devir deve ter a potência seletiva dos agenciamentos. Pois “qualquer desestratificação demasiada brutal corre o risco de ser suicida, ou cancerosa, isto é, ora se abre para o caos, o vazio e a destruição, ora torna a fechar sobre nós os estratos [...]”

19 “O inseto está mais próximo, o que torna audível essa verdade de que todos os devires são moleculares. 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” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 117).

(DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 232). Os *metaestratos* não têm substâncias, formas, organização, desenvolvimento, conteúdo e expressão; verdadeiros desejos da terra. Embora a terra escape sempre das estratificações, por menor que sejam suas garras e coagulações. A desterritorialização absoluta é uma alegria autodiferenciante sem rosto e gesto. Pura expressão de criação. A experimentação territorial faz coexistir a casa com a possibilidade de inserção no infinito que a atravessa, circunda e arrasta o território necessariamente para outras experimentações.

O corpo é a potência independente do plano molar, ele é um meio proliferante. Através dele adquire-se novas potências expressivas. Inicialmente, os territórios são sempre relativos a um grau de desterritorialização que os atravessa, eles são rítmicos e motivados por um construtivismo expressivo da terra. Quando um território se consolida, há a constituição de um dentro e um fora. Isso faz com que germes sejam cultivados e conservados no interior do território para no momento oportuno se libertarem dele e atravessarem o infinito. Mas, diante do infinito, esta pequena casa, tecida com todo o cuidado de uma vida, é de uma fragilidade preciosa. Um desencontro mínimo nas velocidades pode fazer com que as forças do caos, que variam continuamente por toda parte, façam a casa desaparecer. O território, por si só, implica uma reorganização de funções e um reagrupamento das forças. Territorializar é mudar de natureza, agenciar forças, elementos e matérias não formadas. *A casa ou o território propriamente dito são os devires dimensionais dos componentes direcionais dos meios.* No território, os componentes direcionais deixam de ser funcionais (afugentar o caos, o medo, a angústia...) para devirem expressivos. Esta primeira compreensão do território faz do ritmo, que se instaura no seio do caos, verdadeiramente expressivo.

A constância temporal e o alcance espacial do ritmo marcam o território com uma assinatura ou uma morada. Meu território, meu domínio: trata-se do *ter* antes do *ser*. É a partir do território que nascem os verdadeiros estilistas, uma vez que a assinatura institui maneirismos os mais variados; certa maneira de caminhar, caçar, falar ou amar não correspondem a funções primitivas ou orgânicas, mas apontam para novas reorganizações, ou seja, muda-se o agenciamento. Tornar-se capaz de amar sem lembrança, fantasia e interpretação; caminhar como um felino; uma nova estratégia de capturar a presa; maquinar outras vozes; são fluxos que congelam ou extravasam, conjugam-se ou se afastam. O estilo é expressivo. *O território é uma territorialização de ritmos devindo expressão e componentes de meios devindo qualidades.* Quando o ritmo e os meios devêm expressivos, as qualidades ou matérias de expressão emergem (som, odor, cor etc.). As qualidades marcam distâncias e

só fazem sentido em determinados agenciamentos. A materialidade expressiva dos territórios produz distâncias críticas entre heterogêneos. Inicia-se uma paisagem, com seus motivos e contrapontos. É que a territorialização implica processos transcódificantes. Meio a tudo isso, não há nenhuma normalidade. Descodifica-se a repetição dos meios para mobilizar novos planos, motivos e contrapontos. Plano rítmico ou melódico, ponte ou passagem. A Natureza é o plano de conteúdo que agencia o plano expressivo da música.²⁰ Os códigos, sendo mistos, servem de base para outros, se fazem sobre outros e se dispersam em outros; toda uma cadeia, uma rede de contrapontos e ressonâncias que fazem fervilhar um marulho cósmico e molecular. A música da terra diz respeito a personagens e paisagens que se autossustentam em linhas de fuga.

A música é a potência que desloca os territórios para o Aberto. Os tetos dançam, as vigas estremecem e as casas se libertam da gravidade. A arte se encontra além ou aquém do homem. Não há formas fechadas ou códigos fixos. O artista se compõe com um movimento que o atravessa, o arrasta e não pede permissão para isso. se encontra entrelaçado com a potência inorgânica da vida e atravessado por um inconsciente maquínico; um nó de interações maquínicas que nos mantém articulados às multiplicidades e todo tipo de heterogeneidade nos circunda. A matéria expressiva dos territórios é imanente às sobrecodificações que estriam o espaço conjurando o pensamento. Tornamo-nos leves e delicados na medida em que a expressão é imanente ao molecular e ao cósmico, ao micro e ao macro. Sobrevoamos o caos sem confrontá-lo como um inimigo, nos movimentamos sem forças mecânicas. As plantas são grandes feiticeiras do involuntário: da raiz à haste, da haste às folhas e, finalmente, as flores e o perfume que povoa a atmosfera terrestre, a vida concreta da leveza. A primavera retorna, os pássaros cantam, infatigáveis, crescendo juntos com as flores, ampliando suas forças e mudando de natureza. O ritornelo é o acontecimento territorial que a música torna expressivo. O medo, o amor, um labor ou um negócio se efetuam concretamente através de uma especificidade muito próprias. É o agenciamento que distribui os motivos e contrapontos territoriais, que também são música. Os ritornelos da terra: agenciamentos animais e musicais. O território e o ritornelo. Existe uma potência involuntária na música. Quando o ritmo se torna o personagem, sem remeter a sujeitos e histórias, surge o personagem rítmico. Então, a heterogeneidade se compõe com as forças abissais da terra, com seus *metaestratos* cósmicos e moleculares. O corpo pode se encantar com a beleza. O ritornelo é a aliança do infinito e do relativamente infinito. Os labirintos da existência se

20 Cf. UEXKÜLL, J. *Mondes animaux et monde humain*. Paris: Gonthier, 1975.

tornam os trajetos e percursos da vida. Os cantos (a marcha, o trabalho, o repouso, a dança, a bebida, a cantiga de ninar...) se fundem em um poderoso canto da terra, o grande ritornelo. Eis um nomadismo que só se relaciona com a desterritorialização da terra. Os nômades se reterritorializam na fuga, fogem sem sair do lugar; a desterritorialização persegue os movimentos criadores.

É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra e tende a devir simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto propagam (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 56).

A música trabalha expressivamente os maneirismos da terra: territorializar, desterritorializar e reterritorializar; são dinâmicas da criação, por mais sedentários que aparentem ser alguns movimentos. A construção dos territórios é realmente o nascimento da arte: cores, posturas, cheiros, sons, linhas, matérias expressivas... Entrega-se, assim, os territórios aos animais. Os animais são, antes de tudo, afectos; alianças demoníacas, pactos com multiplicidades, populações e devires. Que existam animais preferidos em uma matilha, a preferência não é a mesma para o domador, o pastor e o demônio, cada um se agencia com fluxos diferentes. As manadas não dizem respeito às formas sociais, elas são populações afetivas em devir, territorializações coletivas e expressivas, com linhas abstratas, multiplicidades errantes e transcodificações incapturáveis. Qualquer animal prolifera. Decerto, o próprio território é uma passagem, há sempre a partida do território. Partir para retornar de outro modo ou sem possibilidade de retorno, talvez. A linha de fuga²¹ não responde a tais questões, ela simplesmente está entregue a si mesma na imanência absoluta da desterritorialização. Não há território sem vetores de saída e que, na saída, não reinsira novas direções para novos territórios.

Não sabemos efetivamente quando a música começa. Uma vez produzidos os ritornelos é deles que a música se apodera. As funções territoriais, provincianas, regionais, passionais, amorosas, sociais, profissionais e nativas do ritornelo devem expressivas na música. A música é a forma de expressão que toma os ritornelos como conteúdo. “*O ritornelo da criança, que não é música, faz bloco com o devir-criança da música*” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 106). É o problema dos blocos sonoros com seus movimentos transversais e do *intermezzo*. A música dá ao ritornelo o sentido da aventura e inventa para ele

21 Cf. DELIGNY, F. *Voix et voir*. Cahiers de l’Immuable, 1975.

linhas de desterritorialização tornando-o cada vez mais sóbrio, leve e puro; poucas notas para linhas que não distinguem origem e fim. Ora, não se trata do som. A matéria expressiva transborda por todas as superfícies do corpo. Contudo, se trata de um corpo liberado das verticais funcionais e das horizontais extensivas. A musicalidade não pertence aos pássaros, ela faz do pássaro uma máquina cósmica, máquina de folhagens e texturas. A Natureza é barroca²² pois não para de dobrar a matéria expressiva. O expressionismo impede, de uma vez por todas, a possibilidade de que haja pontos de vista. A Natureza fabrica suas próprias percepções.

O artista só avança onde o organismo e a subjetividade não podem restringi-lo. A música aniquila os véus dos indivíduos através da alegria de criar.²³ Inventam-se novos modos de vida, instauram-se possíveis. O problema da criação é o de tornar-se consistente, independente das coações, sejam elas espaciais, orgânicas, morais etc. Devir. O bloco de devir independe dos termos nele inscritos, o próprio bloco é o movimento de heterogeneidades implicadas. O devir não tem sujeito diferente de si. Ao fazer bloco, ele se remete necessariamente a outro devir. Trata-se de um jogo, uma dança e uma paisagem. A Natureza é uma multiplicidade de movimentos e velocidades. O movimento muda, mas não morre. Por não haver termos e linha de chegada, corpo e espírito são tendências, puras consistências. O corpo é a antinaturalidade da natureza, ele não para de atravessar e ser atravessado por diferentes reinos. Virtualidade viva. Os reinos são necessariamente cruzados. O problema das vizinhanças atravessa a vida como uma heterogeneidade impossível de ser recusada. Somos sempre muitos. Trazemos em nós uma vida impessoal e involuntária que não cessa de se renovar sem compromissos formais. Estamos numa fuga permanente. O próprio território no qual nos instalamos foge de si próprio. Esta fuga é musical, pois engendra a todo momento novas composições. O Natureza cria os territórios como os meios pelos quais outras criações passarão.

A arte possui um trabalho duplo e simultâneo: trazer à expressão matérias expressivas e produzir um material capaz de capturar, apreender e ser suporte dessa mesma matéria. Ela capta o invisível e o imperceptível. Ruídos desmedidos e elementares compõem um coro de

22 “O Barroco é a arte informal por excelência: no solo, ao rés do chão, sob a mão, ele compreende as texturas da matéria. Mas o informal não é a negação da forma: ele põe a forma como dobrado e só existindo como ‘paisagem mental’, na alma ou na cabeça, em altura; portanto ele compreende também as dobras imateriais. As matérias são o fundo, mas as formas dobradas são maneiras. Passa-se das matérias às maneiras. Dos solos e terrenos aos habitats e salões. Da Texturologia à Logologia. São as duas ordens, os dois andares de Dubuffet, com a descoberta de sua harmonia, que devem ir até a indiscernibilidade: é uma textura ou uma dobra na alma, do pensamento? A matéria que revela sua textura torna-se material, assim como se torna força a forma que revela suas dobras. No Barroco, é o par material-força que substitui a matéria e a forma” (DELEUZE, 1988. p. 59-60).

23 “A música nunca é trágica, a música é alegria” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 104).

forças. O material só opera com singularidades, pois precisa agenciar, desenvolver e fazer proliferar as multiplicidades que povoam sua própria matéria. Ele modula e se transmuta no mesmo movimento, levando a matéria e sendo levado para as zonas desconhecidas que sua expressividade enseja. Paisagens sonoras, cores audíveis e personagens rítmicos, por mais territorializados que sejam, seguem para horizontes abstratos onde a expressão não se distingue dos conteúdos. Individuações além do hilemorfismo. Pode ser que ao nos tornarmos duros como pedras preciosas, lentamente, apreciemos miríades eternas... Ou ao assumirmos velocidades cada vez maiores encontremos o plano imóvel da velocidade absoluta. Tempo puro, não métrico, vazio, banhando a consistência maquínica da vida. Há um tempo abstrato entre as coisas e sujeitos. Este tempo é o *Aion*. A individuação da vida se despede das ontologias. Há apenas os modos; modos arrastados por forças que os levam para além de si próprios. Através dessas forças, emergem novas sensações que o artista traz à tona. Essas sensações desfrutam da eternidade. Mas não de uma eternidade imóvel, perfeita e homogênea. É um plano de consistência que não para de compor e decompor individuações nômades. O que efetivamente se instaura está, a todo momento, se renovando na fonte inessencial da vida.

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de agir e ser afetado (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 50).

Os sujeitos formados não estão de um lado e as hecceidades de outro. Nós mesmos somos hecceidades, pois delas nada é dado ou retirado. Nós não somos tão diferentes assim de um dia, uma data, um acontecimento e uma vida. Somos compostos de latitudes e longitudes, velocidades e lentidões, partículas não formadas e afectos não subjetivados. “Um enxame de gafanhotos trazidos pelo vento às cinco horas da tarde; um vampiro que sai na noite, um lobisomem na lua cheia” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 52). Os próprios agenciamentos em seus conjuntos são hecceidades implicadas e inscritas em certos territórios, horas, climas e atmosferas. A hecceidade é rizoma na medida em que não tem começo nem fim e não para de entrar e sair em outras hecceidades, de se entrecruzar em novos agenciamentos para transmutar sua natureza perfeitamente variável. Esta hora é esta criatura; neste momento, esta sensação. A singularidade do acontecimento jorra linhas de fuga necessariamente heterogêneas. A matéria carrega em si mesma a expressividade. *Quando a expressão é o acontecimento, a Natureza é o que acontece*. Não há nada oculto. Tudo se passa simultânea e

imediatamente. A expressão não cabe em si e inclui sempre outras expressões sem fazer oposições e distinções de natureza. Mundo autônomo, onde nenhum conteúdo particular interessa mais que outro, há apenas a expressão. É preciso fazer o homem brotar dos rizomas da terra. O problema da expressão dispensa fundamento. Não há o que fundamentar, há a urgência da superfície. Antes do entendimento finito, a expressão. O Universo se constrói sobre um leito infinito, mas um absolutamente infinito que não se limita ao finito. O finito ou o modo é uma reexpressão do absolutamente infinito, inseparável do infinito. A expressão evidencia a desnatura da natureza. O absoluto diverge de si mesmo, o homem não é centro de nada.

[...] Um homem, um animal e uma bactéria, um vírus, uma molécula, um micro-organismo. Ou, como para a trufa, uma árvore, uma mosca e um porco. Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participação contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 24).

A expressividade artística não diz respeito à molaridade linguística e à obrigatoriedade lógica da identidade. Berrar também é arte, são regimes assignificantes. O Universo não é arrumado de acordo com preferências métricas e exigências orgânicas. A própria Natureza é uma individuação. A terra é esquizosférica, não para de engendrar heterogêneos e forças intempestivas. Como Artaud declara, a terra é o umbigo dos limbos.²⁴ Infinitos cruzados por infinitas linhas aberrantes. É preciso cultivar uma vida que se amplie com a guerra que ocorre em nós mesmos. Aprender a desfazer e desfazer-se... O não fazer do guerreiro, a inação, o não agir ou a ação livre são muito mais revolucionários do que engajamentos sobrecodificados (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.87); aprender a desarticular o sujeito e se orientar por movimentos de descodificação. Estender a linha de fuga até que ela tome todo plano de consistência. Nenhuma arborificação, estrutura e código, um rizoma jamais é sobrecodificado. Os rizomas proliferam como a erva daninha, povoando a terra com a musicalidade heterogênea dos ritornelos. Por isso, buscar “sempre o molecular, ou mesmo a partícula submolecular com a qual fazemos aliança. [...] O rizoma é uma antigenealogia” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 28). Os devires e as multiplicidades são uma só e mesma coisa. As multiplicidades não param de se transformar umas nas outras, de devir uma outra multiplicidade e adquirir novas naturezas.

24 Cf. ARTAUD, *O umbigo dos limbos*. In: *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Desde o início, o princípio é de metaestabilidade. O plano de consistência e a máquina abstrata conjugados fazem da expressão um puro acontecimento intrínseco aos corpos, ao pensamento, à terra e à matéria. Tudo o que ocorre está em vias de se desfazer. A unidade aparente das coisas é apagada, anulada, varrida e modificada pelas multiplicidades que as atravessam por todos os lados e direções. O corpo da terra destitui o *ser* e as ontologias em função do *ter* das qualidades expressivas, que pré-individuam os territórios antes mesmo deles se consolidarem com suas fronteiras, placas, cartazes e assinaturas. Assim, as “qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão ‘exprimir’ a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 131). A expressividade é apropriativa, ela desenha territórios e configura os motivos e contrapontos. Estes exploram as potencialidades do meio interior e exterior para levá-los a outras conexões e arranjos. *O que se dá primeiramente na territorialização são distâncias criadoras. O ritornelo diz respeito à emergência das qualidades expressivas e à formação das matérias de expressão que se desenvolvem em motivos e contrapontos que ultrapassam os componentes territoriais. O ritornelo é a expressão da terra liberada dos estados de coisas.*

A cada momento o agenciamento muda, se refaz, reformula, contorce novos fluxos e transforma a natureza das coisas. Os agenciamentos desestratificam e descodificam muito mais do que se pode imaginar, eles modificam o estado inerte das coisas impossibilitando a constituição de taxinomias funcionais e comportamentais para a vida. Na terra, não há autoria. A natureza não é caótica, ela é caotizante. Os territórios consolidados engendram novas máquinas afetivas no corpo da terra, que constituirão novos agenciamentos, outras máquinas e afetos, ao infinito. Ou seja, há uma inseparabilidade entre as máquinas que se efetuam e o caos individuante do qual elas proliferam e pelo qual deslizam. A Natureza é inseparável do caos que a recorta. A expressividade é contínua, irrefreável e singular, incomparável. A autonomia da arte está em sua total independência e insubmissão às formas. Ela passa entre diferentes meios e códigos constituindo blocos heterogêneos. Formam-se matilhas, maltas e bandos que não deixam de ser verdadeiras paisagens em movimento. Todo indivíduo é uma matilha. São as multiplicidades se substantivando e as composições se efetuando. Nos diversos territórios, não existem espécies, mas uma comunicação livre, assubjetiva, rítmica e polifônica. A Natureza só leva em conta a mais-valia (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 88).

A individuação se encontra fora do campo individual. Ela está inserida nas matilhas que atravessam os indivíduos. Não se trata da espécie, mas das moléculas e afetos. Vida

transgênera, cruzando incessantemente heterogeneidades e superpondo durações que não têm absolutamente nada a ver umas com as outras. Não se pensa o corpo por suas características longitudinais e latitudinais, mas como uma composição transversal e assimétrico. Trata-se dos afetos. Pensar os afetos é se inscrever-se na diferença que nos constitui, é mudar a natureza do próprio pensamento, fazê-lo sobrevoar a si mesmo. Os afetos animais não dizem respeito ao que eles são, mas ao que o animal pode. A partir dos afetos, a Natureza é inteiramente aformal, distribui malhas, bandos nômades e traça suas experimentações. Nenhuma identidade e condição precedem à vida. *O corpo só é corpo na medida em que muda sua natureza e atualiza uma potência que não é a sua.* A expressão é de natureza diferenciante e está implicada em uma diferença de natureza irremediável. O animal não se define por características específicas e genéricas. O animal é uma população variando continuamente. A Natureza não depende de uma lógica binária. A vespa, por exemplo, se torna um componente do aparelho de reprodução da orquídea e vice-versa, as diferenças se estreitam e compõem um novo corpo. Elas constroem entre si um rizoma. Isto é exatamente o que devir quer dizer. Estar à espreita sem imitar,²⁵ identificar, progredir e regredir. Instaurar composições ao mesmo tempo em que se muda de natureza. Os devires não são necessariamente perceptíveis. Por estarem sempre em diferenciação, os devires fogem da percepção. As intensidades circulam e levam a vida a uma desterritorialização cósmica e molecular. Muitos devires operam em silêncio, buscando o inaudível e o invisível que há na expressão. De direito, a arte, não diz respeito às teorias da percepção. A arte se amplia rizomaticamente, evidenciando a Natureza como mudança de natureza.

A arte não tem um começo. Ela se faz no meio, ela é o meio pelo qual a Natureza foge de si própria. A terra segue cantando, dançando, mas também devindo imperceptível e menor. A arte²⁶ é imperceptível. Nela, não há ordens lógicas pré-formadas. Se uma população ou multiplicidade só se expressam em conexão com outras, falamos de animais, como de vegetais, moléculas, partículas, minerais e galáxias. Saímos das coordenadas verticais e horizontais. São as transversais que extrapolam a arborescência²⁷ e as binaridades. Deleuze só opera com as máquinas: desejantes, cósmicas, nômades, aberrantes, abstratas. Há tantas máquinas quantos processos desviantes proliferando pelo cosmos e pela vida; multidões de objetos singulares e heterogêneos. Campo pré-individual impessoal. Não existe forma dada,

25 “[...] não há certeza de que a imitação seja um bom conceito para fenômenos que variam de acordo com o agenciamento no qual eles entram” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 151).

26 Sobre a arte ser abstrata desde o início cf. LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, t. I, 1964. p. 263 ss.

27 Cf. DELEUZE, G. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p. 21-22.

mas uma formação mutante e contínua. Não há máquinas binárias. Estamos sempre no meio do caminho. Se, para Aristóteles, toda coisa é uma composição de matéria e forma; temos uma matéria resignada às delimitações formais. Ao retirarmos o morfismo da *hylé*, liberando-a para forças imperceptíveis, a matéria se torna pura potência, fluxo molecular sem destino formal e individual. Nesta via, a individuação precede a coisa e a impessoalidade precede a pessoa. A arte e o pensamento se tornam aliados do caos que os motiva e os contrapõe, como uma dança subterrânea paralela às sensações e aos conceitos. Plano de consistência *underground* sem superfície, puro deslizamento. Só devir e heterogeneidades. Turbilhões²⁸ e espirais no lugar de retas e paralelas. Espaço aberto onde nada se fecha. Nesse estado abstrato dos acontecimentos, o ritmo salta como a contranatureza dos possíveis.

A Natureza, em sua potência genética infinita, é um plano totalmente aberto. A individuação, portanto, constitui novos entrelaces no interior do infinito. Os indivíduos existem como novas relações que a Natureza fabrica consigo. Não há fora e dentro. Por ser aberta e inconclusa, a Natureza impossibilita tratarmos de coisas ou pessoas. A individuação não procede por contornos, muito mais por linhas que se bifurcam e se cruzam com outras linhas. As diferenças que se efetuam são, antes, diferentes de si mesmas. Os acontecimentos se afastam de si próprios. Os movimentos não podem ser localizados, só há o puro movimentar. Quando a diferença está posta, ocorre a substantivação infinita da multiplicidade. O plano unívoco da Vida não é condicionante, é genético. A Natureza é uma usina de produção. Portanto, também a consciência é uma invenção. A consciência não ocupa nenhum espaço fundamental senão enquanto uma das infinitas linhas nas quais novos elementos se dão. *Criar é possível porque as formas desapareceram.*

A evolução não é linear e progressiva. Como só há diferenças de natureza, as composições se atualizam sem parar a natureza da diferença, ou seja, a fuga de qualquer identidade ou tentativa de substancialização homogênea. Individuações implicadas nos cruzamentos não orgânicos e abstratos das multiplicidades. A arte é uma inserção neste interstício, no bailado das heterogeneidades. Os artistas são os verdadeiros exploradores da terra, pois recolhem os afetos animais, minerais, vegetais, cósmicos tornando-os expressivos. O afeto pertence a um regime transgênero e transcodificado, instaurando os motivos e contrapontos que maquinam o corpo em novos agenciamentos. O afeto atua para modificar; nossas próprias paixões já são modificações e diferenças de intesidades. Uma folha boia na água, a mosca se agarra na teia, rochas submarinas nas encostas desertas e vulcânicas...

28 Mais sobre os turbilhões cf. SERRES, M. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*. Paris: Minuit, 1977.

Frequências e códigos cruzados. A individuação se compõe de blocos heterogêneos. Nos encontros, há sempre um desencontro inevitável, uma disritmia nos movimentos e uma intempestividade infinita que atravessam e compõem os modos. O problema é a modificação, que não é obrigatoriamente antropomórfica. Encontramo-nos no corpo da terra.

Os motivos e contrapontos não são elementos da grande forma musical, são diferenças vivas imanentes à individuação da terra. Através dos motivos e contrapontos, a natureza se torna música. Tratar de música não implica necessariamente o som. Há uma musicalidade pictural, gestual, performática e arquitetural: o ritornelo. Ele pode marcar um território, agenciar territórios ou buscá-los; territorializar funções (canto de ninar, sexualidade, amor, profissão, mercado etc.), abrir para novos mundos... O ritornelo²⁹ é o conteúdo próprio da música, seu bloco de conteúdo. O território devém um agenciamento da expressão. Um pássaro lançando ritornelos na terra e fora da terra, em direção ao cosmos. Abandona-se o território batendo palmas, assobiando e produzindo uma pequena frase. A música é povoada pelas minorias. A potência musical pertence às crianças, mulheres, etnias, ao amor, aos territórios desconhecidos e, até mesmo, à força da destruição. A música faz do ritornelo o seu conteúdo, tornando-o expressivo e instaura, assim, a vida criadora e maquinal dos agenciamentos.

Há evidentemente um devir-animal na música, mas, ao mesmo tempo, há outras séries de devir. Não se imita um animal. Ocorre um encontro de reinos heterogêneos, curto-circuito e captura de códigos desterritorializantes. O bloco de devir é perfeitamente assimétrico, a ele não falta nada. Porém, o essencial ao devir é o seu caráter molecular, sua vizinhança molecular. A expressividade é inumana, pois os devires, como expressões da natureza, são moleculares. A criança e a mulher que devimos não são crianças e mulheres que conhecemos tampouco dependem de uma representação universal. *A superioridade e a anterioridade da noção de expressão sobre o jogo de forças que atravessa a Natureza torna impossível antropomorfizar o pensamento e a vida.* A máquina dual que distingue a criança do adulto, a mulher do homem e o negro do branco, marca funções, órgãos e formas para os termos em devir, prendendo o devir em uma entidade molar. Nunca se imita uma mulher, uma criança, um louco ou um animal. Vai-se diretamente às partículas que bordejam as zonas de vizinhança, onde os termos em devir se tornam diferentes de si próprios e já não dependem de

29 “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 (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 159).

identificações. A expressão é plurívoca, não para de compor vozes heterogêneas. A expressão é o reino das dissonâncias.

Ninguém devém cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. O homem não devém lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 70).

A terra é toda atravessada pelos mais variados maneirismos; não apenas humanos, há os selvagens, assignificantes, abstratos, microscópicos e crepitantes. Uma vez que a assinatura registra e marca um território ou a sua fuga, o estilo faz transparecer tanto um quanto outro. Ele é mais preciso do que as assinaturas. O estilo é por si só musical. Ele não para de articular ritmos e harmonizar as melodias, de se manter dentro e fora em um único movimento, sem distingui-los, compondo-os verdadeiramente. *O estilo só opera com diferenças de natureza, elas mesmas em processo de diferenciação.* Os pássaros cantam para seduzir, afastar intrusos e avisar a chegada de predadores.³⁰ Constitui-se um espaço funcional com marcações variadas; são misturas de corpos com o solo, outros cantos, ritmos, danças, máscaras etc. Uma matéria expressiva que atravessa as mais heterogêneas superfícies da vida. Os ritornelos modulam as intensidades que constituem e percorrem os territórios. Nesse sentido, também a linguagem está inscrita etológica e ecologicamente. O problema da expressão a retira das prisões linguísticas, psicanalíticas, estruturais e antropológicas. Falar é cantar. Mas eis que toda expressividade territorial se vê levada por linhas errantes que desterritorializam todos os componentes territoriais, pondo-os numa verdadeira fuga na qual eles mesmos não se distinguem do horizonte infinito. Aonde quer que seja, não há estrutura nem organização, só territórios. Os grandes músicos não são os que produzem sequências e encadeamentos lineares. Eles fundem os mais diversos tipos de ritornelos no grande ritornelo cósmico. É a música ligada ao cosmos. Movimentos amplos... É a desterritorialização absoluta, a criadora de uma nova terra, fundindo as linhas de fuga ao plano de consistência. Uma terra cósmica, banhada em todas as direções por linhas de criação e devires. Do molecular ao cósmico e vice-versa. Não há nada para representar. A música é a comunhão dos pequenos e grandes ritornelos; o poder de levar, ao nível cósmico ou molecular, as matérias expressivas que atravessam os territórios e tornar sonoras as potências da terra.

30 Cf. GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 27.

O plano de composição da arte trabalha com singularidades imperceptíveis. Através dela, habitamos outros mundos. O artista traz à percepção o que não é perceptível. Para que isso ocorra, é preciso que um meio seja fabricado. O meio faz com que o imperceptível se torne perceptível. O artista é como um habitante de um planeta desconhecido que fez questão de esquecer-lo, um nômade, ou anômalo. As composições artísticas não se curvam aos códigos, estratos, saberes e poderes. Nietzsche afirma a potência do artista, este “domina deveras sobre o caos da Vontade ainda não conformada e pode, a partir dele, em cada momento criador, engendrar um novo mundo” (NIETZSCHE, 2005, p. 12). É quando uma cor é criada; um amarelo que Van Gogh assina, ouro alquímico colhido do mel; mel solar. O sol trabalha com o pintor. Rizoma flor-sol-mel-tinta. As diversas coexistências produzem os possíveis: um traço, uma trajetória ou um movimento irretocável. O amarelo de Van Gogh emerge como um puro efeito dos agenciamentos que ali trabalham e se dispersam na consistência. A potência artística esgarça a vida pessoal e os hábitos sensório-motores dos indivíduos. Estes são apenas individuações e consistências. Os agenciamentos coexistem com as composições infinitas do corpo. Aliás, é em função dos agenciamentos que nunca nos reduzimos ao organismo ou a qualquer forma estratificada.

O modelo hilemórfico dita uma forma organizadora para uma matéria preparada para receber tal forma. A matéria é posta junta ao conteúdo enquanto a forma ao lado da expressão. Contudo, por outro lado, os nômades não param de demonstrar o porquê de serem os verdadeiros artistas. Eles sabem que o conteúdo e a expressão se conectam por si só pois ambos têm forma e matéria. A matéria nunca está preparada para a forma e a expressão, por sua vez, não é exclusivamente formal. A arte nômade (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 38) busca a conexão entre as singularidades da matéria e os traços de expressão, e se instala nessa zona vibrante indeterminada. Para os nômades, há matérias de expressão e formas de conteúdo, o que é impensável no hilemorfismo. O esquema dialético matéria-forma sustenta toda uma impotência homogeneizadora perante o mundo e o pensamento. Nas linhas de fuga nômades, nada se opõe, o mundo se singulariza. “Mundo imbricado de singularidades discretas, tanto mais imbricado quanto mais estas não estejam ainda se comunicando ou não estejam tomadas numa individualidade, é este o primeiro momento do ser” (DELEUZE, 2004, p. 118). Essa diferença de natureza é a natureza da diferença. Ela nunca se enquadra, nunca se esgota ou cede lugar a uma forma. Ao contrário, são as formas que nascem como fases da diferença. É o que Simondon chama de pré-individual, e Deleuze amplia no empirismo transcendental. A individuação é múltipla e com etapas singulares de devires que conduzem as

singularidades a novas operações. Assim, é feita a passagem do pré-individual ao indivíduo sem nenhuma perda, sem encarceramento e exclusão de caracteres. Tudo está positivado.

2. OS CAMPOS DIAGRAMÁTICOS DA MÚSICA

A música não se instaura adequando-se a uma forma, tampouco precisa desenvolvê-las. Há vezes em que formas mínimas são produzidas como uma ponte de passagem. Nesse sentido, a forma é um movimento. Mas logo em seguida são abandonadas e segue-se independente delas em direção a novas terras. Beethoven,³¹ Schumann, Wagner, Ravel, Debussy, Boulez... Esses compositores deixam claro que o som, a melodia e a harmonia não estão dados. Ao contrário, tais elementos ensejam um conjunto de forças adimensionais, abstratas, inorgânicas e, portanto, fora de qualquer representação possível. Trata-se dos componentes de um tempo não pulsado. Onde o grito, o silêncio e o não linguístico intrínseco à expressividade conquista o seu território de direito. Plano de consistência ou composição, ao mesmo tempo fixo e dinâmico. O movimento e o repouso se tornam absolutos. E, os traços relativos que se desenham estão livres de quaisquer formas. *Fixo não quer dizer imobilidade, mas irreduzibilidade do absoluto ao relativo.* Na música, não há senão ritmos, frequências e graus de potência relativos que contenham o infinito. Uma nova perspectiva formal se constitui dissolvendo as formas para liberar tempos e velocidades. Proliferação, contágio e povoamento de uma matéria que não cessa de mudar de natureza: criação e destruição sem perdas.

No plano de consistência ou composição, não há senão relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão entre elementos não formados e hecceidades. Formam-se os agenciamentos coletivos a partir de atrasos ou adiantamentos não causais. Redes virtuais sem começo nem fim. Como não existem formas prévias à individuação, os acontecimentos são tendências. Resta-nos insistir em conjunções de linhas, que ora se entrelaçam, ora se dissipam. Há casos em que as linhas devém-expressivas: góticas, nômades, abstratas, vitais... E, então, nós mesmos não passamos de linhas e expressão de linhas. *Insistir em linhas criadoras não pontuais é todo o trabalho do pensamento.* Conjuguar, criar e traçar, mesmo que isso signifique desfazer, desestratificar e dessubjetivar. Não se submeter ao ponto, à arborescência, à

31 “[...] Beethoven produz a mais espantosa riqueza polifônica com os temas relativamente pobres de três ou quatro notas. Há uma proliferação musical que não faz senão uma com a dissolução da forma (invólucro), sendo ao mesmo tempo acompanhada de um desenvolvimento contínuo dessa forma. Talvez o gênio de Schumann seja o caso mais chocante, onde uma forma não é desenvolvida senão para as relações de velocidade e lentidão pelas quais ela é afetada material e emocionalmente [...] Com mais razão ainda Wagner e os pós-wagnerianos irão liberar as variações de velocidades entre partículas sonoras. Ravel e Debussy preservam da forma precisamente aquilo que é necessário para quebrá-la, afetá-la, modificá-la, sob as velocidades e as lentidões [...] Boulez fala das proliferações de pequenos motivos, das acumulações de pequenas notas que procedem cinematicamente e afetivamente, que trazem consigo uma forma simples acrescentando-lhes indicações de velocidade, e permitem produzir relações dinâmicas extremamente complexas a partir de relações formais intrinsecamente simples” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 63-64).

horizontalidade e verticalidade. As referências não param de se desfazerem em mil direções e sentidos simultâneos. O que há são infinitos modos de atravessar *entre*. Sem partir ou chegar aonde quer que seja, atravessamos o plano preservando no movimento o absoluto que não para de fazer com que o próprio plano devesse outra coisa. O plano de consistência arrasta as formações para extrair delas variações de velocidades, afectos e partículas. A expressão acontece nos microintervalos dos códigos e nos movimentos imperceptíveis da matéria. *Buscar o invisível e o inaudível na expressão pertence intrinsecamente à arte*. A música não está na nota, ela pertence a uma sustentação de outra natureza. A música trabalha com o inaudível. Ela alarga e dobra a percepção para horizontes imperceptíveis, afectos e perceptos jamais capturados pelos homens. Desfazendo-se dos quadros orgânicos, a arte cultiva as singularidades que emergem na sobriedade dos espaços lisos, sem códigos e estriagens.

Com a arte, nos livramos das marcas e imposições métricas. Encontramos o incontável do tempo imanente aos movimentos criadores, como uma intensidade incomensurável pela qual o perceptível pode nascer e prolongar o absoluto. O código não atua para organizar, ele é secretado. É que o ato de criar prescinde das formas. Não existe a forma, o que há é uma formação, um processo implicado na variação contínua da expressão. Com isso, o plano musical diz respeito ao imperceptível. Uma música flutuante tomada em todas as suas dimensões por puras modificações de velocidade, Plano fixo,³² marulho molecular que atravessa qualquer metrificacão, onde tudo se torna música. O não pulsado é realmente vivo. Tudo escorre por todos os cantos para que novos possíveis se instalem. Outras velocidades e lentidões se produzem, novas misturas de corpos, enunciados e agenciamentos efetuam infinitos mundos. Por isso, o “plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc, só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel [...] Estranha máquina, ao mesmo tempo de guerra, de música e de contágio-proliferação-involução” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 62). *Por ser expressiva, a consistência não tem opção senão expressar-se devindo outra na expressão*.

Quando a superfície lisa da imanência desaparece em prol da profundidade e da organização, é a própria estratificação com suas formas, sujeitos, órgãos e funções que insiste em fechar o Aberto. O plano de organização devém cada vez mais enlouquecido tentando tapar as linhas de fuga, restringir afectos e controlar as desterritorializações do plano de imanência. O problema da composição é também o do prolongamento das linhas que nos atravessam e dos agenciamentos que efetuamos. Uma vez que não nos expressamos por nós

32 Cf. DELEUZE, G. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 314.

mesmos, há em nós uma diferença intrínseca que só se expressa desviando das formas e códigos. Vida *entre* as coisas, multiplicidades não mensuráveis que tornam impossível a consolidação de uma natureza para as coisas. Relações diferenciais e singularidades conspiram a partir de uma matéria não formada. Neste rizoma, a experimentação requer a cautela suficiente para que a imanência não se torne o plano de mínimos que nos asseguram a comodidade das reterritorializações e desterritorializações relativas. A imanência diz respeito a movimentos e velocidades fora dos termos, sem desenvolvimento de essências e metáforas.

Na imanência, a vida está emancipada do orgânico, a matéria da extensão e o pensamento da subjetividade. A pulsação contém o infinito e os processos de estriagem contemplam as linhas assignificantes que percorrem os espaços lisos. Encontramo-nos com o *non-sense* inerente ao mundo e às coisas. As marcas, hábitos, significações e verdades desaparecem, para a instauração de movimentos criadores, rede acentrada de contágio. Estamos no CsO,³³ não no organismo; no plano de consistência, não na extensão; no sentido, não na proposição. Tais distinções não são dualismos, mas *transvalorações intensivas*. Um fora incomunicável é experimentado pelos artistas: novas e outras compreensões do aformal, do abstrato e do inorgânico;³⁴ tudo aquilo que não para de fugir e quebrar os esquemas formais do plano de organização. Temos a impressão de que já não tratamos de nenhum assunto, tudo ocorre literalmente na superfície da pele como puros efeitos. A arte não finda um movimento ou o esgota. *O artista prolonga linhas, insere-se em movimentos preexistentes e segue as dobras inextensas da matéria até o infinito*. Trata-se, então, de produzir alianças consistentes com o infinito. O artista produz um material capaz de captar as forças imperceptíveis que só devem perceptíveis por esse mesmo material; ampliando a percepção na medida em que foge dela. Um ouvido impossível no lugar do absoluto, uma escuta extra-humana, inorgânica, molecular, sub-representativa e cósmica de uma matéria não extensa e expressiva. Um ouvido que torna audível forças não audíveis em si mesmas.

A matéria carrega incorporais; são acontecimentos ideais que nada tem de transcendentos. Esses acontecimentos desviam o incessante fluxo material para novos encontros, conjunções e arranjos. A matéria pode dar em alguma coisa, adquirir consistências, produzir paisagens, personagens, afectos e perceptos. Intensidades de altíssima potência, que englobam heterogêneos sem que eles deixem de ser heterogêneos repercutindo-os entre si. Não há causa primeira nem teleologia; há ressonância. A matéria é feita de infinitas dobras: dobra sobre dobra, redobras, desdobramentos etc. As dobras são múltiplas e fundem-se umas

33 Cf. DALCQ, A. *L'Oeuf et son dynamisme organisateur*. Paris: Albin Michel, 1941. p. 95.

34 Cf. WORRINGER, W. *L'Art gothique*. Paris: Gallimard, 1941. p. 69-70.

nas outras. Os modos estão inscritos em um plano de composição ou consistência expressivo e abstrato, no qual a noção de indivíduo encontra-se esgotada perante a força ativa da individuação. Pois o indivíduo pressupõe uma matéria que se adequa a uma forma dada. A consistência faz circular uma matéria não formada e acontecerem hecceidades. Coexistindo à matéria, a dobra é a pura forma na qual diferentes vetores, velocidades e escalas se integram a tais ou quais agenciamentos. Não se fala em essência, mas em traços. Um traço sem contorno e que não contorna nada. Ele é uma trajetória irretocável, um canal de forças. O infinito percorre a matéria como um concerto cósmico, molecular e imperceptível de vibrações, uma verdadeira paisagem sonora. O piano, o pássaro, o violino e a árvore se cruzam espalhando nos espaços lisos uma paisagem inter-reinos. Canto de regozijo da terra. Cudas sem fim. Multiplicidades entre multiplicidades.

A individuação musical não reporta a sujeitos. A música não é uma propriedade humana, tampouco depende de formas fixas, códigos e clichês pessoais. Pode ser que “certos motivos ou pontos só são fixos se outros são variáveis, ou eles só são fixados numa ocasião para serem variáveis numa outra” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 132). A expressão é uma variação, um desvio, uma curva infinita que libera a vida de qualquer formalidade. A música enquanto expressão é uma individuação da terra: motivos territoriais desenvolvendo rostos ou personagens rítmicos e contrapontos produzindo paisagens melódicas. Os motivos e contrapontos instauram a expressividade no corpo da terra. Neles, o Sol, a tristeza, o medo e a alegria se tornam sonoros, rítmicos ou melódicos. É quando os cartazes e as placas devem expressivos, tornando-se matérias de expressão que entram em relações variáveis ou contrastam umas com as outras. Os personagens rítmicos, por sua vez, não são sujeitos, mas o próprio ritmo tornado personagem, crescendo, decrescendo, aumentando e diminuindo sua velocidade. E as paisagens melódicas não são espaços determinados, mas um entrelace expressivo de melodias e afectos heterogêneos em composição com uma paisagem virtual. Um acontecimento, uma hora da tarde ou uma vida adquirem um sentido completo e aberto. Micro e macro ressoam entre si. O som já não remete mais a um sujeito ou uma objetividade. Ao contrário, *a música não pode ser concebida senão envolvida em uma paisagem sonora, mesmo que ela seja abstrata, anorgânica, assubjetiva e assignificante*. A paisagem é o adubo da expressividade, seus frutos são autônomos, contagiam o horizonte e ensejam outras paisagens. Música além da percepção, pois o tempo não pulsado faz as intensidades deslizarem livremente, engendrando os corpos como os verdadeiros diagramas proliferantes dos espaços lisos.

Tempo pulsado, tempo não pulsado, é algo completamente musical, mas é também toda uma outra coisa. A questão seria a de saber em que consiste precisamente esse tempo não pulsado. Essa espécie de tempo flutuante, que corresponde um pouco ao que Proust chamava de 'um pouco de tempo em estado puro'. A característica mais evidente, mais imediata, é que um tal tempo, dito não pulsado, é uma duração, é um tempo liberado da medida, quer a medida seja regular ou irregular, quer ela seja simples ou complexa. Um tempo não pulsado nos coloca, inicialmente, e antes de tudo, em presença de uma multiplicidade de durações heterócronas, qualitativas, não coincidentes, não comunicativas. Vemos, desde logo, o problema: como essas durações heterócronas, heterogêneas, múltiplas, não coincidentes, como elas vão se articular, pois tudo mostra que estamos privados do recurso à solução mais geral e clássica que consiste em confiar ao espírito o cuidado de opor uma medida comum ou uma cadeia métrica a todas as durações vitais. Desde o início, essa solução está interdita (DELEUZE, 2015, p. 166).

As individuações musicais remetem a um tempo não pulsado liberado da medida e percorrido por multiplicidades heterócronas, qualitativas, não coincidentes e não comunicantes. Moléculas sonoras atravessam as camadas rítmicas tomando o lugar das notas e das estruturas condicionantes. A vida vibrante das paisagens sonoras e personagens rítmicos amplia a música às linhas inumanas. A questão agora é a de saber como os homens são capazes de frequentar essas linhas não humanas, essa vida inorgânica, os turbilhões assignificantes e inconscientes da matéria? É nesse sentido que a música não se reduz aos músicos, sendo, de direito, um atributo da Natureza. Pois esta, com suas máquinas abstratas, não para de captar as forças não sonoras que atravessam o plano de composição para torná-las sonoras, exprimindo-as nos agenciamentos da vida. Novas conjugações só são possíveis se frequentamos, de maneira contínua e ininterrupta, um pensamento impossível tornado nosso procedimento criador e expressivo absolutamente necessário. A arte, portanto, é tão pensamento quanto qualquer outra modalidade expressiva da terra. O que contam são as diferenças constituídas e as que proliferam, não as semelhanças estabelecidas entre heterogeneidades.

Tanto a sensação quanto o conceito nos dão acesso ao acontecimento e seus traços singulares. Embora cada uma opere a sua maneira, não há hierarquia entre ambos. Trata-se única e exclusivamente de diagramar, compor e criar. A filosofia e a arte são irredutíveis à história. O acontecimento sempre foge à história, que só capta dele a distribuição espaço-temporal em certos estado de coisas. O acontecimento exige apenas a experimentação: impessoal, involuntária e, ao mesmo tempo, criadora. Há uma quebra radical com os hábitos e as representações; do acontecimento, nunca saímos os mesmos. De tal modo que rejuvenescemos e envelhecemos a um só tempo, atravessamos todos os componentes e

singularidades de uma vida inorgânica, imperceptível e não métrica. Criar é um ato que envolve multiplicidades as mais diversas. O que os criadores fazem é transformar esta materialidade não formada, que foge por todos os lados, em um simples traço, cifra, linha e dobra. Para isso, é preciso uma sobriedade extrema, uma vez que ao transitar pelo espaço liso corremos sempre o risco de produzir estriagens e ajustá-lo cada vez mais às nossas próprias prisões. *O novo não é o que nunca aconteceu historicamente, mas o que se renova incessantemente para além da história.* A ideia bem como o afeto, que nos preenchem de novas velocidades e ritmos, são ativos e ensejam movimentos fora dos termos.

Há uma inumanidade própria ao corpo e ao espírito humano. O devir, a diferença, a fissura, o anômalo e o nomadismo são condições da substância absolutamente infinita. Por não haver termos aos quais se deva chegar, corpo e espírito são tendências, acontecimentos infinitesimais. A expressividade ocorre apenas de maneira modal. A pressuposição recíproca entre o modo e o absoluto é o limite, a tensão vital e proliferante que sobrevoa os abismos. É através dos intervalos que compreendemos como o infinito não se separa de si próprio e que sobrevoa a si mesmo. Plano de imanência. A criação é instauradora, ela não visa conhecer, explicar e ser objetiva. Nesse sentido, a função analítica, se não for genética, criativa e contagiante, somente retem velocidades e intensidades. Em vez de compor e criar, produz estriagens e marcações que só sabem ocupar o espaço medindo-o. Os homens são capazes de mergulhar na ilusão até os últimos instantes de suas existências, fazendo tudo o que estiver ao seu alcance para torná-la uma verdade. Os homens pagam as ilusões com suas vidas. Sem a aliança com o infinito, o pensamento se torna refém do clichê, da comunicação e das afobações pessoais. Manter o pensamento em variação contínua é não abrir mão da potência singular que percorre os modos e seus liames intrínsecos com o absolutamente infinito. *Os homens coexistem com a expansão cósmica e as tempestades.*

Compreendemos, nesse ponto, a diferença entre o espaço liso (topológico) e o espaço estriado (métrico). (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 25). Ocupamos um espaço liso se não precisamos contá-lo. Tal povoamento não passaria de uma ação livre, isenta de significados e subjetividades para preencher o espaço. O espaço estriado, por sua vez, só pode ser concebido se medido, mensurado, contornando limites e delimitando contornos. Ao medirmos e contarmos, instauramo-nos em um espaço estriado e sedentário, de organização das melodias horizontais e harmonias verticais, entrecruzando o fixo com o variável, ordenando e fazendo com que as coisas se sucedam umas às outras. Entre liso e estriado,³⁵ não lidamos com a

35 Cf. BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963. p. 95-107.

mesma natureza. O espaço liso pertence aos nômades e à máquina de guerra, é o espaço do menor desvio, das singularidades e multiplicidades não métricas, rizomáticas e sem centro. Território da variação contínua onde harmonia e melodia se fundem liberando ritmos heterogêneos e paisagens virtuais. No liso, não há determinação entre as vizinhanças, o infinito transita livremente e atravessa os corpos de maneira imediata.

Pode ser que tudo se perca a qualquer momento. O plano de consistência não para de dissolver formas - presas aos estratos - ou de se fazer onde formas não são produzidas. A arte concerne a um tratamento original e decisivo do infinito; algo é trazido à vida, uma sensação mineral, uma visão molecular, uma paisagem cósmica invisível passam ao plano perceptível. Esta entrega e abertura ao informe faz da vida artística uma vida intensiva. Repudia-se a memória, os hábitos, o juízo, os clichês e os estratos. Busca-se as partículas que bombardeiam as formas, os canais de força das melodias e os desvios das harmonias. A arte elabora os diagramas que tornam os espaços lisos sonoros, visíveis e perceptíveis sem subtraí-los às estriagens; traçando, assim, as transversais necessárias entre espaços de naturezas diferentes. Não são os contornos e as delimitações que contam, mas a linha abstrata, a que cruza multiplicidades heterogêneas sem que elas deixem de proliferar suas naturezas desproporcionais. *O liso não é mais que uma direção na qual as multiplicidades proliferam sem obstáculos.* Porém, de outra maneira, o estriado não é mais que uma dimensão na qual tudo ocorre de maneira retardada e retraída através de pequenos esquemas instituídos. Trata-se de um problema geométrico e genético: as linhas e trajetos do espaço estriado estão condicionados aos pontos e, no liso, são os pontos que estão subordinados às linhas e trajetos. Ao liberarmos totalmente a linha, ocorre uma vetorização diagonal. Eis que a música não depende mais da vertical harmônica e da horizontal melódica. A música se torna expressão; as diagonais são blocos de duração, transversais que exprimem o menor vínculo necessário das linhas de fuga com certas matérias e extensões. São bolhas de tempo sonoras inundando o plano de composição e inspirando variações não métricas por todo o espaço estriado, uma comunicação avassaladora e indiscernível entre liso e estriado reforça ainda mais a autonomia expressiva dos acontecimentos.

As bolhas são a topologia do fixo. Nelas, a superfície lisa e a estriada não param de se entrelaçar. Não distinguimos coisas diferentes entre si, percebemos a própria diferença. Vê-se ao mesmo tempo a variação e a distribuição, recíprocas e em ressonância. A percepção se alarga e não busca mais contornos e formas. A percepção passa a ser criadora, instaurando horizontes possíveis ou até mesmo impensáveis. O percebido não está dado, ele deve ser

ultrapassado. *Quando perceber é vislumbrar o infinito, a própria percepção é um jorro, um êxtase da terra.* Captar movimentos não se distingue de cocriá-los. A individuação não é analisável e não se assenta em uma demarcação objetiva. Enquanto cifra, bolha ou fixo, a individuação foge da pulsação e da metrificação. A música acarreta uma potência inumana, estrangeira, cósmica e molecular; é expressiva e aformal. O problema dos Fixos na música remete aos ritornelos que seduzem os homens ao nomadismo. Jogo duplo: unívoco e paradoxal entre distribuição e dissipação. Não há permanência, uma variação viva e inclassificável não para de atravessar o pensamento e os corpos.

Com a arte o infinito é percebido sem codificações. O porvir de uma trama virtual revolucionária é clamado. Não se trata de uma insuficiência para concretizar a obra. O artista luta para germinar infinitos. Ele não é desta terra, ele habita ilhas oceânicas, desertas e vulcânicas, espaços sem referência e localização. É impossível humanizar a arte quando esta se encarna na terra. Uma multiplicidade inesgotável de materiais que captam as forças do tempo secretando-as em agenciamentos maquínicos e de enunciação. Tempo selvagem, divino e vazio, transversal que conjuga todos os espaços. Embora ao liso pertençam ventos e desertos, nada impede que os ventos e desertos sejam trabalhados de maneira estriada. Uma cidade também pode liberar espaços lisos, tornar-se um *patchwork* de trânsitos e variações. A diferença de natureza entre o espaço liso e estriado não é objetiva. O espaço liso pertence às hecidades e acontecimentos, nele *a linha é primeira com relação ao ponto e a direção é imanente à dimensão.* Certamente a dimensão pode ser metrificada, mas por ela atravessam sem parar linhas abstratas e forças aformais. São afectos, não propriedades. No espaço liso, não percebemos nada *diretamente.* Tocamos e percebemos *realmente* porque não há nada externo ou interno. O infinito não está apartado. Fundo, altura e contorno não fazem o menor sentido onde não há referências.

Distingue-se a percepção *háptica*³⁶ da óptica, entre um CsO puramente intensivo e um organismo distribuído horizontal e verticalmente por coordenadas extensivas e formais. Superfície que não se fecha ou se reparte, permanece aberta para percursos livres e puros movimentos. Os intervalos e abismos entre as coisas são tomados pelo *continuum* absoluto do plano de consistência. É certo que do início ao final da estriagem haverão lisuras, devires e afectos; o porvir é silencioso, quase imperceptível. A heterogeneidade está na base dos processos, não como um fundamento, mas enquanto vetor móvel oscilante, germe e rizoma. A homogeneidade não é possível. Ritmos em variação contínua e linhas de fuga (DELEUZE;

36 Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* 5. São Paulo: Editora. 34, 2004. p. 198.

GUATTARI, 2004, p. 211). A fórmula barroca³⁷ de extrair a harmonia da melodia se torna um movimento nômade de construção de novos ritmos, novas máquinas de guerra, matilhas e enunciados. Em um só e mesmo tempo, extrair e compor. Qualquer fervilhamento ou agitação mínima se compõe com a potência inumana da terra para compor e engendrar infinitos encontros.

A linha abstrata produz ressonâncias entre o liso e o estriado. Passamos entre os pontos e não chegamos a nenhum lugar: *no man's land*. A linha abstrata não para de variar, ela é a vida não simétrica da variação. Contudo, ela não elimina o surgimento de expressões estáveis, como por exemplo: a função de um órgão, uma consolidação qualquer ou o deslocamento espacial entre pontos fixos. O problema da linha abstrata com os espaços lisos é o da emergência de expressões assimétricas. Pois, uma vez que a variação é abstrata e não relativa, cada grau que esboça desliza através dos espaços lisos tendendo ao infinito. E, nesta vetorização infinitesimal, modula o próprio espaço sem que ele adquira uma natureza estriada. A música não pulsada³⁸ se inicia em uma espécie de terra de ninguém, um plano de consistência ao mesmo tempo antecipado e atrasado, que se instaura em cada poro, fragmento, vazio e espaço estriado, impossibilitando assim a estriagem absoluta, o contorno e a totalidade.

Através da música as forças informes da terra devem expressivas. Qualquer traço material está implicado em uma expressividade e musicalidade maquínica dos agenciamentos. As pulsações da terra são criadoras. Um simples traço é capaz de liberar forças impensáveis. Basta uma simples velocidade ou lentidão para que o liso deslize por todos os lados alterando, assim, a natureza dos agenciamentos. Já não há dimensão, lugar e território. De direito, o território é a linha de fuga, o horizonte móvel dos nômades e o plano de composição dos músicos. O espaço liso não é suficiente para a vida, mas nele a vida não cessa de se renovar e de se lançar em novas direções. Deparamo-nos com outra espécie de linha, desprendida de pontos e diagonais, sem contorno, que percorre *entre*, verdadeiramente *intermezzo*, sem qualquer referência e significação. A linha nômade, abstrata, de fuga e anômala, trabalha rizomaticamente, conectando multiplicidades de maltas, devir e transformações. Linha inconsciente,³⁹ que não depende das orientações subjetivas e pessoais. Ao contrário, a

37 Cf. DELEUZE, G. *Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1988. p. 175.

38 Sobre a anterioridade do tempo com relação ao movimento e a ruptura com o esquema sensorio-motor cf. SCHEFER, J-L. *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinema. Paris: Gallimard, 1980.

39 "A análise do inconsciente deveria seguir – com seus riscos e perigos – todas as linhas do rizoma que constituem um agenciamento, sejam quais forem as matérias de expressão de seus componentes e os efeitos de buraco negro que eles desencadeiam, sejam quais forem as rupturas ou as reações em cadeia que um tal processo pode implicar... Ela não dirá, por exemplo, no caso de Swann, que a identificação não é nada! Mas a considerará

subjetividade é fabricada sob determinados agenciamentos de linhas. Cabe à arte fazer as linhas proliferarem, liberar as velocidades e lentidões fora dos quadros do hábito e da percepção. Um mundo de micropercepções inconscientes e moleculares transbordando incessantemente, inclusive através das organizações molares e binárias. A terra canta nos silêncios e vazios. Os devires são geográficos, direções, entradas e saídas que escapam da história.

A arte não participa dos conjuntos molares (instituições, Estado, família, classes etc.) e, certamente, a rebeldia (movimento contra-significante)⁴⁰ não é intrínseca à arte. As linhas de vitalização do pensamento se encontram *aquém* do estabelecido. A rebeldia não é um atributo do pensamento, embora possa ser frequentada por ele. Há o problema político, problema de composição e agenciamento. A arte não possui nenhuma responsabilidade diante das sobrecodificações humanas, visto que já trabalhava muito antes do aparecimento da subjetividade, fora dos estratos. A arte não corrobora com a molaridade e sua necessidade de marcar e retificar as coisas com formas, funções e identidades. Se, por um lado, os sentimentos, relacionamentos e identidades pessoais buscam frequentemente controlar e engessar tudo para que novas linhas não surjam, por outro lado, um dos desafios da criação é o de não se esgotar ou se deixar reduzir pelo dado. A micro e a macropolítica não são secundárias à arte. A arte pode se parecer com a loucura, porém não se confunde com ela. Cabe à arte um trabalho de cocriação com as linhas vitais, inserindo-se nelas e vislumbrando novos horizontes; experimentação de mundos e sensações. A percepção e a sensibilidade são alargadas, constitui-se um corpo intensivo. Linha molecular, maleável, inquietante e impessoal, “ela também põe todas as coisas em jogo, mas em uma outra escala e sob outras formas, com segmentações de outras naturezas, rizomáticas ao invés de arborescentes. Uma micropolítica” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 78). Desaparecem rostos, contornos e pontos. Ergue-se o artista como um anômalo, abrigando somente afectos não subjetivados. O artista é a névoa que sobrevoa os acontecimentos e compõe para encadear devires. A arte nos lança para as linhas de fuga que circulam e atravessam os territórios. A música da terra é composta por pássaros, mulheres, crianças e moléculas em polifonia e contrapontos diversos. Música antes do ouvido.

simplesmente como um procedimento particular funcionando no quadro de agenciamentos particulares e a partir de componentes e de matérias de expressão particulares” (GUATTARI, 1981. p. 152).

40 Para complementar a questão do regime contra-significante cf. DELEUZE. GUATTARI, *Mil Platôs Vol. 2*, 2004. p. 58.

Linhas por todos os lados e sentidos. A música é uma linha; o silêncio, uma conversa, um nascimento... Há diferentes modos de segui-las. Elas são múltiplas e multiplicidades. Distinguem-se, sobretudo, em três espécies: segmentaridade dura, segmentação molecular e a linha abstrata. As três não param de se misturar (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 77). À linha de segmentaridade dura correspondem processos talhados, estratificados e bem marcados. A de segmentação molecular, correspondem intervalos, lacunas, silêncios, alusões e lapsos. E à linha abstrata: singularidades e hecceidades, a vida nômade, onde os acontecimentos implicam dinâmicas não causais. Ao tratarmos das linhas, dirigimo-nos para o campo diagramático da criação que desliza continuamente através dos espaços lisos. A música da terra é uma arte é menor. A clandestinidade é intrínseca à arte e ao pensamento. Fuga imperceptível que lança estrelas, oceanos, vegetais e animais em blocos de ritmos heterogêneos e sem formas. A linha abstrata e a linha de fuga da terra são viagens imóveis. Nada realmente acontece ou acontecerá, pois muda-se incessantemente de natureza a cada momento. Um *Momentum* perpétuo e intempestivo de transitividade. Devimos imperceptíveis.

Ninguém mais pode nada por mim nem contra mim. Meus territórios estão fora de meu alcance, e não porque sejam imaginários, ao contrário, porque eu os estou traçando. Terminadas as grandes ou as pequenas guerras. Terminadas as viagens, sempre a reboque de algo. Não tenho mais qualquer segredo, por ter perdido o rosto, forma e matéria (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 80).

O pensamento está imerso na acentralidade. Ele só se encontra com linhas abstratas desviantes. O artista está à espreita dessas linhas como um animal, criança e feiticeiro, experimentando bifurcações e sensações que extrapolam os recortes perceptivos. A arte constrói os trampolins para os devires não humanos, diretamente afinada com as matilhas e multiplicidades. O animal não é um ser da espécie, ele é um modo de expansão, contágio e povoamento, encanto sóbrio e insano pelas multiplicidades. Momento em que toda organização cede aos fluxo imperceptíveis que a percorrem. As linhas não param de se misturarem. Linhas de grupo, linhas cósmicas, geográficas...⁴¹ A importância disso está no caráter singular das linhas, pois nenhuma é superior à outra. Rizoma infinito e infinitesimal, que instaura a imanência da composição e da singularização por todos os lados e sentidos, do micro ao macro, do molecular ao molar.

A sociedade e os indivíduos não param de fugir. Ao mesmo tempo em que as coisas e palavras se esvaem, outras dissipações são preparadas. Algo se passará sem que ninguém

41 “As linhas se inscrevem em um Corpo sem órgãos, no qual tudo se traça e foge, ele mesmo uma linha abstrata, sem figuras imaginárias nem funções simbólicas: real do CsO” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 84).

note. Um anômalo emite suas partículas, signos e afetos. Ele não é um indivíduo nem pertence à espécie, ele é a borda. Borda entre metades e também pura borda, sem referências, linha de fuga, nômade e abstrata.

Se o anômalo é assim a borda, pode-se compreender melhor suas diversas posições em relação à matilha ou multiplicidade que ele bordeja, e as diversas posições de um Eu fascinado. Pode-se até fazer uma classificação das matilhas sem recair nas ciladas de um evolucionismo que só veria nelas um estágio coletivo inferior, ao invés de considerar os agenciamentos particulares que eles colocam em jogo. De todo modo, haverá bordas de matilha, e posição anômala, cada vez que, num espaço, um animal encontrar-se na linha ou em vias de traçar a linha em relação à qual todos os outros membros da matilha ficam numa metade, esquerda ou direita: posição periférica, que faz com que não se saiba mais se o anômalo ainda está no bando, já fora do bando, ou na fronteira móvel do bando (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 29).

É que as próprias linhas são bordas, fronteiras, desvios, curvas e declinações abertas para desterritorializações que põem em risco a organização e a referência molar. A composição das linhas reclama por um caráter ético vital, uma vez que nem todas são combináveis. Há um jogo imanente de cruzamentos e emaranhados nas fugas que ensejam o novo. Pode ser que uma linha não favoreça outra, produza bloqueios, interdições e prisões inesperadas (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 87). Não é certo que o mundo resista à sua própria fuga. Contudo, a diferença jamais cessará. A natureza está no meio, onde as multiplicidades proliferam; não há começo nem fim. O meio é a anomalia inocente da terra. Nossa criança larvar permanece intacta, força fugidia que tateia o novo, saboreia a diferença e não para de construir para si um corpo sem órgãos, assignificante e assubjetivo. Vida feiticeira e anômala⁴² bordejando as mais inusitadas topologias, *entre-deois*. Só se chega à ela por aliança e pacto. Contratos e filiações são demasiados molares para tratar do aformal. Os devires concernem à feitiçaria, clandestina por natureza (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 30). Ora, se há na feitiçaria um aparente predomínio dos devires-animais, isso não se dá por movimentos imanentes à ela. Só se devém animal devindo outra coisa que não o próprio animal, como uma diferença intrínseca. Animal-molecular, vegetal-cósmico, partículas-nômade... A expressividade reina sem termos. O animal é *um* caso. De qualquer modo, a multiplicidade é própria aos devires, que não param de arrastar as matilhas para se cruzarem

42 “Pôde-se observar que a palavra ‘anômalo’, adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de ‘anormal’: a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que ‘a-nomalia’, substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 119).

numa verdadeira agitação heterogênea. *A natureza compõe os blocos assimétricos que constituirão novas modalidades expressivas, novas máquinas, motivos e contrapontos.*

As linhas nos colocam imediatamente em contato com o signo e o afeto, que determinam, por sua vez, a distribuição multilinear do pensamento e do corpo. Transitar livremente pelos regimes de signos e compor-se com outros corpos constituindo novas máquinas são duas práticas concernentes às máquinas abstratas. O signo e o afeto fazem o pensamento e o corpo percorrerem mundos em fuga. Através do signo e do afeto nos tornarmos capazes de sobrevoar as linhas e movimentos constitutivos das segmentaridades; percebemos o rizoma cercado as raízes e as guerras nas quais a vida está implicada. Assim, podemos moldar novas armas⁴³ a partir do vento, do riso, da dança e de territórios não marcados. Habitamos a linha de fuga que se arrasta pelos espaços lisos, onde a terra transborda seus êxtases e suas multiplicidades. A cartografia, o rizoma e a política são potências criadoras. Não importa o quão primitivos ou modernos, de que clãs ou classes sejamos e nos agrupamos. O que conta são as travessias e as linhas implicadas entre si. A Natureza é unívoca em suas maquinações infinitas.

As multiplicidades estão à espreita dos agenciamentos. O que se passa na superfície do corpo da terra? Primeiramente os espaços lisos germinam hecceidades como puros acontecimentos. As multiplicidades se desenrolam, se fixam e se combinam a um espaço liso. Mesmo que não haja codificação prévia às combinações das multiplicidades, é sempre necessária a presença de um critério intrínseco aos próprios cruzamentos para avaliar fusões, possíveis riscos e perigos. Trata-se de um plano de consistência que intersecciona e recorta as formas concretas, fazendo-as coexistir com multiplicidades planas e dimensões determinadas. Os devires se inscrevem no plano de consistência pressupondo-se reciprocamente com máquinas concretas de efetuação. Os devires são o mais imperceptível. Na turbulência do plano de consistência, o imperceptível se dá por si só. Será percebido por um xamã, uma criança, animal ou molécula. Uma percepção criadora que se transmuta continuamente enquanto é atravessada e atravessa o plano de consistência. Essas percepções do imperceptível não se referem a um sujeito. Cada percepção está composta por infinitas micropercepções que compõem e seccionam figuras abstratas acopladas a agenciamentos concretos, multiplicidades, devires, segmentos e vibrações (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 38). As diversas ondas que vibram e se inscrevem abstratamente no plano de consistência são arrastadas por uma única e mesma *Onda* vibrante e desterritorializante que percorre o plano e

43 A distinção entre o tecido e o feltro nômade cf. LEROI-GOURHAN, A. *L'Homme et la matière*. Paris: Albin Michel, 1943. p. 244 ss.

se confunde com ele. Ora, “não se trata de animismo, não mais do que de mecanismo, mas de um maquinismo universal: um plano de consistência ocupado por uma imensa máquina abstrata com agenciamentos infinitos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 44).

Como é possível falarmos de vida, quando ela não para de percorrer um plano de movimento absoluto ou plano de imobilidade?⁴⁴ A composição é o que antecede qualquer formação. *A Vida como plano de composição e potência infinita impossibilita antropomorfismos*. O infinito corre através dos modos, sejam eles como forem. A composição não requer organização prévia ou transcendência, teleologia ou funções. A vida está imersa em suas experimentações e mutações. No plano de consistência, não existem hábitos e órgãos, apenas puros materiais que se combinam e constituem graus de velocidade e lentidão. O plano de consistência conjura a homogeneidade e a analogia. A natureza se constitui de maneirismo, diferentes modos de compor, agenciar e percorrer as linhas. Ninguém ama como ninguém; os maneirismos ressoam com o estilo, pois o que é posto primeiro é justamente a composição. Por ser modal, a natureza pertence plenamente à arte; os modos são expressivos. O que faz com que os acontecimentos sejam expansivos, inesgotáveis e proliferantes. A vida não nasce pronta, ela não tem centro. São necessários muitos agenciamentos para constituir territórios vitais no corpo da terra. O cérebro não é uma árvore inscrita em nossas cabeças, mas uma expansão virtual inerente aos órgãos, uma maquinação. O cérebro é rizomático; e em suas conexões e integrações, muda incessantemente de natureza. Eis que uma arte cerebral funde a percepção com a ação, sem distinguir o perceber do agir. Criação involuntária, embora constituída por múltiplos desejos não humanos. As linhas abstratas atravessam e colocam o cérebro diretamente em contato com uma matéria singular que só enseja experimentações diferenciais. Cérebro de lentidões e velocidades, cartográfico e sem coordenadas localizáveis. Território das crianças e artistas, onde não há imputação moral. Pura inocência de criar e experimentar.

Nesse turbilhão de linhas aformais, os territórios se abrem para forças imperceptíveis.⁴⁵ O rizoma traça as alianças criadoras. *A terra não detém a vida, mas nela a*

44 “É preciso tentar pensar esse mundo onde o mesmo plano fixo, que chamaríamos de imobilidade ou de movimentos absolutos, encontra-se percorrido por elementos informais de velocidade relativa, entrando neste ou naquele agenciamento individuado, de acordo com seus graus de velocidade e de lentidão. Plano de consistência povoado por uma matéria anônima, parcelas infinitas de uma matéria impalpável que entram em conexões variáveis” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 43).

45 “O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. É que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia... Mas o limiar adequado, por sua vez, só poderá proceder em função de uma forma perceptível e de um sujeito percebido, notado. Assim, por si mesmo, o

vida é produzida. Nela, não há o cérebro, mas este aparece. A terra é maquina e tecnológica, agencia ao mesmo tempo em que cria. Não há “ser”, unidade, fundamento, finalidade e origem, apenas rizomas. Este aparece *entre*, no meio, *intermezzo*, em variação contínua como uma viagem ilocalizável. Ao dizermos *entre*, dizemos que em cada acontecimento há uma direção perpendicular. “Um movimento transversal que as carregam uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”.⁴⁶ O pensamento é leve como os pés e mãos de Dionísio, atravessando mundos discordantes nos quais as linhas desterritorializantes da dança dão a vida a reinos dissonantes. Não haveria, então, uma espécie de princípio dionisíaco em Kant quando as faculdades deixam de pressupor harmonia e acordos, liberando a subjetividade à experimentação direta do tempo? (DELEUZE, 1997, p. 44). Novos arranjos, acordes, dissonância imanente e embriaguez viva. O cérebro é um êxtase no seio do plano de composição e, simultaneamente, uma linha nômade inscrita no plano de consistência.

Compreender a linha por ela mesma é não submetê-la ao ponto e à ideia de origem. A dissolução da arborescência é imediata. Percebemos como cada coisa, por mais constante e homogênea que se pareça, abriga um labirinto insondável, imperceptível e virtual que não se cansa de proliferar sobre toda a superfície, prosseguindo além de si mesmo. Os devires são a antimemória da expressão (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 96). Neles, o vetor de desterritorialização é primeiro com relação às reterritorializações relativas. O devir é a sede insaciável pelo absoluto, sem distinguir as heterogeneidades que se expressam reciprocamente em blocos assimétricos. Não fomos a criança que recordamos no presente, mas consistimos em uma criança sem passado e futuro, cruzada e arrastada por múltiplas linhas desterritorializantes. O devir-criança é fugidio e incapturável, sem saída e chegada, começo e fim, origem e destino. O devir está no meio, proliferando velocidades nas bordas de vizinhanças indiscerníveis. Trata-se de uma composição inter-reinos e transversais sem enquadramento. Os devires não param de infiltrar os sistemas pontuais e arrastá-los para perspectivas multilineares onde se instauram agenciamentos e novas modalidades de composição. As coordenadas de base dos sistemas pontuais, a horizontal e a vertical, são linhas localizáveis. Totalmente diferente é a constituição dos blocos de devir. Estes só se

movimento *continua* passando alhures: se constituímos a percepção em série, o movimento ocorre sempre além do limiar máximo e aquém do limiar mínimo, em intervalos em expansão ou em contração (microintervalos)” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 78).

46 DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* 1. São Paulo: Editora. 34, 2004. p. 49.

orientam por linhas abstratas que não remetem mais ao ponto ou segmento. Lidamos com a potência expressiva e inumana da terra, não com representações subjetivadas.

A criação consiste em liberar a linha e não submetê-la a coordenadas localizáveis e arborescências. *Criar é ultrapassar a história e a memória. Se inscreve-se nelas é para esquecer-las, abandoná-las e abalá-las.* Ao criar nos tornamos intempestivos, trans-históricos. O devir frequente e passa pelas fronteiras movediças do pensamento e do corpo, apagando marcas e conjurando possíveis marcações. Estamos entregues às linhas de fuga. Um certo grau de amnésia é mais do que necessário para que a criação ultrapasse a si mesma. Um novo passo, novo ritmo e postura para redescobrir o corpo e a expressão e, enfim, não fixá-los em costumes e prescrições. O pensamento é clandestino e o corpo sem órgãos absolutamente desterritorializado. Ambos não se entregam às estratificações orgânicas. O espaço liso é o território dessa música não pulsada no qual a potência é, ao mesmo tempo, viva e anorgânica.

A arte, por si só, na sua força germinativa, não é de ordem técnica. Ela é arte se traz à tona novos possíveis, percepções e sensações. Os agenciamentos, nos quais o artista está implicado, remetem ao problema da assinatura e do estilo. Os artistas trazem devires para o campo expressivo. Uma assinatura é feita quando a paisagem e a matéria expressiva transbordam através do nome. Grilo, Baleia, Morcego, Kafka, Piaf, Godard, Villa-Lobos... O artista faz passar a matéria expressiva, tornando sensível aquilo que não o é. Mesmo se, para isso, deve esquecer de si próprio e se entregar aos vetores de desterritorialização absoluta. Criar não é senão uma resistência ao clichê e à banalidade. As questões relativas ao homem não são os problemas vitais, uma vez que o homem encontra-se, por natureza, estratificado; e a arte só opera por linhas e com meios desestratificados. Deleuze esclarece: “as criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 100). *Não existe história ou memória para o novo, ele é autodiferenciante.*

As transversais e os blocos são os elementos que fogem das estriagens do tempo cronológico. Tempo este que segue incansavelmente do passado para o futuro, levando tudo para um fim estático, onde todas as coisas se homogeneízam e não acontece mais nada. Cronos é fruto dos estratos orgânicos, é uma secreção da vida orgânica. Todo investimento criador da música, as diferentes modalidades de orquestração, execução, composição e agenciamentos dificultam e, até mesmo, impossibilitam uma apreensão codificada, sucessiva e causal. É necessário um novo corpo para as novas sensações que o artista libera. Ao nos

libertamos dos estratos orgânicos, entramos em um tempo não cronológico; temos a impressão de estarmos em meio aos turbilhões da Natureza. Zona intensiva. Os grandes músicos são aqueles que estão implicados numa experimentação direta do tempo. No espaço liso da música, movem-se blocos-sonoros⁴⁷ deslizando em linhas que não têm mais coordenadas horizontais e verticais. Os blocos constituem suas próprias coordenadas mutantes enquanto transitam pelo plano de composição inorgânico, ele próprio em movimento. A música não pulsada é, primeiramente, uma música livre de códigos, sejam eles rítmicos, melódicos, harmônicos ou temporais. Ela é como

Um barco bêbado que se confunde, ele próprio, com a linha ou que traça um plano de consistência. Velocidades e lentidões inserem-se na forma musical, impelindo-a ora a uma proliferação, a microproliferações lineares, ora a uma extinção, uma abolição sonora, involução, e os dois ao mesmo tempo (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 100).

A potência do devir é afirmada pela música ao mesclar heterogeneidades e produzir um fervilhamento que não cessa de se renovar em novos traços infinitesimais. A ordem de submissão da linha ao ponto se inverte. Portanto, encontramos o ponto subordinado à linha. Bastam pequenas frases e repetições para ressoar um cosmos absolutamente desterritorializado. Assim, constituem-se blocos-pontos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 101) nos quais ao ponto corresponde uma intensidade, uma hecceidade, um contágio que repercute em todas as extremidades de sua superfície lisa. Uma vida aformal com seus ritornelos de personagens rítmicos e paisagens melódicas. O imperceptível se dá à percepção como um deleite inorgânico da vida. A arte libera potências grandes ou pequenas demais para o senso comum: linhas cósmicas e moleculares. Alarga-se a percepção, foge-se dos homens, alianças e pactos são feitos. Tudo para poder respirar um pouco, sem o sufocamento dos estratos, agenciar devires, efetuar modificações e apreciar novos mundos.

Trata-se das proliferações involuntárias da terra. Construtivismo efetivo e involuntário da máquina abstrata imanente ao plano de consistência. A arte constitui-se de todo um trabalho ilocalizável das máquinas abstratas sobre os territórios, fazendo as linhas de fuga aderirem aos agenciamentos maquínicos e de enunciação, ao mesmo tempo em que desterritorializam ambos. Sensações inumanas e puros afetos, então, atravessam os territórios. A partir desse abstracionismo incapturável formam-se outros corpos e possibilidades de experimentação. Linhas vitais, dobras e inflexões da vida sobre si mesma. A arte é uma

⁴⁷ “O bloco sonoro é o *intermezzo*. Corpo sem órgãos, antimemória, que passa através da organização musical, e, por isso mais sonora” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 102).

autoafecção da vida. A vida enfim se encontra consigo própria e desfruta, através dos modos, do puro infinito que a atravessa. Os temas, motivos e contrapontos da música nunca são acidentais. A expressão e o conteúdo em pressuposição recíproca⁴⁸ produzem nos acontecimentos uma variação contínua ininterrupta pela qual diferentes paisagens e matérias brotam sem reportarem a uma causa primeira. A brincadeira de uma criança está agenciada ao nascimento de uma mulher, a uma estação do ano, à alvorada, a um momento no qual a lucidez não esbarra em nenhuma lógica... Os modos se conjugam de diversas maneiras. A heterogeneidade é radical. Nunca é a criança molar de um presente antigo. Não se trata de uma mulher como um termo de uma arborescência binária. As linhas de fuga escapam dos termos, mas sem recaírem em formas ou conjuntos. O coletivo são multiplicidades e matilhas transbordando com seus afectos inumanos sobre um plano de consistência e composição, eles mesmos sem direção e sentido; eles mesmos ativos, paradoxais e absurdos. Finalmente, os indivíduos cedem suas posições às *tendências* que sobrevoam o absoluto.

A música é imanente aos processos criadores da Natureza. Um sistema de belas-artes diz mais respeito às sobrecodificações humanas que à matéria expressiva e imperceptível da qual a arte se nutre (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 106). Tal sistema submete a expressão a um conjunto de técnicas e formas extrínsecas aos agenciamentos e blocos musicais. Os ritornelos são os verdadeiros conteúdos da música. Eles se expandem através da desterritorialização que atravessa os territórios desde o início, desde antes da produção do próprio território. Os ritornelos pré-individuam e diagramam expressões que transmutam a natureza das coisas. A linha de fuga que percorre os espaços lisos da terra enseja devires-abstratos. *O início é uma fuga do início. Não há começo original, mas um recomeço intempestivo, que sempre desfaz a si próprio.* Por isso, diremos que a linha de abolição é inerente à música, é a sua força e exasperação. Uma morte, uma vida, um pacto, uma amizade, um amor são alguns motivos musicais que fazem verdadeiros contrapontos com outras tantas mortes, vidas, pactos, amizades e amores. A força esvanecente que carrega a terra para horizontes vazios e abstratos é inteiramente musical. A terra é um imenso ritornelo cósmico expressivo: partícula sonora. Mas tão musical quanto uma criança apavorada que canta, assobia, pula e bate palmas, produzindo seus territórios através das linhas de fuga da expressão. O que conta efetivamente é produzir sua própria linha de fuga e agenciar as forças necessárias, as intensidades que mais ressoam consigo para poder construir, enfim, uma casa,

48 Sobre a pressuposição recíproca do código em conteúdo e expressão cf. JACOB, F. “*Le modèle linguistique en biologie*”, *Critique*, n° 322, 1974. p. 202.

um território, uma morada, o seu próprio casco e casulo, mesmo que eles sejam arrastados pelo vento e engolido por Cronos. Trata-se realmente de um processo de singularização.

Se a linha de fuga precede o ponto e o rizoma a arborescência, os contrapontos, por sua vez, se constituem como os primeiros motivos dos temas musicais. Uma *ópera maquínica*⁴⁹ transbordando heterogeneidades. A arte circula por acontecimentos que não têm absolutamente nada a ver entre si e que, independente disso, ressoam e se compõem por discordância. Isto constitui a paz da música, seu vigoroso impulso de abolição.⁵⁰ Nada escapará da potência genética das máquinas abstratas. Tudo se tornará expressão e renascimento. Isso não seria possível sem uma lisura infinita dos espaços, sem que as marcas não fossem senão tendências e as constantes figurassem somente delírios. *No infinito, a vida não para de se tornar uma outra vida*. Coisas e pessoas não se detém em si mesmas. Até a morte se torna um movimento. Trata-se unicamente de atravessar movimentos que arrastam e são arrastados por outros movimentos. Vida coletiva e turbilhonante, povoada pelo impensável e pela velocidade absoluta.

49 Cf. DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* 4. São Paulo: Editora. 34, 2004. p. 151.

50 “Por que a criança morre, ou o pássaro, 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 [...] Mas acontece, necessariamente, de ela nos dar o gosto de morrer, menos de felicidade do que de morrer com felicidade, desvanecer. Não em vista 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 em 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. Não está aí seu ‘fascismo’ potencial?” *Idem, ibidem*. p. 105.

3. SONSIGNO

As linhas não humanas do pensamento não estão na subjetividade ou na percepção. Elas prosseguem aquém das formas e códigos. Não são linhas que abominam as formas, apenas não se reduzem a elas. O próprio homem, na sua inumanidade, não para de ser penetrado por elas experimentando velocidades, ritmos e composições que ultrapassam seus hábitos. A inumanidade nos percorre criando nossas paixões. Sol negro ou olhar louco ao mesmo tempo extremamente lúcido, percebendo diretamente a dissipação cósmica e molecular da Natureza. Buraco negro. Ou então, onde nada ainda se distribuiu: um muro branco. Essas superfícies ou forças centrífugas são maneiras concretas de se alinhar à terra, são forças incomensuráveis que habitam suas entranhas, muito antes de qualquer consolidação.

O pensamento se depara a todo momento com o Fora. Criar é uma questão de vida ou morte, sem fórmulas prontas e saída dadas. O pensamento tem um desafio permanente: ultrapassar a contração infinita dos buracos negros e as superfícies estratificadas dos muros brancos. Atravessar, fugir e deslizar são procedimentos pelos quais o pensamento não se submete aos estratos. Pensar diz respeito ao não estratificado. A subjetividade não detém o pensamento; ela é um modo de existência possível. A visão empirista pode se desenrolar no processo de subjetivação, não leva em conta a subjetividade nela mesma. De fato, o que interessa é o que se torna pensável e sensível através da subjetividade. O sujeito é produzido em função de certos agenciamentos,⁵¹ cruzamentos seriais e linhas não humanas. As expressões da terra, e o homem está incluído nelas, estão banhadas pelo *non-sense*, a potência abstrata inerente à enunciação. Não há sentido sem *non-sense*. A possibilidade transcendental de que possa haver uma pessoa encontra-se anulada. Não carregamos e examinamos ideias, pois elas são linhas abstratas. A arte dança com conceitos, palavras, dedos e objetos impossíveis.

51 “A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.)” (GUATTARI, 1996. p. 31).

A linguagem é feita de signos. Os signos são inseparáveis do não linguístico, podem ser estados de coisas, imagens, borrões, ruídos etc. O ato de enunciar não remete nunca a um sujeito, mas aponta para agenciamentos de enunciação⁵² impessoais atravessados por uma matéria anômala. *As palavras são primeiramente balbucios, mesmo se a dicção é perfeita. A voz carrega as multiplicidades. Estamos diante do silêncio e de circunstâncias que impossibilitam a constituição de um sujeito de fala, um lugar de fala e um sistema equilibrado. Pensar não diz respeito às faculdades do sujeito. O pensamento está envolvido e situado em uma zona turbulenta, imprecisa e, de direito, alógica e anexata. Para sairmos da redundância e da conformidade do senso comum é necessária uma espécie de violência, um chacoalhamento que desmonte as subjetividades, suas representações e delírios. Essa violência tem um nome, ela se chama *signo*; é um encontro com uma força inominável. Através da qual balançamos em todas as direções, sem ter para aonde ir e onde segurar. O pensamento tem paixão por movimentos que o forcem a pensar. E, nesse sentido, ele não pode ser subtraído aos indivíduos, embora inaugure um princípio de individuação verdadeiramente expressivo. Deleuze afirma que*

Somente quando os conteúdos significantes e as significações ideais desmoronam dando lugar a uma multiplicidade de fragmentos e de caos, e as formas subjetivas, dando lugar a um impessoal caótico e múltiplo, é que a obra de arte adquire seu sentido pleno, isto é, todos os sentidos que se quiser segundo seu funcionamento – o essencial é que ela funcione, estejam certos (DELEUZE, 2003, p. 147).

O signo faz do involuntário um meio insaciável de criação contínua. O caráter singular da criação tem na arte um porvir de mundos infinitos e signos absolutamente imperceptíveis e impensáveis. A arte desqualifica a percepção. Nenhum obstáculo se contrapõe à expressão. Os minimalistas, por exemplo, ao minimalizarem tudo, desaparecem junto com as coisas, devendo imperceptíveis; através de seus mínimos, os minimalistas ampliam a expressão designificando e assignificando as coisas. Há algo muito próximo dessa atitude na música quando esta opera fora da nota, de qualquer estrutura ou sistema. Ora, só podemos ver através do invisível e ouvir a partir do inaudível. A arte preenche a vida com efeitos e acontecimentos nos quais o real e o virtual não param de se misturar. Blocos, bolhas, cristais, germes e todos os modos de fazer as multiplicidades proliferarem aquém dos estratos.

52 “Deste modo, o problema do Agenciamento de enunciação não seria mais específico de um registro semiótico, mas atravessaria um conjunto de matérias expressivas linguísticas, mas, por outro lado, de ordem maquínica, se desenvolvendo a partir de ‘matérias não semioticamente formadas’, para retomar uma outra expressão de Hjelmslev.” GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 37.

O não linguístico é irresistível à linguagem. Assim, também é o silêncio para o som, acompanhando-o, sendo-lhe intrínseco e inseparável. A primeira nota é o silêncio. Uma estética inumana simultaneamente assignificante, expressiva perpassa todo o campo linguístico. O alcance do som é muito maior do que o das palavras, o som não se limita às proposições e significados. A distinção entre som e palavra é suficiente para percebermos a fragilidade da linguagem, que estanca o movimento em uma instância subjetiva ao invés de torná-lo expressivo. O silêncio que acompanha o som é imanante às palavras, ele as antecede e as segue, em um marulho molecular e cósmico imperceptível e abissal. As palavras implicam um estado larvar de total assignificação, pura expressividade. Nesse momento, a comunicação não consegue sequer conceber o problema. Os artistas não subsumem a linguagem a códigos⁵³ prévios ao próprio ato de fala. Se para falar é necessário ouvir, a audição traz uma abertura cósmica e molecular para zumbidos, chiados e ruídos não significantes, um *non-sense* alargado que banha toda a Natureza diluindo e dissolvendo qualquer pretensão de significar o mundo. Saímos do campo da proposição, onde a verdade reina. As coisas e proposições são atualizações, o não linguístico está no meio, sem objetos e sujeitos, apenas com o sentido. O problema não é linguístico, ele é neutro com relação à linguagem, ele atenta para a expressividade. Um silêncio, um bocejo, uma tosse e um assobio dizem mais do sentido e do *non-sense* do que as significações. Não há respostas. O problema é de ordem afetiva, ele impossibilita que o sentido caia numa significação e se restrinja às representações correntes.

O sentido tem sua consistência nos signos e afetos da natureza. É pela consistência que os enquadramentos lógicos se constituem de maneira mista, cruzada e, ao mesmo tempo, indefinível. É circulando pelos múltiplos regimes de signos que instituímos um pensamento verdadeiramente misto. A significação é de ordem estratificada, à ela corresponde apenas um regime, há regimes muito mais assignificantes e que proliferam vazios sobre o corpo da terra. O que nos interessam são os regimes semióticos em coexistência com seus cruzamentos múltiplos.

Denominamos regimes de signos qualquer formalização de expressão específica, pelo menos quando a expressão for linguística. Um regime de signos constitui uma semiótica. Mas parece difícil considerar as semióticas nelas mesmas: na verdade, há sempre uma forma de conteúdo, simultaneamente inseparável e independente da

53 “Não se trata, entretanto, de uma operação linguística, pois um sujeito nunca é condição de linguagem nem causa de enunciação, sendo a subjetivação apenas um dentre eles, e designando por isso uma formalização da expressão ou um regime de signos, não uma condição interior da linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 89-90).

forma de expressão, e as suas formas remetem a agenciamentos que não são principalmente linguísticos. Entretanto, podemos considerar a formalização de expressão como autônoma e suficiente. Pois, mesmo nessas condições, há tanta diversidade nas formas de expressão, um caráter tão misto dessas formas que não se pode atribuir qualquer privilégio especial à forma ou ao regime 'significante'. Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso, a necessidade de voltar a uma pragmática e na qual o linguagem nunca possui universal em si mesmo, nem formalização suficiente, nem semiologia ou metalinguagem gerais. É então, antes de tudo, o estudo do regime significante que dá testemunho da inadequação dos pressupostos linguísticos, em nome dos próprios regimes de signos (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 63-64).

O tratamento semiótico operado sobre a linguagem se desdobra em direção aos agenciamentos. *Não há linguagem sem agenciamento coletivo de enunciação, sem um meio expressivo que faça da linguagem um ato criador, não uma fonte de representações.* Há sempre um agenciamento que produz os enunciados. Para os agenciamentos, trabalhar fluxos semióticos ou materiais corresponde ao mesmo processo. Trata-se realmente de selecionar as singularidades e seccionar as multiplicidades que serão distribuídas por um plano de consistência, ele mesmo sendo uma pura multiplicidade não métrica e um acontecimento singular indiscernível. O caráter coletivo do agenciamento não se reduz, portanto, apenas à esfera social. São multiplicidades que se desenvolvem além do indivíduo, aquém da pessoa e coexistindo às intensidades pré-verbais. O agenciamento é da ordem das máquinas e a linguagem segue essa mesma linha. Uma linguagem maquínica que, antes de significar e interpretar, conecta e se deixa atravessar por heterogeneidades. A linguagem não é uma técnica. Ela se torna possível em função de agenciamentos específicos. Contudo, os agenciamentos comportam uma face voltada para o plano de consistência, onde nada pode ser comunicado, significado e constituído. Tudo devém literal e real; tudo pode participar da enunciação. No plano de consistência, os regimes semióticos se tornam simultaneamente vazios e expressivos. É o agenciamento maquínico que determina o processo técnico.⁵⁴ O agenciamento corresponde a uma seleção, organização, extração e estratificação de fluxos, com seus traços, segmentos, linhas e relações. Para Deleuze

Leroi-Gourhan foi o mais longe num vitalismo tecnológico que modela a evolução técnica pela evolução biológica em geral: uma *Tendência universal*, encarregada de todas as singularidades e traços de expressão, atravessa meios internos e técnicos que a refratam ou a diferenciam, segundo singularidades e traços retidos, selecionados, reunidos, tornados convergentes, inventados por cada um. Há, com efeito, um *phylum* maquínico em variação que cria os agenciamentos técnicos, ao passo que os agenciamentos inventam os *phylums* variáveis. Uma linhagem

54 DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* 5. São Paulo: Editora. 34, 2004. p. 81.

tecnológica muda muito, segundo seja traçada no *phylum* ou inscrita nos agenciamentos; mas os dois são inseparáveis (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 94-95)

Os agenciamentos se constituem através de dois eixos: primeiro, os territórios, os regimes de signos e os sistemas pragmáticos; segundo, a desterritorialização imanente a cada um deles e a relação com a máquina abstrata que tudo dissipa. Conteúdo e expressão, territorialidade e desterritorialização, eis a tetravalência do agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 234). O que traz vida à linguagem não pertence a ela de direito. Há um discurso indireto livre. As miríades de vozes que se combinam para fazer uma única voz funcionar, implicando rumores e glossolalias de todos os tipos. O discurso indireto livre é o empirismo da linguagem. Cabe a ele incorporar-se na voz como um meio expressivo que vitaliza acontecimentos não linguísticos. A enunciação não é social: ausentar-se do que é dito. A enunciação prossegue por desvios menores às formas majoritárias. De tal modo que o que a linguagem faz não é senão passar os anéis, ela atua para modificar a natureza das coisas. Ela não funciona com verdades, mas muito mais com vapores e materiais impronunciáveis. Só existem movimentos expressivos. Não estamos no mundo da representação, a linguagem é impessoal. E quando se faz de maneira dessubjetivada pertence propriamente ao discurso indireto livre e não para de fugir de si própria. *De direito, a linguagem não pertence a ninguém.*

A linguagem não se define por informar (significante) ou comunicar (intersubjetividade), menos ainda por buscar uma significação fora da informação ou uma subjetividade fora da comunicação. A atualidade da linguagem é política e semiótica, está inteiramente vinculada ao seu uso e modo de funcionamento, ou seja, à pragmática, à efetividade e aos efeitos suscitados. Falamos para instituir o sentido que ressoa no acontecimento inapto às palavras. É nesse sentido que a linguagem é um movimento que marca outro movimento, o não linguístico. O sentido expresso e o acontecimento do sentido⁵⁵ são a palavra de ordem, a simultaneidade da expressão com o inexprimível. O que há são

55 “O sentido é a quarta dimensão da proposição. Os Estóicos a descobriram com o acontecimento: o sentido é o *expresso da proposição*, este incorpora na superfície das coisas, entidade complexa irreduzível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição [...] O sentido, o expresso da proposição, seria pois irreduzível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais. Os Estóicos souberam muito bem como dizê-lo: nem palavra, nem corpo, nem representação sensível, nem *representação racional*. Mais do que isto: o sentido seria, talvez, ‘neutro’, indiferente por completo, tanto ao particular quanto ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal. Ele seria de uma outra natureza [...] A lógica do sentido é toda inspirada de empirismo; mas precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas Ideias e encurralar, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de uma experiência alongada, desdobrada” (DELEUZE, 1975. p 20-21).

efeitos de sentido. Não há referência, tudo é expressão. A palavra de ordem é a redundância e a inseparabilidade da palavra com a expressão. O dito remete a algo que não pertence à linguagem, mas que é recíproco à ela. Através do agenciamento, retira-se a linguagem de qualquer codificação. Os conteúdos não têm contorno e as essências são vagas. Eis que exprimir-se é se ausentar da fala. A matéria-fluxo que se segue na expressão faz com que ela seja necessariamente coletiva, pertença às matilhas, maltas e multiplicidades. A linguagem vem do não linguístico. O problema da linguagem é do domínio cerebral, dos rizomas e das multiplicidades que se prolongam através dos agenciamentos coletivos de enunciação e do discurso indireto livre.

Ao agenciamento coletivo de enunciação se aproximam territorialidades, desterritorializações relativas e absolutas. A pressuposição recíproca entre conteúdo e expressão faz com que a linguagem necessite ser maquinada. A máquina abstrata não depende da linguagem, ela opera com indiscerníveis, palavras-esotéricas, palavras-sopro e ruídos de todos os tipos. Ao produzir um agenciamento determinado, a máquina abstrata efetua seus diagramas, nos quais heterogeneidades podem se pressupor reciprocamente sem que deixem de ser heterogêneas, mantendo viva a natureza proliferante da diferença. Aquilo que se efetua não perde seus laços com o infinito nem se distancia do plano de composição que envolve todos os acontecimentos. Segundo Deleuze

Sob todos os pontos de vista, os agenciamentos máqunicos efetua a máquina abstrata tal como ela é desenvolvida no plano de consistência ou envolvida num estrato. E não haverá problema mais importante que este: considerando-se um agenciamento máqunico, qual é sua relação de efetuação com a máquina abstrata? De que modo ele efetua essa relação, com qual adequação? Classificar os agenciamentos. O que chamamos mecanosfera é o conjunto das máquinas abstratas e agenciamentos máqunicos, ao mesmo tempo, fora dos estratos, nos estratos e interestráticos (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 112).

Os agenciamentos não param de modificar o plano de composição a partir do conteúdo produzindo, assim, novas modalidades expressivas. Nada está dado, há somente agenciamentos e maquinismos incomensuráveis. Os agenciamentos desobrigam a expressão de ter uma única forma. A expressividade é, por si, múltipla, atravessa e rasga qualquer atmosfera, teto e superfície. Não existem códigos imutáveis. Aliás, não existem códigos que não sejam eles mesmos mudanças, modificações e descodificações. A variação contínua do plano de consistência dá ao *non-sense* sua força intensiva. Pode-se falar silenciosamente e misturar-se às transformações imperceptíveis da matéria. Ora, já não se trata de nenhum

assunto específico. Trata-se de estar paralelo aos movimentos invisíveis que ensejam novos mundos. O dizer pré-individa o sentido e traz, para ele, o não linguístico. Ninguém fala para ser escutado; o problema não é intersubjetivo. Enuncia-se para abandonar e criar territórios. Encontramo-nos seduzidos pela violência assignificante do signo e pela proliferação inaudível das vozes. O signo abole definitivamente o sentido linguístico da linguagem.

No plano de consistência, o diagrama desenha linhas de fuga além do sentido, portais de entrada e saída do *non-sense*. A linguagem se torna grito, silêncio e chiado. O corpo se expressa fora do organismo como uma verdadeira máquina. Só há território para experimentações que desfrutem da potência assignificante da terra. O *non-sense* põe o pensamento diretamente em contato com o real do CsO. *O sujeito da experimentação é a própria experimentação*. O absoluto retorna sobre si como um *continuum intensivo infinito*. Aí, o próprio *non-sense* se sustenta. Do signo para as coisas. A expressividade positiva de corpos dilacerados, despedaçados e não totalizados reflete a qualidade esquizo inerente ao pensamento e aos corpos. O que é preciso passar para que uma expressão ocorra? Talvez não haja atalhos e esquemas; talvez seja preciso motar sua própria máquina guerra. O corpo pertence à potência expressiva da terra e à potência lógica do pensamento.

A subjetividade e a consciência são falsas questões da imanência, elas só operam através de transcendências e retenções. A subjetividade, os seres e as significações emergem muito depois da gênese do problema. O pensamento é uma potência e uma expressão; é preciso que a lógica seja fabricada como um ato de singularização e um procedimento absolutamente fora dos quadros intelectuais. Não há correspondência entre as ideias e as coisas, a criação também é um sobrevoo. Por não estar dado, o pensamento se aproxima da arte e seus processos abertos. A ideia de transcendência e a noção de analogia separam o exprimido da expressão. Com isso, as representações são produzidas. No plano de consistência ou composição, não há semântica nem significação. Abandona-se o par matéria-forma em função de um encontro com as forças da matéria expressiva; o pensamento *torna* pensável, ele *devém* pensamento. A filosofia cria os conceitos e a música os seus sintetizadores; verdadeiras modulações, durações e metamorfoses nômades e abstratas. Constituem-se mundos expressivos genéticos e germinativos. *A filosofia e a arte tratam das linhas inumanas imperceptíveis subindo-as para o primeiro plano e tornando-as pensáveis e sensíveis*. Devir-animal, molécula, mundo, imperceptível... Forças não sonoras, forças não pensáveis, grãos de intensidade. Coexistimos com o anexato. Não há nenhum dualismo nisso, mas suposição recíproca. A fórmula PLURALISMO = MONISMO (DELEUZE;

GUATTARI, 2004, p. 42) arrasta as dicotomias e dualismos para o plano móvel da consistência.

A voz não incide sobre a língua e sobre a fala. A voz é musical e coloca tudo em variação. A expressão não está na espécie. Os cantos cruzam vozes heterogêneas. A máquina vocal é a ultrapassagem dos sistemas dualistas e das distribuições pontuais. A inumanidade da voz corrói os códigos linguísticos. Na expressão vocal,⁵⁶ há uma germinação que muda a natureza das coisas. Pressentimos o *non-sense* imanente e não pulsado da terra, o plano não vocal da voz. A voz sempre é maquinada e trabalha singularidades assignificantes fora dos regimes semióticos, além das cadeias formais da subjetividade. Por não comunicar absolutamente nada, a voz é um verdadeiro instrumento, em seu sentido musical. Com ela, se dão novos fluxos moleculares que arrebatam a enunciação para além do sujeito e do ato de fala. A fala estranha a si mesma. E como a expressão antecede e é imanente à estratificação, falar é, primeiramente, de alguma forma, cantar. O canto da terra é pura autonomia, mesmo quando não se trata mais da boca. A voz da terra passa através das desestratificações. Olha-se para as fissuras e para línguas secretas.⁵⁷ Os devires da língua não podem ser compreendidos por sistemas arborescentes. Se não atentarmos para os agenciamentos coletivos de enunciação, as fugas serão sempre fugas relativas às grandes formas. Porém, o que há, de fato, é um ato real de resistência, expressão, experimentação e criação. A semiótica é uma ecologia do signo, onde a palavra é uma impostora.

Um cromatismo generalizado atravessa todas as brechas do plano sonoro, ele mesmo em variação contínua: linhas de fuga e de vida. Como o problema é afetivo, novas operações e procedimentos não param de ser traçados e conduzidos pelas máquinas abstratas. A força inorgânica intrínseca ao organismo e a dissipação esquizo imanente ao pensamento são as vidas abstratas da consistência. A semiótica é uma transversal que atravessa a esquizofrenia inerente ao pensamento. O signo não tem nenhuma pretensão de significar. A semiótica é o ponto de partida para tratar a linguagem como expressão. A loucura é, então, um devir que nos acompanha. As palavras esotéricas são as únicas que possuem consistência; elas nos arrastam para longe das significações e, mesmo assim, deslizam pelo sentido. É que o *non-sense*

56 “A linguagem, ao que parece, não é adequada à expressão das manifestações estéticas. O lado maravilhoso da poesia consiste em criar um equilíbrio entre o ritmo e as palavras que este transporta, e, no canto, as palavras são tanto mais ininteligíveis quanto mais o canto for realmente música, como se a função vocal ora tendesse para a servidão da expressão intelectual, ora para algo de diferente relativamente ao qual a inteligência, no sentido de faculdade de entender, já não intervém” (LEROI-GOURHAN, 1987. p. 76-77).

57 “Uma língua secreta não tem apenas uma cifra ou um código escondido que funciona ainda por meio de constante e forma um subsistema, *ela coloca em estado de variação o sistema das variáveis da língua pública*”(DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 43).

abstratifica o sentido: entre as palavras, um cochicho, um grito e o silêncio, a diferença é de grau; a univocidade os diferencia como expressão, não como pretensão. Encontramo-nos totalmente fora do bom senso e da significação. Ora, o corpo não se sustenta nos regimes lógicos e semióticos. Habita-se a tendência do sentido em vez de reduzi-lo a um regime semiótico. No corpo, por exemplo, não há culpa mas nele ela é inscrita e fincada. Uma micropolítica do desejo vai na direção de um desejo aberto, não organizado, dessemiotizado e para além das sobrecodificações. O inconsciente maquínico não é humano, mas simultaneamente cósmico e construtivista, ligando elementos múltiplos uns nos outros ao infinito. Rizoma. O cérebro, a orelha, o estômago e a pele são zonas de intensidade que efetuam a natureza maquínica, intensiva e proliferante do inconsciente. Os órgãos não têm a forma do organismo, eles extrapolam as funções maquinicamente, ensejando o trânsito de novos fluxos e a composição de outras máquinas. A distribuição sobre o CsO ocorre tanto no nível atual quanto no virtual: a individuação é um *continuum* de intensidade.

Esquecemos de nossos nomes. É o fim do *ser*: eu *sou* não quer dizer mais nada. Devires se encadeiam; o ar, o som, a água, são apreendidos ao mesmo tempo que os meus fluxos se conjugam com suas partículas. Mundo micro-perceptivo que nos leva ao imperceptível. Uma experimentação viva sem segredos e adivinhações. Compomo-nos em matilhas, proliferando e mudando incessantemente de natureza. Um coletivo que não podemos perceber; por onde quer que transitemos, nos conectamos involuntariamente às paisagens e multiplicidades que ali circulam. Algo se passa e penetra cada poro de nossos corpos. Somos levados pelos afectos e perceptos de uma vida inumana, inorgânica, intensiva e abstrata. Se nos pronunciamos, é para fazer a vida passar despercebida, escapando do mundo e se multiplicando por novas fendas do corpo e do pensamento. Não existe Lei, mas um rizoma que liga quaisquer pontos com quaisquer pontos. Tudo se mistura e se interpenetra experimental e impessoalmente. Os próprios sujeitos são naturezas mistas e comportam, em suas entranhas, o assubjetivo. *A subjetividade é uma verdadeira expressão delirante da Natureza.* No rizoma,

Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos [...] Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organização de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 22-23).

O rizoma é feito de linhas de desterritorialização que conjugam multiplicidades. Cada novo segmento que entra no plano de consistência do rizoma faz dele um novo rizoma. A linha de fuga é ativa e criadora, tudo escapa e se recria. Antigenealogia. Todos os devires concernem ao rizoma, os blocos que se constituem, as alianças, pactos e produções de espaços lisos reversíveis. Rizomaticamente falando, qualquer corte, ponto e fragmento é proliferante, enseja novas linhas e durações. Quando falamos em multiplicidades não estamos lidando com fragmentos numéricos de uma unidade ou totalidade. A multiplicidade é uma potência de conjugação aberta infinita. O que há são tipos de multiplicidades muito diferentes entre si, embora, no rizoma, elas se conectem sem obstáculos formais. As multiplicidades são múltiplas, heterogêneas e absolutamente insubmissas ao verbo *ser*. A conjunção *e* adquire a força do plano de consistência ou composição. O *e* reforça o caráter positivo da variação; mesmo se o campo visível, sensível e pensável desapareçam e nasça um buraco negro em cada partícula infinitesimal, novas e outras articulações seguirão daí. O *e* qualifica a proliferação e o contágio, fazendo o *é* (ser) desaparecer como um falso problema lógico, molar e dogmático. Podemos distinguir dois tipos de multiplicidades, a macro e a micro, as extensivas e as intensivas, as molares e as moleculares, as divisíveis e as que não se dividem sem mudar de natureza.⁵⁸ Há um *quantum* molecular que assola as estruturas molares, assim como há também uma desterritorialização imanente ao território. Estamos continuamente em vias de nos tornarmos uma outra coisa, que já não se refere a uma atualidade representável.

O que passa pela expressão são as multiplicidades intensivas; nossas matilhas, nossos bandos, as mil vozes que nos constituem como verdadeiros estranhos para nós mesmos. As matilhas são moleculares e atravessam as estruturas como intrusos irreconhecíveis, vírus assintomáticos e precursores sombrios. Elas fazem partículas assignficantes transitarem pelos territórios. Seja qual for o território, haverá nele um diagrama repleto de direções vagas e afetos inumanos. Por isso, “o chefe da matilha ou de bando arrisca a cada vez, ele deve colocar tudo em jogo a cada vez, enquanto que o chefe de grupo ou de massa consolida e capitaliza aquisições” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 60). Às matilhas pertencem línguas secretas e menores. A literatura é incansável nesse sentido, ela põe em movimento e faz transparecer os devires-animais. A escrita é um procedimento de expansão das matilhas,

58 “Não há uma lógica de contradição entre os níveis molar e molecular. Os mesmos tipos de elementos, os mesmos tipos de componentes individuais e coletivos, em jogo num determinado espaço social, podem funcionar, a nível molar, de modo emancipador, e coextensivamente, a nível molecular, serem extremamente reacionários e microfascistas. *A questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante*” (GUATTARI, 1996. p. 132-133).

tornando-as cada vez mais puras, até a borda indiscernível do acontecimento; são as linhas inumanas pelas quais podemos respirar outros possíveis; são as saídas da arte para uma vida intensa e não orgânica. Pensamento nômade que invoca uma raça singular, sem totalidade e universalidade, desenrolando-se em um espaço liso: mar, estepe⁵⁹ ou deserto,⁶⁰ onde as multiplicidades se agitam e se cruzam incessantemente. Talvez nasça um corpo, uma composição, um agenciamento, alguma criação e paisagem que coexista com o deserto... Instauramo-nos na ilha deserta, sem códigos, amnésicos de corpo e pensamento. *No começo da terra, encontramos a arte em seu estado puro, sem nenhuma carga antropomórfica, histórica e estratificante.* O essencial às matilhas são as multiplicidades que elas fazem passar. As alianças inumanas são primeiras com relação às codificações sociais. Não existe camaradagem prévia à composição (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 61).

A semiótica invoca a potência não linguística da linguagem. Não se trata mais de forma/conteúdo, mas de *matéria, conteúdo, expressão, forma e substância*. Estes conceitos ensejam uma linguagem em variação contínua coexistindo com as máquinas e os enunciados. Hjelmslev trata a linguagem de maneira ampla e local, generalizada em sua expressão e determinada especificamente na sua substância. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 36). Não somos escravos da linguagem nem participamos de línguas hegemônicas. Fala-se para criar e produzir territórios: expressão e territorialização. Antes do ato de fala, há o agenciamento coletivo de enunciação, signo extralinguístico inumano e expressivo. Os conteúdos não são verdades, eles são arbitrários, acidentes expressivos da matéria. A expressão ocorre onde nada está dado. O pensamento não pode simplesmente morar na linguagem. A expressividade destitui a importância da linguagem em prol de uma potência lógica. Se a linguagem marca, codifica e estratifica, tudo em nome de um regime semiótico específico, a potência lógica, por sua vez, está situada em procedimentos de desmarcação. Fugimos dos significados através de inúmeras contorções operadas sobre a linguagem. Engendramos os procedimentos que levam o pensamento e a expressão para o campo do sentido, onde o *non-sense* vive plenamente.

Os clichês e hábitos são apagados para neutralizar a vida dos encarceramentos e assédios semióticos. Com isso, o corpo devém um espaço liso por onde a linguagem passa. Trata-se do agenciamento coletivo de enunciação, do modo pelo qual a linguagem é maquinada, não de uma performática individualizante. Movimentos sem termos (corpos neutros sem gênero), coletivos, expressivos e inumanos. Não há enunciação sem

59 Cf. TOYNBEE, A. *L'Histoire*. Paris: Gallimard, 1951. p. 185-210. "Eles se lançaram na estepe, não para atravessar seus limites, mas para ali fixar-se e ali sentir-se realmente em casa."

60 Cf. CASTAÑEDA, C. *L'Herbe du diable et la petite fumée*. Paris: Éditions du Soleil Noir, 1972. p. 160.

agenciamento; ninguém fala como pessoa, mas ao falar nos desumanizamos ainda mais. Perdemos a forma e territorializamos uma expressão. É o agenciamento provoca que enunciação. A mão-ferramenta⁶¹ como conteúdo e o rosto-linguagem como expressão são agenciamentos que garantem a inumanidade do homem. Tudo se transmuta: corpos, regimes semióticos e enunciados. Verdadeiros efeitos maquínicos e expressivos desestratificados que gradativamente se estratificam e se codificam. Contudo, a codificação, seja ela qual for, será desfeita pelas máquinas abstratas do plano de consistência. A ação livre das máquinas abstratas alisa as estriagens fabricadas no corpo da terra, tornando-as puras expressões de um absoluto fugidio. A vida é uma composição de séries, ajuntamentos, integrações, ressonâncias e traçados territoriais. No corpo da terra, a linguagem devém uma nova forma de expressão, com traços formais em pressuposição recíproca com matérias formadas, línguas e substâncias. O aspecto vocal está organicamente atrelado a componentes intensivos, desterritorializados e reterritorializados. A exigência de um rosto, de uma boca, laringe, lábios e motricidades correlativas à expressividade linguística, faz desta uma zona intensiva⁶² na qual as multiplicidades engendram novas possibilidades de agenciamento. Das máquinas animais às motoras e das motoras às automáticas,⁶³ são novos agenciamentos que atravessam o homem, neutralizando a crença de que haja substancialidade possível. O que há senão a metamorfose?

A individuação artística é imperceptível, é uma estética da resistência. Por que tanta necessidade do imperceptível? Só devindo imperceptível podemos desfazer os rostos e frequentar semióticas assignificantes e assubjetivas. O olhar devém a visão de olhos animais, fibras vegetais e pedras. A heteronomia diz respeito aos personagens inumanos que ocupam os espaços lisos e as linhas de fuga. O corpo se torna intensivo. Trata-se de não olhar mais o mundo, mas percorrê-lo com uma visão de luz; não escutar mais a música, mas produzi-la

61 “A mão não deve ser considerada aqui como simples órgão, mas como uma codificação (código digital), uma estruturação dinâmica, uma formação dinâmica (forma manual ou traços formais manuais). A mão como forma geral de conteúdo se prolonga nas ferramentas que são, elas próprias, formas em atividade, implicando substâncias enquanto matérias formadas; enfim, os produtos são matérias formadas ou substâncias que, por sua vez, servem de ferramentas” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 98).

62 “Aqui, também levar em conta um mapa intensivo: a boca como desterritorialização da goela (todo um ‘conflito entre a boca e o cérebro’, como dizia Perrier); os lábios como desterritorialização da boca (só os homens têm lábios, isto é, um arrebitamento da mucosa interior, só as fêmeas de homens têm seios, quer dizer, glândulas mamárias desterritorializadas: faz-se uma reterritorialização complementar dos lábios sobre o seio e do seio sobre os lábios no aleitamento prolongado favorável à aprendizagem da linguagem). Que curiosa desterritorialização, encher a boca de palavras mais que de alimentos e ruídos. A estepe parece ainda ter exercido uma forte pressão de seleção: a ‘laringe flexível’ é como que o correspondente da mão livre e só pode se expandir num meio desmatado onde não é mais preciso ter sacos laríngeos gigantes para dominar com gritos a permanência dos barulhos da floresta. Articular, falar, é falar baixo, e sabe-se que os lenhadores mal falam. Mas não é apenas a substâncias vocal acústica e fisiológica que passa por todas essas desterritorializações, é também a forma de expressão como linguagem que transpõe um limiar” (DELEUZE; GUATTARI, 2004. p. 99-100).

63 LEROI-GOURHAN, A. *Memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1983. p. 38.

através do corpo, molecularmente e devindo rastro sem passado, pura sombra e acontecimento. Desterritorializações positivas cada vez mais velozes e longínquas. Devires e fugas reais, verdadeira política que atravessa o campo significativo sem cair em suas malhas e sem inserir nele elementos relativizados. As estratégias de fuga exigem a compreensão genética dos agenciamentos que diagramam os corpos e as enunciações. O problema não é ideológico, ele é político em seu sentido vital, ou seja, de composição. Como operam as máquinas de rostidade? Quais as suas implicações? Para se livrar dos esquemas de rostificação é necessário entender como eles ocorrem, os componentes que lhes são intrínsecos e seus limites. Uma fuga criadora não necessita recair nos estratos. Pode ser que a produção de um CsO exija e passe por uma subjetividade despótica. Não existem normas, mas cuidados, dinâmicas e deslizamentos. Os processos são singulares. A simultaneidade da expressão com o assubjetivo e o assignificante faz com que a rostificação se ligue imediatamente com a máquina abstrata, que só desenha linhas e traços no plano de consistência. Não há generalidade. Somos feitos de linhas, o universo é uma linha, linhas entre linhas e heterogeneidades entre heterogeneidades.

O rosto é formalizado a partir de traços e linhas. Há tanta inumanidade em um rosto quanto marcações de poder próprias aos regimes semióticos. A presença de uma máquina binária é fundamental para os aparelhos de poder, que estabelecem as dicotomias e os desvio relativos e negativos; nada é menos pessoal que um rosto. Vale frisar que há diferenças de natureza do rosto para a cabeça. Ele é uma superfície constituída por traços e linhas, um verdadeiro mapa. A cabeça mantém um vínculo pré-significante, enquanto o rosto libera um porvir inumano. A máquina abstrata de rostidade opera em nível molecular. O rosto pode se tornar uma marca de poder, como também uma linha de saída para outra coisa, um devir-animal, mulher e clandestino. Um rosto nunca é individual, é a individuação que resulta da necessidade do rosto. Para produzi-lo é necessário que a cabeça deixe de fazer parte do corpo e passe a ter “um código corporal plurívoco multidimensional – quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser *sobrecoodificado* por algo que denominamos Rosto” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 39). Não se trata de um retorno ao selvagem e ao primitivo, mas de traçar linhas de fuga suficientemente velozes ou lentas para as capturas dos regimes de signos. A clandestinidade é a linha de fuga menor, linha das imagens fora dos esquemas sensório-motor, linha que põe tudo em variação. Participamos efetivamente de um plano em movimento; uma paisagem móvel na qual nossas vidas servem de contraponto para o movimento de outras vidas. A paisagem é onde perdemos as determinações temporais e

espaciais. Ela é um fluxo de sensações. O rosto se compõe em uma paisagem e é capaz de sobrecodificá-la rapidamente, muito antes que a percepção o apreenda; ele está lá, conjugando suas linhas e trabalhando os regimes de signos. Cabe à arte os procedimentos diagramáticos que abolem esta necessidade de rostificar tudo, cabe à ela os devires-expressivos, abstratos, cósmicos e moleculares.

Com o corpo fora dos quadros habituais, a subjetivação se torna um bordejamento das linhas inumanas do homem. Então, a potência lógica alcança a suficiência expressiva. *Falamos como animais porque o somos*; já não nos reconhecemos. O espelho tornou-se a superfície das diferenças; as imagens se multiplicam ao infinito alisando cada vez mais a superfície ao invés de ensejar volumes possíveis. A ruptura com os esquemas orgânicos e sensório-motores produz a indiscernibilidade entre atual e virtual. Imagens podem ser criadas; pequenos ritornelos alógicos se sustentam no vazio. Novas modalidades expressivas para novos redemoinhos na terra. Uma verdadeira forma de andar, amar, traçar posturas e perseguir posições incorporais se efetua nos corpos. Não se responde mais ao mundo, as reações desaparecem. Trata-se de circuitos e cristalizações em um espaço totalmente desconectado do orgânico. Pontos singulares repercutem entre si de maneira não causal, toda uma rede, rizoma, acúmulo de bifurcações e proliferação virtual. O cinema é este agenciamento de imagens e signos. Os próprios signos são imagens, do ponto de vista de sua gênese e composição. O cinema está voltado para uma semiótica pura. Ele compõe imagens e blocos a partir de uma matéria inteligível pré-verbal. A criação torna sensível, visível e audível o tempo e o pensamento. O signo correspondente à imagem sonora não representável se chama sonsigno; ele liga o cósmico ao cotidiano, são os zumbidos e ruídos que nos rondam e nos atravessam. A verdadeira produção da subjetividade ocorre liberada dos interesses pessoais e está entregue à musicalidade da terra. Alarga-se as fissuras do real para seguir as linhas abstratas da virtualidade.

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável (...) Uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio (...) Tornar-se um visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação (...) A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função virtual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações (DELEUZE, 2018, p. 28-30).

Na situação ótico-sonora pura, está vedado o prolongamento das imagens. As metáforas e representações são interrompidas e nada mais se justifica, os clichês se despedaçam. O que se dá não se refere à subjetividade, mas aos movimentos e aos infinitos planos que atravessam e compõem a vida e os acontecimentos; as multiplicidades se distribuem de muitas maneiras. Uma dimensão se compõe de direções absolutamente diferentes entre si, são divergências conjugadas. A individuação é cristalina. A diferença imanente às virtualidades jamais é abolida, negada ou tomada relativamente. Ela se dá por si mesma: grande ou pequena demais, bela ou terrível demais, a intensidade pulsa fragmentos mínimos sem a menor importância, ação livre e involuntária. O tempo cristalino é uma música irreduzível aos códigos: galope e estribilho. (DELEUZE, 2008, p. 99). Formam-se pequenos ritornelos, módulos intensivos e diagramas que suscitam os personagens e intercessores, os verdadeiros fabuladores dos enunciados coletivos. É possível ouvir o imperceptível no *continuum sonoro* do ato de fala. A voz adquire sua autonomia e o estilo devém indireto livre, assubjetivo e expressivo. Constitui-se, então, a fala de um povo porvir.

O sonsigno remete à autonomia do ato de fala. Por um lado, a voz se dissocia dos corpos e por outro o próprio corpo transmuta sua natureza extensiva para devir-intensivo. A voz arrasta os territórios. A música da terra atravessa as canções de povos despatriados, não porque foram expulsos ou abandonados, mas porque o povo é uma matilha anômala que marcha e dança em direção aos abismos desfigurados da consistência; fazendo casas sobre linhas de fuga e vetores desterritorializados. As imagens, os ritornelos, os blocos e acontecimentos se tornam autônomos, já não dependem de mais nada, resistem sóbria e pacientemente às formas estratificadas.

Pessoas falam num vazio, e, enquanto a fala ascende, o espaço se embrenha na terra, e não deixa ver, mas faz ler seus enterramentos arqueológicos, suas espessuras estratográficas, documenta os trabalhos que foram necessários e as vítimas imoladas para fertilizar um campo, as lutas que se travaram e os cadáveres largados – a fala cria o acontecimento, o faz surgir, é que o acontecimento é silencioso, é encoberto pela terra. O acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra (DELEUZE, 2018, p. 303).

Na medida em que a voz e a visão não dizem mais respeito à percepção, os indivíduos perdem os contornos formais e se tornam expressivos. A individuação é uma paisagem virtual que acompanha os acontecimentos. O mundo é o cruzamento de infinitas séries. Não há espaço para os indivíduos. O real é virtual: uma atmosfera, nuvem, vapor e éter, que não

aguardam as consolidações do espaço-tempo. É a ultrapassagem que a linha abstrata efetua sobre si mesma, imperceptível. A fala passa a emitir partículas impronunciáveis; a força do afeto e do signo transbordam todos os limites empíricos e cognoscíveis. Maquina-se a voz, o olhar e a percepção; a terra não se distingue de suas produções. Os agenciamentos trabalham com a matéria não formada, efeitos incorpóreos, pressupondo-os reciprocamente, e com o plano de consistência, que faz do próprio agenciamento uma expressão maquínica. Gritos silenciosos e corpos inextensos correm por todo o plano, indiferentes às estriagens do espaço. A sucessão não funciona mais, pois o tempo encontra-se alheio ao mundo. *A imagem-tempo é a profundidade que não se interioriza e o longínquo além de toda exterioridade, a dissimetria e não totalidade imanentes à individuação.* A expressividade inunda as marcações, arrastando-as para seus limites impessoais e assignificantes, pelos quais a molaridade se torna possível.

A organização de poder coexistente à constituição dos rostos, ocorre por necessidade semiótica. Poder maternal, passional, político, cinematográfico, midiático etc. Embora haja, igualmente na rostificação, razões maquínicas que concernem ao inumano, abstrato e expressivo. *É que a potência arborescente também se confunde com a força dissipativa que arrasta o rosto para as paisagens desterritorializadas da terra.* Em um primeiro momento, distinguem-se três espécies de signos: os territoriais (índices), os de desterritorialização (símbolos) e os de reterritorialização (ícones) (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 103). Tais signos se compõem em um estrato no qual a linguagem acontece, porém, concomitante a isso há a força assignificante da máquina abstrata, que não faz distinção entre signos e partículas. A máquina abstrata enseja expressões vazias. Por isso, ela escreve diretamente no real, povoando o plano de consistência com multiplicidades não métricas. Ao nos encontrarmos com o significante e sua pretensão imperial, percebemos imediatamente sua ânsia delirante. As crenças, interpretações e significados são delírios da terra, modulações expressivas que formalizam a singularidade dos movimentos com a verdade. Eis que retiramos a loucura de sua binarização com a razão. A semiologia do significante não resiste ao plano de consistência assignificante onde os signos se misturam, não só com outros signos, mas com a multiplicidade inorgânica e intensiva do real.

Assim, como há expressões assemióticas ou sem signos, há regimes de signos assemiológicos, signos assignificantes, simultaneamente nos estratos e no plano de consistência. Tudo o que se pode dizer sobre a significância é que ela qualifica *um* regime, nem o mais interessante, nem o mais moderno ou atual, simplesmente talvez

mais pernicioso, mais canceroso, mais despótico que os outros, por ir mais fundo na ilusão (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 108).

As máquinas abstratas produzem incessantemente derivações nas formas de expressão e nas formas de conteúdo. A expressão e o conteúdo não valem por si, somente pressupondo-se reciprocamente e efetuando a potência abstrata da máquina. Na imanência, só é possível fazer distinções formais, não há como separar conteúdo e expressão.⁶⁴ O signo segue para os desvios infinitesimais da expressividade. A bipartição conteúdo e expressão é lógica; no plano de consistência, a lógica desaparece em prol da univocidade, que anula qualquer constituição semiótica. O unívoco se expressa diferenciando-se de si mesmo. Quando unívoca, a expressividade rompe com qualquer possibilidade de signo. Ora, se no plano de consistência regimes semióticos e partículas são indistintos, de outra maneira, mas igualmente desestratificado e indiscernível, encontra-se o corpo. Não há organismos, só fissuras. O CsO é um grito, miríades de murmúrios impronunciáveis em variação contínua, deslizando incansavelmente sobre si mesmo. Ele atravessa toda a terra, não apenas os estratos humanos. Desse modo, o pensamento se vê livre: ultrapassando os sistemas semióticos e retomando as direções abstratas das linhas de fuga e dos fluxos moleculares assubjetivos e assignificantes. No plano de consistência, todas as estratificações sofridas pelo CsO são desfeitas. Se, por um lado, o CsO não para de sofrer estratificações cada vez mais duras, por outro lado, o plano de consistência possibilita ao CsO as linhas nômades e inorgânicas. A consistência é a renovação permanente da vida absolutamente livre de qualquer juízo.

Se o CsO é um limite, se não se termina nunca de chegar a ele, é porque há sempre um estrato atrás de outro estrato, um estrato engastado em outro estrato. Porque são necessários muitos estratos e não somente o organismo para fazer o juízo de Deus. Combate perpétuo e violento entre o plano de consistência, que libera o CsO, atravessa e desfaz todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 25).

A Natureza é o germe de todas as coisas. Por não sinalizar nenhuma preferência signficacional, a Natureza só se exprime antinaturalmente, por contranaturezas e paradoxos. O ato de entender está incluído, como efeito, na expressão da Natureza; ele não é extrínseco, não busca objetos, significados e respostas. O entendimento segue aberto, imerso no movimento infinito justamente onde o juízo e o conhecimento têm sustentação. A

64 Sobre a irredutibilidade do par conteúdo-expressão ao par significante-significado cf. FOUCAULT, M. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1975.

inumanidade é a gênese do corpo e do pensamento. Trata-se de processos desestratificados que não acontecem orgânica e subjetivamente. A experimentação e o nomadismo são vias para pensarmos o CsO. Produz-se uma máquina de guerra para não recair em mecanismos estratificados de interpretação e significação. Experimentações e viagens imóveis através dos *continuums* do plano de consistência; flutuando, sobrevoando e deslizando com a velocidade infinita e a variação contínua próprias à desterritorialização absoluta da terra.

Com efeito, não se trata de matar-se, enlouquecer ou tornar-se incapaz de agir. *É a potência inorgânica que possibilita a formação do organismo assim como é a força abstrata do non-sense que possibilita a produção da subjetividade.* A experimentação se dá na instabilidade do *entre*, inseparável do infinito. O *entre* intensifica a vida através de linhas que não remetem a mais nada. Nesse sentido, a prudência é uma ética da proliferação. Pois uma mudança brusca, um descompasso e disritmia podem ser as peças-chaves para a instauração sobrecodificada e reterritorializada do juízo de Deus. Diagramar que dizer instaurar territórios em trânsito, que tem como solo móvel a desterritorialização que atravessa todos os seus pontos. Segundo Deleuze

No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é difícil desfazer-se [...] Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 26).

O ato de fala é impessoal. Não existe o dono da voz. Os agenciamentos de enunciação são atravessados por uma matéria não linguística e não formalizada. A enunciação e o ato de fala são geolinguísticos, estão implicados na potência expressiva da terra. Dizer é fazer, põe-se imediatamente o corpo no que se faz. A terra impregna a linguagem. A expressão está atrelada a movimentos de desterritorialização, territorialização e reterritorialização. Falamos de dentro do rumor com a lucidez da equivocidade própria à fala. A algazarra, os ruídos e a matéria não linguística vibram a enunciação antes de qualquer codificação. O desentendimento está garantido. As palavras só possuem a natureza da fuga. Somos sempre segundos quando falamos, a voz da primeira pessoa não existe. A linguagem procede para fugir de si própria. Sendo assim, vê-se como a equivocidade é intrínseca à linguagem. As pessoas nunca tratam do mesmo assunto. Antes das palavras, constituímos-nos pelas paisagens e vozes que compõem um ato de fala. A heterogeneidade é irremediável quando se trata da

expressão, ela não faz acordos, ela prolifera através dos agenciamentos. A fala é possível em função das muitas vozes que falam através de nossa boca. Há um estilo,⁶⁵ que passa desautorizando e conjurando a ilusão de que haja alguém por trás da expressão. Pelo estilo nos tornamos estranhos para nós mesmos. Seja escrevendo, dançando, cantando, pintando, filosofando etc., trata-se única e exclusivamente de fazer os devires proliferarem, fazer a terra cantar e exprimir-se imperceptível, impessoal e assignificante.

O pensamento se compõe diagramaticamente nos planos de contágio da natureza. Por isso, a interpretação é sempre tardia. Pensar é uma circulação por diferentes signos e reciprocamente uma composição de blocos heterogêneos. Os campos semióticos se percorrem e atravessam uns nos outros. A lógica, então, é apenas uma individuação possível da expressão. O campo expressivo, ele mesmo, está isento de significação. A linguagem pensada a partir do plano de consistência, certamente não diz respeito aos sujeitos, códigos, subjetividades e organismos. No plano de consistência, o que há são hecceidades que atravessam planos de conteúdo e planos de expressão (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 53). Os artigos definidos, nomes próprios⁶⁶ e verbos no infinitivo arrebatam a linguagem; puras singularidades que se exprimem em um tempo não pulsado, apenas flutuações. Não é um sujeito, mas um acontecimento. Trata-se das linhas do diagrama que invocam as individuações da terra. O diagrama só aponta para catástrofes, germes e ritmos. O corpo é uma composição de agenciamentos ligados ao corpo da terra, em extensão e intensidade. Habitamos o plano de consistência para dele produzir um corpo, uma linha e uma língua talvez. O artigo indefinido é coletivo, envolvido por uma multiplicidade rizomática e heterogênea. Destitui-se a subjetividade para que as hecceidades proliferem. O que se passa não tem termos. *O devir não é senão a vida impessoal, inorgânica e assignificante produzida para correr livremente, ultrapassando a si mesmo, não objetivável, é imperceptível.* As relações do agenciamento com o plano de consistência e as do território com a

65 “Gostaria de dizer o que é um estilo. É a propriedade daqueles dos quais habitualmente se diz ‘eles não têm estilo...’. Não é uma estrutura significante, nem uma organização refletida, nem uma inspiração espontânea, nem uma orquestração, nem uma musiquinha. É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga” (DELEUZE, 1998, p. 4).

66 “O nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade [...] O nome próprio não é o sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo. Ele marca uma longitude e uma latitude. Se o Carrapato, o Lobo, o Cavalo etc., são verdadeiros nomes próprios, não é em razão dos denominadores genéricos e específicos que os caracterizam, mas das velocidades que os compõem e dos afectos que os preenchem: o acontecimento que eles são para si mesmos e nos agenciamentos, devir-cavalo do pequeno Hans, devir-lobo do homem, devir-carrapato do Estóico (outros nomes próprios).” *Idem, ibidem.* p. 54.

desterritorialização absoluta consagram a aventura do devir além dos indivíduos e estados de coisas.

Produzir um CsO é um movimento ativo. Racha-se o organismo para mergulhar na consistência e alcançar hecceidades e acontecimentos imperceptíveis. Um devir em estado puro; uma mulher e criança moleculares estão à espreita das novas conexões e segmentos não lineares que dão continuidade e variabilidade ao rizoma infinito da Natureza. Jamais haverá captura, decalques e dicotomias. Somos a linha de fuga, a linha abstrata. É a sonoridade cósmica que ronda a terra e adquire novas direções a partir da variação molecular inerente aos indivíduos. A música não faz referência a tipos psicossociais. A mulher e a criança são moleculares, inseparáveis do mar, dos elementos e dos ritornelos. O molecular é primeiro quando se trata de devir. Deleuze afirma que

A única maneira de sair dos dualismos, estar-entre, passar entre, *intermezzo*, é o que Virginia Woolf viveu com todas as suas forças, em toda sua obra, não parando de devir. A moça é como o bloco de devir que permanece contemporâneo de cada termo oponível, homem, mulher, criança, adulto. Não é a moça que devém mulher, é o devir-mulher que faz a moça universal; não é a criança que devém adulto, é o devir-criança que faz uma juventude universal (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 73).

Escrever, criar e pensar não é impor formas à matéria. O pensamento é, por si, informal e inacabado. Escrever, criar e pensar é devir; é a ultrapassagem de toda a matéria. Um empirismo criador de experimentações possíveis. A Vida que passa... As relações da escrita, da criação e do pensamento com o devir são permanentes. Uma trajetória ao mesmo tempo silenciosa e arrebatadora: da mulher ao mundo,⁶⁷ do mundo ao imperceptível, do imperceptível ao impessoal e ao assignificante. Através da escrita, a linguagem voa para além da sintaxe, os sistemas vazam como canos furados. Tudo é partida, ultrapassagem e salto. *Pensar é criar uma nova Terra que não distingue sua constituição com a própria desterritorialização*. Cada escritor produz sua própria língua, como uma linha de fuga e uma transversal para devir-outro. Tudo isso diz respeito ao devir e aos blocos assimétricos. Podemos ser como todo mundo, constituir um estilo, involuir, eliminar os excessos da subjetividade e da percepção. O estilo é uma gagueira em sua própria língua menor. Tornamo-

67 “Devir todo mundo é fazer mundo, fazer um mundo. À força de eliminar, não somos mais do que uma linha abstrata, ou uma peça de quebra-cabeça em si mesmo abstrata. É conjugando, continuando com outras linhas, outras peças que se faz um mundo, que poderia recobrir o primeiro, como em transparência. A elegância animal, o peixe-camuflador, o clandestino: ele é percorrido por linhas abstratas que não se parecem com nada, e que não seguem nem mesmo suas divisões orgânicas; mas, assim desorganizado, desarticulado, ele faz mundo com as linhas de um rochedo, da areia e das plantas, para devir imperceptível. O peixe é como o pintor poeta chinês: nem imitativo, nem estrutural, mas cósmico” (DELEUZE; GUATTARI. 2004. p. 77).

nos desconhecidos. É o plano de consistência que sobe para o primeiro plano, transbordando os corpos e turbilhonando os agenciamentos com suas vizinhanças heterogêneas.⁶⁸ Uma vida *entre*, sem limites, que cruza linhas e devém o cruzamento expressivo das multiplicidades. Estar entre as coisas à maneira do capim, bailando a música rizomática dos territórios.⁶⁹ O capim é a pré-individação dos mundos.

A imanência intensifica as máquinas, desestratifica e abre novos agenciamentos. Há um acréscimo incessante de cargas enérgicas no plano de consistência. O artista é uma virtualidade viva, um mínimo de potência para um máximo de variação, contágio e expressão. A embriaguez concerne à arte.⁷⁰ A lucidez artística visa apenas os traços vitais, as linhas mais livres, leves e que ensejam um porvir incerto. A arte se sustenta em um real abstrato imperceptível, sem barreiras e fora dos limites habituais da existência. Deparamo-nos com o plano de composição no qual o movimento se dá por si só, independente dos limiares perceptivos. É que diante de uma matéria autodiferenciante, o pensamento nunca se depara com semelhanças e identidades. Ele está ligado a uma expressão irreduzível à linguagem; ele atua para modificar, não para reconhecer. Assim, “a percepção se verá confrontada com seu próprio limite; ela estará entre as coisas, no conjunto de sua própria vizinhança, como a presença de uma heciedade em outra, apreensão de uma pela outra ou a passagem de uma a outra: olhar apenas os movimentos”.⁷¹ O movimento não está submetido à percepção; ele é meio, sem pontos. Por se tratar de um movimento heterogêneo abstrato, o devir está sempre no *meio* como o elemento minoritário que diferencia as coisas delas mesmas. O devir visa a linha de fuga e a desterritorialização absoluta. Todo devir é um devir-minoritário, uma desterritorialização, uma vida desamarrada dos estratos, sem hierarquia e dominação. Deleuze suscita a questão da seguinte maneira:

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto os devires são minoritários [...] Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 93).

68 A respeito da escrita como devir e bordejamento das vizinhanças heterogêneas cf. DHÔTEL, A. *Terres de mémoire*. Paris: Éditions J.P. Delarge, Universitaires, 1979.

69 Sobre a forma musical ter a consistência de um rizoma cf. BOULEZ, P. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil, 1975.

70 “Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez [...] Assim, o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação” (NIETZSCHE, 2005. p. 9-10).

71 DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs* 4. São Paulo: Editora. 34, 2004. p. 80.

O devir não consolida nada, ele contagia; é rizoma, composição de heterogeneidades. A arborescência e o ponto desaparecem para uma proliferação livre de blocos assimétricos e linhas de fuga. Fuga da subjetividade, da memória, da significação, da interpretação, do organismo e de todos os estratos. Dá-se a construção de uma língua estrangeira, é como o estilo procede. O estilo põe a língua em variação contínua, levando-a diretamente a se compor com o agenciamento coletivo de enunciação recíproco a ela. Os grandes estilistas nunca representam um personagem ou uma psicologia individual. Gaguejam, travam, balbuciam, sopram e fazem a terra gritar. É que a própria língua é um vetor de fuga, uma individuação expressiva, não uma propriedade dos sujeitos. O silêncio, a respiração e as intensidades anorgânicas do CsO passam para a expressão. Os agenciamentos de enunciação são complementares às máquinas abstratas que os efetuam, uma dança que não faz distinções entre coletividade e singularidade.

Encontramo-nos no turbilhão expressivo da natureza. As palavras se tornam sopro, pura vibração, torrentes e explosões. O plano de consistência produz a máxima determinação dos agenciamentos. Os espaços lisos são traçados, as multiplicidades se compõem em estado de variação contínua formando rizomas por toda parte. O agenciamento é o liame da consistência com a terra, é através dele que a expressão pode transitar livremente. Nesse plano, “a multiplicidade dos sistemas de intensidades conjuga, se rizomatiza, em todo agenciamento, desde o momento em que este é conduzido por esses vetores ou tensões de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 60). Nenhum estrato é capaz de se separar da consistência e da máquina abstrata. A linha de fuga se efetua e a desterritorialização absoluta da terra devém visível, atravessando todas as fissuras e acontecimentos. É quando chega o momento de nos tornarmos outra coisa, seguir o movimento inumano do mundo e os diagramas do plano de consistência. Apenas os traços vitais, as pontas mais desterritorializadas, funcionais e não formadas importam. A arte se depara com os fluxos mais livres e intensivos do plano de consistência, verdadeiras indiscernibilidades. *O desafio da arte está na força abstrata da expressão, a arte mergulha na variação contínua sem ter que estratificá-la para torná-la distinta.* A expressão não se diferencia do expresso, são *continuums* de intensidade. Ao frequentar a consistência, a arte manuseia puros fluxos e partículas pré-individuadas. Som, cor, luz, textura e odor adquirem todos uma independência incorporal. Trata-se realmente de seres de sensação, blocos assimétricos em dissipação, hecidades, afectos assubjetivos e signos sem significância. Seguimos porque perdemos

nossas formas. A arte não se atém aos artistas. Ao contrário, são os artistas que necessitam recorrer às potências da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O importante não é como algo começa ou termina, é o meio. A maior velocidade está no meio. Nele, o devir se encontra, excessivo. Através do meio é que as coisas crescem e tempos diferentes se comunicam. O pensamento se torna intempestivo, fora do presente, da eternidade e da história. A vida e o pensamento não se reduzem às formas, eles são criados apagando o presente. Somos raças singulares, sem classe, gênero e espécie. Atravessamos indiscerníveis a fim de engendrar possíveis, meios expressivos que suscitam hecceidades. Tornar-se a linha que atravessa o vazio, a flecha que foge da gravidade e rasga o horizonte. *A criação é expressão da terra, tornando sensível as potências impessoais e intensivas que percorrem toda superfície extensiva e volume dimensional.* No meio, os cruzamentos são ilimitados. Ao infinito cabe apenas infinitizar. Nessa Natureza anômala, a arte compõe blocos assimétricos e núpcias inter-reinos. A natureza artística da terra se aventura nas transversais que produzem canções, ritornelos, devires-música e gritos moleculares. À terra não pertence nenhum território, ela é a Desterritorializada, inseparável de um processo avassalador de desterritorialização. A terra é como um canto que se eleva, se aproxima ou se afasta. Canta-se verdadeiramente, sem sobressaltos históricos de corpos que assentam os movimentos imperceptíveis da terra. Com efeito, o caráter intensivo da expressão acentua sua independência com relação a qualquer conteúdo. O silêncio também protege a música e preserva sua insolência e inocência perante os estratos. Cantar com um sopro em torno de nada, voar em deus como um vento. Todas as marcas e limites se deslocam, tudo se torna leve. A música é o começo do mundo. Ela não para de juntar riachos e mares com florestas e céus de todas as cores.

A expressividade se constitui na heterogeneidade. Os ritornelos envolvem toda uma estética dos territórios, que se desfazem ou são abandonados em função de forças e afetos que transmutam a natureza dos corpos. Um transbordamento não orgânico contagia o plano de composição. O CsO bordeja intensidades e fluxos. Momento em que o ritornelo toma o orgânico e o não orgânico em um único bloco disforme e rodopiante, melódico e rítmico. A música se torna composição de heterogêneos e o ritornelo efeito expressivo da terra. O ritmo é o único personagem, embora seja, por si só, múltiplo; e as melodias são as paisagens que arrastam e são arrastadas pelos vetores cósmicos da desterritorialização absoluta.

O agenciamento é um componente intrínseco ao ritornelo. A vida é feita com uma multiplicidade de linhas singulares que se desdobram estética e expressivamente, o neo-

evolucionismo é maquínico, ele trata da individuação, não dos indivíduos. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 15). *O homem não é, ele se tornou possível derivando de uma matéria expressiva*. Convém ver a realidade sob uma ótica da gênese infinita, sem pressupostos ontológicos. Arte e natureza: por uma estética criativa das máquinas abstratas e uma ética metamorfoseante do Camaleão. Eleva-se o falso à potência heterogênea da terra, que não para de ensejar novos mundos e novas possibilidades para a vida. O pensamento e o corpo adquirem uma velocidade absolutamente infinita. A intensidade afetiva não para de traçar nos modos qualidades que não são as deles. *Nós estamos livres de nós mesmos*. Cada modo está atravessado por uma essência que não é a do modo.

Do ponto de vista da vida da Natureza, qualquer modo é cruzável com qualquer modo. Plano de imanência, sem qualquer organização superior ou boa vontade. Nenhuma profundidade, estrutura ou entidade oculta. A imanência não incide sobre formas e sujeitos. O plano é de imanência porque não possui dimensões suplementares. O processo de composição é apreendido por si mesmo. A imanência só pertence a si mesma: atravessada pelo infinito e preenchida por ordenadas intensivas. Interior e exterior estão igualmente fundidos. Spinoza talvez seja o único “a não ter aceito nenhum compromisso com a transcendência, a tê-la expulso de todos os lugares. Ele fez o movimento do infinito, e deu ao pensamento velocidades infinitas no terceiro gênero do conhecimento, no último livro da *Ética*” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 66). Velocidades infinitas e atalhos insólitos, música e ventos. A organização e o desenvolvimento cedem lugar à composição infinita, que faz os acontecimentos proliferarem. Partículas ínfimas de uma matéria não formada. *Compor é certamente criar, mesmo que a criação seja assignificante e impessoal*.

Toda uma vida: escolher, selecionar as moléculas, de água, hélio e hidrogênio; quando, na realidade, escolher e selecionar são experimentações. Não há sujeitos, apenas estados afetivos. O artista e a obra são indiscerníveis. O modo se encontra, então, livre dos centros e transcendências. As máquinas não se conformam com modelos, elas insistem em linhas; uma outra ordem individuante. A subjetividade está sempre atrasada quando não é expressão. Qualquer autoria se desfaz no puro anonimato das máquinas abstratas. O universo é uma morfogênese sobre um espaço liso, não marcado e que desliza em todos os sentidos e direções. As formas se recriam e fluxos sem contornos atravessam todas as coisas. Multiplicidades se conectam e se desprendem suscitando processos verdadeiramente intensivos. Forças cósmicas, sensações moleculares, infinitos mais ou menos pequenos, mais ou menos intensos...

A música chega quando movimentos não lineares e blocos assimétricos se tornam expressivos. A natureza é perfeitamente musical, tanto em seus silêncios quanto em seus gritos e estalidos. Os corpos são fendas. Por eles, trânsitos de sensações, percepções, cores, sons, paisagens e personagens ocorrem a todo momento. Essa nova cascata, esse novo ar que passa é o canto da terra, a própria matéria expressiva. O artista, através do estilo, conjura figuras e instaura os meios necessários para a vida de novos possíveis. A arte é a politonalidade dissonante inerente ao mundo. A questão do pensamento, seja ele filosófico, científico ou artístico é a da sua potência.⁷² Pensar é pôr o próprio pensamento em movimento, levá-lo a outros campos e atmosferas. Espreita-se a matéria para diagramá-la e fazer uma expressão nascer. Há um nomadismo expressivo na escrita, na música, na filosofia, na arte e no pensamento que não busca nada além da linha de fuga pela qual vivemos nossas vidas e na qual a vida se instaura. Certamente nos tornaremos diferentes de nós mesmos.

72 “Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). O afecto, o percepto e conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa. O ritornelo implica essas três potências. Tentamos fazer do ritornelo um dos nossos conceitos principais em relação com o território e com a Terra, o pequeno e o grande ritornelo” (DELEUZE, 2008. p. 171).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. *O umbigo dos limbos*. In: *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Seuil, 1977.

BOULEZ, P. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil, 1975.

BOULEZ, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Gonthier, 1963.

CANETTI, E. *Masse et puissance*. Paris: Gallimard, 1966.

CASTAÑEDA, C. *L'Herbe du diable et la petite fumée*. Paris: Éditions du Soleil Noir, 1972.

CHAUVIN, R. in *Entretiens sur la sexualité*. Paris: Plon, 1969.

DALCQ, A. *L'Oeuf et son dynamisme organisateur*. Paris: Albin Michel, 1941.

DELEUZE, G. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1988.

DELEUZE, G. *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DELEUZE, G. *Cinema II: Imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2001.

- DELEUZE, G. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs 1,2,3,4 e 5*. São Paulo: Editora. 34, 2004.
- DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELIGNY, F. *Voix et voir*. Cahiers de l'Immuable, 1975.
- DHÔTEL, A. *Terres de mémoire*. Paris: Éditions J.P. Delarge, Universitaires, 1979.
- GUATTARI, F. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GUATTARI, F. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUATTARI, F. *Revolução Molecular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HJELMSLEV, L. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.
- JACOB, F. "Le modèle linguistique en biologie", *Critique*, nº 322, 1974.
- LEROI-GOURHAN, A. *L'Homme et la matière*. Paris: Albin Michel, 1943.
- LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, t. II, 1965.
- LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, t. I, 1964.
- LEROI-GOURHAN, A. *Memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

NIETZSCHE, F. *Gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Visão dionisiaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SCHEFER, J-L. *L'homme ordinaire du cinéma*. Cahiers du Cinéma: Gallimard, 1980.

SERRES, M. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: fleuves et turbulences*. Paris: Minuit, 1977.

SIMONDON, G. *L'individu et as genèse physico-biologique*. Paris: PUF, 1964.

TOYNBEE, A. *L'Histoire*. Paris: Gallimard, 1951.

UEXKÜLL, J. *Mondes animaux et monde humain*. Paris: Gonthier, 1975.

VIULLEMIN, J. *Philosophie de l'algèbre*. Paris: PUF, 1962.

WORRINGER, W. *L'Art gothique*. Paris: Gallimard, 1941.